

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 55 (2013)
Heft: 332

Artikel: Rollenspiele und Demaskierungen : Georg Cukor
Autor: Girod, Martin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-864135>

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>



Rollenspiele und Demaskierungen

George Cukor

In SYLVIA SCARLETT (1936) spielt Katharine Hepburn eine junge Frau, die sich, um ihrem vor der Polizei fliehenden Vater zu helfen, während gut der Hälfte des Films als Junge ausgibt. Hosenrollen, das kennt man etwa aus Reinhold Schünzels drei Jahre zuvor entstandener Erstversion von VIKTOR UND VIKTORIA, leben primär vom Kontrast zwischen dem vorgeblichen Geschlecht, das die anderen Filmfiguren täuscht, und dem wahren Geschlecht der Hauptfigur (und der Interpretin), das für das Publikum evident ist. George Cukor und Katharine Hepburn gehen differenzierter zu Werke. Stehen zu Beginn des Films die "weiblichen" Bewegungen und Verhaltensweisen Sylvias im Widerspruch zu ihrem Outfit, schwindet diese Diskrepanz nach und nach, Sylvia wird auch im Auftreten immer mehr zu Sylvester.

Den Höhepunkt erreicht dieses schauspielerische Kabinettstück subtiler Komik, wenn Sylvia, die sich in einen Mann verliebt hat, ihm ihr wahres Geschlecht offenbaren möchte und dazu ein Frauenkleid stiehlt. In diesem ungewohnten Kostüm bewegt sich Sylvia nun deplatziert männlich, setzt sich breitbeinig hin oder sucht in ihrer Verlegenheit, die Hände in die nicht vorhandenen Hosentaschen zu stecken. Augenfälliger als in diesem Film ist die gesellschaftliche Bedingtheit von Geschlechterrollen wohl selten gezeigt worden. Diese Verunsicherung, die Cukor Jahrzehnte vor der breiteren Genderdebatte wagte, stiess das damalige Publikum vor den Kopf und liess den Film zum Flop werden. Der Regisseur, der die hollywoodsche Erfolgsmaxime durchaus



verinnerlicht hatte, sagte dennoch später über SYLVIA SCARLETT: «a flop, and still my favorite picture». Da Cukor erst 1983 hochbetagt starb, durfte er noch erleben, dass genau dieser Film eine neue Wertschätzung erfuhr. Heute gilt er als eines der Schlüsselerwerke in seinem Schaffen.

SYLVIA SCARLETT, eine Komödie mit shakespeareischen Anklängen, zeigt bereits Cukors besondere Begabung, gesellschaftliches Rollenverhalten – nicht nur im Genderbereich – durchsichtig zu machen. Als kleine Gauner gaukeln seine Hauptfiguren eigentlich permanent ihrer Umwelt etwas vor, bis sie sich zu "ehrlichen" Wanderkomödianten mausern, deren Spiel allerdings keineswegs professioneller ist. Da beherrscht eine etwas exaltierte Dame der "besseren" Gesellschaft die Verstellung schon perfekter, und Sylvia, auf dem Weg zum "Weiblichen", erweist sich auch in dieser Hinsicht als begabte Schülerin.

1 Jean Harlow in DINNER AT EIGHT (1933)

2 WHAT PRICE HOLLYWOOD? (1932)

3 Cary Grant, Katharine Hepburn und Edmund Gwenn in SYLVIA SCARLETT (1936)

4 Jeremy Brett, Audrey Hepburn und Rex Harrison in MY FAIR LADY (1964)

5 Katharine Hepburn in SYLVIA SCARLETT



Cukors Versteckspiele

Die Anpassungs- und Verstellungskunst war George Cukor selbst nicht fremd. Er wurde 1899 in New York als Sohn einer mittelständischen jüdischen Familie ungarischer Herkunft geboren. Obwohl seine Eltern bereits weitgehend assimiliert waren, bemühte sich George zusätzlich, sich aus dem ethnisch gebundenen Milieu zu emanzipieren; er wollte «kein Bindestrich-Amerikaner» sein. Durch Verwandte, insbesondere seinen Schulfreund und Cousin Mortimer Offner, kam George mit Theater und Film in Kontakt (Offner, später Schriftsteller und Drehbuchautor, war an SYLVIA SCARLETT beteiligt). Nach der Schulzeit wollte George nicht dem elterlichen Wunsch gemäss ein juristisches Studium absolvieren, sondern Theaterregisseur werden.

Als Cukor Anfang 1929, noch nicht dreissigjährig, dem Ruf Hollywoods folgte, hatte er sich vom Bühnengehilfen über den «stage manager» (das heisst etwa Inspizient plus Abendregisseur) zum Sommertheaterorganisator und -regisseur und schliesslich zu acht oder neun mässig erfolgreichen Broadway-Inszenierungen hochgearbeitet. Das reichte für ein Engagement nach Hollywood, das für den neuen Tonfilm eine Menge Leute mit Theatererfahrung holte. Dort war Cukors Job anfänglich auf die Arbeit mit den Schauspielerinnen und Schauspielern, vor allem die Dialogregie, beschränkt, während sich stummfilm-erprobte Hollywoodhabitués als Hauptverantwortliche oder als Koregisseure um die Umsetzung in Bilder kümmerten. Auf diese Weise konnte

Cukor, als fleissiger Kinogänger ohnehin mit dem Film vertraut, sich in nur zwei Jahren in die neue Umgebung und Aufgabe so einleben, dass ihm Paramount 1931 für TARNISHED LADY seine erste Allein-Filmregie anvertraute.

Anpassung in und an Hollywood bedeutete das Akzeptieren der industriellen, stark arbeitsteiligen Produktionsweise der Studios, der Allmacht ihrer Bosse und der Betrachtungsweise, dass nur ein erfolgreicher Film ein guter Film ist. Schlimmer war für Cukor, der von 1933 an während Jahrzehnten vorwiegend für MGM arbeiten sollte, dass ausgerechnet Louis B. Mayer zu den fanatischsten Moralaposteln und Schwulenhassern Hollywoods zählte und in die Verträge seines Studios die berühmte «moral turpitude»-Klausel eingefügt hatte, nach der es jedem Mitarbeiter bei Entlassungsdrohung untersagt war, «to shock, insult, or offend the community, or ridicule public morals or decency». Nach Cukor-Biograf Patrick McGilligan (George Cukor, A Double Life, New York 1991) haben Cukors Anwälte vergeblich versucht, diesen Passus aus seinem Vertrag zu streichen. Cukor hatte zwar seine Homosexualität nie offen zur Schau getragen, soll sogar mit Vorliebe abschätzige Witze über Tunten gemacht haben, doch anders als am Broadway schwelte in Hollywood seine sexuelle Orientierung als Damoklesschwert über seinem Haupt. Der kultivierte Gentleman und witzige Causeur setzte alles daran, nicht aufzufallen. Er war ein diskreter Freund vieler, vor allem auch älterer Damen, darunter, wohl sehr



zu Kukors Vorteil, die professionellen Klatschtanten Hollywoods. Sie blieben über ihn, abgesehen davon, dass sie ihn gelegentlich als «hartnäckigen Junggesellen» bezeichneten, unüblich diskret. Bezeichnenderweise weiss selbst Kenneth Anger in «Hollywood Babylon» über Kukor keine Skandalgeschichten zu berichten.

WHAT PRICE HOLLYWOOD?, fragt 1932 schon im Titel eine von Kukors ersten eigenständigen Regiearbeiten. Wenige Jahre nach seiner Ankunft kann er mit einer geschickten Mischung von Insiderkenntnis und amüsierten Distanz auf die Traumfabrik blicken, auf ihre Fan-Magazine, das von diesen verbreitete Image der Stars, den so geschürten Nachahmungsdrang. Er zeigt die von einer Filmkarriere Träumenden und, als Kehrseite, die Leute im Filmbusiness, die ihr Leben – nicht zuletzt wegen der Sensationspresse – nur zu oft als Altraum empfinden. Bemerkenswert auch, wie Kukor schon hier die weibliche Hauptfigur als unzimerliche, entschlossen-aktive Person charakterisiert, während die männliche Hauptfigur des immer tiefer im Alkohol versinkenden Regisseurs eher weich und passiv gezeichnet ist. Beiden gilt Kukors Sympathie.

In DINNER AT EIGHT (1933) ist die von Kukor ironisch-distanziert, aber nie lieblos denunziatorisch geschilderte Welt jene der gehobenen Gesellschaft. Da haben alle ihre Schwachstellen und versuchen sie zu überspielen: der durch die Wirtschaftskrise in den Bankrott getriebene Reeder, der mit krummen Geschäften gross gewordene und nun in die

Politik drängende ungehobelte Neureiche, der im Alkohol versinkende Starschauspieler ebenso wie ein sich als *sex addict* entpuppender Arzt. Überhaupt dreht sich der Film in einem Ausmass um aussereheliche Beziehungen (und deren Vertuschung), dass er wenig später durch die verschärfte Durchsetzung von Hollywoods *production code* verhindert worden wäre.

Ein ungewöhnlicher Star

Kukor hatte auf der Bühne wie im Filmstudio schon mit einigen Berühmtheiten seiner Zeit erfolgreich gearbeitet, doch ein Screen-Test, den er 1932 in New York mit einer vierundzwanzigjährigen Theaterschauspielerin drehte, sollte für sie wie für ihn karrierebestimmend werden. Obwohl Produzent Selznick keineswegs auf Anheben von der Talentprobe Katharine Hepburns überzeugt war, scheint Kukor hinter ihrem *overacting* einen ungewöhnlichen Ton und die starke Persönlichkeit gespürt zu haben. Er setzte sich durch, und Hepburn erhielt als erste Hollywoodrolle jene der Tochter in Kukors A BILL OF DIVORCEMENT, in der sie sich neben dem legendären John Barrymore zu behaupten wusste. In der dialoglastigen, nur zwischendurch in wortlosen Szenen eindrücklich werdenden Verfilmung eines Bühnenstücks wirkt Barrymore oft theatralisch, während es Kukor gelang, Hepburn ihre Theaterprägung weitgehend abzuschminken. Sie zeigt sich mal von der



- 1 Katharine Hepburn und John Barrymore in A BILL OF DIVORCEMENT (1932)
- 2 Wallace Beery und Jean Harlow in DINNER AT EIGHT (1933)
- 3 Jean Parker, Joan Bennett, Spring Byington, Frances Dee und Katharine Hepburn in LITTLE WOMEN (1933)
- 4 Katharine Hepburn und Edward Everett Horton in HOLIDAY (1938)

selbstbewussten Seite mit harten Tönen, dann wieder von strahlender Weichheit, nur Zwischenstufen fehlen noch.

In ihrer nächsten Zusammenarbeit spielt Hepburn in LITTLE WOMEN (1933), der Verfilmung von Louisa May Alcotts Klassiker der amerikanischen Jugendliteratur, den Wildfang (*tomboy*) unter den vier Schwestern. In einer Schultheateraufführung darf sie gleich beide Hosenrollen spielen, was der Figur, der Darstellerin und dem Regisseur gleichermaßen Spass zu machen scheint. Zwei Jahre später war SYLVIA SCARLETT die logische Weiterentwicklung.

In der zweiten Hälfte der dreissiger Jahre erlitt Katharine Hepburns Karriere, die im Rückblick so brillant erscheint, einen gefährlichen Rückschlag: Nicht nur SYLVIA SCARLETT, auch andere Hepburn-Filme floppten an der Kasse, selbst Howard Hawks' BRINGING UP BABY (1938) war weit davon entfernt, seine Produktionskosten einzuspielen. 1938, kurz vor dem Start von Kukors HOLIDAY, erklärten die Kinobesit-

zer Hepburn zum *box office poison*. Erst ihr Broadway-Durchbruch mit «The Philadelphia Story» im folgenden Jahr und anschliessend Kukors Filmversion des Stoffs (1940) stellten ihren Starruhm wieder her.

HOLIDAY wie THE PHILADELPHIA STORY haben Stücke von Philip Barry zur Grundlage und Drehbücher von Donald Ogden Stewart, beide gehören zu den Highlights in Hepburns wie Kukors Karriere. In HOLIDAY betritt Johnny Case (*Cary Grant*) die pompöse Villa der Setons durch den Dienstboteneingang, weil er nicht glauben kann, dass seine Ferienbekanntschaft und nun Verlobte zu den Herrschaften gehört. Gegenüber der Mentalität des «there is no such thrill in the world as making money» bleibt er auch später skeptisch – eine Haltung, die Vater Seton als «un-American» empfindet. Komisch wird der soziale Clash erneut durch Kukors Kunst, Rollenclichés aufzubrechen. Die Setons erscheinen als Gefangene der von ihnen errichteten und verinnerlichten Welt, gehen entweder, wie der Vater, darin auf und werden Teil des bombastischen Dekors oder leiden darunter wie der Sohn, ein verhin- derter Musiker. Nur eine schafft, zusammen mit Johnny, im letzten Moment den Absprung: die eigenwillige Schwester der Verlobten; bis es da zu kommt, lässt Katharine Hepburn in dieser Rolle das Schwanken zwischen resigniertem Leiden und komisch-deplatziertem Aufbegehren zum filmtragenden Ereignis werden.



3

Retrospektive

18/19

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

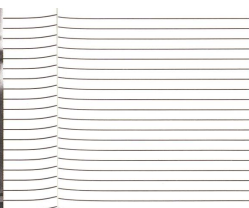
16

17

18

19

20



21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

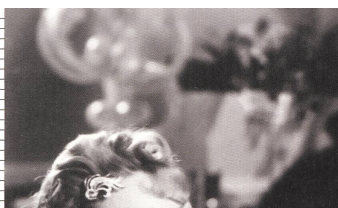
37

38

39

40

41



42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62



63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

In ähnlichem Upperclass-Milieu ist *THE PHILADELPHIA STORY* angesiedelt, doch Hepburn spielt hier dessen scheinbar perfekte Verkörperung, die souverän-beherrschte Vorzeigetochter, deren zweite Heirat gefeiert werden soll. Reporter eines Klatschblatts schleichen sich unter falscher Identität ein, die Herrschaften, die dieses Spiel durchschauen, gaukeln ihnen eine heile Familienwelt vor. Das turbulente allseitige Rollenspiel gerät erst ausser Kontrolle, als die kühl Regie führende Tochter einsehen muss, dass selbst sie zu Gefühlen fähig ist. Ein Skandal lässt sich vermeiden, indem man dem Auftraggeber der Reporter gleichfalls mit einer Enthüllung droht. Die Hochzeit findet statt – nur mit einem anderen als dem vorgesehenen Bräutigam. Happy End?

Verdoppelte und bedrohte Identitäten

Nachdem Cukor die Karriere Hepburns so vor dem Einbrechen gerettet hatte, traute man ihm ein ähnliches Wunder mit *Greta Garbo* zu. Das Image der «Göttlichen», das nicht mehr ganz im Trend lag, hatte MGM schon in *NINOTCHKA* (1939) mit dem Werbeslogan «Garbo laughs!» zu korrigieren versucht. Hatte Lubitschs Komödie aber die Komik gerade aus dem Kontrast zum strengen Ernst des Stars erzielt, sollte diesmal die Garbo selbst komisch sein. Cukor, der sie schon im altmodischen Melodram *CAMILLE* (1937) als schwindstüchtige Kameliendame zu einer ihrer beeindruckendsten schauspielerischen Leistungen ge-

führt hatte, schien dafür der richtige Regisseur zu sein. Unter seiner Hand entstand in *TWO-FACED WOMAN* (1941) erneut ein vergnügliches Spiel mit Leuten, die nicht sein wollen, was sie sind, und nicht sind, was sie scheinen. Larry Blake (*Melvyn Douglas*) hat bei einem Urlaub in den Bergen Hals über Kopf die gesund-einfache Skilehrerin Karin Borg geheiratet, doch zurück in der Stadt nimmt der *two-faced man* sein altes Leben als mondäner Magazin-Editor wieder auf. In einem Akt der Selbstverleugung reist ihm Karin nach und versucht als ihre eigene «verruichte» Zwillingsschwester Katherin, den untreuen Ehemann zu verführen. Die Verwandlung gelingt Karin so erfolgreich, dass man sich zu fragen beginnt, ob dies nur perfekte (Über-)Anpassung ist oder die verdrängte andere Hälfte ihres Wesens.

Garbo verkörperte die scheinbare Doppelrolle mit verblüffender Wandlungsfähigkeit, und Cukor inszenierte erneut genüsslich die Verunsicherung über die wahre Natur der Hauptfiguren. Doch dieses frivole Spiel musste an die Moralgrenzen der Zeit stossen. Liess sich noch das Production Code Office mit dem Trick täuschen, dass Larrys Liebeswerben um Katherin ja nicht ehebrecherisch ist, weil es sich de facto um seine eigene Frau handelt, sahen dies die katholische League of Decency und der New Yorker Erzbischof Spellman als Sittenwächter vom Dienst klarer: Sie riefen zum Boykott des «unmoralischen» Films auf. Worauf sich die Produzenten beeilten, ihn zu säubern, nicht nur durch Schnitte, sondern auch durch eine (ohne Cukors Mitwir-

kung) hinzugefügte Szene, die uns weismachen will, dass Larry das Täuschungsmanöver der angeblichen Schwägerin durchschaut habe. Damit war der Film weitgehend seiner vergnüglichen Doppelbödigkeit beraubt, wurde zum Flop und beendete jäh die Starkkarriere Greta Garbos.

Cukor war so einmal mehr gewarnt vor der Gefährlichkeit erotischer Ambivalenzen. In der Folge wandte er sich «seriöseren» Stoffen zu, die mit dem Kriegseintritt der USA ohnehin gefragt waren. Etwa einem Politkrimi, *KEEPER OF THE FLAME* (1942), in dem ein renommierter Journalist Material für die Biografie eines verstorbenen prominenten Politikers sucht. Die Legende des Pfeilers amerikanischer Demokratie und Freiheit wird mit jeder neuen Information brüchiger. Nach und nach wird klar, dass sich hinter dem lautstark propagierten «Amerikanismus» des Verstorbenen Pläne für eine faschistische Machtübernahme verbargen. So untypisch der Film in Stoff und Stimmungslage für Cukor sein mag, findet sich darin doch unübersehbar seine Freude am Demaskieren, seine Lust, vordergründig Eindeutiges brüchig werden zu lassen.

Ähnliches gilt für den Thriller *GASLIGHT* (1944), die Geschichte einer frisch verheirateten jungen Frau, deren Mann versucht, sie mit psychischer Einschüchterung und hypnotischem Blick in den Wahnsinn zu treiben. Mit drohenden Schatten, verheissendem Glitzern, flackernden Lichtern und Aussenszenen im Nebel bleibt Cukor dem Genre nichts schuldig. Was den Film über den Standardthriller hinaus-

hebt, ist Cukors Schauspielerführung. Geschickt nutzt er die scheinbare Fehlbesetzung der beiden Hauptrollen, um uns differenziert spannungsvolle Figuren zu präsentieren. *Charles Boyer*, sonst der sympathische Charmeur vom Dienst, ist kein Bilderbuch-Bösewicht, sondern wirkt, von einigen kleinen Ausbrüchen abgesehen, unheimlich sanft, bedrohlich erst in seiner Unberechenbarkeit. *Ingrid Bergman* erscheint fast zu robust für die unsichere junge Frau, die sich mehr und mehr terrorisieren lässt. In der letzten Konfrontation mit dem Ehemann erweist sich die Stringenz des Konzepts: Das Happy End besteht nicht primär in der Intervention des Inspektors von Scotland Yard, sondern in der inneren Kraft der Frau, dem hypnotisierenden Einfluss ihres Mannes zu widerstehen.

A *DOUBLE LIFE* (1947) ist die Geschichte eines Starschauspielers am Broadway, der sich nach Hunderten von Othello-Aufführungen so in seine Rolle hineinsteigert, dass er dessen Eifersucht auf seine Bühnenpartnerin und Exfrau überträgt, diese als Desdemona eines Abends auf der Bühne um ein Haar wirklich erwürgt und schliesslich im Wahn

- 1 James Stewart, John Howard und Katharine Hepburn in *THE PHILADELPHIA STORY* (1940)
- 2 Greta Garbo und Robert Taylor in *CAMILLE* (1937)
- 3 Katharine Hepburn und James Stewart in *THE PHILADELPHIA STORY*
- 4 Joseph Cotten, Charles Boyer und Katharine Hepburn in *GASLIGHT* (1944)
- 5 Greta Garbo, Robert Sterling und Roland Young in *TWO-FACED WOMAN* (1941)
- 6 Spencer Tracy und Katharine Hepburn in *KEEPER OF THE FLAME* (1942)





eine Zufallsbekanntschaft umbringt. Zur Abgrenzung von Theater und "Leben" wählt Cukor unterschiedliche Bildtöne, kontrastreiches Hell-dunkel für die Bühne, Grau-in-Grau für den Alltag. Entsprechend setzt er deutlich den naturalistischen Darstellungsstil der «realen Welt» gegen das Bühnenspielen in traditionellem *histrionic style*. So wird am sich verändernden Spiel der Hauptfigur deutlich, dass sie nach und nach auch im Alltag in die Othello-Rolle hinüberkippt.

Nur ein «interpretierender» Regisseur?

Angesichts der industriell-arbeitsteiligen Produktionsweise Hollywoods muss man sich fragen, ob ein solches auteuristisches Aufzeigen wiederkehrender Motive im Werk eines Regisseurs sachgerecht ist. Schliesslich hat George Cukor nicht für einen einzigen seiner fast fünf-

Retrospektive

20/21

zig Spielfilme einen Script-Credit beansprucht. Vom Theater her kommend, hatte er vielmehr eine grosse Hochachtung für die Schreibenden, die Autoren literarischer Vorlagen wie die Drehbuchverfasser. Cukor selbst bezeichnete sich als «an interpretative director, and the text always determines the way I shoot a picture» (1964 in einem Interview von John Gillett und David Robinson). Auch hat Cukor nie den *final cut* beansprucht und sich nur ausnahmsweise, im Fall arger Verstümmelung, über die Schnittdiktatur der Produzenten beklagt.

Eine Autorenpersönlichkeit lässt sich aber – spätestens André Bazin hat das die Filmkritik gelehrt – selbst dann erkennen, wenn ein Regisseur, ohne Einfluss auf Drehbuch und Schnitt, seine Filme allein durch die Art der Inszenierung geprägt hat. Kamerablickwinkel, Bildausschnitt, Ausleuchtung und ganz besonders die Schauspielerführung tragen massgeblich dazu bei, welche Momente bei uns Zuschauern als die entscheidenden haften bleiben und wie wir das Verhalten der Menschen in diesen Szenen verstehen. Allein schon dadurch kann eine starke Regiepersönlichkeit der Hauptautor des Films sein.

Von Cukor ist ohnehin bekannt, dass er, hatte er einen vom Studio zugewiesenen Stoff akzeptiert, gerne eng mit den Drehbuchautoren zusammenarbeitete und viel mit ihnen diskutierte. Nicht, dass er selbst geschrieben hätte, er war nur ihr erster und strengster Kritiker. Im Gegenzug respektierte er ihre Arbeit in so hohem Masse, dass er gerne einen der Autoren für allfällig nötige Dialoganpassungen auf dem Set

- 1 A DOUBLE LIFE (1947)
- 2 Ronald Colman in A DOUBLE LIFE
- 3 Judy Holliday in ADAM'S RIB (1949)
- 4 Spencer Tracy und Katharine Hepburn in ADAM'S RIB
- 5 Katharine Hepburn und George Cukor bei den Dreharbeiten zu ADAM'S RIB



dabei hatte. Wie sehr Cukors Einfluss in der Drehbuchphase die Filme prägte, lässt sich am ehesten ex contrario erahnen. Nach dem Rauschmiss aus dem von ihm sorgfältig vorbereiteten Projekt *GONE WITH THE WIND* wollte er möglichst rasch wieder ins Studio und akzeptierte bei MGM ein praktisch drehfertiges Projekt, *THE WOMEN* (1939). Ganz offensichtlich fehlt diesem Film über weite Strecken – nicht nur, wenn die Frauen handgreiflich werden – die Subtilität in der Entlarvung, die andere Cukor-Filme auszeichnet. «I tried to remove some of the harsher things», meinte er später bescheiden.

In vielen Hollywoodfilmen dreht sich zwar alles um eine oder mehrere Frauen, doch es interessieren vor allem die männlichen Helden. Bei Cukor geht es wirklich um die Frauenfiguren. Es sind – in der Relation zu jener Zeit, nicht nach heutigem Emanzipationsverständnis – selbstbewusste und selbstbestimmte Wesen, auf deren Nöte und Kämpfe mit der dominierenden Männerwelt eingegangen wird. In seinen Filmen sind die Frauen nicht Objekte, sondern Subjekte, deren Motive und Verletzungen, deren Wünsche und Zweifel ernst genommen werden. Und dies selbst dann noch, wenn sie sich (hauptsächlich in den Werken der Nachkriegszeit) am Ende der Männermacht beugen müssen. In *ADAM'S RIB* (1949) steht sich ein privat bestens harmonisierendes Juristenehepaar im Gerichtssaal gegenüber: er als Staatsanwalt, sie als Verteidigerin der Angeklagten. Mann und Frau werden als in Qualifikation und Engagement beruflich Ebenbürtige geschildert. Doch am Ende,

um der Frau gegenüber aufzuholen, muss der Mann zu einer «weiblichen» List greifen ... Wie Katharine Hepburn als Amanda Bonner sagt: «Nobody is "a woman", one is just born female.»

Das durchgehende, immer wieder variierte Spiel mit Sein und Schein ist an sich ein klassisches Komödienmotiv, von dem insbesondere die spanischen Barockautoren und Shakespeare ausgiebig Gebrauch gemacht haben. Doch fällt bei Cukor auf, dass selbst seine Filme mit ernsterem Grundton immer wieder diese Grundstruktur abwandeln. Die Regelmässigkeit, mit der gewisse Motive und Themen in seinen Filmen zu finden sind, die Konstanz seiner Haltung den Figuren gegenüber, sie lassen ihn unzweifelhaft als «Autor» erscheinen. Man muss das in seinem Fall besonders betonen, gerade weil er selbst sich nie in den Vordergrund drängte.

Schwieriger zu beantworten ist die Frage, wie weit Cukor über einen eigenen Stil, eine unverkennbare künstlerische Handschrift verfügte. Er hatte sich die in Hollywood verbindliche Maxime, dass die eingesetzten technischen Mittel für das Publikum möglichst nicht augenfällig werden sollen, absolut angeeignet («No showing off») war 1978 im American Film Institute seine Antwort auf die Frage nach der Kameraführung). Zudem ist belegt, dass er, zumindest in den frühen Jahren, den Chefoperateuren und Kameralenten weitgehend freie Hand gelassen hat. Stärker mitreden wollte er, neben seinem eigentlichen Schwerpunkt, der Schauspielerführung, bei der Ausstattung.



Cukors bei MGM entstandene Filme aus den dreissiger und vierziger Jahren erscheinen im Rückblick stärker von einem verbindlichen Stil des Studios geprägt als von einer individuellen Regiehandschrift. Auch dass in der Nachkriegszeit die Einstellungen in Cukors Filmen tendenziell länger wurden, dürfte vor allem dem allgemeinen Trend zuzuordnen sein. Woran liegt es also, wenn wir in vielen Szenen seiner Filme den Eindruck haben, sie seien «Cukor-typisch»? Am ehesten wohl an einer generellen Beschwingtheit der Inszenierung, deren Rhythmus sich in der Montage fortsetzt. Cukor selbst meinte (im zitierten Interview von 1964) in Abgrenzung von Regisseuren wie Hitchcock und Lubitsch, deren Stil in allem, was sie anfassen, unverkennbar sei: «I suppose there is some stamp on my work, but you can't see it right away, or at least I can't myself.»

Ein Schauspielerinnen-Regisseur

In Hollywood hatte Cukor in erster Linie den Ruf eines unvergleichlichen Schauspielerinnen-Regisseurs, weil er viele seiner Hauptdarstellerinnen, Debütantinnen wie Berühmtheiten jenseits des Karrierenits, zu eindrucksvollen Höchstleistungen führte. Cukor selbst hat sich immer wieder über die Einseitigkeit dieses Rufs beklagt: Er habe ebenso erfolgreich mit vielen seiner männlichen Darsteller gearbeitet.

Tatsächlich haben Cukor-Filme den Schauspielerinnen und Schauspielern viel Anerkennung gebracht, nicht zuletzt bei den Academy Awards: zwanzig Nominierungen, zwölf für Frauen, acht für Männer. Bei den tatsächlich gewonnenen Oscars stehen drei Männern (James Stewart, Ronald Colman, Rex Harrison) nur zwei Frauen gegenüber (Ingrid Bergman und Judy Holliday). Eher im Schatten seiner Interpreten stand der Regisseur selbst: Fünfmal als «best director» nominiert, erhielt er nur einen einzigen Oscar, für *MY FAIR LADY*. Zugleich war dies der einzige seiner Filme, der den Oscar als «best picture» erhielt.

Die allgemeine Betonung von Cukors Führung der Schauspielerinnen und Schauspieler deckt sich mit seiner eigenen Auffassung: «I achieve practically all my film effects through actors and actresses. Perhaps it is because of my stage background. Other directors get their effects by photographing a turning doorknob, etc. I like to concentrate



1 Marilyn Monroe in *LET'S MAKE LOVE* (1960)

2 Kay Kendall, Taina Elg, Gene Kelly und Mitzi Gaynor in *LES GIRLS* (1957)

3 James Mason und Judy Garland in *A STAR IS BORN* (1954)

4 Sophia Loren in *HELLER IN PINK TIGHTS* (1960)

5 Ava Gardner, Bill Travers und Stewart Granger in *BHOWANI JUNCTION* (1956)

on actors' faces» (zitiert nach Robert Emmet Long, Hg.: George Cukor in Interviews, Jackson Mississippi 2001). Auch wenn nicht allen Darstellenden diese Konzentration des Regisseurs auf ihre Arbeit angenehm war, einige unter ihnen wussten sie zu würdigen, am deutlichsten Katharine Hepburn: «All the other directors I have worked with starred themselves. But George "starred" the actor. From the beginning that's the way he saw it.»

Unbestreitbar ist, dass Cukor kaum in den als «männlich» geltenden Genres tätig war. Sein einziger Beinahe-Western, *HELLER IN PINK TIGHTS* (1960), fokussiert auf eine Wanderschaulpielertruppe. In seinem einzigen Actionfilm, *BHOWANI JUNCTION* (1956), interessierten ihn offensichtlich die militärischen und terroristischen Aktionen rund um den Abzug der Briten aus Indien weit weniger als die Identitätsprobleme einer Frau britisch-indischer Abstammung. Ähnliches lässt sich allerdings auch von Cukors Musicals sagen: Während er die *production numbers* weitgehend den Choreografen überliess, hielt er sich in *LET'S MAKE LOVE* (1960) an die doppelseitig entlarvende Figur des Milliardärs, der sich aus Liebe als kleiner Schauspieler ausgibt – und es natürlich nicht lassen kann, auch da zu dominieren. In *LES GIRLS* (1957), der die Grundidee und Struktur von Kurosawas *RASHOMON* auf ein Backstage-Musical überträgt, kostet Cukor vor allem die – letztlich selbst für das Gericht unentwirrbaren – Maskeraden der Damen und Herren von der Bühne aus.

Für einige Zeit das letzte Cukor-Projekt mit einer gewissen persönlichen Ambition scheint *A STAR IS BORN* (1954) gewesen zu sein, das Remake von William Wellmans Film von 1937 und damit teilweise ein Re-Remake seines eigenen Jugendwerks *WHAT PRICE HOLLYWOOD?* Diese hellsichtige und doch sympathiegetragene Inside-Darstellung der Traumfabrik, die Stars macht und Menschen kaputtmacht, lebt stark von eigenen Erfahrungen. Obwohl Cukors dreistündige Version bei der Premiere begeisterte Kritiken erntete, haben die Produzenten – hinter dem Rücken des abwesenden Regisseurs – sie wenig später verstümmelt und eine überlange Musiknummer eingefügt. Cukor war sich von den Studios einiges gewohnt, doch diesen Eingriff hat er nie verziehen: «Perhaps the cutting of *A STAR IS BORN* is the only thing that has really upset me», sagte er 1964 zu John Gillett und David Robinson. Die Rekonstruktion von 1983 musste eine Annäherung an das Original bleiben, weil im Originalnegativ geschnitten und der Rest weggeschmissen worden war. Doch selbst als Torso bleibt der Film beeindruckend.

Mitte der fünfziger Jahre war Cukors Karriere an einem schwierigen Punkt angelangt. Sein Vertrag mit MGM sicherte ihm zwar ein fürstliches Einkommen – er nutzte es unter anderem spendabel für die legendären Sonntagspartys, bei denen sich in seinem Haus ein guter Teil der Berühmtheiten Hollywoods und ganz besonders der ausländischen Gäste traf. Doch MGM schien es mehrheitlich vorzuziehen, ihren bestbezahlten *contract director* gegen einen stattlichen Aufpreis an an-



dere Studios auszuleihen, statt ihm selbst angemessene Aufgaben zu übertragen. Auf die Kinokrise, die der steile Aufstieg des Fernsehens verursacht hatte, antworteten die Studios primär mit spektakulären Grossproduktionen – und die lagen Cukor nicht besonders.

Späte Highlights

Nachdem George Bernard Shaws Theater-Evergreen «Pygmalion» als «My Fair Lady» auf der Musicalbühne Triumphe feierte, bot sich Cukor, der von WHAT PRICE HOLLYWOOD? über BORN YESTERDAY bis zu A STAR IS BORN immer wieder Abwandlungen des «Pygmalion»-Motivs gedreht hatte, 1964 die Gelegenheit, dem Original etwas näherzukommen. Einmal mehr geht es um die ungehobelte junge Frau, die von einem älteren Lehrmeister «kultiviert» wird, und darum, dass dieser mindestens so viel von ihr zu lernen hat wie umgekehrt. Der «confirmed old bachelor» Professor Henry Higgins betrachtet Eliza als «the thing I created» und beklagt sich bei seinem Dauergast Pickering: «Why can't a woman be like a man?»

Aus der Erkenntnis, dass ein Musical Stilisierung braucht, widerstand Cukor der Versuchung, das Bühnenmusical für den Film um Aussenaufnahmen zu erweitern. Gerade aus dem Besuch des Pferderennens in Ascot, der sich dafür besonders angeboten hätte, macht er eine durchchoreografierte Bühnenszene, in der die *society* als eine Trup-



pe lebender Puppen erscheint. Auch den regiemässig geregelten Ablauf eines Empfangs in der Botschaft arbeitet er so betont heraus, dass das Theaterhafte der zugrundeliegenden Realität sichtbar und das sozial akzeptierte Verhalten als inszenierte Konvention durchschaubar wird. Umgekehrt führt er in reine *production numbers* wie die Szene auf dem Blumenmarkt «realistische» Elemente ein, die die Künstlichkeit der gesungenen und getanzen Nummer erst recht betonen. Die gedämpften Farbtöne, für die sich Cukor zusammen mit seinem langjährigen Ausstattungsmitarbeiter *Gene Allen* entschieden hat, entrücken das Geschehen zusätzlich. Auch filmische Mittel setzt Cukor für einmal sichtbar ein, um das Artifizielle des Ganzen zu betonen: nicht nur den berühmten *freeze-motion*-Effekt, den schon die Bühnenszenenierung enthielt, sondern auch gesuchte Kamerablickwinkel oder auffallende Schnitte. So enthält das Muscial MY FAIR LADY, das in mancher Hin-



Retrospektive

24/25

- 1 William Holden und Judy Holliday in BORN YESTERDAY (1950)
- 2 Katharine Hepburn und Laurence Olivier in LOVE AMONG THE RUINS (1975)
- 3 Rex Harrison und Audrey Hepburn in MY FAIR LADY (1964)
- 4 Judy Garland in A STAR IS BORN (1954)
- 5 Jeremy Brett, Audrey Hepburn und Rex Harrison in MY FAIR LADY
- 6 Audrey Hepburn in MY FAIR LADY

sicht als letzte grosse Hollywood-Studioproduktion alten Stils betrachtet wird, zugleich deutliche Elemente eines moderneren Filmverständnisses.

Für diesen Film durfte sich Cukor einer Anerkennung erfreuen, die ihm für andere, ihm persönlich wichtigere Filme verweigert worden war, und dies an der Schwelle zum Rentenalter, wenn auch keineswegs zum Ruhestand. 1975, zu einem Zeitpunkt, als er einer der letzten aktiven Veteranen des alten Hollywoodkinos war, drehte er sogar seinen ersten Fernsehfilm. LOVE AMONG THE RUINS brachte nicht nur nach Jahren wieder eine Zusammenarbeit mit Katharine Hepburn, es sollte sein letzter runder und persönlicher Film werden.

Eine ehemalige Schauspielerin wird von einem Jahrzehnte jüngeren Mann wegen gebrochenen Eheversprechens verklagt. Die männliche Hauptfigur, ein Barrister, soll sie vor Gericht verteidigen. Vor allem aber beschäftigen ihn die Erinnerungen an seine eigene, rund ein halbes Jahrhundert zurückliegende Liebesbeziehung zu genau dieser Frau – und daran, wie sie damals ihn verlassen hat. Er und sie sind professionelle Verstellungskünstler. Kaum je wissen wir, was für die Öffentlichkeit gemimt oder dem anderen vorgespielt ist und was wirklich in diesen beiden älteren Menschen vorgeht – wahrscheinlich wissen sie es oft selbst nicht genau. Trotz aller Lebenserfahrung haben sie Angst, einander ihre wahren Gefühle zu zeigen; während er sich fast jünglingshaft unsicher vortastet, schützt sie mangelndes Erinnerungs-



vermögen vor. Und im Gerichtssaal wissen wir erst recht nicht, was durchbrechende echte Gefühle sind und was Show ist. Das Happy End schliesslich mit dem Zitat «the past has yet to be» ist von kalkulierter Allzuschönheit. Sicher ist das ein eher wortreiches Kammerspiel, das sich zum Courtroom-Drama öffnet, doch bewährt sich erneut Cukors Fähigkeit, von guten Schauspielern (*Laurence Olivier* ist Hepburns ebenbürtiger Partner) herausragende Leistungen zu erhalten. Noch einmal hält er perfekt das Jonglieren mit den gesellschaftlichen und Geschlechterrollen in jener Balance, die uns vorschnelle Klarheiten verweigert und uns so in unterhaltendem Spiel nachdenklich stimmt.

Martin Giron