

Bigger Than Life : zu einigen Gestaltungsaspekten von CinemaScope

Autor(en): **Kasten, Jürgen**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **35 (1993)**

Heft 186

PDF erstellt am: **21.07.2024**

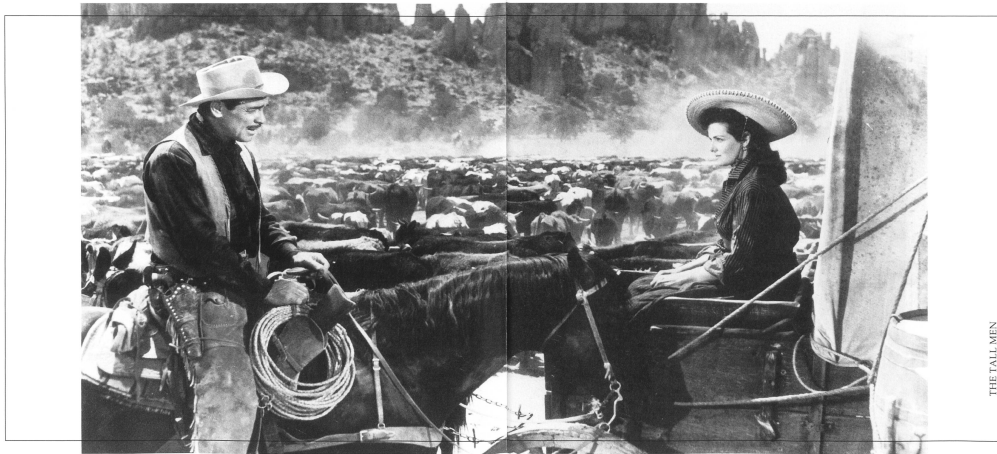
Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-867000>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



THE TALL MEN

Bigger Than Life

Zu einigen Gestaltungsaspekten
von CinemaScope
Von Jürgen Kasten

Bereits Anfang der fünfziger Jahre zeichnete sich in den USA der Siegeszug des Fernsehens ab. Dies führte zu beträchtlichen Verschiebungen auf dem Markt für AV-Produktionen. Der Filmindustrie gelang es mit einem letzten grossen Aufbaumen und der Mobilisierung aller technischen Innovationsmittel, diese Auseinandersetzung zumindest vorübergehend für das Kino offenzuhalten. In schneller Folge wurden zu Beginn der fünfziger Jahre der 3-D-Film, Cinerama (ein Breitwandformat, das mit drei Projektoren arbeitete), CinemaScope und der Stereoton weiterentwickelt und in die Kinos gebracht. Besonders die letzten beiden Verbesserungen haben das Publikum für einige Jahre noch einmal stärker an das Kino binden können. Und auch heute sind wieder Bestrebungen im Gange, in den neuen Kino-, Popcorn- und Colossalos (CineMax genannt) einen Saal für die 70mm-Breitwand-Pro-

jektion und mehrkanaligen Raumklang auszurüsten. Der neue Kampf des Kinos um seine Zuschauer wird also auch heute noch mit den Mitteln der fünfziger Jahre geführt.

Wie sehr das Kino mit CinemaScope und dem dazu gehörigen Vier- oder Sechskanal-Magnetton noch einmal zu sich selbst gekommen war, haben nicht nur die französischen Cinéasten der Cahiers du Cinema, haben Truffaut, Rohmer, Rivette oder Bazin bejubelt. Überliefert ist auch die Erinnerung eines ungenannten walisischen Kinogängers, in der etwas von einer fast sakralen Erlebnishrucht angesichts des mächtigen Bildes und Raumklanges deutlich wird: «Die Vorhänge gingen zu. Eine Spannung lag in der Luft. Und eine kleine Welle der Erregung ging durch das Publikum, als die Vorhänge wieder aufgingen und das Zensurzertifikat auf die Leinwand geworfen wurde. Dann tauchten die Twentieth-



Henri Chrétien

HOW
TO MARRY
A MILLIONAIRE

Century-Fox-Scheinwerfer auf. Ich erinnere mich noch deutlich, wie ich innerlich enttäuscht war. Das war doch wohl nicht CinemaScope!? Eine Stimme aus dem Off ertönte: «Ladies and Gentlemen, Twentieth Century Fox is privileged to present the first production filmed in CinemaScope.» Die Fox-Scheinwerfer erschienen erneut, der Kaschiervorhang begann zurückzuweichen und offenbarte eine breite, breite Leinwand. Stereoton erfüllte das riesige Filmtheater mit der berühmten Fox-Fanfare. Nun sass das Publikum mäuschenstill da vor lauter Entzücken. ... Niemals wieder habe ich die Erregung erlebt, die ich seinerzeit beim ersten Anblick der CinemaScope-Leinwand verspürte.»

Die Erfindung eines mit einer zylindrischen oder prismatischen Linse oder einem konvexen Spiegel ausgestatteten Objektivs, das die Bilder bei der Aufnahme seitlich komprimiert und bei

der Projektion wieder entzerrt, reicht bis an das Ende des vorigen Jahrhunderts zurück. Und bereits 1927 hatte der französische Physiker Prof. Henri Chrétien ein funktionstüchtiges Filmobjektiv, ein sogenanntes Hypergonar, entwickelt. Doch vergeblich bot er es der Filmindustrie an, die im Begriff war, auch den Tonfilm umzurüsten und an weiteren einschneidenden kinotechnischen Veränderungen wohl nicht interessiert war. Ausser einigen Versuchen, das sogenannte Triptych-Verfahren von Abel Gance in seinem NAPOLEON (1927) nun auf einen Filmstreifen zu pressen und trotzdem damit drei Leinwände zu füllen, wurde das anamorphotische Objektiv nicht kommerziell ausgewertet. Breitwandfilme entstanden in den dreissiger Jahren trotzdem, etwa Raoul Walshs THE BIG TRAIL (1930). Sie entstanden durch die Verwendung von überbreitem Filmstreifen (in 63, 65 oder auch schon in 70mm)



THE EGYPTIAN



LA DOLCE VITA



RIVER OF NO RETURN



von links nach rechts:
Spyros Skouras, Prof.
Henri Chrétien, Earl
I. Sponable

und erlaubten Projektionen im Bildseitenverhältnis von bis zu 2,3:1. Erst 1952 fand Chrétien mit seinem Patent Interesse bei einer grossen Filmgesellschaft, als sich der Produktionschef der Fox, Spyros P. Skouras, entschloss, das neue Verfahren auszuprobieren. Der von Henry Koster bereits begonnene Bibelfilm *THE ROBE* wurde ebenso wie *HOW TO MARRY A MILLIONAIRE* als Breitwandfilm gedreht. Zwar wurde letzterer zuerst fertig, doch *THE ROBE* kam auf Grund seines spektakulären Stoffes im September 1953 als erster CinemaScope-Film in die schnell umgerüsteten Kinos. Da beide Filme mit externem Vier-Kanal-Magnetton ausgestattet waren, konnten sie im Bildseitenverhältnis 2,66:1 profiziert werden. Die Tonspur wurde jedoch bald auf den Filmstreifen zurückverlegt, so dass sich das Format von 2,35:1 für CinemaScope, wie der von Fox patentgeschützte Markenname lautete, einbürgerte. Die vier 1953 von der Fox realisierten Scope-Filme waren so erfolgreich, dass die Gesellschaft ankündigte, nur noch in diesem Format zu produzieren. Über zweihundert Filme hat sie in diesem Format bis 1967 herstellen lassen. Die meisten grossen Gesellschaften folgten zumindest für einen Teil ihrer Produktionen zunächst mit einer

CinemaScope-Lizenz von Fox, später mit eigenen, vergleichbaren anamorphotischen Systemen, die etwa die Namen WarnerScope, Totalscope (in Italien), Dyalscope und Franscope (in Frankreich), Sharpscope (Japan) oder Sovscope (UdSSR) trugen. Wesentlich verbessert wurde das CinemaScope dann vor allem durch die im Kamera- und Objektivbereich leistungsstärkere Panavision-Technik, die seit 1967 die Breitwandfilmproduktion dominiert.

Die ersten CinemaScope-Filme setzen in Stoff und Inszenierung vor allem auf ihre spektakulären Sujets und den damit verbundenen dekorativen Schauwerten und Aktionen. Sie orientieren sich, wie die frühen Stummfilme, an einem naiven Schauvergnügen, einem Kino der Attraktionen. Henry Koster ist in *THE ROBE* nicht sehr darum bemüht, die Passionsgeschichte neu zu interpretieren, auch wenn die Erzählperspektive (aus der Sicht des römischen Tribuns, der Jesus ans Kreuz schlagen lässt und unter diesem Würfel spielt) unkonventionell ist. Vielmehr beherrscht Koster der Umstand, einen um fast fünfzig Prozent breiteren Filmraum füllen zu müssen. Das Bemühen, die breite Leinwand keinen Spalt breit unausgefüllt zu lassen, merkt man heute et-

Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass die ersten Scope-Filme Regisseuren anvertraut wurden, die eher einen ruhigen Schnitt-rhythmus und zentralperspektivischen Bildaufbau bevorzugten.

wa daran, dass die wenigen Nahaufnahmen vor einem neutralen Hintergrund (etwa wenn Richard Burton als Tribun Jean Simmons, seine Geliebte, im blaugrauen, konturlosen Nebel verlässt) wie ein Einschnitt wirken. Auch ein so erfahrener Regisseur wie Michael Curtiz neigt in *THE EGYPTIAN* (1954) dazu, im Zweifel noch eine Säule, ein Menschentableau oder einen gemalten Dekorprospekt des historischen Ägyptens zu setzen. Das Ausschmücken vor allem der Bildränder scheint ein wenig an Prinzipien der Triptychon-Malerei zu erinnern, doch leider erreichen nicht allzu viele Bilder der frühen CinemaScope-Filme die kompositorische Geschlossenheit dieser Tafelbilder. Auch in *THE EGYPTIAN* wirkt ein still dahintreibender kleiner Segler vor einer ruhigen Flusslandschaft in seiner unangestrengten Bildpoesie auf den heutigen Betrachter intensiver als die kunsthändlerischen Panoramen Palästinas oder römischer Paläste.

Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass die ersten Scope-Filme Regisseuren anvertraut wurden, die eher einen ruhigen Schnittrhythmus und zentralperspektivischen Bildaufbau bevorzugten, neben Koster und Curtiz etwa Vincente Minnelli, George Cukor oder Otto Preminger. Dessen

Musical *CARMEN JONES* (1954) weist mit durchschnittlich 43 Sekunden eine extrem lange Einstellungsverweildauer auf, die dem Zuschauer genügend Zeit gab, die hyperformatigen Bilder zu betrachten. Auch Minnelli liess in *BRIGADOON* mit durchschnittlich 26 Sekunden pro Einstellung beträchtliche Betrachtungszeit. Diese beiden Filme sind jedoch extreme Beispiele. Robert Aldrich bewies in *VERA CRUZ* (1955), dass auch in CinemaScope schnelle Schnittfrequenzen möglich sind. Und in den folgenden Jahren entwickelten sich die Scope-Schnittgewohnheiten hin zu einer Frequenz, die nur noch leicht über dem Standard anderer Filme lag. Richtig ist jedoch André Bazins frühe Bemerkung, dass im Breitwandfilm die artifizialen Montageformen und -rhythmen in ihrer Bedeutung relativiert wurden. Ähnliches wäre vielleicht auch für einen Teil der Kamerabewegungen zu notieren. Und auch die Gross- und Nahaufnahmen büssen ein wenig von ihrer herausragenden Besonderheit ein, isolieren sie doch im breiten Format nicht mehr in dem Masse wie im normalen Massstab.

Ein wesentlicher Gestaltungsaspekt der Scope-Filme ist, angesichts der immensen Breite einem flachen Bildeindruck entgegenzuwirken



BIGGER THAN LIFE

So einfache Lösungen wie die Vervielfachung von Marilyn Monroe mit Hilfe von gestaffelten Spiegeln drängten sich nicht immer auf. Hier gelang es, die ganze Breite zu füllen und durch den witzigen Spiegeleffekt zumindest einen indifferenten Raumeffekt zu setzen.



HOW TO MARRY A MILLIONAIRE

und Plastizität, räumliche Suggestion und Tiefenschärfe nicht zu vernachlässigen. Dies bereitete bei den frühen Scope-Filmen wegen der dafür nur eingeschränkt verwendbaren 50mm-Objektive und der Körnigkeit des Filmmaterials durchaus Schwierigkeiten. So einfache Lösungen wie die Vervielfachung von Marilyn Monroe mit Hilfe von gestaffelten Spiegeln drängten sich nicht immer auf. Hier gelang es, die ganze Breite zu füllen und durch den witzigen Spiegeleffekt zumindest einen indifferenten Raumeffekt zu setzen. Neben den Aufmärschen und Audienzen in Königspalästen oder einem atemberaubenden Wagenrennen (wie in *THE ROBE*) ist vor allem die auf dem Diwan lang hingestreckte femme fatale zu einem Bildtopos von Scope-Filmen geworden. Noch Federico Fellini variierte ihn in *LA DOLCE VITA* (1960) auf seine Art. Etwas skeptischer glossierte Bosley Crowther in der *New York Times* diese Szenen anlässlich von *HOW TO MARRY A MILLIONAIRE*: «10,50 Meter von dieser süßen Blondine, wie sie hingestreckt auf einer 15 Meter langen Chaiselongue stereophonisch süsse Nichtigkeiten in einen Telefonhörer von 1,10 Meter schnurrt – das ist etwas, was genau dem heutigen Faible für al-

les Grosse entspricht.» Billy Wilder (der selbst mit *THE APARTMENT* einen wenig dimensionsangestregten Scope-Film gemacht hat) fügte dieser Einschätzung bei seinem Berlin-Besuch eine weitere Glosse bei: «CinemaScope ist gut, wenn Sie einen Film über das Leben von zwei Dackeln machen.» Ob Dackel oder mondäne Damen: Nicht nur dem Faible für alles Grosse, für das *bigger than life*, entspricht CinemaScope. Deutlich wurde auch, dass Film – trotz aller vordergründiger Genauigkeit im Detail – ein durch und durch am Künstlichen orientiertes Medium ist. Dass aber gerade in den Übersteigerungen der Charaktere, Gefühle, Konflikte, Tableaus, Bauten und Objekte etwas von ihrem Wesen kenntlich wird, was in den gewöhnlichen Mustern, Verläufen und organischen Formen wahrscheinlich nicht zu sehen ist.

Das Problem der zu sehr horizontal betonten Bilder und Aktionen schien sich vor allem bei Western nicht zu stellen, die vor überwältigenden Naturpanoramen spielen. Hier sah es so aus, als ob der Abbildungsgegenstand selbst das Format diktiert. *RIVER OF NO RETURN* (1954) präpariert dafür mit dem reissenden Fluss und den darüber sich erhebenden Felsen, auf denen Indianer pa-

trouillieren, ein perfektes Ambiente, zumal der Konflikt sowohl in seiner dramatischen wie örtlichen Entwicklung in horizontalen Bewegungen verläuft. Raoul Walsh war dies für *THE TALL MEN* (1958) nicht genug. Er hetzt nicht nur Clark Gable, Jane Russell und Robert Ryan mitsamt ihres Dreieckskonflikts in diese gewaltige Landschaft, sondern mit ihnen eine riesige Rinder- und Pferdeherde, die Flüsse und Berge überqueren muss, um schliesslich in einem Stampede den von Indianern gehaltenen Pass zu durchbrechen. Henry King waren in *THE BRAVADOS* (1958, einem interessanten Rache-Epos, in dem Gregory Peck recht brutal Selbstjustiz an fälschlich Verdächtigten übt) die Hügel und Täler der Sierra Nevada nicht tief und breit genug. Die kleine Kirche eines Dorfes liess er innen in den Dimensionen eines Domes bauen, um dem reuigen Peck in Form eines vom Altar herunterstehenden Pfarrers die Verwerflichkeit seiner Tat zu bestätigen und Absolution zu erteilen. Unüberschaubar wurde vor allen in den Western auf die quantitativen Reize des Scope-Formats gesetzt.

Ob dazu auch Walshs merkwürdig ausdauernde Vorliebe, Jane Russell beim Ausziehen ihrer Schuhe und Strümpfe zu zeigen, gezählt werden

kann, ist allerdings zu bezweifeln. Erheblich genauer hat Preminger die Beziehung von Robert Mitchum und Marilyn Monroe in *RIVER OF NO RETURN* beobachtet. Im grossen Format sieht man endlich, wie er sie bei ihrem ersten Zusammentreffen distanziert umkreist, wenn er in einem grossen Bogen um ihre Bühne herumgeht, sie dabei jedoch nie völlig aus dem Blick verliert, obwohl er – auf der Suche nach seinem Sohn – desinteressiert gegenüber ihrem wundervollen Song «One Silver Dollar» und ihrer kaum zu übersehenden Reize zu sein scheint.

Wie der Zusammenprall von mächtigen Breitwandeffekten und nahen, fast unscheinbaren Bildausschnitten eine ebenso differenzierte wie effektvolle Dramatik entfalten kann, hat Samuel Fuller mit *FORTY GLNS* (1957) gezeigt. Die urplötzlich aus der Tiefe des Bildes in einem weiten Bogen hereinbrechenden vierzig Reiter Barbara Stanwycks (die auf einem mächtigen Schimmel voranprescht) konstituieren bereits in der Anfangssequenz den Konflikt zu den harmlos auf einer Kutsche dahinfahrenden Männern, die ihrem gesetzlosen Regiment ein Ende bereiten werden. Fuller hat mit diesem Film die sich einschleifende Scope-Ästhetik gründlich reformiert.



DUEL IN THE SUN



THE ROBE

The First Production filmed in
CINEMASCOPE
 You see it without the use of special glasses
 — SCREEN SERVICE FOR THEATRES TO THE RIGHT OF THE LINE —

Das Bemühen
 Henry Kosters,
 die breite
 Leinwand
 keinen Spalt
 breit unausge-
 füllt zu lassen,
 merkt man
 heute etwa

daran, dass die
 wenigen
 Nahaufnahmen
 vor einem
 neutralen
 Hintergrund wie
 ein Einschnitt
 wirken.



CARMEN JONES

Er nutzt Schwarzweiss, meidet vordergründige Bildopulenz zugunsten asketischer, fast geometrischer Bildlinien, er arbeitet mit kurzen Takes, harten Schnitten, scheut sich auch nicht vor extremen Draufsichten oder Einstellungswinkeln und bringt eine extreme Grossaufnahme der Augen des Regierungsagenten, die nicht nur seinen Duellgegner erstarren lässt. Die riesige Breite nutzt Fuller am eindringlichsten in einer eher kleinen Szene. Die Beerdigung eines Regierungsmarshalls zeigt er durch einen ganz langsamen Schwenk von der Witwe (die unmittelbar zuvor noch im Hochzeitskleid zu sehen war) auf den unendlich langen schwarzen Leichenwagen zu einem Baum am anderen Bildrand, an dem ein Sänger das Totenlied singt.

Mit ähnlich klar gegliederten Bildkompositionen, wenigen, aber genau gebauten oder beleuchteten (Symbol-)Objekten, abgezirkelten Bewegungen im Bild sowie kontrastreichen Farben oder Helldunkel gelingt es auch King Vidor in *DUEL IN THE SUN* und vor allem Nicholas Ray in *BIGGER THAN LIFE* (1956) und *PARTY GIRL* (1958) das Grossformat zu bändigen. Letzterer ist durch Hell und Dunkel, Farbe und Nichtfarbe (mit einem der Heldin zugeordneten kräftigen Rot als

Leitmotiv), durch Raumöffnungen und Verstellungen klar strukturiert. Besonders der Film von 1956 weist regelrecht hermetische Räume auf, in denen Treppen, Geländer oder Möbel James Mason den Weg in den Wahn und den Tötungsversuch des eigenen Sohns leiten. Als er dessen Tür öffnet, taucht Ray die gesamte breite Leinwand in ein ausfliessendes Rot. Er scheut sich nicht an anderer Stelle, breite Inseln im Bild oder an den Rändern in ein tiefes Dunkel zu tauchen. Bei den so choreographierten furiosen Tanznummern von Cyd Charisse in *PARTY GIRL* sticht ihre Erotik, Vitalität, aber auch ihre Bedrohung nur um so schärfer heraus.

Eine sinnfällige dramaturgische Stafflung des Raumes, der die monumentalen Charaktere, Handlungen und Konflikte spiegelt, unterstreicht oder konterkariert, misslingt überraschenderweise Fritz Lang und auch Douglas Sirk. Beide sind eigentlich gerade für ihre Raumbeherrschung, ihre atmosphärische Dichte in der Lichtsetzung und Dekorauswahl bekannt. Leider haben sie für ihre CinemaScope-Filme Stoffe gewählt (oder bekommen), die ihnen nicht sehr liegen. Entsprechend uninspiriert sind die Inszenierungen. Sirks *SIGN OF THE PAGAN* (1954) ist ein

Eine sinnfällige dramaturgische Stafflung des Raumes, der die monumentalen Charaktere, Handlungen und Konflikte spiegelt, misslingt überraschenderweise Fritz Lang.

Hunnenfilm, der sich an den Attraktionen des historischen Spektakels (vor allem die brandschatzenden Reiterscharen) zu orientieren hatte und weniger an der Tragik individueller Konflikte. In *MOONFLEET* (1956) konnte Lang weder mit der doch sehr englischen Gothic-Novel-Stimmung aus der Sicht eines Kindes etwas anfangen. Aus den Hügeln, schiefen Ebenen, Winkeln und Wirtschaftshäusern einer schottischen Heide Landschaft, die Cedric Gibbons nur mit Routine ausstattete, wusste Lang nicht viel mehr Bildopulenz zu pressen als die üblichen spukhaften Entdeckungsgänge des Kindes oder ungelenke Fahrten mit und einen flauen Überfall auf eine Kutsche. Ein so bezwingendes Bild wie das von hinten und mit Untersicht aufgenommene majestätische Stoppen einer Kutsche wie in *DER MÜDE TOD* (1921) gelang ihm hier nicht.



PARTY GIRL

Ausgewählte Scope-Filme

1953 **THE ROBE**
MILLIONÄRE
Regie: Henry Kostler; Buch: Philip Dunne; Kamera: Leon Shamroy; Darsteller: Richard Burton, Jean Simmons, Victor Mature; Format: CinemaScope; Farbe: Technicolor

1953 **HOW TO MARRY A MILLIONAIRE**
Regie: Jean Negulesco; Buch: Nunnally Johnson; Kamera: Joe MacDonald; Darsteller: Marilyn Monroe, Betty Grable, Lauren Bacall, William Powell; Format: CinemaScope; Farbe: Technicolor

1954 **RIVER OF NO RETURN**
Regie: Otto Preminger; Buch: Frank Fenton; Kamera: Joseph LaSelle; Darsteller: Robert Mitchum, Marilyn Monroe, Rory Calhoun; Format: CinemaScope; Farbe: Technicolor

1954 **GARDEN OF EVIL**
Regie: Henry Hathaway; Buch: Frank Fenton; Kamera: Milton Krasner; Jorge Stahl Jr.; Darsteller: Gary Cooper, Susan Hayward, Richard Widmark; Format: CinemaScope; Farbe: Technicolor

1954 **THERE'S NO BUSINESS LIKE SHOW BUSINESS**
Regie: Walter Lang; Buch: Phoebe and Henry Ephron; Kamera: Leon Shamroy; Darsteller: Ethel Merman, Donald O'Connor, Marilyn Monroe; Format: CinemaScope; Farbe: De Luxe

1955 **THE SEVEN YEAR ITCH**
Regie: Billy Wilder; Buch: Billy Wilder, George Axelrod; Kamera: Milton Krasner; Darsteller: Tom Ewell, Marilyn Monroe, Evelyn Kayes; Format: CinemaScope; Farbe: De Luxe

1955 **THE TALL MEN**
Regie: Raoul Walsh; Buch: Sidney Boehm, Frank Nugent; Kamera: Leo Tover; Darsteller: Clark Gable, Jane Russell, Robert Ryan; Format: CinemaScope; Farbe: De Luxe



PIERROT LE FOU

1955 **LOLA MONTES**

Regie: Max Ophüls; Buch: Max Ophüls, Jacques Natanson, Annette Wademant, Franz Geiger; Kamera: Christian Matras; Darsteller: Martine Carol, Peter Ustinov, Anton Walbrook; Format: CinemaScope; Farbe: Eastmancolor

1956 **BIGGER THAN LIFE**

Regie: Nicholas Ray; Buch: Cyril Hume, Richard Maibaum; Kamera: Joe MacDonald; Darsteller: James Mason, Barbara Rush, Walter Matthau; Format: CinemaScope; Farbe: De Luxe

1957 **FORTY GUNS**

Regie und Buch: Samuel Fuller; Kamera: Joseph Biroc; Darsteller: Barbara Stanwyck, Barry Sullivan, Dean Jagger; Format: CinemaScope; Schwarzweiss

1957 **THE TARNISHED ANGELS**

Regie: Douglas Sirk; Buch: George Zuckerman; Kamera: Irving Glassberg; Darsteller: Rock Hudson, Robert Stack, Dorothy Malone; Format: CinemaScope; Schwarzweiss

1958 **PARTYGIRL**

Regie: Nicholas Ray; Buch: George Wells; Kamera: Robert Bronner; Darsteller: Robert Taylor, Cyd Charisse, Lee J. Cobb; Format: CinemaScope; Farbe: Metrocolor

1958 **GIGI**

Regie: Vincente Minnelli; Buch: Alan Jay Lerner; Kamera: Joseph Ruttenberg; Darsteller: Leslie Caron, Maurice Chevalier, Louis Jourdan; Format: CinemaScope; Farbe: Metrocolor

1958 **KAKUSHI TORIDE NO SAN-
AKUNIN (DIE VERBORGENE
FESTUNG)**

Regie: Akira Kurosawa; Buch: Shinobu Hashimoto, Ryuzo Kikushima, Hideo Oguni, Akira Kurosawa; Kamera: Kazuo Yamasaki; Darsteller: Toshiro Mifune, Misa Uehara, Takashi Shimura; Format: Tohoscope; Schwarzweiss

1959 **LA DOLCE VITA**

Regie: Federico Fellini; Buch: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi; Kamera: Otello Martelli; Darsteller: Marcello Mastroianni, Anita Ekberg, Anouk Aimée; Format: Totalscope; Schwarzweiss

1960 **THE APARTMENT**

Regie: Billy Wilder; Buch: Billy Wilder, I. A. L. Diamond; Kamera: Joseph LaShelle; Darsteller: Jack Lemmon, Shirley MacLaine, Fred MacMurray; Format: Panavision; Schwarzweiss

1961 **L'ANNÉE DERNIÈRE Á
MARIENBAD**

Regie: Alain Resnais; Buch: Alain Robbe-Grillet; Kamera: Sacha Vierny; Darsteller: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëff; Format: Dyaliscope; Schwarzweiss

1961 **JULES ET JIM**

Regie: François Truffaut; Buch: François Truffaut, Jean Gruault; Kamera: Raoul Coutard; Darsteller: Jeanne Moreau, Oscar Werner, Henri Serre; Format: Franscope; Schwarzweiss

1963 **LE MÉPRIS**

Regie und Buch: Jean-Luc Godard; Kamera: Raoul Coutard; Darsteller: Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance; Format: Franscope; Farbe: Technicolor

1965 **PIERROT LE FOU**

Regie und Buch: Jean-Luc Godard; Kamera: Raoul Coutard; Darsteller: Jean-Paul Belmondo, Anna Karina; Format: Techniscope; Farbe: Eastmancolor

Den Eindruck des walisischen Kinogängers fand ich durch Hilfe von Martin Erlenmaier bei Derek J. Southhall: CinemaScope. In: Focus on Film 31, Nov. 1978. Hier findet sich auch eine Filmographie zumindest der CinemaScope-Filme der Fox.

Die Angaben zu den Einstellungslängen früher Scope-Filme wurden der lesenswerten, ungemein materialreichen Technik- und Stilgeschichte von Barry Salt: Film Style and Technology. History and Analysis entnommen. Das bisher einzigartige Werk gibt einen Überblick über die Verschränkungen der technischen und ästhetischen Entwicklung des Films. Es offeriert daneben eine Vielzahl von statistischen und analytischen Befunden, die es erstmals erlauben, sich den filmsprachlichen Standards einer Zeit begründet anzunähern. Salts Buch ist gerade in einer erweiterten zweiten Auflage bei STARWORD, 3 Minford Gardens, London W14 0AN, erschienen.

Bei der diesjährigen Retrospektive der Berliner Filmfestspiele waren von über sechshundert CinemaScope-Filmen fünfundfünfzig (überwiegend aus den fünfziger Jahren) zu sehen, von denen jedoch leider nur acht original Scope-Kopien waren.

Anlässlich der Retrospektive ist eine Dokumentation erschienen: Helga Belach/Wolfgang Jacobsen (Hrsg.): CinemaScope. Zur Geschichte der Breitwandfilme. Berlin, Volker Spiess, 1993, 247 Seiten. Der Band enthält eine lesenswerte (Technik-)Geschichte der Breitwandfilme nebst einem Glossar der verschiedenen Systeme (von Gert Koshofer), einige wenige, schlecht übersetzte zeitgenössische Texte zum CinemaScope (unter anderen von Jean Negulesco und Eric Rohmer), fünf übergreifende Essays und 58 Filmbesprechungen, die nicht immer dem vom Buch nahegelegten Betrachtungswinkel stringent folgen. Anmerkungen fehlen in diesem Buch ebenso wie eine Filmographie und eine Literaturliste.