

# Prozess gegen Hollywood : ein Prozess gegen das Publikum

Autor(en): [s.n.]

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

Band (Jahr): **8 (1956)**

Heft 9

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-964179>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

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

Von Pistolen, Pferden und Stampeden

Von Dr. Martin Schlappner

VII.

Durch «Stagecoach» wurde an Wildwestern ausgelöscht, was vorher war. Gewiß, genießbar mögen noch Filme sein, die sorgfältiger als die übliche Serienware gemacht worden sind, etwa R. K. Johnson's «Unbesiegter Reiter», und man vermag wohl noch etwas naive Lust zu empfinden, wenn der spanisch-grandezeze Cesar Romero, das sabenglänzende Haar im Nacken halblang und die blendend weißen Zähne in einem Dauerlächeln wie einst Douglas Fairbanks bloßgelegt, als Cisco Kid die Gitarre schlägt, die Herzen betört und zwischendurch die Schurken aus dem Sattel schießt — man kennt das aus «Viva Cisco Kid». Man mag wohl auch, wenn Lloyd Bacon sich in einem harten Faustdrama versucht, eines Wohlgefallens einigermaßen sicher sein, weil ein so forscher Bursche wie James Cagney, den «Oklahoma Kid» mimend, mit dem finsternen Gesellen Humphrey Bogart sich erbarungslos schlägt. Und nicht zu vergessen wäre auch Henry Kings «Dokumentar»-Wildwester «Jesse James», der erste Farbenwester von Belang, in dem Tyrone Power, der schöne, und Henri Fonda, der verschlossen männliche, das Desperado-Brüderpaar — zwei jener geschichtlich verbürgten, aber romantisch-edel aufgeputzten Banditen aus der Zeit des Eisenbahnbaus — darstellten. Fritz Lang, der im Jahre 1940 das spannungsvolle Farbdrama «Western Union» mit Randolph Scott und Robert Young schuf, in dessen Mittelpunkt eine kämpferische Intrige um den Bau der Telegraphenlinien im Westen steht (auch ein immer wiederkehrendes Thema), gab einige Zeit darauf mit «Jesse James kehrt zurück» die Fortsetzung zu Kings noch heute auf der Leinwand zu sehenden Räuberfilm.

Aber mit «Stagecoach» war eben der Wildwester des höheren Anspruchs erschienen. In Abkehr von dem jugendlich-puerilen Unterhaltungsstil, der noch weiterhin in unübersehbarer Menge produzierten Serienfilme, entstand nun eine Schule des sogenannten Edelwildwesters, der andere Wege einschlägt. Gewiß ist noch immer die den Amerikanern liebe und von ihnen stolz bevorzugte Pionierzeit das alte Gefäß, in das sie den prickelnden Wein des Abenteurers und des Räubers gießen. Aber dieser Wein ist nicht mehr der alte. Wohl ist der Männerharte Kampf noch da, der gefährvolle Ritt durch die Prärie, die sich selbst genügende Abenteuerlichkeit des Desperados, die besitzvertheidigende Ehrenfestigkeit der Farmer und ihres Sheriffs, die despotische Machtiger reicher Haziendakönige und ehrvergessener Bankiers. Aber all das ist nicht ausschlaggebend. Es bestimmt zwar den Ruch des landschaftlich Echten und milieuhaft Verbürgten, aber die sonst nur periphere Liebesgeschichte wird nach der Mitte der dramatischen Verwicklung gerückt, und es wird vor allem die Geschichte des Abenteurers mit patriotischem oder phisosophischem Tiefsinn ausgestattet, der freilich zuweilen in den Sanddünen des Unsinnis verläuft. Ein Wildwester, in dem einerseits versucht wird, aus der Routine der üblichen Knallerei herauszusteigen, und andererseits eine differenziert angelegte Liebesgeschichte das Zentrum bildet, ist Howard Hughes absonderlicher «The Outlaw»: ein Versuch, der allerdings mit höchst untauglichen Mitteln unternommen wurde. Da ist — wie in zahlreichen anderen Filmen auch schon — der Held, Billy the Kid, der in jungen Jahren durch böses Schicksal verbitterten, ständig mißtrauischen Desperados aus Texas, ein Bursche von historischer Provenienz, ein Schlächter, und da ist ihm gegenüber Tom Garrett, der Sheriff, auch er historisch, der Billy the Kid erschößt. Wie er ihn erschößt, weiß man nicht — dieser Film «The Outlaw» jedenfalls steuert eine neue Variation dieses Todes bei, den auch schon Robert Taylor, der stahläugige Billy, auch schon Audy Murphy, der kindlich verträumte Billy, und hier nun Robert Beutler, der sinnlich sprühende Billy starben. Zwischen Billy und Tom steht Doc, dieses alter, jenes neuer Freund, und die verwickelten Freundschaften, die da hin und her gehen, sind hart und urwüchsig, und urwüchsig geht es bei der Eifersucht zwischen den drei Männern her, eine Eifersucht, die zuerst auf ihre Schießprügfestigkeit sich bezieht, dann um so brennender wird, als noch eine Frau auftritt, ein sinnliches Luder, das es den Männern an Rauflust gleicht, zuletzt den Billy liebt, aber in ihrer Liebe verschmährt wird — bis ganz zuletzt, als Billy, nachdem die zu Gegnern gewordenen Freunde erledigt sind, erkennt, wie sehr er diese Frau im geheimen dennoch geliebt hat. So reitet er mit ihr in die Freiheit hinaus — in die Legende von dem Desperado, der, auch wenn es heißt, der Sheriff habe ihn erschossen, in Wahrheit gar nicht sterben kann. Ansatzweise besitzt dieser Film die Vertiefung eines im Milieu des Wilden Westens spielenden Dramas. Aber nur ansatzweise. Sonst ist er lächerlich primitiv — in seiner Gestaltung, die musikalisch Tschaikowsky bis zum Ueberdruß aufrauschen läßt, und außer zahllosen Verstößen gegen die Regeln der Regie sich austobt in einer heißblütig arrangierten «neo-realistischen» Entblößung des weiblichen Operkörpers. Es ist nicht undezent, was da geschieht, sondern einfach und stillos dumm.

Das ist ein Abweg, den der Wildwester unter der Hand eines das Bessere wollenden, aber nicht vermögenden Regisseurs gegangen ist. So kann man sich eine seelische Differenzierung des Abenteurers nicht vorstellen. Da sind uns die alten Helden von echtem Schrot und Lasso

lieber, die in die vergnügten und zuweilen auch brutalen Knallfilme abgedrängt worden sind, und die die Nachfahren des Tom Mix, Kämpfer mit Faust und Pistole, darstellen: Richard Dix, der Unteretzte und Nieerregte, Cesar Romero, der furchtlose Caballero, Red Cameron, der Bärenzähne und Stirnrunzelnde, Don Red Barry, der Phantomreiter, William Boyd, der weißhaarige Gentleman, der säuberliche Handschuh trägt, Roy Rogers, der mit seinem weißen Pferd Zirkusakrobatik treibt und auch singt, Gene Autry, der ungeschlagene Sänger unter den Cowboys, der zwar ein Tenor ist, während sonst die Sänger unter diesen Pferdeopern Baritone sind. Und dazu viele andere, deren Namen in farbigen Buchstaben über den Eingängen der Seitengassenkinos prangen.

\*

John Wayne, den Schauspieler starker und unverlierbarer Ausdruckschtheit des Mannes, stellte — nach John Ford — endgültig in die erste Reihe der Darsteller der von Howard Hawks gedrehte «Red River», neben «Stagecoach», «High Noon» und «The Yellow Sky», neben «Shane» und «The Westerner» der stärkste Wildwester. Seine Handlung gewinnt natürliche Spannung aus der Umwelt eines auf Hieb und Stich gestellten Lebens, aber sein thematisches Gefüge ist von schöner Einfachheit und Sagacharakter. Die filmische Gestaltung wird von Howard Hawks auf die «Wirklichkeitsmontage» eines Viehzugs aus dem an Rindern überreichen Südwesten der Staaten nach dem industrietriüberbauten Norden abgestimmt. Dieser Viehzug, historisch verbürgt, ging über den Chisholmtrail, von Texas nach Abilene, der damals zunächst gelegenen Bahnstation in Kansas. Eine Handvoll kühner Männer unternahm ihn. Große Massen mußten in Bewegung gesetzt werden. Eine unendlich sich erstreckende Landschaft wird zur lebendigen Anschauung gebracht. Das Bild vermittelt, den Zuschauer mitbelastend, alle Eindrücke der Unendlichkeit. Der bildliche Höhepunkt ist die in einer eindringlichen Vollendung montierte Episode der Stampede: Tobende Fluten wildgewordener Rinder, gegen die die Männer verzweifelt ankämpfen. Daß die Zeitdehnung subjektiv — von den Handelnden aus — und objektiv — von den Zuschauern aus — den Ablauf des Geschehens nicht hemmt und dem Film wohl innere Breite gibt, aber keine Langweiligkeit aufzwingt, ist der überzeugenden Gestaltung dieser Monotonie der Landschaft und der Alltagsverrichtungen der Männer zu danken, die in schmalen Gebärden des Menschlichen Profil in einer strengen, quälend wirkenden Handlung gewinnen. Und hervorragend — vor «High Noon» — ist die musikalische Akzentuierung, die ihre leitenden Motive aus dem musikalischen Volksgut der Pionierzeit schöpft.

Die Art dieser Wildwester hat die Vorzüge eines allgerechten Ensemblespiels der Darsteller. Der Träger der Hauptrolle, mag er auch ein Star sein, ordnet sich ein in die Spielhandlung einer Gemeinschaft von zumeist bedeutenden Chargenspielern — Thomas Mitchel, Walter Brennan, Walter Huston, Ward Bond, Wallace Beery und viele andere. Sprechendstes Beispiel dafür ist «The Yellow Sky», mit dem W. A. Wellman in den Vordergrund der großen Regisseure trat. Hier wird der Star Gregory Peck, ein mittelmäßiger Darsteller, lediglich als Führer einer Bande von räubernden Soldaten, menschlichen Strandgutes aus dem Sezessionskrieg, betont und nicht, wie in David O. Selznicks romantisch aufgedunsener und prunkfärbener Wildwest- und Liebesoper «Duell in der Sonne» — neben einem vorzüglichen Joseph Cotten — als Star in Szene gesetzt und als Attraktion etikettiert. Was Wellman in seinem ersten Wildwester «The Ox-Bow Incident» — ein mutiges Werk, das zum ersten und bisher einzigen Male die Schändlichkeit der Lynchjustiz aufdeckte — noch nicht zu leisten vermochte, das gelang ihm in «The Yellow Sky»: den Bildrhythmus in breit erzählerischem Fluß zu gestalten, ohne in Trägheit zu verfallen. Blendende Montagekunst gelang ihm in Verfolgungsszenen, und nur wenige Sequenzen sind uns bekannt, die in solchem Maße den Eindruck der körperlichen Ermattung und der seelischen Zermürbung vermitteln, wie es hier in der Schilderung eines für Mensch und Pferd qualvollen Marsches durch die Salzwüste geschieht. Der Film ist ohne Heldenpathos — es sei denn das Pathos des Dokumentarischen, das deutlich angestrebt ist; nicht ohne Bedeutung ist es ja, daß Wellmann mit «GI Joe» jenen ersten und einzigen Kriegsfilm in Hollywood geschaffen hat, der über die donnernde Darstellung des Soldatischen hinaus vordringt in die tiefere Problematik des Soldaten im Feuer. Was an seinem «The Yellow Sky» aber vor allem hinreißt, ist die Meisterschaft, mit der der Ton behandelt wird — die Meisterschaft, wie mit der Stille, mit dem berückenden Schweigen des Daseins einer unbarmherzigen, herzlosen Natur gearbeitet wird — Stille über der Wüste, Stille auf den Gesichtern, aus denen plötzlich der Blitz der Leidenschaft bricht und die dann wieder zurücksinken in die Maskenhaftigkeit ihres Wüstendaseins; Stille über dem Tun dieser Männer, die es mit den Moralgesetzten nicht genau nehmen und doch ihre Redlichkeit nie ganz verborgen können.

(Fortsetzung folgt)

Prozeß gegen Hollywood — Ein Prozeß gegen das Publikum

ZS. Es gibt wenig Bücher über die Vorgänge in den Kulissen der amerikanischen Filmproduktion. Die Journalistin Lillian Roß hat vor einigen Jahren ein solches erscheinen lassen, das auch die Aufmerk-

samkeit Europas verdient. Sehr eingenommen von der Begabung des Regisseurs John Huston («Malteser Falke», «Asphalt Jungle» u. a.) wünschte sie über ihn und seinen Film «Die Flagge des Mutes» («The Red Badge of Courage»), den er gerade in Angriff genommen hatte, eine Lobeshymne zu schreiben. Statt dessen entstand unter dem Titel «Prozeß gegen Hollywood» eine sehr sachkundige und witzige Schilderung der «Paschas» von Hollywood und der Leidensgeschichte eines interessanten Versuchs.

Die Metro-Goldwyn-Mayer, sonst überaus konservativ und darauf bedacht, nirgends anzustoßen, hatte überraschend die Initiative für diesen Film ergriffen, wobei der Anstoß von Dore Schary kam. Dieser sorgte auch dafür, daß Gottfried Reinhardt, Sohn des unvergeßlichen deutschen Meisterregisseurs, den Produktionsauftrag erhielt. Alles schien gut eingefädelt, als sich der alte Louis B. Mayer mit Nachdruck gegen den Film wandte. Er behauptete, das Publikum in aller Welt wünsche optimistische Filme, gesunde, mit leicht eingängiger Musik. Außerdem war er erbost, daß der Film, wie übrigens solche anderer Firmen, verschiedentlich gegen die Regeln des bekannten Hayes-Code verstieß und überdies keine einzige große Frauenrolle aufwies. Ein Film ohne Stars — undenkbar. Schary seinerseits fand diese Ansichten «kleinbürgerlich-konformistisch». Er wollte etwas Besonderes und glaubte nicht an die Prophezeiungen des alten Mayer, der ein großes Flasko voraussah. Mayer zog sich schließlich zurück und der Plan wurde ausgeführt.

Leider verhinderte das Fehlen großer Stars nicht, daß die Kosten des Films beträchtlich anstiegen. Er enthielt bekanntlich eine Schlacht aus der Zeit des Bürgerkrieges mit Kavallerie, Kanonen und Wagen. Die Zusammenarbeit klappte ausgezeichnet, und alle waren überzeugt, an einer großen Sache teilgenommen zu haben. Bei den ersten Probebesichtigungen war das Urteil günstig, und selbst William Wyler, den man dazu eingeladen hatte, beglückwünschte Huston nachdrücklich. Besonders eine Szene mit einem toten Soldaten fand er ausgezeichnet. Fertiggestellt, kam der Film in eine Probevorstellung vor einem normalen Durchschnittspublikum, wie das in Amerika zu Beginn immer geschieht. Hier versagte er bereits. Zwar erritt er keine Niederlage, aber er ließ die Zuschauer gleichgültig, ein Dutzend von ihnen verließ die Vorstellung vor dem Schluß. Huston begriff: er verschwand von da an mit der Ausrede, er müsse den neuen Film «Die Afrika-Königin» vorbereiten. Reinhardt und Schary blieben mit der Filmrolle allein zurück und begannen sich über die Opportunität großer Aenderungen zu streiten. Reinhardt mußte in die Streichung der Szene mit dem toten Soldaten einwilligen, die Wyler als besonders wertvoll betrachtet hatte, und sogar zu Beginn einen Sprecher einfügen, der dem Publikum erklären mußte, es handle sich um die Verfilmung eines klassischen Werkes der amerikanischen Literatur.

Doch auch das half nichts. «Die Flagge des Mutes» gefiel auch mit diesen Aenderungen bei neuen Probeveranstaltungen dem Publikum nicht. Jetzt beschlossen die «Paschas», ein für allemal kein Geld mehr in diesen Film zu stecken und auch keine Reklame für ihn aufzuziehen. Er lief in einem ganz kleinen Theater in New York an, von der Welt unbeachtet. Anspruchsvolle Kritiker spürten ihn trotzdem auf und lobten ihn, konnten ihn aber beim Publikum nicht durchsetzen. Auch in Europa wurde er nur von einer kleinen Elite beachtet. In der Schweiz ist er schon bald wieder aus dem Verleih zurückgezogen worden, da kein Kino etwas von ihm wissen wollte. John Huston lernte daraus; seine folgenden Filme «Königin Afrika», «Moulin Rouge» u. a., kehrten wieder zum Star-System zurück. Das Publikum will nun einmal seine Lieblinge; Filme, die nichts als gut sind, interessieren es nicht.

Der Finanzchef der Metro, Schenk, der Ober-Pascha, erklärte der Verfasserin später, er sei von Anfang an überzeugt gewesen, der Film werde geschäftlich ein Reifall. Auf ihre erstaunte Frage, wieso er ihn denn habe passieren lassen und sogar große Kredite für ihn bereitgestellt habe, meinte er, es habe keine andere Möglichkeit gegeben, Schary von seinem Irrtum zu überzeugen, als ihm seinen Willen zu lassen. Nur indem man ihn machen ließ, habe man ihm helfen können. Seitdem habe er nie mehr einen Film ohne große Stars gedreht, eine bittere aber deutliche Lektion, die ihm vom Publikum in aller Welt erteilt wurde.

### Wie rettet man einen Film?

ZS. Samuel Goldwyn, der greise Hollywooder Filmmagnat, pflegt sich öfters und ausführlich über die Erfahrungen seiner langen Laufbahn zu verbreiten. Nicht zur Freude des Filmvolkes, das ziemlich ängstlich darauf bedacht ist, die bescheidenen Anfänge des Films als Jahrmarktsvergnügen zu verbergen.

Kürzlich erzählte er die Erfahrungen mit seinem ersten Film. Begeistert von einem bewegten Bild, das er in einer Jahrmarktsbude gesehen hatte, tat er sich mit Jesse Lasky und Cecil B. de Mille zusammen, um einen Film nach dem neu entdeckten Verfahren herzustellen. Von den andern hatte bisher noch keiner einen solchen gesehen, geschweige daß jemand genauere Kenntnis über die Herstellungstechnik besaß. Der technisch begabte de Mille sammelte Informationen und machte sich an die Arbeit. Er gab dem Film den Titel «Der Mann aus Indiana», während Goldwyn nach New York fuhr, um einen Käufer zu

suchen. Alle hatten sie ihre Ersparnisse in das Unternehmen gesteckt.

Nach drei Wochen traf der Film bei Goldwyn ein, um verkauft zu werden. Als aber dieser ihn sah, sträubten sich ihm die Haare: der Film war total überbelichtet, dunkel und trübe wie ein Keller in der Dämmerung, nur hie und da wurden die Gesichter der Schauspieler sichtbar. Er stand offenbar vor dem ersten Gespensterfilm der Geschichte, einer Filmart, an der sich die Deutschen inspirierten.

Natürlich wollte niemand in New York etwas von dem Film wissen, und die drei Produzenten standen vor dem Verlust aller ihrer Ersparnisse. Verzweifelt telegraphierte Goldwyn nach Hollywood: «Film entsetzlich. Gesichter der Schauspieler nur zur Hälfte sichtbar. Werde



Der greise Samuel Goldwyn (rechts), der insgesamt 88 große Spielfilme produzierte, im Gespräch mit Danny Kaye und De Sica während eines Aufenthaltes in Rom.

ihn zur Hälfte der Selbstkosten verkaufen.» Doch De Mille war damit nicht einverstanden. Er hatte Kunstgeschichte studiert und telegraphierte zurück: «Kannst du denn im Film nicht das Hell-Dunkel à la Rembrandt erkennen?» Goldwyn stutzte und lachte dann erleichtert. Von Kunst verstand er zwar nichts, von Rembrandt noch weniger, doch er hatte für den Verkauf ein wichtiges Argument erhalten, einträglicher als alle schönen Kenntnisse. Er telegraphierte zurück: «Großartig. Werde den Film mit Rembrandts Hell-Dunkel nicht zum halben Preis, sondern zum doppelten verkaufen.» Was auch geschah. «Der Mann aus Indiana» wurde in allen größeren Städten Amerikas als neueste Errungenschaft gezeigt, obwohl niemand aus ihm klug werden konnte und nur sehr wenig zu sehen war.

### Bilder auf Band

ZS. Wir haben in diesem Blatt schon früher auf die neue Erfindung aufmerksam gemacht, welche es ermöglichen wird, Bilder ebensogut wie Töne auf Band aufzunehmen. Nicht nur wird man wie bisher ganze Konzerte elektronisch festhalten und beliebig wiedergeben können, sondern auch Theater- und Kinovorführungen, Sportveranstaltungen, Versammlungen usw. Schwarz und weiß oder farbig spielt keine Rolle, das Problem ist gelöst. Das Verfahren heißt «elektronische Photographie» und ist der erste große Rivale der üblichen Photographie, wie sie jedes Kind kennt und wie sie die Grundlage des Films darstellt.

Die amerikanische RCA hat angekündigt, daß sie in kurzer Zeit die ersten Apparate in den Handel bringen werde, nachdem sie schon vor zwei Jahren ein Experimentiermodell vorführte. Sie sind vorerst für Fernsehstudios bestimmt und sollen Fernsehsendungen aufnehmen und konservieren, um sie dann später bei Bedarf wieder vorzuführen. Bisher mußte zu diesem Zweck die Sendung gefilmt werden, was aber eine Verschlechterung der Bildqualität nach sich zog, abgesehen von dem umständlichen photographischen Entwicklungsverfahren. Das neue Band ist zwar teurer als ein Film, aber im Gebrauch billiger, weil es wie alle Bänder gelöscht werden und immer wieder neu gebraucht werden kann.

Für die Allgemeinheit wird die Sache erst dann interessant, wenn die neuen Apparate so billig werden, daß auch Amateure sie benutzen können. Jedermann wird dann beliebige Aufnahmen machen und sie sofort wieder vorführen können. Man wird sich eine ganze Bibliothek aller möglichen Ereignisse anlegen können, und zweifellos wird sich auch ein Handel in solchen Bildbändern entwickeln. Für die industrielle Filmherstellung werden sich allerdings noch einige Probleme stellen, weil ein guter Film bekanntlich geschnitten werden muß, diese Arbeit jedoch infolge der rasanten Geschwindigkeit, mit der sich das Band bewegt, etwas schwierig ist. Doch wird sich auch dieses Nebenproblem lösen lassen.