

Rückschau aufs Hollywood-Kino: Anthony Mann der solide Stilist : nichts ist jemals gewonnen

Autor(en): **Göttler, Fritz**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **28 (1986)**

Heft 150

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-866844>

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.



Rückschau aufs Hollywood-Kino: Anthony Mann der solide Stilist

Von Fritz Göttler

Nichts ist jemals gewonnen

Es gibt keinen Mythos um Anthony Mann, er ist nicht zum *cinéaste maudit* geworden, wie Sam Fuller und Nick Ray, mit denen er die jungen europäischen Cineasten der Fünfziger, fürs Filmsehen und -machen, Bilder und Töne lehrte, made in USA. Eine tragische Dimension geht der Figur ab, die er im amerikanischen Kino machte, er hat sich nicht selbst überlebt: 1967 ist er gestorben, mitten in der Arbeit an einem Film, A DANDY IN ASPIC, den Laurence Harvey, sein Star, fertigdrehte. Ein Jahr später erschien von Andrew Sarris *The American Cinema*, als endgültige Rückschau aufs Hollywood-Kino, das zu diesem Zeitpunkt so gut wie am Ende war. Erspart blieb Mann die Agonie des Kinos, zwischen Industrie und Individualität, der Kampf um neue eigene Filme, in dem Fuller und Ray sich kaputt machten, heroisch und lächerlich zugleich, wie es sich für solche Tragödien gehört. Auch Mann hat manches Projekt sich versagen müssen, vor und während den Dreharbeiten abgegeben, VERA CRUZ, SPARTACUS, 55 DAYS IN PEKING, hat seine letzten Filme in europäischen Studios gedreht, aber «türensclagend» hat er Hollywood nicht verlassen, und man könnte sich gewiss nicht vorstellen, wie er, im europäischen Exil der Siebziger oder Achtziger, unverdrossen in die Tasten seiner Schreibmaschine haut, für ein Projekt, an dessen Realisierung er als einziger glaubt.

Seinen Filmen geht Fullers und Rays Zerrissenheit ab, doch gerade in ihrer strengen Einheit ist eine Ahnung kompensiert, dass es zum Beginn der Fünfziger schon vorbei ist mit der Selbstverständlichkeit des filmischen



THE MAN FROM LARAMIE

Erzählens. Auch diese Filme wehren sich, nicht durch Affekte und verzweifelter Pathos, aber gerade durch die kühle Exaktheit der *mise en scène*, gegen das kommende Kino der gefälligen Konfektion, der Beliebigkeit von Bildern und Tönen, wie das Fernsehen sie verlangt.

Die Härte seiner Filme, in Geschichte und Stil, hat man als Klassizismus missverstanden, als in sich verschlossen galt sein Werk, als exemplarisch. Gegen die Zeit resistent, gerade indem es, durch die Wahl der Genres, unmittelbar seine Zeiten reflektierte, sich zur nahtlosen Chronologie des amerikanischen Kinos fügte: die Vierziger mit dem *film noir*, die Fünfziger mit dem *Western*, die Sechziger mit dem *historischen Epos*. Und an den Übergängen hybride Filme, 1950 DEVIL'S DOORWAY, ein *western noir*, inszeniert und (von John Alton) fotografiert wie die kleinen desperaten Gangstergeschichten der vierziger Jahre, 1961 EL CID, den englische Cineasten zum besten *Western* des Jahres wählten.

Auch innerhalb der einzelnen Perioden immer wieder Bastarde, in denen die Möglichkeiten eines Genres getestet werden: ein Dostojewskij-Western, THE FURIES nach *Der Idiot*, REIGN OF TERROR, ein Gangsterfilm aus der französischen Revolution, T-MEN und BORDER INCIDENT, die aus dokumentarischen Kriminalberichten, über eine Geldfälscherbande, über den organisierten Schmuggel von Landarbeitern an der Grenze zwischen den USA und Mexiko, ausarten zu gewalttätigen Alpträumen. Am bizarrsten vielleicht WINCHESTER '73, ein *Western* nicht nur als purer Genrefilm, sondern gleich als *Enzyklopädie des Genres* konstruiert.

'Enzyklopädisch' wurden Manns frühe Filme rezipiert, sie setzen sich zu einem Körper zusammen, dessen Zusammenhalt mehr als die Themen oder Motive die Arbeit der Techniker und Akteure besorgt, John Alton zum Beispiel mit seinem *noir*-Licht, oder Charles McGraw, Manns liebster *heavy*, ein Kinderschreck und Sadist. Mann wurde nicht als isolierter Filmemacher gesehen, sondern im *line-up* mit anderen; Jacques Rivette steckte ihn zu den Hollywood-Revolutionären Aldrich, Brooks und Ray; Manny Farber 1957 in den Stamm mit Hawks als Häuptling, zu Keighley, Walsh und Wellman: «Manns Unmenschlichkeit dem Menschen gegenüber, deren Markenzeichen tödlich-kalte Planmäßigkeit ist, lässt sich am besten in THE TALL TARGET, WINCHESTER '73,



Corinne Calvet, James Stewart in THE FAR COUNTRY

Seinen Filmen geht Fullers und Rays Zerrissenheit ab, doch gerade in ihrer strengen Einheit ist eine Ahnung kompensiert, dass es zum Beginn der Fünfziger schon vorbei ist mit der Selbstverständlichkeit des filmischen Erzählens.

BORDER INCIDENT und RAILROADED studieren. Die Filme dieses *tin-can de Sade* besitzen germanische Strenge, raupenhafte Intimität und ein originelles Lexikon der verschiedenen Weisen, auf die man einem menschlichen Körper zusetzen kann. Mann hat interessante Arbeit geleistet mit Scheren, Feuerzeug und Dampfbad, aber sein bizarrster Effekt findet im Laden eines Taxidermisten statt. Durch die verzwickte Manipulation der Sportlerkörper versucht Mann hier, die Augen seiner Kämpfer in das Geweih eines ausgestopften Hirsches an der Wand zu rammen.»

Die den Genres immanente Tendenz zum Enzyklopädi-

schen ist bei Mann multipliziert, durch ständige *mise en surprise*. Wie Dominosteine sind die Sequenzen seiner Filme aneinandergestellt: «Wenn der Augenblick das Differential der *action* ist», sagt Deleuze in seinem Kinobuch, «kann die *action* in jedem dieser Augenblicke umkippen, in eine ganz andere oder sogar entgegengesetzte Richtung.» In THE TALL TARGET durchquert Dick Powell einen Eisenbahnwaggon, ein Kriminalbeamter auf der Suche nach Südstaatlern, die ein Attentat planen auf den neugewählten Präsidenten Lincoln; die Kamera, in Nahaufnahme frontal auf sein Gesicht gerichtet, fährt vor ihm her, fast unmerklich scheint seine Miene sich zu



Marscha Hunt, Claire Trevor und Dennis O'Keefe in RAW DEAL

verändern, doch erst ein Schwung der Kamera zur Seite zeigt, dass Powell nun einen schussbereiten Revolver ins Kreuz gedrückt bekommt, der ihn zum Weitergehen zwingt.

Sicherheit gibt es nicht: in *BORDER INCIDENT* ruft Ricardo Montalban, ein *undercover agent* wie Powell, auf der Flucht seine Kollegen an, aus einem einsamen Haus an der Strasse, und plötzlich hat die gleichgültige Frau, die ihm die Tür aufmachte, eine Pistole in der Hand: ihr Mann ist Charles McGraw, sein grimmigster Verfolger. *MAN OF THE WEST* ist, von der ersten zur letzten Einstellung, eine Reihe immer wieder überraschender Entdeckungen, Erfahrungen, Erinnerungen, der Zuschauer tastet sich bedächtig voran zwischen Gegenwart und Vergangenheit.

Ihre Geschichten arrangieren diese Filme nicht nach vorwärts, der narrativen Logik gemäss, sondern nebeneinander, übereinander. Immer wieder zieht der Blick der Kamera in singulären Einstellungen sich zusammen, die er aus dem Fluss des Filmes löst, Konzentrate von Geschehen, Blicke wie durchs Vergrösserungsglas. *THE GREAT FLAMARION*, erzählt Mann, wäre, wenn es nach seinem Hauptdarsteller Stroheim gegangen wäre, wie der Blick durch dessen Monokel inszeniert worden, das muss, als Idee eines Blicks, Mann für immer im Kopf geblieben sein. Wie Stroheim rückt er die Kamera, closing up, an seine Objekte, die Menschen und Gegenstände heran, seine Bilder sind intensiv, funktionieren durch Ausschluss.



THE MAN FROM LARAMIE

Manns Inszenierung ist graphisch nicht plastisch, er staffelt die Bilder in verschiedenen Ebenen, wie in einem Panoptikum. Er zeigt Beziehungen, nicht einzelne Objekte, schafft Schauplätze. Der Blick des Zuschauers wird nicht identifiziert mit dem der Personen, man sieht den, der schaut, zugleich mit dem, was er sieht, den, der schiesst, mit dem, der getroffen wird; der Blick in die Zukunft am Schluss von *DEVIL'S DOORWAY*, wenn der junge Leutnant, neben dem toten Robert Taylor, auf den Berg der Verheissung schaut, das ist, als Happy-End, noch kein Versprechen – bloss eine Hoffnung auf Versöhnung.

Momentaufnahmen unterbrechen bei Mann den Fluss der Bilder, das ist, als hielte die Geschichte den Atem an. Für seine amerikanischen Exegeten, Jim Kitses und Jeanine Basinger, sind seine Stilisierungen exemplarisch für Manns Potenz als Erzähler, fossile Ablagerungen eines petrifizierenden Erzählprozesses. Sie wollen den Filmen möglichst auf den Grund gehen, jenseits der Bilder das Psychodram freilegen. Der Regisseur als Funktionär seiner Erzählung: der die ihm aufgezwungenen schlechten Scripts durch die Form zu retten versucht, für die guten seine Inszenierung ganz der Geschichte subordiniert, die richtige Form findet für die richtige Geschichte. Unterschwellig didaktisch hat Andrew Sarris das genannt.

Mann filmt, meint Borden Chase, wie es im Buch steht, ohne Reibungsverlust. Mit ihm als Drehbuchschreiber hat Mann die schönsten Western zustandegebracht, und je kompakter das Script, desto freier der Film: konzipiert wie ein Kammerstück, aber gedreht on location, in den Bergen und Wäldern des amerikanischen Westens.

Mann galt, in der amerikanischen Kritik, als solider Stilist, nicht mal als Handwerker. Manierismus und vordergründige Effekthascherei wurden ihm vorgeworfen, da wird die Rigorosität der Inszenierung zum Vorwurf. Den verzerrten Perspektiven hat man deshalb die Neurosen seiner Helden unterlegt, Jimmy Stewarts, der von Furien gepeinigt, von Zweifeln geplagt wird wie in einer antiken Tragödie: seine Vergangenheit setzt ihm mehr zu als die *bad men*, denen er gegenüberzutreten muss. Gewalt, wie sie wieder Gewalt erzeugt, ist der Motor der Geschichten, das funktioniert wie eine Moral.

Mit Shakespeare hat man immer wieder Manns Filme zusammengebracht, das kommt einmal von Philip Yordan



Janet Leigh, Robert Ryan in THE NAKED SPUR

Der Regisseur als Funktionär seiner Erzählung: der die ihm aufgezwungenen schlechten Scripts durch die Form zu retten versucht, für die guten seine Inszenierung ganz der Geschichte subordiniert, die richtige Form findet für die richtige Geschichte.

(auch hier, wie bei Borden Chase, eine jahrelange produktive Zusammenarbeit), der 1955, im Jahr von THE MAN FROM LARAMIE, ein Drehbuch über den Gangster Joe Macbeth konstruierte, und auch von Manns Affinitäten, er hatte, als er starb, THE KING in Vorbereitung, eine Lear-Verfilmung. Wie er sie aber sowieso, schreibt Robin Wood, mit THE MAN FROM LARAMIE bereits gemacht hatte.

Die Errettung der physischen Realität kam, nicht nur für Mann, durch die Cineasten der Cahiers, die machten da weiter, wo Manny Farber erst mal innehielt: der hatte an-

fänglich Manns *postcard Westerns* nicht gemocht, mit Jimmy Stewarts gequältem Spiel, hat das aber später revidiert.

In André Bazins Text zu THE MAN FROM LARAMIE von 1956 öffnet sich ein neuer, ein weiter Blick auf Manns *mise en scène*, die immer mehr ist als Inszenierung einer dramatischen Geschichte. Des Helden Gewalttätigkeit ist absolut folgenlos, schreibt Bazin. Der Held ist nicht mehr dramatische Figur, Essenz der Geschichte, bloss noch ihr *movens*: «Es passiert immer weniger in den Western von Anthony Mann, der es sich als Ideal gesetzt zu haben scheint, einen Film zu drehen, wo der Held keiner



Dennis O'Keefe, Charles McGraw, Alfred Ryder in T-MEN

Die Schauspieler stellen nicht dar, sie handeln und ihr Handeln ist organisch. Die Leute müssen sich der Objekte bedienen, sagt Mann, das ist die einzige Möglichkeit, Realismus zu erzielen im Western. Dann ist der Instinkt vereinigt mit der Reflexion.

anderen Beschäftigung nachgeht als 105 Minuten lang auf seinem Pferd dahinzureiten.» Die Kontemplation ist für Bazin letztendlich Ziel der *mise en scène*, egal ob in den Ebenen des Westens oder in den Wolkenhügeln des Himmels (in STRATEGIC AIR COMMAND). Und das Scope-Format, das Mann bei THE MAN FROM LARAMIE zum ersten Mal benutzt, steckt keinen neuen dramatischen Rahmen ab, es verlängert einfach das Vergnügen des Zuschauers, der Held reitet nun doppelt so lange durchs Bild.

Manns *mise en scène* ist karg, fast trocken, sie will den Zuschauer nicht verführen: die berühmte erotische Sequenz von GOD'S LITTLE ACRE, nachts zwischen Aldo Ray und Tina Louise, die sich begehren, aber durch ihre Ehen für immer getrennt sind – das hat nicht Mann ge-

macht, das ist die Arbeit von Irving Lerner, dem Montagespezialisten, der verliebt war in seine Movieola.

Die Schönheit der Mann-Filme – für die Leute bei den Cahiers kam sie allein von ihrer Physis: die Konzentration, die Anstrengung, der Schweiß machen die Wahhaftigkeit ihrer Menschen aus, die keine Schauspieler mehr sind, sondern Akteure, die den Körper einsetzen und den Intellekt. Sie stellen nicht dar, sie handeln, und ihr Handeln ist organisch. Die Verbissenheit von James Stewart, das ist seine Anstrengung, wenn er all seine Stunts selber macht – reiten, Felsen emporklettern, durchs Feuer geschleift werden. Für WINCHESTER '73 lernte er ein Repetiergewehr handhaben, für THE MAN FROM LARAMIE bekam er einen Original-Henrystutzen in die Hand. Die Leute müssen sich der Objekte bedienen, sagt Mann, das ist die einzige Möglichkeit, Realismus zu



Henry Fonda und Tony Perkins in THE TIN STAR



MAN OF THE WEST



BEND OF THE RIVER

erzielen im Western. Dann ist der Instinkt vereinigt mit der Reflexion: «Mit den Muskeln», erklärt Henry Fonda in *THE TIN STAR* Tony Perkins beim Probeschiessen am Fluss, «musst du schnell sein, mit dem Verstand aber musst du einen winzigen Augenblick zögern.»

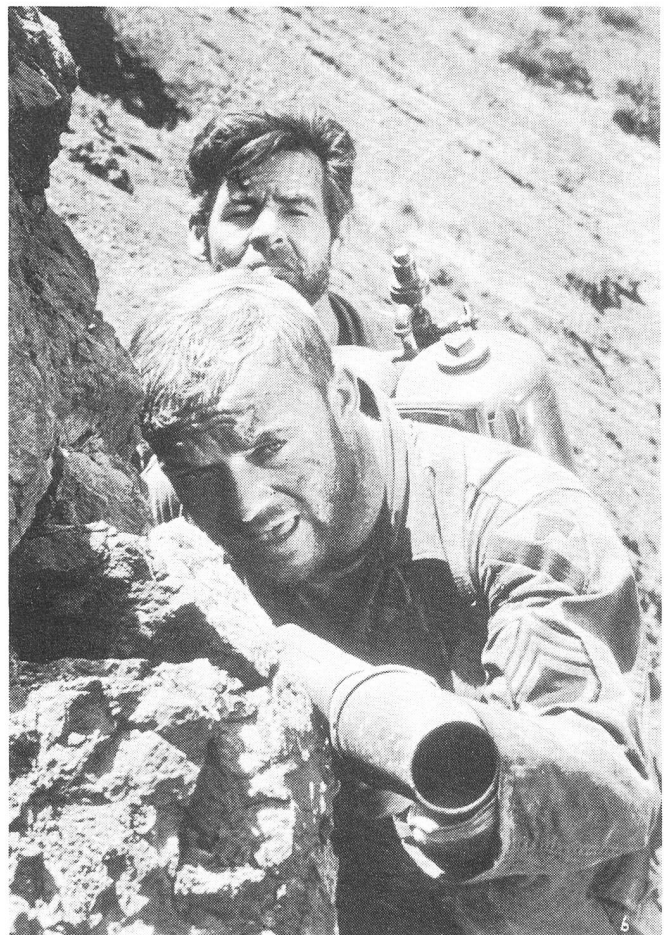
Mann machte stoische Filme, von stoischen Helden, aber stoisch nicht als Philosophie, sondern ganz pragmatisch: es gibt ein Handeln nur aus der einzelnen Situation heraus, von den Gesetzen der Gesellschaft, von den Zwängen der Vergangenheit frei. James Stewart, Julia Adams, Arthur Kennedy stehen am Lagerfeuer des kleinen Siedlertrecks, das ist eine der schönsten Szenen in *BEND OF THE RIVER*. Sie horcht auf die Nachtvögel, die singen hübsch, meint sie. Die zwei Männer stimmen ihr zu, aber längst schon haben sie sich still verständigt, dies sind Signale von Indianern, die sich verständigen für einen plötzlichen Überfall. Im nächsten Augenblick bekommt die Frau einen Pfeil in die Schulter, und die zwei Männer verschwinden im Wald, schlängeln sich durch den Bach beim Lager, in die Büsche, verschmelzen mit der Landschaft und erledigen die Indianer, in lautlosem gemeinsamen Kampf.

Eins werden beim Handeln, in und mit der Gruppe sich bewegen, bei Mann ist das immer provisorisch. Die Gruppen zersetzen sich, das ist anders als bei Hawks, die ständigen Veränderungen und Umgruppierungen, die als ganzes die Gruppe am Leben halten. In Mann-Filmen, wenn die letzte Grenze erreicht ist, kommt das Gesetz. Nichts Natürlicheres gibt es als den bärenhaften Victor Mature, den Trapper, der sich aus Neugier in die

Kavallerieuniform stecken liess und der der geliebten Frau verspricht, seinen Nebenbuhler, ihren Mann, nicht anzurühren, also lässt er ihn in eine Bärenfalle stolpern und verschwindet. Das Wort der Frau erst, als Gebot, treibt ihn an den Tatort zurück, sie will das nicht verantworten.

Die Siedlung, die im zweiten Teil von *BEND OF THE RIVER* aufgebaut wird, das wird der Ort der Gesellschaft, der Ordnung. Die Zeit der Einheit ist vorbei, da müssen die zwei Männer sich entscheiden, auf welcher Seite sie stehen, und die Frau, bei welchem Mann. Das wird sie erst recht hart machen und verbittert, alle drei, und unnach-sichtig, wie es ihr Vater schon geworden ist, für den das Leben ausserhalb der Gesetze Revolte ist, der die Menschen mit Äpfeln vergleicht, die faulen muss man aussondern, damit sie die gesunden nicht verderben.

So will es die Gesellschaft, das heisst Gesetz und Ordnung. Manns Helden reagieren regressiv darauf, sie wissen, was sie dabei verlieren. Und Jimmy Stewart, das menschenfreundliche Unikum aus den Capra-Filmen, Kämpfer für soziale Gerechtigkeit, macht es zu seinem Prinzip, nur an sich selbst zu denken. *Deadly private*, sagt Farber, in seiner Diskussion von *THE FAR COUNTRY*, 1977, sei Stewarts Figur, *and sort of bitter*: «Vielleicht nicht verbittert, aber es ist so eine Art böswilligen Bestehens auf seiner Privatangelegenheit, wo er nicht erklären will, was er tut, und doch alles mitkriegt, was um ihn herum vorgeht, ohne tatsächlich Anteil daran zu haben. Attraktiv an dieser Figur ist, wie Mann und Borden Chase und Stewart es realisieren, dass es wundervoll ist, nicht zur Gesellschaft zu gehören. Es bringt einen aus all den



Aldo Ray, Robert Ryan in MEN IN WAR



Katastrophen heraus, wo man seinen Nachbarn helfen und die Bevölkerung von Skagway mit Rindersteaks versorgen muss, oder diesen schrecklichen Schauspieler, Jay C. Flippen, davor bewahren muss, jede Sekunde erschossen zu werden.»

Die Frauen demonstrieren in *THE FAR COUNTRY* die gesellschaftliche Solidarität, die Männer denken an sich, es ist eine Gesellschaft ohne ordentliche Vaterfigur. Denn der einzige Vater, ganz in Schwarz, der skrupellose Mr. Gannon, Räuber und Richter in *Personalunion*, nutzt unverhohlen seine Macht, ohne ideologischen Ballast: er spielt mit dem Gesetz. Wie dann in einer endgültigen Gesellschaft der Vater funktioniert, zeigt, wieder ganz in Schwarz, wieder inkarniert von John McIntire, der Doktor in *THE TIN STAR*: der führt Buch über seine Gemeinde, hält alles fest aus ihrem Leben, in seinen schwarzen Büchern, wie Robespierre, der schwule Revolutionär und Demagoge. Ein Über-Ich, eine Inquisition. Seinen letzten Auftritt hat der Doktor an seinem Geburtstag, da zieht sein treues Maultier sein Wägelchen in die Stadt, und die Bürger beginnen das festliche «But he's a jolly good fellow ...» zu plärren, aber der Doktor ist tot, von einem Banditen erschossen: ein MacGuffin, wie Robert Ryan und sein Kadaver, auf den 5000 Dollar ausgesetzt sind in *THE NAKED SPUR* (das bedeutet eine Farm für Jimmy Stewart), wie der tote Cid, der phantomhaft auf sein Streitross gebunden, die Feinde Spaniens in die Flucht schlägt, wie der unter Schock stehende General, den der versprengte Trupp mit sich führt in *MEN IN WAR*.

On location, unterwegs sein, das hält die Filme von Anthony Mann in ihrer wunderbaren Balance, sie wollen den Punkt nicht anerkennen, wo ihr Weg enden muss. *THE TALL TARGET*, von 1951, sein vielleicht geheimnisvollster Film, ist eine Reise durch die Nacht, eine Bewegung, die keine Spuren hinterlässt: «Ninety years ago a lonely traveler boarded the night train from New York to Washington, D.C., and when he reached his destination, his passage had become a forgotten chapter in the history of the United States.»

Eine Geschichte, die sich selbst aufhebt, von einem ersten misslungenen Attentat auf Lincoln. Solange der Zug in Bewegung ist, bleiben alle Möglichkeiten offen: die neue Nation ist noch nicht geboren, ihr neuer Präsident kommt heimlich zur Amtseinführung, wie ein Dieb in der Nacht. So kommt auch Gary Cooper in *MAN OF THE WEST*, mit seinen zwei Begleitern, zurück auf die kleine Farm, den Schlupfwinkel der Bande, zu der er früher gehörte, so idyllisch gelegen, dass man sieht, seine bürgerliche Zukunft bedeutet einen unwiederbringlichen Verlust seiner lebendigen Vergangenheit. Die Gewalt ist ihre erste Tugend, sagt Rivette von Manns Helden, doch die Gewalt habe kein anderes Ziel als – nachdem die Konventionen zertrümmert worden sind – eine Leere zu schaffen, einen Zustand der Gnade, in der die Helden sich selber prüfen mögen: Gewalt und Meditation so aneinandergebunden, dass sie nicht zu trennen sind, ohne dass die Seele der Filme zerstört würde. In Washington wird es für Lincoln den Stillstand geben, dann steht er auf einer Seite, dann verkörpert er das neue Gesetz.



Sophia Loren und Charlton Heston in *EL CID*

Die Väter sind degeneriert bei Mann, sie spielen keine Rolle mehr für die Söhne. Dock Tobin, in *MAN OF THE WEST*, und seine Kretins von Revolvermännern, das ist wie bei Ford die Cleggs, die Clantons. Zu blöd zum Marodieren; unsäglich, wie sie den Zugüberfall vermässeln. Cooper, Jahrgang 1901, spielt den Neffen von Lee J. Cobb, Jahrgang 1911, dessen versoffenes Gequassel und schwärmerische Gebärden leicht vergessen lassen, wie tückisch gemein er ist, bei aller tragischen Lächerlichkeit. Wenn Julie London am Schluss verzweifelt im Planwagen kauert, dann ist Dock der Schänder, aus Provokation, der Vater der sich vergriffen hat an der 'Frau' des 'Sohnes'.

Die Väter vertreten bei Mann das Gemeineigentum, alles gehört in der Familie allen, jedes Ding, jede Frau, sagen Dock Tobin oder Ty Ty in *GOD'S LITTLE ACRE*. Die Söhne haben mehr Händel miteinander als mit dem Vater; die Ödipusfigur, der Ursprung allen Erzählens, ist für Mann nur noch das Vorbild für einen, der eine sich selbst gestellte Aufgabe ohne Umschweife löst. So dass die Ödipus-Konfigurationen in seinen Filmen verschoben sind auf den verlorenen Sohn hin, der seinen Vater verrät, in *MAN OF THE WEST*, im Traum des alten Wagonman in *THE MAN FROM LARAMIE*. Und auf die Brüderpaare, die Generation nach Ödipus, Todfeinde, die bis in den Tod aneinander gebunden sind, in *WINCHESTER '73* oder *BEND OF THE RIVER*, in *GOD'S LITTLE ACRE* oder *THE FALL OF THE ROMAN EMPIRE*. Wo der eine die Zukunft vertritt, während der andere, aus freier Entscheidung, weiter zur Vergangenheit gehört. Er laufe davon, sagt James Stewart, als Glyn McLintock in *BEND OF THE RIVER*, vor einem Mann, der ihn verfolgt, namens Glyn McLintock. Laurence Harvey bekommt in *A DANDY IN ASPIC* den Auftrag, einen Doppelagenten zu liquidieren, das ist er selber. Das ist die letzte Variante der im gemeinsamen Auftrag vereinten Brüder aus *T-MEN* und *BORDER INCIDENT*, der *undercover agents*, von denen der eine geopfert werden muss, brutal niedergeschossen, von Pflugscharen zerfetzt, ohne dass der andere ihn retten könnte.

Ihr Sterben nimmt einen mit beim Zuschauen, aber es ist lapidar eins von verschiedenen Ereignissen. In Mann-Filmen ist nichts, über den Augenblick hinaus, dramatisiert: sein letzter Film, *THE HEROES OF TELEMAR*, ist eine Serie von Aktionen im Kampf des norwegischen Untergrunds gegen die Nazis, doch die Propaganda dahinter, so zurückhaltend wie sonst nie, verleiht dem was die Männer und Frauen tun, in der weissen unbeschriebenen Landschaft Norwegens, keine grössere Bedeutung. Es ist, ein letztes Mal, ein Film vom Abenteuer, weil über Abenteuerer. Ein Abenteuer des Schauens auch für den Zuschauer: «Die Schauspieler verlassen die Schauplätze erst, wenn alles, was dort geschehen konnte, vorüber ist. Alles was geschieht, ist auch sichtbar. Selbst die Gesichter geben keine Rätsel auf. Der Weg eines Films von Anthony Mann ist gelassen wie der Weg Gary Coopers in *MAN OF THE WEST*, der, als Julie London ihn fragt, was er tun werde, antwortet: 'Ich weiss nicht. Erst mal abwarten, wie sich die Dinge entwickeln werden.'» (Wim Wenders)

Nichts ist jemals gewonnen, sagt Deleuze zu den späten Western von Mann, und das ist wohl die einzige Formel, die in Manns Filmen Geltung haben kann. ■



Anthony Mann 1906-1967

Geboren als Emil Anton Bundmann, am 30. Juni 1906 in San Diego. Nach der «high school» schloss er sich 1925 als Bühnenmeister und Schauspieler einer off-Broadway Theatergruppe an, wo er ab 1930 auch Regieaufgaben übernahm und bis 1938 unter seinem richtigen Namen wirkte. Bei Selznick war er dann Talentsucher, bevor er als Regieassistent zu Paramount wechselte, wo er in dieser Funktion etwa bei *SULLIVAN'S TRAVEL* (1941, Regie: Preston Sturges) tätig war. Anthony Mann starb 1967 während den Dreharbeiten zu *A DANDY IN ASPIC*, den Laurence Harvey dann beendete.

Filme als Regisseur:

- 1942 DR. BROADWAY
MOONLIGHT IN HAVANA
- 1943 NOBODY'S DARLING
- 1944 MY BEST GAL
STRANGERS IN THE NIGHT
- 1945 THE GREAT FLAMARION
TWO O'CLOCK COURAGE
SING YOUR WAY HOME
- 1946 STRANGE IMPERSONATION
THE BAMBOO BLONDE
- 1947 DESPERATE
RAILROADED
- 1948 T-MEN
RAW DEAL
- 1949 REIGN OF TERROR (THE BLACK BOOK)
BORDER INCIDENT
- 1950 SIDE STREET
WINCHESTER '73
THE FURIES
DEVIL'S DOORWAY
- 1951 THE TALL TARGET
- 1952 BEND OF THE RIVER
- 1953 THE NAKED SPUR
THUNDER BAY
- 1954 THE GLENN MILLER STORY
- 1955 THE FAR COUNTRY
STRATEGIC AIR COMMAND
THE MAN FROM LARAMIE
THE LAST FRONTIER
- 1956 SERENADE
- 1957 MEN IN WAR
THE TIN STAR
- 1958 GOD'S LITTLE ACRE
MAN OF THE WEST
- 1960 CIMARRON
- 1961 EL CID
- 1964 THE FALL OF THE ROMAN EMPIRE
- 1965 THE HEROES OF TELEMAR
- 1968 A DANDY IN ASPIC