

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 30 (1988)
Heft: 163

Artikel: Die Suche nach der individuellen Handschrift eines Drehbuchautors : Jules Furthman: Liebesverhöre
Autor: Midding, Gerhard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866795>

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: 05.05.2025

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



SHANGHAI EXPRESS (1932)

Die Suche nach der individuellen Handschrift eines Drehbuchautors

Von Gerhard Midding

Jules Furthman: Liebesverhöre

Die Bedeutung Jules Furthmans für das Werk von *Howard Hawks* und *Josef von Sternberg* gehört zu den grossen Mysterien der amerikanischen Filmgeschichte.

Er ist, obwohl sein Name im Vorspann einiger der berühmtesten Filme genannt wird, die je in Hollywood gedreht wurden, heute ein nahezu Unbekannter, ganz im Gegenteil zu jenen beiden Stützpfeilern der *Autorentheorie*, für die er insgesamt mehr als fünfzehn Drehbücher schrieb. Ohne ihn zu einem Opfer hochzustilisieren, dessen Beitrag auf dem Prokrustesbett der romantischen Autorenkonzeption herabgemindert wurde, bietet seine Arbeit dennoch reichlich Anlass, die Anwendbarkeit dieser Konzeption auf das Studiosystem Hollywoods zu überprüfen.

Zunächst stellen sich auf der Suche nach seiner Handschrift schier unüberwindliche Probleme. Erst einmal legt die Zusammenarbeit mit derart grundverschiedenen Regisseuren wie Hawks und Sternberg einen gewissen Eklektizismus aufseiten Furthmans nahe: Man muss den Verdacht gewinnen, einem äusserst anpassungsfähigen Ausführenden und nicht unbedingt einem dominierenden kreativen Temperament nachzuspüren. Hinzu kommt, dass er kaum ein Drehbuch allein verfasst hat. Abgesehen von den Regisseuren finden sich in seiner Filmographie Co-Autoren als Variablen, mit denen man rechnen und deren Beitrag man nicht unterschätzen darf: *John Lee Mahin*, *Talbot Jennings*, *William Faulkner* und *Leigh Brackett*. Furthman hat nur ganz wenige Originaldrehbücher geschrieben, zumeist beruhten seine Szenarien auf den literarischen Vorlagen oder Exposés



COME AND GET IT (1936)

anderer Autoren. Darüberhinaus wird ihm ein Hang zum Plagiat nachgesagt, und er selbst machte keinen Hehl daraus, dass er viele seiner Ideen nicht aus dem Stegreif entwickelte, sondern in seiner umfangreichen Bibliothek klassischer Literatur fand.

Furthman selbst ist an dem Rätsel um seine Person und seinen tatsächlichen Beitrag zu den Filmen nicht ganz unbeteiligt. Als Vater eines geistig behinderten Kindes, dessen unablässiges Schreien ihn oft zwang, die Nachbarschaft zu wechseln und die Abgeschlossenheit zu suchen, scheint er ein mitunter verschlossener, arrogant wirkender Mann gewesen zu sein, der des Spottes, auch von Arbeitskollegen, stets gewärtig war. Offenbar einer ähnlich aristokratischen Weltsicht wie *Howard Hawks*

verpflichtet, wahrte er die Distanz zu Mitarbeitern (der Produzent *John Houseman* erinnert sich seiner als «a fascinating veteran screenwriter with whom I didn't have any communication whatsoever») oder strafte sie, wenn sie weniger talentiert waren als er, gar mit Verachtung. Es kann nicht überraschen, dass sich jene später nur selten positiv über seine Arbeit äusserten und ihn vornehmlich des häufigen Plagiats ziehen (immerhin bezeugte *Leigh Brackett*, dass Furthman bei Hawks weit mehr durchsetzen konnte als sie oder andere Szenaristen). Es gibt keine Selbstzeugnisse von ihm, anders als *Dudley Nichols* hat er sich nie programmatisch zu seinem Beruf und seinen Intentionen geäussert. Nicht allein, dass er hinter seine Arbeit zurücktrat, oft genug war es ihm sogar gleichgültig, ob er einen *screen credit* bekam oder nicht. Furthmans Drehbuchstil lässt sich nicht im Vergleich mit einem genau konturierten Bühnen- oder Prosawerk, wie es bei *Ben Hecht* der Fall ist, herausarbeiten. Und schliesslich war seinen Szenarien auch nicht das Schicksal früher Drehbucharbeiten nachmaliger *writer-directors* wie *Billy Wilder* und *Preston Sturges* beschert, welche aufgewertet wurden, nachdem die Kritik auf die Regiearbeiten aufmerksam geworden war.

All dies mag erklären, weshalb Furthman auch in den siebziger Jahren, als in den USA gleichsam als Reaktion auf den vorschnellen Erfolg der Autorentheorie und deren damit einhergehende Vulgarisierung, ein verstärktes publizistisches Interesse an den Drehbuchautoren Hollywoods entstand, nur unzureichend rehabilitiert wurde. *Richard Koszarski*, *Molly Haskell* und *Pauline Kael* (die als einer der ersten Kritiker überhaupt einmal seinen Namen erwähnte) leisteten grundlegende Arbeit, doch wurde sein Beitrag vor allem auf ein dringend ergänzungsbedürftiges Kompendium von wiederkehrenden Motiven (rauhe Abenteurer, exotische Schauplätze, unabhängige Frauen) reduziert. Der Mitte der sechziger Jahre verstorbene Furthman war auch nicht in der Lage, seinen Beitrag gegenüber Interviewern ins rechte Licht zu rücken – Interviews mit Drehbuchautoren kamen erst Jahre nach seinem Tod in Mode. Letztendlich war es vielleicht doch die Ehrfurcht vor jenen beiden *auteurs*, die vor einer genaueren Bestimmung der Rolle Furthmans zurückschrecken liess. Diese Ehrfurcht scheint auch dadurch gerechtfertigt, dass Furthmans Oeuvre, abgesehen von seinen Arbeiten mit Hawks und Sternberg, relativ uninteressant erscheint, eher eine thematische als eine qualitative Geschlossenheit aufweist. Kaum jemand



RIO BRAVO (1959)

wird bestreiten, dass SHANGHAI EXPRESS ein besserer Film ist als CHINA SEAS, obwohl beide im Werk des Drehbuchautors eine zentrale Rolle einnehmen. Doch letztendlich bedeutet dies, einer Sichtverengung zum Opfer zu fallen, die sich auf der Suche nach Meisterwerken nur an der ersten Kategorie der Hollywoodregisseure orientiert. Filme wie NIGHTMARE ALLEY (eines der düstersten Charakterportraits des film noir), THE WAY OF ALL FLESH (eine sehr frühe Reaktion auf den deutschen Kammerspielfilm), selbst eine Prestigeproduktion wie MUTINITY ON THE BOUNTY verdienen es, neu entdeckt zu werden. Ein in Entweder-Oder-Kategorien erstarrtes Denken, das nur ein kreatives Temperament zulässt (sei es nun der Autor oder der Regisseur), führt im Falle Furthmans nicht weiter. Man kann unbesehen festhalten, dass sich



THE SHANGHAI GESTURE (1941)

Hawks und Furthman, dass sich Sternberg und Furthman gegenseitig stärker inspiriert haben als andere Konstellationen. Die ohne Dialog auskommende Exposition von RIO BRAVO ist ebenso offensichtlich die Arbeit zweier Stummfilmveteranen, wie die ausgeklügelte Logistik der *shootouts* in TO HAVE AND HAVE NOT, THE BIG SLEEP und RIO BRAVO das Resultat von *story conferences* ist, in deren Verlauf sich mehrere Autoren die Bälle zuwarfen. Und der berühmte «horse-racing»-Dialog ist vielleicht während einer Mittagspause in der Kantine der Warner Brothers entstanden, während der Regisseur und der Autor ihrer gemeinsamen Leidenschaft für Pferdewetten nachgingen. Die erzählerische Dichte schliesslich von DOCKS OF NEW YORK und SHANGHAI EXPRESS entsteht aus einem Zusammenspiel von visueller Opulenz und dramaturgischer Logik, das andere Sternberg-Filme vermissen lassen.

Im Gegensatz zu Sternberg, der sich nach dem Ende seiner Karriere mit beispielloser Energie bemühte, die Beiträge seiner Mitarbeiter zu schmälern (seine Autobiographie, eine reizvolle Illustration von Astrucs *caméra-stylo*-Gedanken, unterschlägt vollständig, dass auch Lee Garmes, Hans Dreier, Lucien Ballard und andere die Feder entscheidend mitgeführt haben), betonte Hawks den Teamcharakter seiner Arbeit immer wieder. In der Tat scheint ihr Verhältnis von einem ähnlichen professionellen Respekt, wie er zwischen den Charakteren in ihren gemeinsamen Filmen existiert, geprägt gewesen zu sein. Hawks schätzte eine Fähigkeit Furthmans ganz besonders: *He could think of different ways of doing things*. So lapidar dieses Werturteil klingen mag, die Regelmäs-

sigkeit, mit der sich Hawks in diesem Sinne äusserte, bezeichnet dessen Stellenwert, vor allem, wenn man sich vergegenwärtigt, in welch hochkonventionalisierten Genres sie bevorzugt arbeiteten. Auch Faulkner erinnerte sich bei aller Ablehnung der Lohnschreiberei mit Bewunderung an diese Qualität: wenn es fünf Standard-situationen gab, in denen sich Held und Heldin eines Filmes treffen konnten, fiel Furthman immer noch eine sechste ein.

Eine Vielzahl von Querverbindungen zwischen Hawks und Sternberg mag auf Furthmans Konto gehen. Hawks' Konzeption der ersten Rollen *Lauren Bacalls* («Like Dietrich!») resultiert unter anderem darin, dass in TO HAVE AND HAVE NOT Dialoge aus MOROCCO und SHANGHAI EXPRESS («Why did you get off here?» «To buy a new hat.» / «What are you trying to do? Guess her weight?») zitiert werden. Die Liebe der Protagonisten in JET PILOT entwickelt sich über das «Hawkssche» Zwischenstadium des professionellen Respekts (Offenbar wurde ein Grossteil der Szenen – so erinnert sich Janet Leigh – in JET PILOT, die durch die Veränderung der Mode und der Flugzeugtypen nachgedreht werden mussten, von Furthman inszeniert). Die Spucknapfszene in UNDERWORLD, welche später in RIO BRAVO zitiert wird, verweist auf einen noch labyrinthischeren Sachverhalt: Sie könnte aus der Feder Ben Hechts, Furthmans, aber auch Sternbergs, vielleicht sogar Hawks' stammen.

Die Bestimmung von Furthmans Handschrift ist bei der Frage der Adaption ungleich einfacher. Die Exposés und Ideen anderer Autoren benutzten Furthman und seine



MOROCCO (1930)

Regisseure meist nur als Rohmaterial: Harry Herveys Story skizzierte lediglich den Überfall chinesischer Banditen auf den «Shanghai Express», und B.H. (B.H. steht für Hawks' Tochter Barbara) Mc Campbells Geschichte inspirierte nur den schwächsten Teil von RIO BRAVO, das Feuerwerk beim Angriff auf Burdettes Speicher. Hawks' story «Plane Four from Barranca» hat mit ONLY ANGELS HAVE WINGS nur den Schauplatz und einige Handlungselemente gemeinsam. Nahezu jedes Drehbuch, das Furthman aus einer Bühnen- oder Romanvorlage entwickelte, weist Akzentverschiebungen aus. *Marlene Dietrich* ist in MOROCCO keine *femme fatale* mehr wie die Amy Jolly des Stücks, und *Gary Cooper* ist nicht ihr Opfer, sondern reiht sich eher ein in die Galerie narzistischer Helden, die Furthman für *Bancroft*,

Das Spiel mit den Gegenständen ermöglicht es Furthman, Gefühle aufzudecken, die die Figuren nicht direkt eingestehen wollen: die Liebe im Falle Grants, das Gefühl der Schuld im Falle Waynes.



RIO BRAVO (1959)

Grant, Victor Mature und Tyrone Power entwarf. Die entscheidenden Veränderungen betreffen im Regelfall die Frauenrollen, die im Vergleich zu ihren literarischen Vorlagen erweitert (*Frances Farmers* zweite Rolle in *COME AND GET IT*) oder radikal (*TO HAVE AND HAVE NOT*) verändert wurden. Natürlich ist Furthmans Beziehung zur Literatur weitaus komplizierter, als dies Adaptioniskonzept erahnen lässt. Sein Hang zum Plagiat wirft ein sehr zwiespältiges Licht auf die erzählerische Rechtschaffenheit Furthmans. Er gehörte offenbar zu den Hollywoodautoren mit dem grössten Erinnerungsvermögen und entfaltet in *CHINA SEAS* einen wahren Zitatkatalog, in dem Motive aus den Werken Hugos, Maughams, Conrads und anderer auftauchen. *SHANGHAI EXPRESS* folgt in wesent-



ONLY ANGELS HAVE WINGS (1939)

lichen Zügen Maupassants Novellen «Boule de Suif» und «Mademoiselle Fifi» (welcher anständige Film des Genres, vergleiche *STAGECOACH*, tut das nicht?). Mitunter entdeckt man jedoch auch liebevolle Anspielungen, die aus keiner dramaturgischen Notwendigkeit entstanden sind, wie zum Beispiel eine Vignette in *CHINA SEAS*, in der Furthman durch die Einführung der Akim-Tamiroff-Figur Maupassants «Les bijoux» variiert. Natürlich lassen sich bei Furthman – einem leidenschaftlichen Sammler wertvoller Buchausgaben – auch Spuren einer legitimen Beeinflussung durch einen Schriftsteller, Joseph Conrad, finden, mit dem ihn die Problematik der Selbstfindung und der moralischen Erneuerung als Lebensnotwendigkeit für die Protagonisten verbindet.

Ein Hollywood-Pionier

Die Suche nach Furthmans persönlicher Handschrift ist auch deshalb so schwierig, weil sich seine Spuren in der Frühgeschichte des amerikanischen Kinos verlieren: Ein Grossteil seiner Arbeiten aus den späten zehner und frühen zwanziger Jahren ist verschollen.

Der am 5. März 1888 als Sohn eines deutschstämmigen Anwalts in Chicago geborene Furthman war ein genuiner Pionier seines Berufsstandes, denn seine Karriere begann zu einem Zeitpunkt, an dem sich die Filmindustrie zum ersten Mal der Bedeutung des Drehbuches bewusst wurde. Nach dem Erfolg von *THE BIRTH OF A NATION* setzte sich der Langfilm durch, die Handlungen

liessen sich nicht mehr ohne weiteres improvisieren, die emporschnellenden Kosten machten eine präzisere Vorplanung notwendig. Fortan herrschte nicht nur eine stärkere Nachfrage nach ambitionierten Stoffen (welche Furthman, der schon in H. L. Menckens «Smart Set» und der «Saturday Evening Post» publiziert hatte, durchaus befriedigen konnte), sondern vor allem nach Autoren, die sich mit den Gesetzmässigkeiten des jungen Mediums vertraut gemacht hatten.

Furthman entwickelte ein ganz natürliches Verständnis für die speziellen Probleme des Drehbuchschreibens und wurde in den nächsten Jahren zu einem häufigen Mitarbeiter zweier junger Regisseure, die später zu den Grossen Hollywoods gehören sollten: *Henry King* und



RED RIVER (1948)

John Ford. Seine Arbeit mit Maurice Tourneur nimmt schon in wesentlichen Zügen die Konstellation Furthman-Sternberg vorweg – beide Regisseure waren als grosse Stilisten immer wieder versucht, einen soliden dramaturgischen Rahmen zugunsten der Bilder zu vernachlässigen – und liefert einen ersten Beleg für die literarischen Vorlieben und thematischen Konstanten in Furthmans späteren Arbeiten (VICTORY, die erste Verfilmung des Conrad-Romans).

Josef von Sternbergs Behauptung, er habe Furthman beigebracht, wie man ein erfolgreicher Drehbuchautor wird, entkräftet allein schon ein Blick auf dessen Filmographie: Er hatte vor der ersten Arbeit mit Sternberg schon mehr als sechzig Filme geschrieben und gehörte zu Paramounts Spitzenautoren, als es dem Regisseur gelang, seine Karriere mit UNDERWORLD neu zu beleben. Furthman – die Assoziation seines Namens mit gewissen Regisseuren lässt dies leicht vergessen – war vor allen Dingen ein Studioautor, dessen Karriere sich im ständigen Wechsel zwischen langjähriger vertraglicher Bindung (1920 – 23 mit der Fox, 1926 – 32 mit Paramount und 1932 – 39 mit MGM) und der Unabhängigkeit des Freischaffenden vollzog.

Sein Verhältnis zum Studiosystem war weder von tragischen Missverständnissen bestimmt (wie es bei Literaten wie Fitzgerald der Fall war), noch entsprach er dem Klischee vom überbezahlten zynischen Lohnschreiber, der nur Verachtung für diese Arbeit empfindet (eine Rolle, in der sich gelegentlich Ben Hecht gefiel). Er funk-

tionierte sehr gut im Studiobetrieb und verrichtete seine Arbeit mit einem milden professionellen Stolz. Produzenten wie Thalberg schätzten ihn als *script doctor*, der auch unter extremem Zeitdruck Drehbücher aufpolieren konnte. Regisseure wie Victor Fleming und Hawks verlangten, dass man Furthman auf den Set liess, damit er für sie Dialoge und Szenen drehfertig schrieb. Stars wie die Dietrich und Jean Harlow schätzten seine Fähigkeiten, ihnen Rollen auf den Leib zu schreiben, die die gängigen Stereotypen ironisch unterliefen. Furthman war ein Autor mit einem feinen Gespür für die Persona eines Schauspielers. Er schrieb nicht nur Rollen, die ihrem jeweiligen Image entsprachen (bei Paramount für Pola Negri, Emil Jannings und George Bancroft, später für Gable, Bogart und Wayne), sondern auch solche, die entscheidend zur Bildung dieses Image beitrugen (im Falle der Dietrich genau wie im Falle Lauren Bacalls, deren Rollen bis in kleine Details, man denke nur an die Szenen, in denen sie rauchend im Türrahmen steht oder aufreizende Lieder singt, dem Vorbild nachempfunden wurden). In einigen Fällen schrieb er sogar Schlüsselrollen: BOMBSHELL war ein witziger Kommentar zu Harlows realen Lebensumständen, und NIGHTMARE ALLEY bricht auf sarkastische Weise mit dem Leinwandimage Tyrone Powers, indem dessen selbstzerstörerischen und berechnenden Seiten hinter dem vordergründigen Charme des Schauspielers zutage treten.

In den späten dreissiger Jahren gehörte Furthman zu den sechs bestbezahlten Autoren Hollywoods, dessen *credits* sich gegenüber seinen tatsächlichen Drehbuchmitwirkungen wie die Spitze des Eisberges ausnehmen.



JET PILOT (1957)

Im Verlauf seines Vertrages arbeitete er bei MGM an über vierzig Stoffen, obwohl sein Name nur im Vorspann von drei Filmen des Studios auftaucht. Ein Teil der Stoffe wurde nicht realisiert (wie zum Beispiel «Honor», die Adaption einer Faulkner-Geschichte und möglicherweise seine erste Zusammenarbeit mit Hawks) und andere kamen erst nach den Veränderungen durch nachfolgende Autoren in die Kinos (zum Beispiel THE PRIZE-FIGHTER AND THE LADY, der zunächst von Furthman und Hawks, der Legende nach auch von Sternberg, begonnen wurde, dann aber von W. S. van Dyke und dem Autor John Lee Mahin beendet wurde. Vor allem in der Gestaltung der aufgeklärten Beziehung zwischen dem Showgirl Myrna Loy und dem Gangsterboss Otto Kruger und natürlich auch der Figur des Boxtrainers Walter Huston,



RIO BRAVO (1959)



THE BIG SLEEP (1946)

der eine zweite Chance erhält, sein Leben wieder in den Griff zu bekommen, weist der Film deutliche Spuren des Stils der ursprünglichen Autoren Furthman und Hawks auf.) Sein Name tauchte in der Drehbuchabteilung nur selten schriftlich auf, denn er entwickelte Ideen mit Vorliebe *mündlich* und brillierte bei *story conferences* und in Drehpausen. Gleichzeitig war MGM – unter Thalbergs Leitung ohnehin eher ein Studio der Stars und Produzenten – darum bemüht, möglichst viele Autoren gleichzeitig an einem Stoff arbeiten zu lassen, um sie in einer Position extremer Machtlosigkeit zu belassen. Man kann davon ausgehen, dass seine Arbeiten grösstenteils eher inspiriertes Handwerk, ein Beleg für seinen Einfallsreichtum, als Ausdruck persönlicher Interessen waren. Nach zwei Jahren graduierte er zum engeren Mitarbeiterstab Thalbergs und wurde vornehmlich zu Rate gezogen, wenn die Entwürfe anderer Autoren dringend verändert werden mussten (eine übliche Praxis, bis 1941 die Writers Guild gegen die Produzenten durchsetzen konnte, dass ein Autor nur mit Zustimmung des ursprünglichen Autors dessen Drehbuch einsehen darf). Am häufigsten arbeitete er in jener Zeit mit den Regisseuren *Sam Wood* und *Jack Conway* (beides Stummfilmveteranen wie Furthman selbst) und dem Produzenten *Hunt Stromberg*, einem der kreativeren *line producers* des Studios, der im Zweifelsfalle immer auf der Seite seiner Autoren stand und ihnen durchaus Einfluss auf die Besetzung eines Films gewährte, zusammen. Die fruchtbarste Arbeitsbeziehung unterhielt er jedoch zu Victor Fleming, mit dem er von der Paramount gekommen war und bei MGM an *BOMB SHELL*, *THE WHITE SISTER* und anderen



THE BIG SLEEP (1946)

arbeitete. Furthman, der gegen Ende des Jahrzehnts die zweithöchste Jahresgage im *writers building* bezog, genoss im Studio ein für einen Autor ungewöhnlich hohes Ansehen und wurde – ganz im Gegensatz zu den üblichen Bestimmungen – von MGM auf Wunsch auch an andere Studios und Produzenten ausgeliehen.

Schon lange vor Ablauf seines MGM-Vertrages war er von Hollywood finanziell relativ unabhängig – als einer der grössten Exporteure von Orchideen besass er weitläufige Gewächshäuser auf seinem Grundbesitz oberhalb von Culver City. Dennoch nahm er weiterhin Aufträge an, orientierte sich bei der Auswahl aber hauptsächlich an persönlichen Loyalitäten und seinen thematischen Interessen. Er entwickelte in dieser Zeit eine Affinität zu Stoffen, deren Zensurprobleme seine Geschick-



TO HAVE AND HAVE NOT (1944)

lichkeit herausforderten: *SHANGHAI GESTURE* (das Hays Office hatte zuvor 32 Entwürfe anderer Autoren abgelehnt), *THE OUTLAW*, *NIGHTMARE ALLEY* und *THE BIG SLEEP*. Obwohl er bis zu seinem Tod – er erlag 1966 auf der Suche nach einer wertvollen Bucherausgabe in Oxford einem Schlaganfall – noch gelegentlich an Exposés und Treatments arbeitete, markiert *RIO BRAVO* Furthmans letzten Leinwandcredit, der in einzigartiger Weise eine Summe all seiner erzählerischen Intentionen darstellt.

Got a match?

Indem die Exposition von *RIO BRAVO* den Bogen zurückschlägt zum Stummfilm, verdeutlicht sie, wie sehr sich Furthman und Hawks auf *Gegenstände* als Handlungs- und Bedeutungsträger verlassen können. Der Dollar im Spucknapf – Symbol für Dean Martins Erniedrigung und spätere Rehabilitierung – ist der wahrscheinlich berühmteste und in der Ikonographie eines Genres am präzisesten integrierte Beleg für dieses Erzählvermögen.

Diese Gegenstände sind immer so fest in den Kontext der Szenen eingegliedert und werden dynamisch im Handlungsverlauf wieder aufgegriffen, dass sie weder als aufgesetzte Symbole erkennbar werden noch ihre Bedeutung vom Regisseur durch Grossaufnahmen betont werden müssen.

Eine doppelköpfige Münze spielt in *ONLY ANGELS HAVE WINGS* eine zentrale Rolle, nachdem Furthman mit ihren Erzählmöglichkeiten schon einige Jahre zuvor bei seiner

Konflikte in den Liebesbeziehungen entstehen aus der Spannung zwischen Partnern, die möglichst lang ihre Selbständigkeit und Unabhängigkeit aufrechterhalten wollen.



SHANGHAI EXPRESS (1932)

nicht realisierten Faulkner-Adaption «Honor» experimentiert und sie ebenfalls als Schlussbild verwandt hatte. *Thomas Mitchell* benutzt sie, um sich von *Cary Grant* die Flugerlaubnis zu erswindeln. Nach dessen Tod bewahrt Grant sie als Erinnerung an seinen Freund auf und benutzt sie schliesslich am Ende, um *Jean Arthur* zum Bleiben zu überreden. In *RED RIVER*, an dem Furthman zusammen mit Leigh Brackett nach Aussage von Hawks' Cutter, *Christian Nyby*, ohne Vorspann-Nennung arbeitete, wird eine ähnliche Motivkette anhand eines Armreifs entwickelt, der von *John Wayne* an *Colleen Gray*, später an *Montgomery Clift* und von diesem dann an *Jeanne Dru* weitergereicht wird. Die Konsequenz, mit der



THE BIG SLEEP (1946)

das Motiv fortgeführt wird, findet weder in Borden Chases Romanvorlage noch dessen erstem Drehbuchentwurf eine Entsprechung.

Das Spiel mit den Gegenständen ermöglicht es Furthman, Gefühle aufzudecken, die die Figuren nicht direkt eingestehen wollen: die Liebe im Falle Grants, das Gefühl der Schuld im Falle Waynes.

In *SHANGHAI EXPRESS* wird die wechselhafte Liebesgeschichte zwischen *Clive Brook* und *Marlene Dietrich* anhand eines Geschenkes diskutiert, das er vor Jahren von ihr bekam. Dietrich: «Where's your watch?» Brook: «I had it before I went into the station. I probably lost it there, together with a few ideals. I don't think I'll go back

for it. After all, it's only a watch.» Dietrich: «I can't replace our ideals but I'll buy you another one when we get to Shanghai.» Brook: «Don't bother. I'm rather glad I lost it.» Furthman und Sternberg kann es in der Schlussequenz genügen, zu zeigen, wie die Dietrich in ein Uhrengeschäft im Bahnhof von Shanghai geht, um zu signalisieren, dass die Erzählung abgerundet ist und die Liebesgeschichte neu beginnen kann. Dieser noch wenig verschlüsselte Dialog ist ein frühes Beispiel für Furthmans Dialogstil, der immer wieder metaphorisch auf bestimmte Gegenstände rekurrieren kann, dabei aber wenig stilisiert wirkt, da er als Balance auf eine epigrammatische Umgangssprache zurückgreift.

Es sind vordringlich die Männer, die sich in Furthmans Szenarien weigern, über ihre Gefühle geradeheraus zu sprechen und selbst wenn die Frauen gezwungen sind, indirekte Signale zu geben (wie zum Beispiel die Dietrich, die in *MOROCCO* Cooper ihren Zimmerschlüssel als «Wechselgeld» herausgibt), dann sind diese unmissverständlicher. Hawks nannte die von ihm und Furthman praktizierte Dialogtechnik in Anlehnung an einen Begriff aus den Regeln des Billardspiels *three-cushion-dialogue*, und sie entspricht präzise der Weigerung der Figuren, direkte Antworten zu geben oder Fragen zu stellen. In *RIO BRAVO* möchte *Angie Dickinson* wissen, weshalb Wayne Sheriff geworden ist. «Aus Faulheit. Ich hatte ge-

nug davon, als Cowboy durchs Land zu vagabundieren. Da sucht man sich etwas Sicheres.» «Da haben Sie aber einen schlechten Tausch gemacht!» «Ich kenne eine Menge Leute, die Ihnen Recht geben würden.»

Die Figuren in den von Hawks und Sternberg inszenierten Filmen definieren sich nicht durch abstrakte innere Motivationen, sondern – und in dieser Hinsicht fanden beide in Furthman ihren idealen Szenaristen – durch *konkrete Gesten* und *Manierismen*. Die Art, in der Bancroft am Morgen nach der Hochzeitsnacht in DOCKS OF NEW YORK zuerst einen, und dann, nach einem Blick auf die schlafende *Betty Compson*, noch einen zweiten Geldschein auf deren Nachttisch legt, beschreibt ihre Beziehung pointierter, als es jeder Zwischentitel vermocht hätte. Und kein Dialog hätte die Bacall ökonomischer einführen können als die Szene, in der Bogart sie abschätzend mustert, bevor er ihr die Streichhölzer zuwirft. Faulkner nannte diese Szene nach ihrer Zusammenarbeit bei TO HAVE AND HAVE NOT einen Beweis für Furthmans Geläufigkeit in einer Sprache, die er selbst nie lernen würde: *movie shorthand*. Vor allem können die Regisseure der Eindeutigkeit der Gesten vertrauen, mit der Furthman bereits in den ersten Szenen Figuren charakterisiert: Coopers Spiel mit dem Armreif, den er in MOROCCO einer Marktfrau zuwirft, und Bancrofts Zeichnungen auf dem Heizkessel in DOCKS OF NEW YORK legen beide augenblicklich auf den Typus des Frauenhelden fest.

Man kann nicht umhin, den Erfindungsreichtum zu bewundern, mit dem Furthman vor allem zwei Requisiten verwendet: *Zigaretten* und *Streichhölzer*. Keine Geste ist



RIO BRAVO (1959)

vom Kino häufiger in den Dienst genommen worden als das Entzünden einer Zigarette, und doch hat dies Ritual in Furthmans Büchern nichts an Ausdrucksfähigkeit verloren.

Furthman kannte kein zuverlässigeres Mittel, um den Kontakt zwischen Held und Heldin herzustellen: Als in ONLY ANGELS HAVE WINGS Grants Streichholz zerbricht, zündet er seine Zigarette an der von Jean Arthur an und nimmt sie dabei zum ersten Mal wahr. Im gleichen Film illustrieren diese Requisiten die Verbundenheit, die zwischen den Figuren bereits existiert oder noch hergestellt werden muss. Grants mechanischer Griff nach den Zigaretten in Thomas Mitchells Brusttasche zeigt, wie sehr beide aufeinander eingespielt sind und die Zigarette, welche am Schluss *Richard Barthelmess* angeboten

wird, ist eine erste Freundschaftsgeste der Gruppe, die ihn endlich als einen der ihren akzeptiert. In RIO BRAVO muss Wayne für *Dean Martin* die Zigaretten drehen, und ein Dialogsatz *Walter Brennans* («Wir brauchen dringend Tabak, Dude raucht wie ein Schlot!») erinnert uns einmal mehr an die Entzugserscheinungen des Freundes und regt gleichzeitig unseren Widerspruch: Wir wissen, dass dieser die Zigaretten gar nicht raucht – seine unentwegt zitternden Hände sind ja nicht einmal in der Lage, sie zu drehen! Der Umgang mit diesen Requisiten offenbart uneingestandene Gefühle: Jean Arthurs Hand zittert, als sie Grant zum Abschied Feuer geben soll, und Bancrofts Sidekick weigert sich in DOCKS OF NEW YORK, Betty Compson Feuer zu geben, nicht etwa aus der abergläubischen Furcht vor «three on a match», sondern aus Ei-



RED RIVER (1948)

fersucht. Das Entzünden eines Streichholzes entlädt in zwei identischen Szenen in TO HAVE AND HAVE NOT und ONLY ANGELS HAVE WINGS die bedrohliche Spannung und lässt sie gleichzeitig sinnlich spürbar werden. Und *Walter Hustons* Argwohn gegenüber seinem erotischen Rivalen Jack Buetel («Du nimmst dir alles, was mir gehört!») wird in THE OUTLAW durch dessen ständigen Griff nach Hustons Tabak bestätigt.

Figuren werden wie beiläufig auf diese Weise charakterisiert: Grants notorischer Streichholzangel («Ich bin kein Mensch, der Vorräte anlegt.») bezeichnet in Jean Arthurs Augen dessen Weigerung, persönliche Bindungen einzugehen. *Walter Huston* wird in SHANGHAI GESTURE ebenso zuverlässig charakterisiert: Mit sadistischem Vergnügen lässt er die Bemühungen seiner yes-men, ihm Feuer zu geben, ins Leere laufen und steckt sich seine Zigaretten selbst an.

Einzelne Szenen werden mit Hilfe der Requisiten weiterentwickelt: Betty Compson entdeckt während der Suche nach ihren Zigaretten die Geldscheine Bancrofts auf dem Nachttisch, und Cooper versucht mit herumliegenden Zigaretten und Streichhölzern vor der Dietrich zu verbergen, dass er ihren Namen in den Tisch geschnitzt hat – ein regelrechtes Furthman-Stilleben. *Ricky Nelson* und *Angie Dickinson* können in RIO BRAVO die Banditen vor dem Hotel überraschen und Waynes Leben retten, da Nelson aus dem Hotelinnern Streichhölzer für Wayne holen musste.

Angeichts der Häufigkeit, mit der Furthman auf diese Hilfsmittel zurückgreift, überrascht es nicht, dass er sie oft mit einer gewissen Selbstironie verwendet: Die Qua-

litäten der US-Zigaretten geraten in der Propagandafarce JET PILOT zum meistzitierten Beweis für die Vorteile des American Way, und in SHANGHAI EXPRESS erschreckt Warner Oland seine Gefangenen dadurch, dass er ein glühendes Eisen aus dem Ofen holt, aber nicht, um sie damit zu foltern, sondern um seine Zigarette anzuzünden.

Die Frage «Got a match?» ist nicht nur Lauren Bacalls rechtmässiges Entree in das Universum Hawks' und Furthmans, es sind auch die ersten Worte Bancrofts nach der Liebesnacht in DOCKS OF NEW YORK. Bogart übertölpelt in THE BIG SLEEP mit dieser Frage einen Mörder, und Cooper demonstriert mit ihr, dass ihn das Verhör seines Vorgesetzten nicht im geringsten beeindruckt. Ihren Stoizismus beweisen mit den gleichen Wor-



TO HAVE AND HAVE NOT (1945)

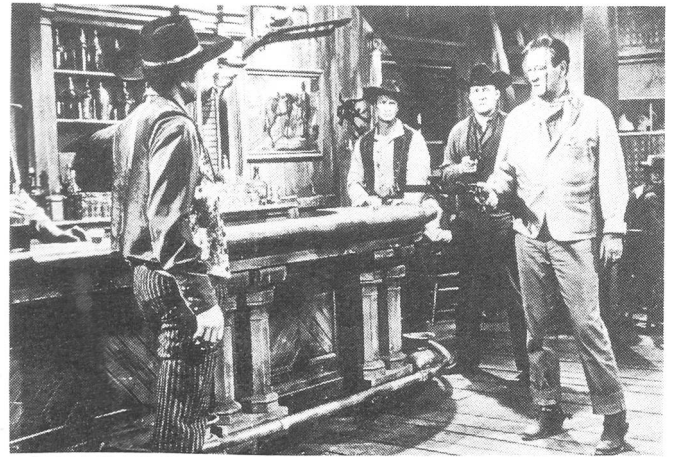
ten auch Grant in ONLY ANGELS HAVE WINGS (nach dem Tod Thomas Mitchells), George Bancroft in THUNDERBOLT (beim Betreten und Verlassen der Todeszelle) und Montgomery Clift in RED RIVER (vor der endgültigen Auseinandersetzung mit John Wayne).

Wie sehr die Figuren diesen Gestus verinnerlicht haben, drückt niemand so witzig aus wie Fay Wray, die in THUNDERBOLT einem Polizisten entgegenschmettert: «You may be lightning to a lot of people, but to me you're just a wet match!»

Das folgerichtige Erzählen

Furthman benutzt jene Requisiten nicht nur, um die Entwicklung einzelner Szenen, sondern auch die der gesamten Handlung voranzutreiben. In CHINA SEAS bemerkt Gable, dass die Harlow sich gar nicht wirklich von ihm verabschieden wollte, als er ihre Zigarettenpackungen in seiner Schublade findet. Später, nach einem Streit, will sie sie zurückholen, unterlässt es dann aber doch (und zeigt damit, dass sie Gable insgeheim noch liebt). Am Ende versteckt sie in einer dieser Packungen den Beweis für Wallace Beerys Beteiligung am Überfall der Piraten.

Furthmans Handlungsführung ist unauffällig, weil er vermittlels solcher Details eine erzählerische Kausalität schafft, die sich leichtfüssig aus scheinbar nebensächlichen Notwendigkeiten ergibt. George Bancroft, der Betty Compson nach ihrem Selbstmordversuch aus dem Hafenbecken rettet, muss für sie trockene Kleider



RIO BRAVO (1959)

beschaffen. Da es Nacht ist, bleibt ihm keine andere Wahl, als in ein Geschäft einzubrechen. Später wird sie wegen des Diebstahls vor Gericht stehen und Bancroft schliesslich die Verantwortung für das Verbrechen übernehmen.

Die Folgerichtigkeit des Plots entsteht auf diese Weise aus der Folgerichtigkeit der menschlichen Reaktionen. Hawks nannte die Arbeit an einigen dieser Drehbücher *wheelchair jobs*, denn er konnte sich darauf verlassen, dass die Figuren die Handlung vorantreiben. RIO BRAVO illustriert dies auf sehr witzige Weise: Dean Martin gerät nur deshalb in den Hinterhalt, weil er Walter Brennan versprochen hatte, ein Bad zu nehmen, und Brennan seinerseits kommt den Freunden aus Trotz zu Hilfe, denn Wayne hatte es ihm verboten. Für Hawks und Sternberg gilt in ähnlicher Weise, dass sie die Szene als grundlegende erzählerische Einheit verstehen. Sie sind mehr an den Reaktionen der Figuren und der Atmosphäre der Szene interessiert als an der Frage, wie die Figuren in die Situation geraten sind. Deshalb war es in seinen Büchern für Sternberg eine vornehmliche Aufgabe Furthmans, die Kontinuität zwischen den Szenen herzustellen. Die berühmteste Szene aus DOCKS OF NEW YORK – Bancrofts Abschied von Betty Compson – leitet Furthman durch eine sehr schöne Verknüpfung von innerer Motivation und äusserer Geste ein. Bancrofts eifersüchtiger Sidekick drängt zum raschen Aufbrechen und zerreisst beim Griff nach den Zigaretten des Freundes dessen Jackentasche. Was den Abschied umsomehr verlängert, denn nun hat Betty Compson einen Vorwand,



THE BIG SLEEP (1946)



RIO BRAVO (1959)

Bancroft noch ein paar Minuten länger zu sehen: Sie muss die Tasche wieder annähen! Dies gelingt ihr nicht, da ihr die Abschiedstränen das Einfädeln des Garns durchs Nadelöhr umöglich machen. Also muss Bancroft selbst zu Nadel und Faden greifen. Von Sternberg wunderbar visualisiert, erinnert diese Szene doch daran, wie sehr dessen übrige Filme in Anekdoten und eine impressionistische Struktur zerfallen, aber auch, wie sehr einzelnen Szenen ohne Furthmans Mitwirkung die *Kontinuität* und *Dynamik* fehlen – man denke nur an die Rekrutierung der Dietrich als Spionin in *DISHONORED*: Dort gibt es nichts Indirektes, keine verschlüsselten Dialoge, nur das abrupte Erreichen eines Resultats.

Die Dramaturgie Furthmans ist unaufdringlich, und man nimmt als Zuschauer niemals die sklavische Einhaltung von Regeln wahr. Dennoch bemüht er sich in wesentlichen Teilen um die klassische Einheit von Raum und Zeit. Dies mag die Geschlossenheit seiner Sternberg-Szenarien erklären, die mitunter einen Kammerspielcharakter annehmen. Die grosse Ausnahme bildet zweifelsohne *BLONDE VENUS*, aber selbst dort wird durch die Suche *Herbert Marshalls* nach der Dietrich und ihrem Sohn eine stringente Erzählung möglich. Die zeitliche Begrenzung der Handlung – die Handlung von *RIO BRAVO* und anderen Filmen entfaltet sich innerhalb weniger Tage – zwingt Furthman dazu, verschie-

dene Handlungsstränge in einer Figur zusammenzuföhren: in der Exposition von *CHINA SEAS* wird der Kapitän *Clark Gable* von einem Passagier (und einem Problem) zum nächsten weitergereicht. Wayne hat es als Sheriff in *RIO BRAVO* nicht viel leichter, und in *BOMBSHELL* muss Jean Harlow am Schluss feststellen, dass noch die kleinste Intrige, der sie zum Opfer fiel, auf das Konto ihres Publicitychefs Lee Tracy geht. Zusammen mit Hawks arbeitete er die komplexesten dieser Sequenzen aus, etwa in *ONLY ANGELS HAVE WINGS*, einem Film der abgebrochenen und wieder aufgenommenen Gespräche. Grant muss als Leiter der Fluglinie innerhalb weniger Minuten über den gefährlichen Flug zur Mine und Barthelmess'

Die Wiederholung von Dialogen, Gesten und Situationen ist für Furthman kein formaler Selbstzweck, er benutzt sie vielmehr, um zu zeigen, wie sehr sich die Figuren in der Zwischenzeit verändert haben.



UNDERWORLD (1927)

Bitte um Rehabilitation entscheiden, er muss Thomas Mitchells Fluchtüchtigkeit beim Sehtest überprüfen und sich schliesslich mit *Rita Hayworth* auseinandersetzen. Ungleich wichtiger für das Verständnis Furthmans ist jedoch der Zeitdruck, unter dem sich in seinen Szenarien die Liebesgeschichten entwickeln. Wenn sich die Paare kennenlernen, bleiben ihnen immer nur wenige Stunden, bis einer von ihnen mit dem nächsten Schiff, Flugzeug, der nächsten Postkutsche oder einem Legionärsbataillon weiterreist. Dies stellt zunächst ein willkommenes Hindernis dar, um die Beziehungen nicht einzugehen, wird dann aber zur ersten Bewährungsprobe, denn die Figuren bleiben an dem Ort (oder verlassen ihn gemein-

sam) und liefern damit einen ersten Sympathiebeweis. In *MUTINITY ON THE BOUNTY* bedeutet Gables Weigerung, vom Landurlaub zurückzukehren, nachdem er sich in eine Tahitianerin verliebt hat, einen entscheidenden Schritt in seiner Auflehnung gegen den Tyrannen *Charles Laughton*.

Wie eindeutig dieses Erzählmoment in Furthmans Oeuvre ist, mag ein Dialog in *RIO BRAVO* belegen, der Dean Martins Skepsis gegenüber der Liebesgeschichte Wayne-Dickinson zum Ausdruck bringt: «Ich erinnere mich nur, dass schon einmal eine Frau nicht mit der Postkutsche weitergefahren ist.»

Andrew Sarris entdeckte in Hawks' Oeuvre zwei grundlegende Erzählstrukturen: *odyssey and enclosure*, zwei Strukturen, die auch unmittelbar mit dem Widerspruchs-



THE BIG SLEEP (1946)

paar Selbständigkeit und Bindung korrespondieren, das die Beziehungen der Figuren prägt. Mitunter gelingt es Furthman, beide Erzählformen in einem Drehbuch zu kombinieren. Der bevorzugte Schauplatz ihrer gemeinsamen Arbeiten ist das Hotel, oder, um es genauer zu sagen, eine Kombination aus Hotel, Bar, Restaurant und Nachtclub. Dass kein Ort besser geeignet ist, alle wichtigen Akteure des Dramas zusammenzuführen, bewies schon der erste Auftritt der Dietrich in *MOROCCO*. Die Rastlosigkeit und Mobilität, die sich aus den Berufen der Männer und Frauen gleichermaßen ergibt, betont die Vorläufigkeit des Aufenthalts: die Hotels sind nur Zwischenstationen einer Suche, die weitergehen wird. Zugleich sind sie jedoch Orte – die Spitznamen der Besitzer (Tinto, Dutchy, Frenchy, Carlos) unterstreichen dies – zu denen die Figuren eine spontane Vertrautheit entwickeln, in denen sie sich sehr schnell einrichten.

Die Bedeutung der Schauplätze wird mit bemerkenswerter Häufigkeit von den Titeln hervorgehoben, die vordergründig deren Exotik annonciieren (*HOTEL IMPERIAL*, *MOROCCO*, *SPAWN OF THE NORTH*) und das risikofolle Leben betonen, das Männer und Frauen in Furthmans Oeuvre wählen. Diese Vorliebe für romantische Abenteuergeschichten an fremdländischen Schauplätzen (welche lediglich in *MUTINITY ON THE BOUNTY* einen paradiesischen Charakter gewinnen) ist jedoch nur ein Aspekt von vielen, der nicht darüber hinwegtäuschen darf, wie tief die Resonanz ist, die Furthman zwischen Schauplatz und Erzählung herstellt. Das Casino in *SHANGHAI GESTURE* (in der Bühnenvorlage war es ein Bordell) ist mit seinen Implikationen von Glück und Zufall, die über das

Leben der Figuren bestimmen, ein eher offensichtliches Beispiel. Eine ebenso verlässliche Erzählkonvention ist die Reise des Shanghai Express und die des Schiffes in *CHINA SEAS*, in deren Verlauf sich die äusseren Gefahren parallel zu den Konflikten der Passagiere zuspitzen. Die zweite Hälfte von *THUNDERBOLT* beschreibt eine ungewöhnlichere, zutiefst romantische Situation: zwei Männer in sich gegenüberliegenden Zellen in der *death row*, die beide an die gleiche Frau denken.

Und in seinem letzten Film deutet Furthman unauffällig durch den ständigen Schauplatzwechsel zwischen Hotel und Gefängnis an, dass John Wayne zwei Kämpfe auszufechten hat.

Symmetrie

In Furthmans besten Szenarien wird kein Motiv verschont: Dialoge, Gesten und Situationen werden in fast musikalischer Weise wieder aufgegriffen. Ein Erzählprinzip herrscht dabei vor: die Parallelität von Szenen und Situationen. Es gibt zwei Flugzeugabstürze in *ONLY ANGELS HAVE WINGS*, zwei Abmärsche der Legion in *MOROCCO*, zweimal streitet sich Bancroft mit seinen Vorgesetzten im Kesselraum in *DOCKS OF NEW YORK*. Und in *BLONDE VENUS* erinnert die Dietrich Cary Grant mit leiser Ironie daran, dass er schon einmal in ihre Garderobe kam. Diese Wiederholung ist für Furthman kein formaler Selbstzweck, er benutzt sie vielmehr, um zu zeigen, wie sehr sich die Figuren in der Zwischenzeit verändert haben. (*BOMBSHELL* stellt im Genre der Komödie eine Aus-



CHINA SEAS (1935)

nahme dar, welche das Prinzip dennoch nicht verletzt: Die letzte der beiden Schminkszenen in der Garderobe der Harlow verdeutlicht, dass sie aus dem Teufelskreis ihres Lebens als Filmstar nie wirklich entkommen wird.) Mehr als das: Er macht durch die Vergleichbarkeit der Situationen deutlich, dass es für die Figuren elementare Entscheidungssituationen sind. Oft verdoppelt sogar die Struktur einzelner Szenen das Prinzip der Symmetrie, indem ein Detail oder eine Information als *Spiegelachse* dient. Die Ankunft eines Telegrammes wird zur Zäsur während eines Dialogs auf der Aussichtsplattform des Shanghai Express und zerstört das Vertrauen, das sich langsam zwischen Brook und der Dietrich zu entwickeln schien. In *MUTINITY ON THE BOUNTY* regt sich während eines Essens in der Kapitänskajüte der erste Protest der

Offiziere, als ihnen Charles Laughton den Käse anbietet, den er der hungernden Mannschaft vorenthält. In keinem Film ist dieses Erzählprinzip so deutlich und konsequent herausgearbeitet wie in RED RIVER. Furthmans Drehbücher zu COME AND GET IT und THE OUTLAW ahnen in ihren problematischen Vater-Sohn-Beziehungen beziehungsweise Männerfreundschaften RED RIVER schon voraus und insbesondere MUTINITY ON THE BOUNTY – Hawks war sich sehr wohl der Ähnlichkeit beider Filme bewusst, einmal in ihrer epischen Form, zum anderen im gemeinsamen Thema der Führerschaft, die nur durch den Respekt der Gruppe getragen werden kann – legen seine Mitarbeit und seinen Einfluss nahe. Die symmetrische Gestaltung der Konflikte zeigt sich vor allem im Vergleich zu Borden Chases Roman (und zum Teil auch dessen Drehbuchentwurf), in denen weder die Parallelen zwischen Prolog und Haupthandlung bestehen, noch die Joanne-Dru-Rolle so pointiert eingeführt wird (das Furthman-Prinzip vom Paar, dem nur eine Nacht vor der Abreise bleibt).

Der Red River ist Schauplatz von Waynes erstem grossen Fehler: Er lässt Colleen Gray mit dem Wagentreck weiterziehen, in den Tod, wie sich kurz darauf herausstellt. Dort trifft er auch den jungen Matt, und bei dieser Begegnung deuten sich schon die Konflikte um den Besitz der Herde an, die bei der zweiten Überquerung des Flusses ausbrechen werden. Wayne, der sich zum Tyrannen entwickelt hat, wird abgesetzt, und Clift übernimmt die Führung des Viehtriebs. Seine erste Entscheidung als Führer ist die genaue Umkehr dessen, was Wayne vor vierzehn Jahren tat: Die Männer verlassen die Herde, um den Wagentreck (und Joanne Dru) vor den Indianern zu retten. In diesem Stadium sind sich die Figuren der Parallelität der Situationen schmerzlich bewusst: Walter Brennans Blick, der mit ansehen muss, wie Clift die Dru dann doch zurücklässt, und auch Waynes Erinnerung an einen Satz von Colleen Gray («Es ist, als ob man Ihnen ein Messer in die Kniekehlen stösst») verdeutlichen dies.

RED RIVER, aber auch VICTORY und COME AND GET IT behandeln ein Motiv – der Sohn, der aus dem Schatten des Vaters tritt und dessen Fehler wiedergutmacht – das den Bogen schlägt zu einem Thema, das Furthman beschäftigte wie kein zweites: das Problem der moralischen Wiedergeburt, die zweite Chance.

Die Faszination, die dieses Thema für einen Szenaristen besessen haben musste, der ja auch mit Motiven und

Ideen experimentierte, bevor er ihnen bei einer zweiten Gelegenheit ihre endgültige Form gab, liegt auf der Hand und wird bereits von Titeln seiner frühen Filmographie angekündigt: THE GREAT REDEEMER und THE CHEATER REFORMED, die es noch stark an den religiösen Kontext binden.

Der Verlust der Ehre und ihre Wiederherstellung verbindet Furthman einmal mehr mit Joseph Conrad, dessen Einfluss sich vielleicht am eindeutigsten in den Lord-Jim-Figuren aufzeigen lässt, die in den Drehbüchern auftauchen. Lewis Stone in CHINA SEAS und Barthelmess in ONLY ANGELS HAVE WINGS können die Schande ihres früheren Versagens – die wie ein Kainsmal für jedermann sichtbar ist – nur austilgen, indem sie sich für die Gemeinschaft opfern. Ihr Wunsch nach Rehabilitierung ist



THE SHANGHAI GESTURE (1941)

so gross, dass sie bereitwillig jedes Himmelfahrtskommando übernehmen, das ihnen ihre Vorgesetzten fast mehr aus Mitleid denn aus Verachtung befehlen. Dennoch fehlt ihnen die Tragik von Conrads Jim: Sie dürfen weiterleben (mit Ausnahme von Stone) und sind fortan integrierte Mitglieder der Gemeinschaft. Wie sehr Furthman auf einem Ehrenkodex für die in seinen Szenarien beschriebenen Gruppen besteht, führt der zweite Teil von MUTINITY ON THE BOUNTY vor, in dem die von Gable angeführten Meuterer sich selbst (und der gesamten christlichen Seefahrt) neue Gesetze geben. Furthman verfolgt dieses Thema auch in Nebenhandlungen: In RIO BRAVO ist es nicht nur Dean Martin, der sich rehabilitieren will, sondern auch Ricky Nelson, dem Wayne zuvor die Mitschuld am Tod Ward Bonds gab und den Eintritt in die Gruppe verweigerte.

Dass die Figuren ihre Bekenntnisse ironisch brechen («Shanghai Lili has reformed») oder leichtfertig dahinerwerfen (wie Bancroft nach dem Selbstmordversuch Betty Compsons: «Nimm doch an, du bist gestorben und fängst noch einmal von vorn an!») kann über die Tiefe und Ernsthaftigkeit dieses Wunsches nach moralischer Erneuerung nicht hinwegtäuschen. Das Thema ist überdies so organisch in die Konstruktion der Szenarien eingebaut, dass es wie selbstverständlich auch eine physische Dimension gewinnt. Körperliche Regenerationsprozesse sind allgegenwärtig (DOCKS OF NEW YORK, THE OUTLAW, Dean Martins Entzugserscheinungen) und bestätigen, dass die Figuren therapeutische Erfahrungen machen.

Das Thema der moralischen Wiedergeburt findet in



JET PILOT (1957)



Furthmans besten Szenarien seine Entsprechung in den romantischen Neuanfängen. Die Symmetrie ist hierbei kein formales Prinzip, sondern eine Erfahrung der Figuren. Partner aus in der Vergangenheit gescheiterten Beziehungen tauchen auf, doch weder die Beziehungen zwischen *Gable* und *Rosalind Russel* (CHINA SEAS) noch *Walter Huston* und *Ona Munson* (THE SHANGHAI GESTURE) werden neubelebt, auch *Edward Arnold* gewinnt in COME AND GET IT nicht die Liebe *Frances Farmers*, in der er nur ihre Mutter sieht. Ein früherer Drehbuchentwurf zu TO HAVE AND HAVE NOT sah vor, dass eine alte Freundin Bogarts mit der Bacall rivalisierte, im fertigen Film figuriert sie dann nur noch in einem Dialog («She must have been quite a gal.» «Who?» «The one who left you with such a high opinion of women.») Diese früheren Beziehungen (mit Ausnahme von SHANGHAI EXPRESS, in dem das Paar wieder zusammen kommt) werden eher benutzt um zu illustrieren, welche Probleme in den neuen, spontan entstandenen Beziehungen noch zu überwinden sind. Die komplexeste Figurenkonstellation, in ONLY ANGELS HAVE WINGS, entschädigt in ihrer Vielschichtigkeit vollständig für die unglaublichen Zufälle des Plots. (Weshalb kommt Barthelmess, der Schuld am Tode von Mitchells Bruder trägt, ausgerechnet nach Baranca? Und weshalb ist er mit Rita Hayworth verheiratet, die früher ein Verhältnis mit Grant hatte?) Im Paar Hayworth-Barthelmess treffen beide Neuanfänge, der moralische und der romantische, zusammen. Und nicht nur sie, auch Jean Arthur und Cary Grant bekommen eine neue Chance, denn die Arthur hat gelernt, die Fehler ihrer Vorgängerin nicht zu wiederholen. Grant ist – zu-



THE DOCKS OF NEW YORK (1928)

nächst widerwillig – für beide Neuanfänge verantwortlich und erinnert in seiner Funktion als Katalysator (er ist selbstverständlich weit mehr als das, denn seine Liebesgeschichte mit Jean Arthur ist schliesslich Mittelpunkt des erzählerischen Interesses) an Furthmans Technik, das Motiv auch in Aussenseitern der romantischen Situation zu vergegenwärtigen. Diese Figuren erleben (und gestalten) die positiven Erfahrungen mit, die jemand anders, auch stellvertretend für sie, macht. Olga Bacalova schenkt trotz ihrer eigenen schlechten Erfahrungen («Ich war anständig, bevor ich geheiratet habe!») Betty Compson ihren Ehering, und auch Dean Martin ist es vergönnt, mit anzusehen, dass John Wayne mehr Glück hat mit einer Frau, die nicht mit der Postkutsche weitergefahren ist.

Das grössere Risiko

Furthmans Szenarien erzählen fast durchgehend nur eine Geschichte: die vom Eindringen einer Frau in eine Männerwelt. Es ist Furthmans und Hawks' vielleicht grösste Erzählleistung im Genrekino, dass sie die Frauen nicht ausgeklammert und in ihre traditionellen Rollen verbannt haben, sondern ihnen als Gleichberechtigten den Zutritt zu den männlichen Enklaven ermöglicht haben. Molly Haskell nennt dies das «grössere Risiko», das die Männer eingehen, indem sie die Frauen als andersartig, aber gleichwertig anerkennen und im Verlauf der Filme die Reife entwickeln, ihre Abhängigkeit von ihnen zugeben. George Bancrofts Maxime «I never missed a ship in my life» kann uns und letztendlich auch ihn nicht dar-



MOROCCO (1930)

über hinwegtäuschen, dass seine wahre Verantwortung nicht auf dem Schiff, sondern an der Seite Betty Compsons liegt. Und auch John Waynes Selbstverständnis wird in RIO BRAVO eher durch Angie Dickinson als durch die Banditen, die sein Gefängnis belagern, erschüttert. Furthmans beste Drehbücher haben wesentlich dazu beigetragen, die Geschlechterbeziehungen im klassischen Hollywood-Kino zu entzerren. In seinen Arbeiten mit Sternberg gelingt es ihm, das Klischee der femme fatale, die Männer rücksichtslos zugrunde richtet, gegenüber dessen übrigen Filmen erheblich abzumildern – Clive Brooks Verletzlichkeit scheint stärker durch sein Selbstmitleid begründet als durch eine etwaige Skrupellosigkeit der Dietrich. Und auch wenn das Auftreten der Frau eine Rivalität zwischen Männern entstehen lässt (COME AND GET IT, SPAWN OF THE NORTH), so nimmt diese doch selten die destruktiven Formen wie in Hawks' SCARFACE oder TIGER SHARK an.

Furthman weigert sich ebenso sehr, seine Frauenfiguren zu sentimentalisieren. Ihnen ist mit dem Klischee der «gefallenen Frau» genausowenig beizukommen wie mit dem der «Hure mit dem goldenen Herzen». Pauline Kael hat sie treffender als *good-bad-glamour-girls* charakterisiert: Sie mögen vielleicht eine im traditionellen Verständnis zweifelhafte Vergangenheit haben, aber wirklich *bad* erscheinen sie uns nie. Der Zuschauer und die männlichen Protagonisten lernen, das Streben Angie Dickinsons, Lauren Bacalls und anderer nach Selbstbestimmung zu respektieren. Selbst Nebenrollen gestaltet Furthman mit Sorgfalt und Sympathie, man denke nur an

die professionellen Grundsätze der Nachtclubsängerin Taxi Belle in *BLONDE VENUS* («Taxi Belle, nimmst du auch etwas für die erste Meile?» «So eine bin ich nicht! Man nennt mich Taxi Belle, weil ich keine Betrunkenen mitnehme!«). Zwei der bemerkenswertesten Frauenrollen der frühen dreissiger Jahre schrieb er für die Dietrich in *BLONDE VENUS* und für die Harlow in *BOMBSHELL*. Im ersten Film gelingt ihm und Sternberg eine überzeugende Kombination zweier widersprüchlicher Archetypen: dem der «reinen» Mutter/Ehefrau mit dem der «fragwürdigen» Nachtclubsängerin. In Furthmans schönster Interpretation der Harlow-Persona spielt sie das keineswegs hilflose Opfer des Publicitychefs Lee Tracy, der vor sich und dem Publikum das Bild des Skandale provozierenden Vamps aufrechterhalten will. (Dass Furthman diese Schauspielerin im übrigen immer wieder mit seiner Lieblingsblume assoziiert, kann als zusätzlicher Beweis dafür durchgehen, dass er in ihr nicht nur die vulgäre Sexbombe sah: In *BOMBSHELL* nennt *Franchot Tone* sie «eine Orchidee, die gedieh und erblühte in einem Sumpf», und in *CHINA SEAS* trägt sie den Namen einer besonders seltenen und feingliedrigen Orchideenart, «China Doll».) Beiden Frauenfiguren ist gemeinsam, dass sie zwar Sexobjekte sind, sich aber weigern, nur darauf reduziert zu werden. Ausserdem versäumt der Autor es nicht, ihre Professionalität herauszustellen, was sie zu veritablen Vorgängerinnen der Hawks-Heldinnen, etwa Angie Dickinsons, macht, die in *RIO BRAVO* glaubhaft bekennt: «Ich spiele leidenschaftlich gern!». In *BLONDE VENUS* bleibt der Zuschauer dann auch konsequent im Zweifel belassen, ob die Dietrich durch ihre Heirat mit Herbert Marshall wirklich erlöst wurde.

Tatsächlich erweist sich die Heirat in Furthman-Büchern sehr häufig als Fehlentscheidung – mit der Aufwertung der Frauenfiguren ist notwendigerweise eine Skepsis gegenüber traditionellen Werten verbunden. Für Fay Wray mag sie in *THUNDERBOLT* noch die Chance zu verkörpern, doch bereits in *COME AND GET IT* stellen sich sämtliche aus dieser Überlegung heraus geschlossenen Ehen als unglücklich heraus. Auch Angie Dickinsons frühe Heirat hat sie mit zwiespältigen Erinnerungen zurückgelassen («Wie kommt eine Frau auf einen Steckbrief?» «Indem sie heiratet») und in *BOMBSHELL* treibt Furthman ein listiges Spiel mit dem production code: Die undurchsichtige Beziehung, die die Harlow gleich zu drei Männern unterhält, wird bedenklich lange in der Schwebe



THE BIG SLEEP (1946)

gelassen, und das Ehe- und Mutterglück à la «Ladies' Home Magazine» wird obendrein zur Zielscheibe beisenden Spottes.

Dies entspricht einer konsequenten Entwicklung in Furthmans Oeuvre: Das Selbstwertgefühl der Frauen nimmt immer mehr zu. Fühlten sie sich in *VICTORY*, *DOCKS OF NEW YORK* und *SHANGHAI EXPRESS* (der wirkliche Name Shanghai Lilis, «Magdalen», spielt nicht ohne Ironie darauf an) in der Masse ehrbar, in dem die Männer sich für sie engagieren, werden sie nach dem Wendepunkt *BLONDE VENUS* (hier opfert sich die Frau für den Mann) zunehmend unabhängiger und selbstbewusster. Zunächst müssen sie die Vorurteile und das Frauenbild der Männer überwinden, die erschreckend genau mit



TO HAVE AND HAVE NOT (1944)

den traditionellen Moralvorstellungen übereinstimmen. Das Kleid, das Bancroft für die Compson stiehlt, macht deutlich, wofür er sie hält: Als die Männer in der Bar sie darin sehen, behandeln sie sie wie Freiwild. (Eine sehr hübsche Replik darauf gibt es in der Schlusszene von *RIO BRAVO*: Wayne will Angie Dickinson verhaften, sobald sie in ihrem Trikot auftritt.) Jean Arthur, Lauren Bacall und Joanne Dru müssen in den Hawks-Filmen mit dem gleichen Problem fertig werden, aber sie erteilen den Männern eine Lehre, indem sie sie zwingen, ihre Individualität anzuerkennen. Der erste Dialog zwischen Arthur und Grant ist geradezu programmatisch: Grant (abschätzig): «Chorus Girl?» Arthur: «No, I do a specialty.» Ihre Spezialität, das Singen, wird später ein entscheidendes Moment ihrer Initiation in die Gemeinschaft.

Die Frauen beweisen in den Liebesbeziehungen den gleichen Mut und die gleiche Hartnäckigkeit, die die Männer im täglichen Umgang mit der Gefahr auszeichnet. Ein Motiv in *MOROCCO* – die Fremdenlegion für Frauen – und das spielerische gegenseitige Salutieren von Cooper und Dietrich bringen dies auf eine sehr eindeutige Formel. Die Beharrlichkeit, welche die Bacall und die Dietrich dazu bringt, nach einer verpatzten Liebeszene gleich noch einmal die Initiative zu ergreifen, fehlt den Männern völlig. Sie besitzen sogar eine gewisse Unbeholfenheit, die an *screwball comedies* erinnert: Jedes Mitglied der Gemeinschaft muss John Wayne Ratschläge geben, wie er mit der Dickinson umgehen soll, und seine verbale Unterlegenheit ist in *RIO BRAVO* die komische Kehrseite der Unfähigkeit Coopers oder Grants, ihre Liebe direkt einzugestehen.

Faulkner erinnert sich: wenn es fünf Standardsituationen gab, in denen sich Held und Heldin eines Filmes treffen konnten, fiel Furthman immer noch eine sechste ein.



MOROCCO (1930)

Die Sprache – und dies ist oft in Bezug auf Hawks kommentiert worden – ist demgegenüber die stärkste Waffe der Frauen. In Dialogen, die sogar ironisch auf sich selbst Bezug nehmen können (Joanne Dru und die Dickinson sprechen darüber, was das Sprechen für sie bedeutet), behaupten sie sich nicht nur gegenüber den Männern, sondern beweisen ihre vorrangigen Qualitäten: Direktheit, Ehrlichkeit, Humor. Hawks' und Furthmans Veränderungen am Drehbuch zu *TO HAVE AND HAVE NOT* betreffen vor allem die Dialoge der Bacall und verstärken den Eindruck der Unabhängigkeit dieser Figur. Freilich ist der Dialog auch das natürliche Element



ONLY ANGELS HAVE WINGS (1939)

der Harlow und – für eine Sternberg-Heldin ungewöhnlich – der Betty Compson.

In Furthmans Liebesgeschichten geht es immer um die Entwicklung von Vertrauen. Die Beziehung zwischen Dietrich und Brook scheiterte damals, weil sie ihn eifersüchtig machte, um sein Vertrauen zu ihr zu testen. Im Verlauf des Films entwickelt es sich erst nach vielen Bewährungsproben (und endgültig nach dem Tod Warner Olands, dessen Satz «A man is a fool to trust any woman» ihn zu Brooks alter ego macht). In *ONLY ANGELS HAVE WINGS* bringt Grant der Hayworth bei, zu Barthel-

mess zu stehen, ohne nach dessen Vergangenheit zu fragen.

Das Motiv wird in *THE BIG SLEEP* im Rahmen des Detektivfilms erzählt. (Furthman schrieb vor allem die zweite Hälfte des Drehbuchs von Faulkner und Brackett um und veränderte die Beziehung Bogart und Bacall gegenüber Chandlers Romanvorlage.) Bogart, der im ersten Teil noch von der Bacall verlangte: «Sie lieben ihre Schwester doch? Dann stellen Sie keine Fragen!», argwöhnt, dass sie tiefer in den Fall verwickelt ist, als er zuvor annahm, und fragt sie unerbittlich – auch am Ende jeder Liebeszene – danach, was Eddie Mars gegen sie in

der Hand hat. Erst nach dem Beweis ihrer aktiven Solidarität (sie täuscht bei einem Shootout seinen Gegner) ist er bereit, sein Misstrauen aufzugeben, und lässt ihren Namen bei der endgültigen Lösung des Falles aus dem Spiel. Die Bedeutung dieses Themas in *THE BIG SLEEP* – Bogarts Verhalten stellt einen eindeutigen Bruch mit den Regeln des Detektivfilms dar – lenkt das Augenmerk auf eine Vielzahl von Verhören, in denen hintergründig die Liebe zur Debatte steht und erprobt werden muss. Nahezu jeder Dialog zwischen Wayne und *Janet Leigh* ist in *JET PILOT* unterschwellig ein Verhör, und auch in *DOCKS OF NEW YORK* (Bancroft bekennt sich im Gericht

endgültig zu Betty Compson), CHINA SEAS (die Harlow muss sich rechtfertigen, weil sie aus Eifersucht mit Wallace Beery gegen Gable paktiert hat) und RIO BRAVO (der Steckbrief) ist das Erzählmoment allgegenwärtig. Diese *Liebesverhöre* sind mehr als eine Obsession des Anwaltssohns Furthman, sie sind auch – was naheliegend wäre – nicht Augenblicke, in denen sich die Frauen dafür rechtfertigen müssen, in die Männerwelt eingedrungen zu sein. Vor allem die Komplizenschaft der Paare in MOROCCO und TO HAVE AND HAVE NOT weist darauf hin, dass in ihnen die Verbindung zwischen den Protagonisten vertieft werden.

Die Konflikte in den Liebesbeziehungen entstehen immer aus der Spannung zwischen zwei Partnern, die möglichst lang ihre Selbständigkeit und Unabhängigkeit aufrechterhalten wollen. Adolphe Menjous vorgeblich fanatisches Jungesellentum, das er nur allzusehnell aufgibt, degradieren ihn in der Welt von MOROCCO und im Oeuvre Furthmans zu einem Aussenseiter. Die Unabhängigkeit ist von vitaler Bedeutung für das Selbstverständnis und vor allem das Selbstwertgefühl der Figuren. Ihre Partner müssen lernen, dies zu respektieren. Als die Dietrich nach Brooks Eingreifen, um sie vor Oland zu retten, sagt: «You shouldn't have done that, Donald, I could have taken care of myself», gesteht er ihr zu: «Yes, I know.»

Andererseits bedeutet es ein Zeichen der Reife und des gewachsenen Vertrauens, die gegenseitige Abhängigkeit zuzugeben. Das gilt mit einer erstaunlichen Gleichrangigkeit für die Beziehung zu beiden Geschlechtern. Die Gruppe in RIO BRAVO kann nur durch die konstante gegenseitige Hilfe bestehen, und John Waynes ständiges Ablehnen dieser Hilfe erweist sich als ebenso illusorisch wie sein Widerstand gegen die Gefühle, die zwischen ihm und Angie Dickinson entstanden sind. Damit geht in Filmen wie VICTORY und TO HAVE AND HAVE NOT einher, dass das Engagement des Mannes für die Frau immer auch die Aufgabe der Isolation und die Übernahme von Verantwortung für die Gemeinschaft bedeutet. Dieses Anbieten und Annehmen von Hilfe zieht sich wie ein Netz aus Gefälligkeiten und Verpflichtungen, das die Figuren eng miteinander verbindet, durch Furthmans gesamtes Werk. Und seine einzigartige dramaturgische Gleichbehandlung der Geschlechter – die Beziehungen Wayne-Martin und Bancroft-Compson entwickeln sich mit der gleichen Folgerichtigkeit von Rettung und Verantwortung – trägt ihrer Gleichwertigkeit im Verständnis des Drehbuchautors eindrucksvoll Rechnung.

Die Frage nach der Autorenschaft Furthmans wird sich zweifellos niemals endgültig klären lassen. Die Konsequenz, mit der sich in seiner Filmographie Themen und Erzähltechniken wiederholen und weiterentwickeln, legt schlüssig Zeugnis ab von einer persönlichen Handschrift dieses Drehbuchautors und lässt uns nicht vergessen, wie stark eine wechselseitige Beeinflussung sein Verhältnis zu den grossen Regisseuren prägte.

Aber warum sollte diese Frage auch jemals geklärt werden? Die Antwort würde uns nur eines der grössten Vergnügen berauben, die *Manny Farber* schlechterdings beim Sehen von Hollywood-Filmen entdeckte – das Rätseln: Was stammt hier von Hawks? Und was stammt hier von Furthman? ■

Jules Furthman (1888 – 1960)

Nachdem er zunächst als Mitarbeiter von Zeitungen und Zeitschriften tätig war, begann Julius Grinell Furthman ab 1915 Geschichten bei den Filmproduktionsfirmen einzureichen. Ab 1918 arbeitete er als Drehbuchautor in Hollywood; bis 1920 schrieb er seine Drehbücher unter dem Pseudonym Stephen Fox, das er sich wegen seinem deutsch klingenden Namen zugelegt hatte, beziehungsweise zulegen musste. Auch sein Bruder Charles (1884-1936) war ein beachteter Drehbuchautor.

Filme an denen Jules Furthman beteiligt war:

- 1915 STEADY COMPANY, Produzent: Joseph De Grasse
BOUND ON THE WHEEL, Produzent: J. De Grasse
MOUNTAIN JUSTICE, Produzent: Joseph De Grasse
CHASING THE LIMITED, Produzent: Henry McRae
- 1918 THE CAMOUFLAGE KISS, Regie: Harry Millarde
MORE TROUBLE, Regie: Ernest C. Warde
JAPANESE NIGHTINGALE, Regie: George Fitzmaurice
ALL THE WORLD TO NOTHING, Regie: Henry King
MANTLE OF CHARITY, Regie: Edward Sloman
HOBBS IN A HURRY, Regie: Henry King
WIVES AND OTHER WIVES, Regie: Lloyd Ingraham
WHEN A MAN RIDES ALONE, Regie: Henry King
- 1919 WHERE THE WEST BEGINS, Regie: Henry King
BRASS BUTTONS, Regie: Henry King
SOME LIAR, Regie: Henry King
A SPORTING CHANCE, Regie: Henry King
THIS HERO STUFF, Regie: Henry King
SIX FEET FOUR, Regie: Henry King
VICTORY, Regie: Maurice Tourneur
- 1920 THE VALLEY OF TOMORROW, Regie: Emmett J. Flynn
TREASURE ISLAND, Regie: Maurice Tourneur



THE BIG SLEEP (1946)

- WOULD YOU FORGET?, Regie: Scott Dunlap
LEAVE IT TO ME, Regie: Emmett J. Flynn
THE TWINS OF SUFFERING CREEK, Regie: S. Dunlap
WHITE CIRCLE, Produzent: Maurice Tourneur
THE MAN WHO DARED, Regie: Emmett J. Flynn
THE SKYWAYMAN, Regie: James Patrick Hogan
THE GREAT REDEEMER, Regie: Clarence Brown
THE TEXAN, Regie: Lynn Reynolds
IRON RIDER, Regie: Scott Dunlap
LAND OF JAZZ, Regie: Jules Furthman
- 1921 THE CHEATER REFORMED, Regie: Scott Dunlap
THE BIG PUNCH, Regie: John Ford
THE BLUSHING BRIDE, Regie: Jules Furthman
COLORADO PLUCK, Regie: Jules Furthman
HIGH GEAR JEFFREY, Regie: Edward Sloman
SINGING RIVER, Regie: Charles Gibby



THE OUTLAW (1943)

- 1921 THE LAST TRAIL, Regie: Emmet J. Flynn
- THE ROOF TREE, Regie: John Frances Dillon
- 1922 GLEAM O'DAWN, Regie: John Frances Dillon
- THE RAGGED HEIRESS, Regie: Harry Beaumont
- ARABIAN LOVE, Regie: Jerome Storm
- THE YELLOW STAIN, Regie: Jack Dillon
- STRANGE IDOLS, Regie: Bernard J. Durning
- CALVERT'S VALLEY, Regie: Jack Dillon
- THE LOVE GAMBLER, Regie: Joseph Franz
- A CALIFORNIA ROMANCE, Regie: Jerome Storm
- PAWN TICKET 210, Regie: Scott Dunlap
- 1923 LOVEBOUND, Regie: Henry Otto
- ST. ELMO, Regie: Jerome Storm
- NORTH OF THE HUDSON BAY, Regie: John Ford
- THE AQUITTEL, Regie: Clarence Brown
- CONDEMNED, Regie: Arthur Rosson



MOROCCO (1930)

- 1924 TRY AND GET IT, Regie: Cullen Tate
- CALL OF THE MATE, Regie: Alvin J. Neitz
- 1925 SACKCLOTH AND SCARLET, Regie: Henry King
- ANY WOMAN, Regie: Henry King
- BEFORE MIDNIGHT, Regie: John Adolphi
- BIG PAL, Regie: John Adolphi
- 1926 THE WISE GUY, Regie: Frank Lloyd (nur Story)
- YOU'D BE SURPRISED, Regie: Arthur Rosson
- 1927 HOTEL IMPERIAL, Regie: Mauritz Stiller
- CASEY AT THE BAT, Regie: Monte Brice
- UNDERWORLD, Regie: Josef von Sternberg
- FASHIONS FOR WOMEN, Regie: Dorothy Arzner
- BARBED WIRE, Regie: Rowland V. Lee
- THE WAY OF ALL FLESH, Regie: Victor Fleming
- CITY GONE WILD, Regie: James Cruze
- 1928 THE DRAGNET, Regie: Josef von Sternberg

- 1928 THE DOCKS OF NEW YORK, Regie: J. von Sternberg
- 1929 ABIE'S IRISH ROSE, Regie: Victor Fleming
- THE CASE OF LENA SMITH, Regie: J. von Sternberg
- THUNDERBOLT, Regie: Josef von Sternberg
- NEW YORK NIGHTS, Regie: Lewis Milestone
- 1930 COMMON CLAY, Regie: Victor Fleming
- RENEGADES, Regie: Victor Fleming
- MOROCCO, Regie: Josef von Sternberg
- 1931 BODY AND SOUL, Regie: Alfred Santell
- MERELY MARY ANN, Regie: Henry King
- YELLOW TICKET, Regie: Raoul Walsh
- OVER THE HILL, Regie: Henry King
- 1932 SHANGHAI EXPRESS, Regie: Josef von Sternberg
- BLONDE VENUS, Regie: Josef von Sternberg
- 1933 GIRL IN 419, Regie: Georges Somnes, A. Hall (Story)
- BOMBSHELL, Regie: Victor Fleming



THE SHANGHAI GESTURE (1941)

- 1935 CHINA SEAS, Regie: Tay Garnett
- MUTINITY ON THE BOUNTY, Regie: Frank Lloyd
- 1936 COME AND GET IT!, Regie: H. Hawks, William Wyler
- 1938 SPAWN OF THE NORTH, Regie: Henry Hathaway
- 1939 ONLY ANGELS HAVE WINGS, Regie: Howard Hawks
- 1940 THE WAY OF ALL FLESH, Regie: Louis King (nur Story)
- 1941 THE SHANGHAI GESTURE, Regie: J. von Sternberg
- 1943 THE OUTLAW, Regie: Howard Hughes
- 1944 TO HAVE AND HAVE NOT, Regie: Howard Hawks
- 1946 THE BIG SLEEP, Regie: Howard Hawks
- 1947 MOSS ROSE, Regie: Gregory Ratoff
- NIGHTMARE ALLEY, Regie: Edmund Goulding
- 1950 PRETTY BABY, Regie: Bretteville Windust (nur Story)
- 1951 PEKING EXPRESS, Regie: William Dieterle
- 1957 JET PILOT, Regie: Josef von Sternberg
- 1959 RIO BRAVO, Regie: Howard Hawks



RED RIVER (1948)