

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 29 (1987)  
**Heft:** 153

**Artikel:** Zum Werk von Richard Brooks : weine nicht um die Verdammten  
**Autor:** Göttler, Fritz  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-867219>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 22.01.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

Zum Werk von Richard Brooks

# **Weine nicht um die Verdammten**

Von Fritz Göttler



Zum Start, den Wegweisend, von Jacques Rivette: «Was ist nun der Sinn dieser Revolution heute in Hollywood? Über die lange Zeit der Unterwerfung unters fabrikfabrizierte Produkt hinweg wiederanzuknüpfen an die Tradition von 1915, die von Griffith und der Triangle, die ja weiter mit ihrer Kraft das Werk der alten Hollywoodleute nährte, von Walsh, Vidor, Dwan, und natürlich das von Howard Hawks; zurückzukehren zum Lyrismus, zu den heftigen Empfindungen, zum Melodram, eine gewisse Grossartigkeit der Gesten wiederzufinden, eine Äusserung von Gefühlen, die ungeschliffener, spontaner ist; kurz: die Naivität wiederzugewinnen.»

BLACKBOARD JUNGLE 1955: Aggression und Kriminalität in Amerikas Schulen. Die Väter an der Front, die Mütter in der Rüstungsindustrie, wo sollten die Kinder da ihr Zuhause finden, aber kaputter als die Typen auf der Strasse, die kriminell-koboldhaften *Pucks* der Fünfziger, sind die Erwachsenen, die Lehrer, an Körper und Seele versehrt aus dem Krieg heimgekehrt. Inhalte wollen sie ihren Schülern vermitteln, aber dann müssen sie lernen, sich einem neuen Kampf zu stellen, unter Einsatz ihres ganzen Körpers.

Brooks zählt zu den Revolutionären 1955 in Hollywood, nicht nur seiner Jugend wegen – an die vierzig Jahre war er damals – und nicht nur weil er radikal war und (links)liberal. Sondern weil er einer aus jener neuen Cineastengeneration ist, die – das macht die Fünfziger zur aufregendsten Periode des amerikanischen Kinos – als Intellektuelle anfangen Filme physisch und emotional zu machen.

Brooks kommt vom Journalismus, die Scripts zu seinen Filmen hat er selber konstruiert, clever und pointiert, wie Leitartikel, amerikanische Wirklichkeit aufgefangen in amerikanischen Mythologien. Thesenkino sagen seine Verächter, pro Film ein Thema. Jugendkriminalität: BLACKBOARD JUNGLE, Perversion der amerikanischen Jagdleidenschaft: THE LAST HUNT, Geschäftemacherei mit der Religion: ELMER GANTRY, Ehekrise: THE HAPPY ENDING, sexuelle Emanzipation der Frau: LOOKING FOR MR. GOODBAR, politische Korruption: WRONG IS RIGHT, Spielerleidenschaft: FEVER PITCH. Aber als das *exploitation*-Kino der Siebziger diese Formel – ein heisses Thema als Startpunkt für einen Film – aufnahm und verarbeitete, ging Brooks zurück zum reinen Genrekino.

Er redet gern davon, was seine Filme sagen sollen, aber wenn man sie sieht, merkt man, in seiner Inszenierung ist er kein Funktionär seiner Stories und ihrer *messages*, die Bilder sind primär, ursprünglich die Emotionen. Sein Schnitt folgt nicht der vorgeschriebenen Logik der Erzählung, er montiert musikalisch: BLACKBOARD JUNGLE nach dem Rhythmus von *Rock Around the Clock*, oder THE PROFESSIONALS nach Aaron Coplands *El Sal»n Mexico*. Die *mise-en-scene* schon ist bei Brooks musikalisch, der Ton konstituiert einen Raum, durch den die Personen sich bewegen: das Klingeln der Telefone in ELMER GANTRY, nach Burt Lancasters Entlarvung und Erniedrigung, und das regelmässige gedämpfte Klingeln des Telefons in SWEET BIRD OF YOUTH, wenn Paul Newman immer wieder versucht seine Jugendliebe Heavenly anzurufen, Ed Begleys Tochter, eingesperrt im Palast ihres Va-



CRISIS (1950)



ELMER GANTRY (1960)

ters, und die Windharfen in LORD JIM, die flirren wie das Sonnenlicht zwischen den Bäumen, und immer wieder, verstörend, die Kirchenglocken der Sonntage.

Brooks hat keine Scheu vor groben Effekten, ungeniert lässt er die Kinotricks durchscheinen, mit denen er die lineare Geschlossenheit seiner Vorlagen – Theater, Roman, Script – auflöst. Tennessee Williams war ihm mehr als recht, mit seiner kruden Psychoanalyse, die nichts mehr aufklärt, Konglomerate macht aus dem, was früher Charaktere waren, in der klassischen Dramaturgie, Figuren zusammengeflickt aus Posen und grossen Sprüchen, lebende Widersprüche. *Wrong is right*, oder wie Leslie Nielsen es formuliert, als Präsidentschaftskandidat, und deshalb ist es schon wieder Propaganda: Fakten bedeuten nicht unbedingt die Wahrheit. «Das ist meine Tochter», präsentiert Ed Begley seinen Wählern Heavenly, in weissem Kleid: «da sage noch einer, Politik und Keuschheit würden sich nicht vertragen».

Paul Newman spielt in diesem Film einen Typen, der immer am falschen Platz ist, er führt sich auf wie ein *studio actor* in der Provinz und will ein Nachwuchsstar werden in Hollywood. Wenn er in seine Heimatstadt zurückkommt, als Tramp, schaut er aus wie Mad Max, aber er hat keine Chance gegen die anderen, denn hier im tiefsten Süden sind sie die besseren, die fanatischeren Showleute. Neben dem selbstgerecht impotenten Rip Torn ist Newman eine Diva, ein dummer Junge, dessen Jugend verrinnt und der sein Herz noch immer rein halten will. Sein Traum ist simpel wie nur in den Fünfzigern

die Träume waren, für kurze Zeit, aber sie gehören nicht mehr in die Welt der Sechziger.

Mit SWEET BIRD OF YOUTH beginnt Brooks' Trilogie der verratenen Jugend, nach Newman kommen Peter O'Toole in LORD JIM und Robert Blake/Scott Wilson in IN COLD BLOOD, greisenhafte Kinder, Verbrecher und Ausgestossene, die stets das gleiche Schicksal erwartet, Exkommunikation, Exekution, Auslöschung. «Schliesst das Buch, läutet die Glocken, löscht die Kerzen.»

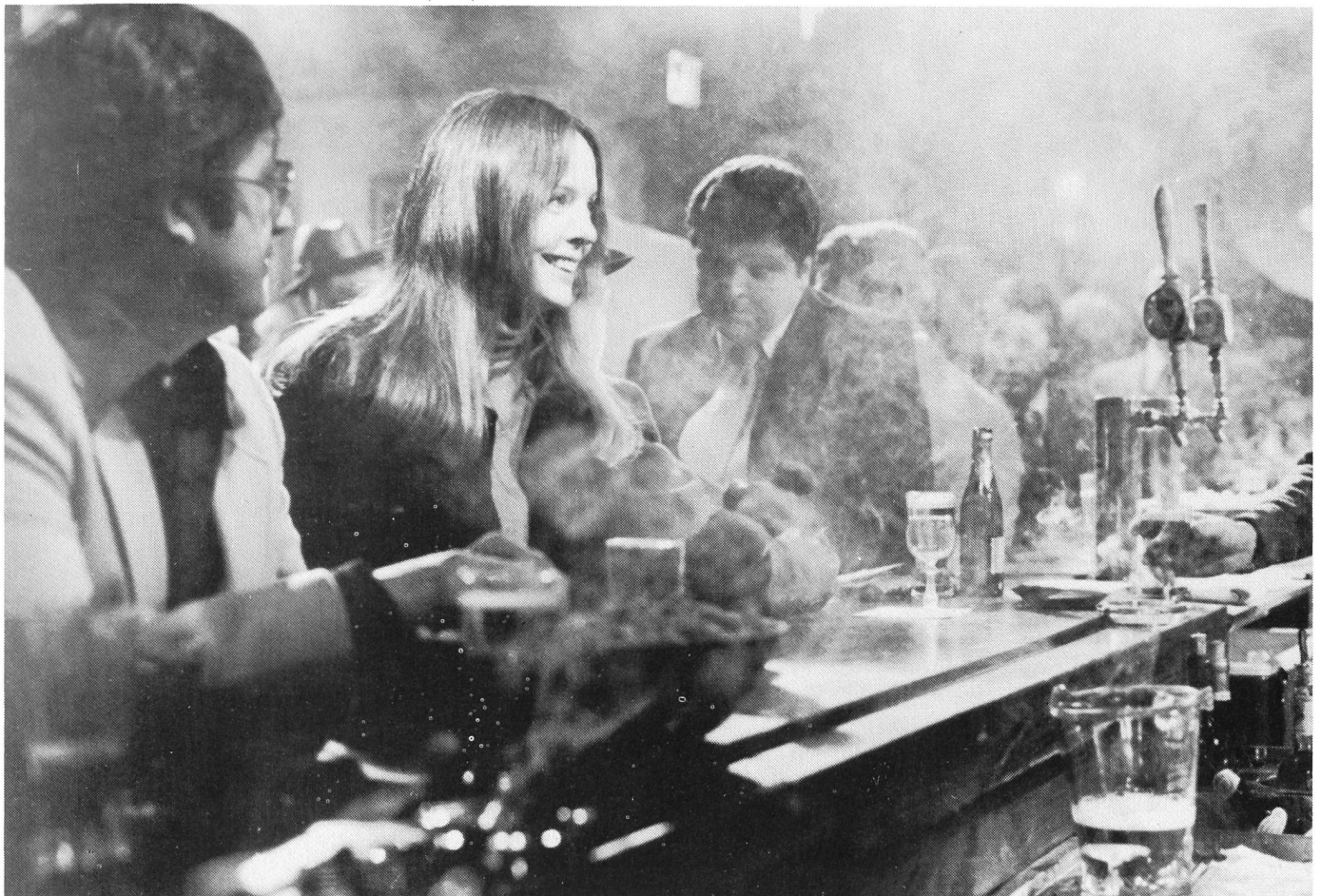
Den Gegenpart zu diesen jungen *losers* hat in THE PROFESSIONALS Robert Ryan, mit seinem verwitterten Gesicht spielt er einen ritterlichen Jungen, ein Profi zwar, aber nicht vertraut mit der Wüste, die zu hassen sinnlos ist. Von den erfahrenen Burt Lancaster, Lee Marvin, Woody Strode wird er initiiert, unterwiesen, nach seiner Verwundung gepflegt, er ist wie Skip Homeier bei Boetticher oder Bruce Davison bei Aldrich. Es widerstrebt Ryan, nach einer Schiesserei auch die Pferde der Erschossenen abzuknallen, damit sie den kleinen Trupp nicht verraten, später hat er dann, als dies wirklich passierte, seine Lektion gelernt und will das nun erledigen, da sagt Marvin lakonisch «Jetzt wo wir die Tiere brauchen». Zur entführten Claudia Cardinale sagt Ryan dann «Es tut mir leid um Ihr Pferd, Madam» und hilft ihr auf ein anderes.

Brooks ist ein Profi, ein Konstrukteur wie Hawks, er hat fertiggebracht, was sonst nur dieser schaffte, eine Romanvorlage neuzuschreiben und auf der Leinwand dann doch das Original erhalten zu haben, bei THE KILLERS

nach Hemingway oder LORD JIM nach Joseph Conrad. Wenn Peter O'Toole die waffengefüllten Netze in die Baumkronen schweben lässt, um seine Waffen vor dem faschistischen General zu verstecken, hat das die gleiche mechanische Schönheit wie in LAND OF THE PHAROHS die Konstruktion mit dem Sand, der verrinnt und die Pyramide verschliesst. Und Jims und der Professionals Logistik für die Überfälle auf die verschanzten Dörfer ist präzise wie die in RIO BRAVO oder EL DORADO. Die Moral ist das Rückgrat des Professionalismus, das unterscheidet den Profi vom Söldner, eine Moral, die das Handeln regelt und die eigene Existenz: für den Profi ist die Arbeit das Leben, den Söldner hat sie dem Leben entfremdet. THE LAST HUNT ist die Geschichte eines Profis, eines Büffeljägers, der zum Söldner verkommt, er spürt es und es macht ihn fast kaputt. THE PROFESSIONALS funktioniert, als Statement zum Professionalismus, nur wenn man ihn zusammensieht mit IN COLD BLOOD und seinen zwei Helden, die sich einreden, sie wären Profis, aber ihr Vorbild ist ausgerechnet Humphrey Bogart in TREASURE OF THE SIERRA MADRE.

Den Sergeant York der Regie hat Godard Brooks genannt: seine Helden lassen immer durchblicken, in der Tat, wie im amerikanischen Kino die Moral des Professionalismus die der *good guys/bad guys* ersetzte. Sie sind zu sehr Individualisten um völlige Professionals zu sein, sie handeln für sich, egozentrisch, nicht allein in Konzentration auf die Welt um sie herum. Sie sind Spieler eher

Diane Keaton in LOOKING FOR MR. GOODBAR (1977)





als Profis, geschlagen und auf der Suche nach der zweiten Chance.

Zum Zynismus entarte in seinen Filmen der Individualismus, das ist ein oft angebrachter Vorwurf an Brooks, von Liebhabern des puren Actionkinos, die Unschuld ist verloren, und die Freiheit des Handelns. Es gibt keine Motive mehr dafür, nur noch Beweggründe, und in seinem letzten Film, *FEVER PITCH*, gibt es auch keine Geschichte mehr, nur noch ein Passieren von Raum zu Raum, durch die leeren lichten Gänge der Casinos von Vegas, leidenschaftslos doch unerbittlich, in schnellen Überblendungen.

Die Diva in *SWEET BIRD OF YOUTH*, Geraldine Page, ist auf der Flucht vor Hollywood, erst am Ende, da scheint die andere Diva durch, Norma Desmond, ist sie wieder bereit für ihre Grossaufnahme. Die beiden Jungen von *IN COLD BLOOD* sind auf der Flucht schon bevor sie ihre Morde begehen, eine Transzendenz zeichnet ihr Handeln aus, die einer Trance nahekommend, mit ihren Opfern haben ihre Taten nichts zu tun, alles ist bloss eine Angelegenheit zwischen ihnen beiden, und dahinter taucht die Silhouette des gehassten und geliebten Vaters auf. Ein Schattenboxen mit der eigenen Vergangenheit, nur war die Flinte diesmal geladen. Ein Tod unter vielen, wie der von Diane Keaton in *LOOKING FOR MR. GOODBAR*, dem Lustmord in zuckendem Blau, keine Tragödie, sie kann schon lang nicht mehr Wirklichkeit und Wunsch auseinanderhalten. Das Kino, das Brooks macht, ist, gewalttätig und zu allen Risiken bereit, eins der Selbstzerstörung, der Lust am Untergang.

Eine zweite Chance der Professionals: Die Milizionärin Conchita, die Lancaster früher mit anderen geliebt hat, als sie noch gemeinsam kämpften in der mexikanischen Revolutionsarmee, bohrt ihm, sterbend, von ihm angeschossen, ihren Colt in den Hals, wie er sie in den Armen hält um ihr Wasser zu geben, sie drückt ab, doch die Trommel ist leer. Lancaster ist kurz erstarrt, dann breitet eine heftige Erregung sich in seinem Gesicht aus.

Vom General ist Jim an einen Pfahl gekettet worden, und in einer Stunde soll er getötet werden, wenn er das Waffenversteck nicht preisgibt. Seine Angst vor dem Tod und dem Nichts verwandelt sich in Begehren, dem Mädchen gegenüber, das der General geschickt hat, das vor ihm kniet und sich ihm hinzugeben bereit ist. Wenig später, kurz vor dem Angriff auf das Dorf, kniet der feige und verräterische Curd Jürgens vor einer kleinen Buddhastatue und, als der General ihm vorwirft, er würde jede Woche seine Götter wechseln, sagt er nur «Ich war so einsam». Sie haben alle Angst vor dem Tod, sagt Lancaster in *ELMER GANTRY* zu Jean Simmons, über die Leute, die in ihr Missionszelt gekommen sind. Brooks will nicht, dass seine Verdammten weinen über ihr Schicksal, let the world cry for them.

*I'm on my way*, wird gesungen, in mehreren von Brooks' Filmen, das reicht aus, um die Personen in Bewegung zu halten. Es ist schwieriger heute, über ihn, den *hyphe-nate*, den *writer-director*, als Cineasten zu schreiben als über die *metteurs-en-scene* Minnelli oder Cukor, dabei ist seine Inszenierung so geradlinig wie im Musical: die

Gene Hackmann und James Coburn in *BITE THE BULLET* (1975)





THE PROFESSIONALS (1966)



THE LAST HUNT (1956)

Aktionen der Gang in BLACKBOARD JUNGLE nehmen die WEST SIDE STORY voraus, und wie Lancaster, ganz King of Comedy, im nächtlichen Zug Jean Simmons anmacht, ist so ungeniert wie beim jungen Astaire.

Extrovertiertheit als Fundament, das steigert sich, in WRONG IS RIGHT, zur totalen Show, weltumspannend über Satelliten, die Welt nicht nur wiedergebend, sondern manipulierend, die Kameras sind tödlicher als die Waffen. In ELMER GANTRY schon gab es die Vermengung von Realität und Inszenierung, als Figuranten hatte Brooks keine Hollywoodstatisten geholt, sondern Leute aus den umliegenden Kleinstädten. Das Gebet und den Geschlechtsakt, hat Welles gesagt, kann man nicht filmen, und Brooks filmt diese Erkenntnis in allen seinen Filmen bis hin zu den tödlichen Orgasmen und Erektionen der menschlichen Bomben in WRONG IS RIGHT, die rätselhaft erstarren in der Wiederholung und Verdopplung auf dem Bildschirm.

Die Frauen sind unberechenbar bei Brooks, und es ist kein Zufall, wenn Jean Simmons und Shirley Jones an die zehn Jahre nach ELMER GANTRY wieder gemeinsam spielen in THE HAPPY ENDING, die Filme ergänzen einander, über die Rollen der Frauen, die sind, egal ob Heilige oder Huren oder Ehefrauen, Hexen, sie verweigern sich dem gesellschaftlichen Tauschverkehr, so dass die Männer ins Leere stossen mit ihren Argumenten. Sie sind in einem Vakuum angelangt, wo sie sich nicht mehr einneh-

men lassen durch Ideologien und gesellschaftliche Normen. «Die Ehre», sagt schon in LORD JIM ein Kapitän, «haben die Versicherungsgesellschaften erfunden...»

Einen lauernden Augenaufschlag hat Jean Simmons in ELMER GANTRY, wenn sie vor ihre Gläubigen tritt zu ihrer Performance, und trotzig bläst sie eine Haarsträhne aus dem Gesicht in THE HAPPY ENDING, wenn sie ihren Mann zum letzten Mal zu verführen versucht: sie hat soeben in einem Modegeschäft Kleider im Wert von 11'000 Dollar gekauft.

«Warum kann ich den Mann, den ich liebe, nicht lieben?» fragt sie und Lloyd Bridges sagt später, wie in einer Antwort darauf, zu Shirley Jones «Ich vermisse dich, selbst wenn ich bei dir bin». Die Pionierin ist das Vorbild dieser Frauen: «Meine Mutter kam aus Irland hierher nach Amerika, mit nichts weiter als Hoffnung», sagt Simmons' Mutter, als deren Mann nicht verstehen kann, wieso seine Frau nach Nassau aufgebrochen ist, von einem Tag auf den anderen, allein und ohne Geld.

Diese Frauen sind unterwegs, es gibt kein Ziel für sie, das einen Abschluss markierte und einen Sinn ergäbe. Diane Keaton in LOOKING FOR MR. GOODBAR untermauert jedes ihrer Worte durch eine Geste, jede Geste durch ein Kopfschütteln, jedes Kopfschütteln durch einen Gesichtsausdruck, jeden Ausdruck durch ein Wort. Es ist der totale Bankrott der geregelten Kommunikation, sie ist Taubstummenlehrerin, das erklärt den Überschuss ihres Sprechens, das erklärt den Überschuss ihrer weiblichen Kreativität sich zum Ausdruck bringt in totaler Promiskuität. Als Kind musste sie, poliokrank, ein Jahr lang bewegungslos in einem Gipsverband liegen.

As time goes by: Versonnen lässt Jean Simmons in ELMER GANTRY den Sand aus ihrem Schuh rinnen, von der gemeinsamen Nacht mit Lancaster am Strand. «Ist irgendwo im Moment Mitternacht?» fragt sie in THE HAPPY ENDING im Flugzeug nach Nassau ihren Nachbarn. «In Casablanca, würde ich sagen», ist die Antwort. Simmons trinkt Tomatensaft in einem Champagnerglas. «Waren Sie schon einmal in Casablanca?» «Nur im Kino.» Nach ihrer letzten Hochzeitstagparty war sie, erschöpft und ratlos schon, im Wohnzimmer vor dem Fernsehapparat gesessen, Champagner schlürfend, und hatte CASABLANCA angeschaut, die Paris- Episode von Bergman und Bogart.

Die Distanz ist unverzichtbar für Brooks' Helden, zum eigenen Leben, sogar zu dem was man zu tun bereit ist und bereit sein muss. Die Reflexion, die ihnen ihre Würde verleiht. «Nehmen Sie Bogart», erzählte Brooks Bogdanovich, «er konnte nie das Geld, das er verdiente, in Einklang bringen mit dem, was er dafür tat. Er machte sich dauernd lustig über sich. Und das ist wichtig, wenn Sie verstehen, was ich meine. Bogart war wirklich tough, und er war aufrichtig. Ich erinnere mich, ein paar Wochen vor seinem Tod besuchte ich ihn und traf ihn wie gewöhnlich mit einem Drink in der Hand an. Nach einer Weile bekam er einen schrecklichen Hustenanfall und begann Blut zu spucken. Es war schrecklich zuzusehen. Ich stand auf und wollte das Zimmer verlassen, bis es vorbei war. Da schaute Bogie zu mir hoch und sagte: What's the matter, Dick, can't you take it?» ■