

NO
TRESPASSING

NO TRESPASSING

Anmerkungen zum Film der 40er

Hell erleuchtet spiegelt sich ein gotisches Spitzfenster im Wasser. Als optischer Fluchtpunkt zieht es unsere Aufmerksamkeit auf sich. Das Fenster gehört zu einem Schloss, das dunkel in der Ferne liegt und von gusseisernen Zäunen und Gittern beschützt wird: „NO TRESPASSING“ steht abweisend auf einem Schild. Sodann erblicken wir ein Tor, auf dem der Buchstabe „K“ thront. Der Kamera-Blick schweift durch den wie verwunschen daliegenden Schlosspark mit seinen antiken Architekturen, einem Affenkäfig, Skulpturen und Gondeln. Das alles passt nicht so recht zusammen. Doch wir bekommen eine Vorstellung von der Größe dieses Anwesens und seiner Abgeschlossenheit, wenn nicht gar von der Einsamkeit seines Besitzers.

Die Kamera springt ins Innere des Gebäudes. Eine Großaufnahme zeigt eine Hand, die eine gläserne Schneekugel hält, mit einem kleinen, verschneiten Haus in ihrem Inneren. Die Lippen eines Mannes formen schwerfällig das Wort „Rosebud“. Dann fällt ihm die Kugel aus der Hand. Unwirklich lang dehnt sich dieser Augenblick. Die Kugel stürzt herab, fällt weiter, zerschellt schließlich auf dem Fußboden. Wie auf ein Signal betritt eine Krankenschwester den Raum. Verzerrt erblicken wir sie durch eine auf dem Boden liegende Glasscherbe. Die Frau verschränkt die Hände des Mannes über seiner Brust und bedeckt ihn mit einem Laken. Noch wissen wir nicht, wer

da eben gestorben ist. Das Gesicht des Toten wird uns vorenthalten. Nur das Wort „Rosebud“ gibt unserer Neugier eine Richtung.

Noch heute springt die extravagante Exposition von Orson Welles' *Citizen Kane* (1941, S. 66) ins Auge, eines Films, der unangefochten wie kaum ein zweiter zu den großen Meisterwerken des Kinos gezählt wird. Als Paukenschlag katapultierte er Anfang der 1940er Jahre einen jungen Mann von gerade einmal 26 Jahren in die vorderste Reihe der Filmkunst. So gleicht zweifellos der rauschhafte Aufstieg des von Welles selbst verkörperten Zeitungstycoons Charles Foster Kane, den der Film erzählt, ein wenig auch der Erfolgsgeschichte des ambitionierten jungen Filmemachers Orson Welles, der seinen ersten Ruhm mit seiner Schauspiel-Truppe vom Mercury Theatre erworben hatte. Vor allem durch die legendäre Radiosendung von H.G. Wells' „The War of the Worlds“, die 1938 eine Massenpanik in den USA auslöste, weil die Zuschauer die fiktive Reportage von einer Landung Außerirdischer für bare Münze nahmen.

Auch in *Citizen Kane* geht es Welles darum, die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu verflüssigen. Der Titelheld ist, auch wenn Welles dies bestritten hat, dem Zeitungszaren William Randolph Hearst nachempfunden. Der Film erzählt also das Leben eines berühmten Mannes mit realem Vorbild



von der Jugend bis zum Tod. Und indem Welles dabei von den vielfältigsten Möglichkeiten filmischen Erzählens Gebrauch macht, führt er uns zugleich die Fiktionalität jeder „Filmwahrheit“ vor Augen: Was erfahren wir wirklich über Kane? Ist es überhaupt möglich, jemanden ganz und gar zu verstehen? Welles erzählt vom Paradox des modernen Menschen, den wir bis ins Detail zu kennen glauben, der aber letztlich unverstanden bleibt. Was hat „Rosebud“, dieses Sterbewort Kanes, zu bedeuten?

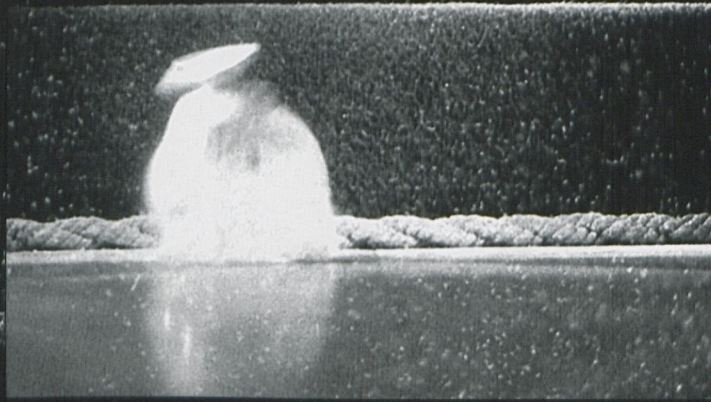
Die Explosion der Bilder

Mit der Biographie des Zeitungsmagnaten Charles Foster Kane rollt Welles' Film zugleich auch eine Episode aus der Geschichte moderner Bildmedien auf. Er thematisiert die mit dem Aufkommen des Kinos einhergehende Visualisierung der Nachrichtenwelt und stellt das Tempo dar, in dem „Informationen“ entstehen. Den elegischen Bildern des sterbenden Kane vom Beginn des Films lässt Welles einen rasant montierten Wochenschaubericht folgen, der das Leben des Selfmademan wie im Zeitraffer erzählt: Wir erfahren, dass Kane aus einfachen Verhältnissen stammt, es ihm aber durch eine Erbschaft gelang, ein Imperium aus Zeitungen und Radiosendern aufzubauen. Die Reportage lässt keinen Zweifel daran, dass er weniger an Geld, als vielmehr an politischem Einfluss interessiert war, allerdings im Laufe seines Lebens immer mehr zum Sonderling wurde, der die Öffentlichkeit scheute. Legendar ist sein unermesslich großer Palast Xanadu, der eine der umfang-

reichsten Kunstsammlungen beherbergt. Er stirbt 1941, und wir sehen in rascher Folge die Titelseiten internationaler Zeitungen, die mit Fotos von ihm aufmachen. Im Telegrammstil wird die unglaubliche Karriere dieses Mannes visualisiert, sein grandioser Aufstieg zu einem der mächtigsten Männer der Welt.

Am Ende der Wochenschaureportage erstrahlt plötzlich der Lichtkegel eines Filmprojektors. Beleuchtet nur durch die kleinen Fenster des Projektionsraums diskutieren Journalisten im Halbdunkel des Vorführsaals über die Qualität des Nachrufs. Offenbar ist der Film die erste Fassung eines Beitrags, der in den Kinos ausgestrahlt werden soll. Der Redaktionsleiter ist unzufrieden. Was hat man außer allgemein bekannter Fakten wirklich über Kane erfahren? Immerhin wird erwähnt, Kane habe mitgeholfen, einen Krieg auszulösen. Bei einem anderen wiederum habe er dem Präsidenten seine Hilfe versagt. Der Medienmogul erscheint als Manipulator, der seine Macht erkannt hat und sie nutzt, um die Masse zu beeinflussen. Um Politik zu machen, wie Hearst, zeitweilig ein mächtiger Gegner Roosevelts.

Doch trotz dieser Erkenntnis bleibt der Mensch Kane, der so oft im Rampenlicht stand, ein Geheimnis. Daran ändert auch der Wochenschaubericht nichts. Im Gegenteil: Die Bilderflut der Massenmedien, so scheint uns *Citizen Kane* von Beginn an sagen zu wollen, dient weniger der Aufklärung als der Verwirrung. Und es gehört zu den hellsichtigsten Aspekten des Films, dass er uns eine Ahnung von der Manipulation durch Bilder vermittelt. Ohne Unterlass vermischt der Bericht fiktive und vermeintlich dokumentarische Bilder. Er zeigt den Medienmagnaten Kane mit realen Politikern, mit Präsi-



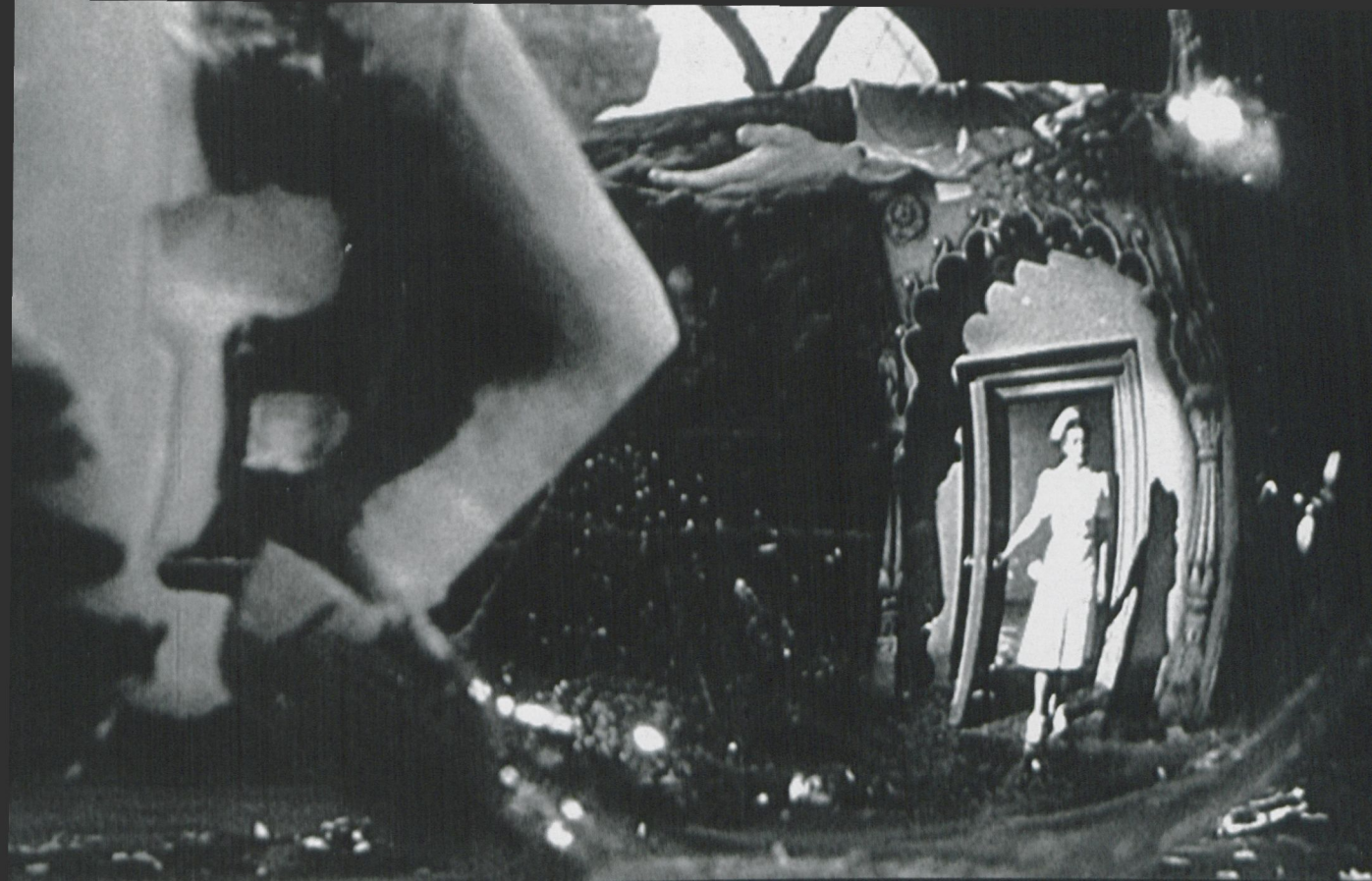
dent Roosevelt, auch mit Hitler. Wir sehen ihn als senilen alten Mann, heimlich, nach „Paparazzi“-Manier, durch einen Zaun gefilmt. Oder in jungen Jahren, eingefangen in den ruckeligen Bildern einer Stummfilmkamera. Die Glaubwürdigkeit von Filmbildern ist abhängig von den Konventionen filmischen Erzählens. So ist immer eine gewisse Skepsis gegenüber Nachrichtenbildern geboten, die nur selten überprüfbar sind. Mit *Citizen Kane* weist Welles auf die Gefahr der Massenmedien hin, die nicht nur eine Wirklichkeit abbilden, sondern sie vor allem auch konstruieren.

Was aber tun, wenn das vorhandene Bildmaterial zum Leben des Charles Foster Kane nicht ausreicht, um das Geheimnis seiner Person in einem Wochenschaubericht zu lüften? Der Redaktionsleiter glaubt den Schlüssel zu Kanes tieferer Existenz entdeckt zu haben: „Rosebud“. Bloß, was hat dieses letzte Wort Kanes zu bedeuten? Ein Reporter (William Alland) wird auf Spurensuche geschickt. Nacheinander besucht er die Menschen, die für Kane eine zentrale Rolle gespielt haben. So führt uns der Film sein Leben aus den unterschiedlichsten Perspektiven vor Augen.

Zunächst forscht der Reporter im Archiv des Bankiers Thatcher (George Coulouris), der von Kanes Mutter (Agnes Moorehead) beauftragt wurde, sich um die Erziehung des Kindes zu kümmern und dessen unermessliches Vermögen zu verwalten. Sodann sucht er die Weggefährten Bernstein (Everett Sloane) und Leland (Joseph Cotten) auf, deren Erinnerungen uns Kane als jungen Mann und erfolgreichen Verleger vorstellen. Anschließend trifft der Reporter Kanes zweite Ehefrau (Dorothy Comingore), die von ihm gedrängt wurde, ohne jede Begabung als Opernsängerin Karriere zu machen.

Die Montage, mit der die erzwungene Karriere von Susan Alexander visualisiert wird, wirkt unglaublich modern und effizient. In einer schnellen Folge von Überblendungen sehen wir Opernaufführungen, Porträtaufnahmen des Paares und Zeitungsrezensionen, was uns eine medial vermittelte Welt in Erinnerung ruft. Wie ein Blitzlicht scheint während dieser Sequenz immer wieder das grelle Licht einer Signallampe auf. Hier werden Wirklichkeitsschichten so übereinander gelegt, dass sie nicht mehr voneinander getrennt werden können. Wenn schließlich der Glühfaden der Lampe erlischt, wissen wir, dass Susan Alexander vollkommen „ausgebrannt“ ist, am Ende. Tatsächlich liegt Susan in der nächsten Einstellung im Bett ihres Zimmers, vor ihr auf dem Nachtschrank stehen ein Fläschchen und ein Glas. Mit einem Schlafmittel hat sie versucht, sich das Leben zu nehmen. Kane stürzt ins Zimmer, kann gerade noch die tödliche Vergiftung verhindern. Erst jetzt kommt er zur Besinnung und erlaubt ihr, die vermeintliche Opernkarriere an den Nagel zu hängen.

Die letzte Episode von Kanes Werdegang wird schließlich aus der Perspektive des Butlers erzählt, der die Zeit im sagenhaften Xanadu vorstellt. Hierbei bedient sich Welles eines erzählerischen Kunstgriffs, um die wahre Bedeutung der Schneekugel zu vermitteln, die zum ersten Mal ganz unscheinbar in Susans alter Wohnung auf dem Rand einer Frisierkommode zu sehen ist. Später nun, als Susan Kane in Xanadu verlässt und er daraufhin die Einrichtung ihres Zimmers zertrümmert, entdeckt er die Kugel und nimmt sie an sich. Wenn ihm am Ende seines Lebens diese Glaskugel aus der Hand fällt, wird sie zum grandiosen Dingsymbol. Sie verkörpert die Flüchtigkeit



des Glücks und symbolisiert zugleich die wenigen Momente seiner Anwesenheit. Was Kane nach Susans Weggang bleibt, sind Erinnerungen an sie.

Viele Filmhistoriker haben die technischen Neuerungen von *Citizen Kane* als revolutionär erachtet und davon gesprochen, dass es Welles gemeinsam mit seinem Kameramann Gregg Toland gelungen sei, eine neue Bild- und Kamerasprache zu entwickeln. Entsprechend wurde immer wieder die anspruchsvolle Bildlichkeit des Films hervorgehoben. Welles bricht mit der für Hollywood üblichen Ästhetik des unsichtbaren Schnitts, der darauf abzielt, die filmtechnischen Operationen so gut wie möglich zu verbergen, um der Film-erzählung nicht behindernd im Weg stehen. Im Gegensatz dazu werden in *Citizen Kane* immer wieder Einstellungen absichtsvoll überblendet und somit die Künstlichkeit der Filmbilder hervorgehoben. Nie geht mit den erzählten Filmbildern eine Wahrheit einher, sondern es ereignen sich einfach immer neue Bilder, die weitere Bilder hervorrufen. *Citizen Kane* ist ein Film der Transition – also der inszenierten Übergänge. Im Sichtbarmachen des Wechsels zwischen Einstellungen, Szenen, Sequenzen tritt die Struktur des Filmes selbst zu Tage, Brüche in der Narration machen auf die Erzählweise aufmerksam. Mit der Wochenschau und dem künstlerisch durchgeformten Filmanfang werden zwei Ebenen aneinander gekoppelt, die scheinbar nichts miteinander gemein haben. Und doch handeln beide vom Leben und Sterben desselben Mannes, dessen Geheimnis das einsame Häuschen in einer Glaskugel birgt. Wie ein Feuerwerk brennen die Nachrichtenbilder von Kanes öffentlichem Leben ab, doch dessen verschwiegenes Zentrum ist das erstarrte Bild in der Schneekugel: eine eingekapselte Wirklichkeit, belebt nur durch das Gewirbel der Flocken.

Unaufhebbarer Mythos

Citizen Kane erzählt eine mythische Geschichte: die Tragödie vom Aufstieg und Fall eines Menschen, der ebenso groß im Erfolg wie in der Niederlage ist. Und die Geschichte eines Mannes, der die Welt beherrschen will und seine Macht nutzt, die Wirklichkeit seinen Wünschen anzupassen. Auf dem Weg dorthin erleben wir Kane in all seiner Ambivalenz. Zunächst gefällt er uns in seinem Tatendrang. Er wird als Neuerer inszeniert, der sich auf die Seite der Unterdrückten stellt. Schon relativ früh wird er von Thatcher als Kommunist denunziert, um unmittelbar darauf von einem aufgebrachten Gewerkschaftler als Ausbeuter beschimpft zu werden – während sich Kane selbst schlicht als Amerikaner bezeichnet. Dieses Changieren der Identitäten findet auch in der Wahrnehmung des Zuschauers statt. Zunächst sympathisieren wir mit dem jungen Mann, um dann jedoch festzustellen, wie hartherzig und unbelehrbar er ist. Davon erzählen seine gescheiterten Liebesbeziehungen, aber auch die aufgekündigte Freundschaft seines besten Freundes Leland, der ihm von Anbeginn seiner Karriere zur Seite gestanden hatte. Im Verlauf des Films verwandelt sich der sympathische junge Mann in ein selbstgerechtes Monster.

Am Ende ist Kane das Paradox, das Welles aus ihm hat machen wollen. Er ist ebenso bemitleidenswert wie abstoßend. In seiner Lebensleistung ebenso ehrgeizig wie maßlos. Diese Widersprüche lösen sich nicht auf. So ist immer wieder betont worden, dass „Rosebud“ eine Metapher und die

The image shows a close-up of a handwritten signature in black ink on a light-colored, textured surface. The signature is written in a cursive, flowing style and reads "W. S. Van Dyke". The letters are connected, with long, sweeping strokes, particularly in the "W" and "V". The ink is dark and contrasts sharply with the light background.

Schneekugel ein Symbol ist – Sehnsuchtsmotive, die beide auf eine viel zu früh geendete Kindheit und den Verlust von Geborgenheit und Liebesfähigkeit hinweisen und damit auf den verborgenen Motor dieses rastlosen Daseins. Zu Lebzeiten totgeschwiegen, gibt das geheimnisvolle Wort der Nachwelt ein Rätsel auf, dessen Lösung für den Zuschauer des Films immerhin erahnbar wird. Denn „Rosebud“ ist schlicht der Name des Schlittens, den wir schon zu Beginn des Films im winterlichen Spiel des Kindes gezeigt bekommen und der am Ende von einem ahnungslosen Lagerarbeiter ins Feuer geworfen wird, um in Rauch aufzugehen.

Mit gleichem Recht wie der soeben skizzierte psychoanalytische Interpretationsansatz könnte man eine philosophische Deutung anstreben, die die Einsamkeit des Menschen und die Perspektivität aller Erkenntnis in den Vordergrund stellt. Nicht nur Kane, so scheint uns Welles sagen zu wollen, sondern der Mensch schlechthin bleibt ein Rätsel. „Rosebud“ ist eine Metapher, die alles oder nichts bedeuten kann. Der Regisseur hat in seinem Film viele Spuren gelegt, die aber nicht zu einer einsinnigen Antwort führen.

So erscheint das im Zusammenhang dieses Films immer wieder diskutierte formalästhetische Problem der Schärfentiefe kein technisches, sondern ein existenzielles. Der Raum ist kein objektiver Ort, der die Wirklichkeit ins rechte Maß setzen könnte, sondern das Ergebnis der Desorientierung. Immer sind die Dinge zu fern oder zu nah, zu groß oder zu klein. Wenn wir zwei Menschen an weit entfernten Punkten ein- und desselben Raumes sehen, inszeniert Welles die Gleichzeitigkeit, obwohl klar wird, dass die Menschen nicht in demselben Raum leben, sondern jeder für sich. Auch das

permanente Spiel mit Untersichten führt zur Diskontinuität des Räumlichen. Es ist nicht weniger als die Verlorenheit des Menschen, die der Regisseur immer wieder zum Thema macht.

In gewisser Hinsicht gilt dies ebenso für die Lichtregie. Welles nutzt eine für die 40er Jahre typisch werdende Low-Key-Ausleuchtung, die mitunter dazu führt, dass die Menschen abrupt vom Licht in den Schatten treten und zur Silhouette werden. Einmal mehr geht es um das Problem der Diskontinuität. In *Citizen Kane* wird die objektive Wirklichkeit denunziert. Die Subjektivität der Menschen, die als Erinnerung oder Vorurteil die Sicht des Wirklichen bestimmt, ist das eigentliche Gefängnis. In diesem Zusammenhang nutzt Welles wiederholt die Metapher des Labyrinths. Etwa durch das exzessiv gebrauchte Bild des Puzzles. Oder durch den Anblick der Überfülle an Kunstobjekten in Kanes Schloss Xanadu, die uns am Ende des Films eindringlich präsentiert wird, wenn die Kamera nach oben entschwindet und uns abertausende von Gegenständen präsentiert, die sich im Laufe von Kanes Leben angesammelt haben. Schon die schiere Fülle wird niemand mehr bewältigen können.

Mit diesem erkenntnistheoretischen Pessimismus geht zugleich eine Skepsis in Bezug auf die Liebesfähigkeit des Menschen einher. *Citizen Kane* führt uns Liebesbeziehungen als Machtrelationen vor, die am Ende notwendig scheitern müssen. So nutzt der Film im Laufe seiner Erzählung immer stärker das Moment der Isolation. Wir sehen Kane weit von seiner Frau entfernt oder durch einen Türrahmen umfasst. Nach dem Streit mit Susan verlässt Kane das demolierte Zimmer. Dabei durchschreitet er die endlosen



Gänge seines Palastes, was für sich genommen wiederum auf ein Labyrinth verweist. Dass der Palast dem alten Mann längst zum Gefängnis geworden ist, macht eine interessante Inszenierung deutlich. Denn als Kane ein Spiegelkabinett passiert, sieht ihn der Zuschauer unendlich oft reflektiert, bevor er überhaupt selbst ins Bild tritt. Der Spiegel wird hier zur Metapher eines optischen Gefängnisses, das Kane nicht mehr verlassen kann. Er ist in einem bösen Sinn auf sich selbst zurückgeworfen.

Es sind solche Bilder des Isoliert-Seins, die uns über die unentrinnbare Einsamkeit des Menschen berichten, dessen Endlichkeit geradezu zelebriert wird. Im Tode sind wir allein. Nichts ist umkehrbar. Dieser Ausweglosigkeit entspricht auch die zirkuläre Struktur des Films, wenn das letzte Bild das erste wieder aufgreift: „NO TRESPASSING“ hängt als Warnschild an dem Maschendrahtzaun, der Xanadu vor dem Rest der Welt abschirmt.

Over the rainbow

„Over the Rainbow“, so heißt der Schlager aus *Der Zauberer von Oz* (*The Wizard of Oz*), einem der Erfolgsfilme von 1939, das als goldenes Jahr in die Geschichte Hollywoods einging: als das Jahr, in dem sich die Traumfabrik mit *Vom Winde verweht* (*Gone with the Wind*) ein monumentales Denkmal setzte – in Technicolor.

Aus heutiger Sicht wirkt das Hollywood-Kino im Jahrzehnt vor *Citizen Kane* (1941) tatsächlich wie eine Welt „jenseits des Regenbogens“. Es war

die Zeit der großen, schier allmächtigen Mogule. Die Ära, in der das Studio-system so reibungslos funktionierte wie nie zuvor. Und nie wieder danach. Hollywood produzierte auf Hochtouren und diktierte den Kinos mit Genre- oder Prestigefilmen die Programme. Die Studios hatten die Stars fest unter Vertrag und das Publikum im Griff. Denn trotz anhaltender Wirtschaftskrise war der Kinobesuch längst als liebste Freizeitbeschäftigung etabliert. In grauen Zeiten sorgten die Stars für den nötigen Glamour, und sie spielten genau die Rollen, die von ihnen erwartet wurden. Insbesondere die „unsichtbare“ Inszenierung im klassischen Hollywood-Stil garantierte eine perfekte Illusion bis zum Happyend.

Dieser Stil spiegelte genauso das ungebrochene Verhältnis der Zuschauer gegenüber dem Medium wieder wie das seiner Macher. Die Filme äußerten eine scheinbar unerschütterliche optimistische Weltsicht: in einem Land zu leben, in dem der zivilisatorische Fortschritt selbst angesichts der Depression nicht aufzuhalten ist. Diese Gewissheit fand in den 40er Jahren ihr Ende. *Citizen Kane* markiert diese Zäsur in der Geschichte Hollywoods wie kein anderer Film.

Welles' Film entwarf nicht nur eine Ästhetik, die geradezu wie ein Angriff auf die etablierte Inszenierung à la Hollywood wirkte. Er entstand auch zu einem Zeitpunkt, an dem sich erste Risse im Studio-System abzeichneten. Die Regierung initiierte Anti-Trust-Prozesse gegen die Majors, die eine Entflechtung der Filmindustrie zum Ziel hatten. Eine erste Folge war, dass die „Big Five“ unter den Studios ab 1940 gezwungen waren, ihre B-Film-Produktion erheblich zu drosseln und sich auf Qualitätsfilme zu konzentrieren –



was ihnen allerdings während des Krieges unerwartete Profite bescherte. Doch letztlich mussten sich die Studios Ende der 40er sogar von ihren Kinos trennen.

Zugleich erkämpften sich die Stars mehr Freiheiten. Ebenso wuchs die Bedeutung unabhängiger Produzenten wie auch die kleiner Teams innerhalb der Studios. Immer häufiger gab es nun auch Doppelfunktionen. Regisseure traten als Produzenten oder Drehbuchautoren in Erscheinung (und umgekehrt) und Schauspieler als Produzenten. So löste sich der von den einzelnen Studios geprägte Hausstil langsam aber stetig auf, zugunsten individuellerer Handschriften, die ein kritischeres Bewusstsein gegenüber den Mechanismen der Traumfabrik offenbarten. Aber auch gegenüber dem Medium selbst.

Die politischen Ereignisse in Europa, der Siegeszug des Faschismus, der im Krieg mündete, schärfte auch in den USA den Blick für die Möglichkeiten und Gefahren des Kinos. So bewegt sich das Hollywood-Kino der 40er Jahre sowohl im Spannungsfeld von politischer Aufklärung und Propaganda als auch von Realismus und Eskapismus. *Citizen Kane* steht am Beginn eines Jahrzehnts, in dem Hollywood-Filme zunehmend ihren eigenen Status reflektieren oder ihn umso bewusster verdecken. Während des Krieges, so scheint es, hat das amerikanische Kino nicht nur endgültig seine Unschuld verloren, sondern auch seine Naivität.

Hollywood zieht in den Krieg

Mit Ausnahme von Warner Brothers ignorierten die Major-Studios den Aufstieg des Faschismus vor Kriegsausbruch nahezu vollständig. Filme, die offen gegen den Nationalsozialismus Flagge zeigten, wie Chaplins berühmte Hitler-Satire *Der große Diktator* (*The Great Dictator*, 1940), blieben eher die Ausnahme. Doch nach und nach legte Hollywood seine Zurückhaltung ab, teils auf Drängen der Regierung Roosevelt, die eine militärische Unterstützung der Alliierten für unumgänglich hielt, teils aus Überzeugung. Aber auch aufgrund ökonomischer Interessen. Immerhin war Großbritannien nach dem deutschen „Blitzkrieg“ der letzte große europäische Absatzmarkt.

Viele Filme legten nun eine allegorische Lesart nahe, wie Michael Curtiz' *Der Herr der sieben Meere* (*The Sea Hawk*, 1940), in dem der britisch-spanische Seekrieg des 16. Jahrhunderts als Spiegel der aktuellen Ereignisse diente. Andere bereiteten die Amerikaner auf einen bevorstehenden Kriegseinsatz vor, etwa Howard Hawks' *Sergeant York* (1941), der vom Wandel eines Pazifisten zum Kriegshelden des Ersten Weltkriegs erzählt. Und Fritz Lang, der Deutschland nach der Machtübernahme der Nazis verlassen hatte, nahm den Feind sogar direkt ins Visier: In *Menschenjagd* (*Man Hunt*, 1941) zeigte er Hitler im Fadenkreuz eines englischen Jägers. Der tödliche Schuss blieb allerdings aus.

Mit dem japanischen Angriff auf Pearl Harbor am 7. Dezember 1941 und dem anschließenden Kriegseintritt der USA machte die Filmindustrie



vollends mobil. Eine Woge des Patriotismus erfasste nun das alte Hollywood, das einen ungeahnten, letzten Aufschwung erlebte. Die anziehende Wirtschaft und die politische Lage ließen die Zuschauerzahlen in phantastische Höhen schnellen. 1946 endete der Kriegsboom mit dem profitabelsten Jahr in der Geschichte der Studios.

Zahlreiche Filmschaffende meldeten sich freiwillig zum Armeedienst oder wurden eingezogen. Andere warben für Kriegsanleihen oder nahmen aktiv am Frontgeschehen teil und drehten Dokumentationen, darunter John Huston, John Ford und William Wyler. Frank Capra, damals der wohl populärste Hollywood-Regisseur, übernahm die Filmproduktion des Kriegsministeriums und war maßgeblich verantwortlich für die berühmte *Why We Fight*-Serie (1942–45) – Orientierungsfilm, die US-Soldaten über die Hintergründe des Krieges aufklärten.

Vor allem aber wurden natürlich Spielfilme produziert, die ebenso die Moral der Truppe wie die der Zivilbevölkerung und der Verbündeten hoch hielten. Kriegsfilm beschworen pathetisch den Zusammenhalt der Armee über verschiedene Ethnien und soziale Schichten hinweg. Nicht wenige von ihnen verwandten dokumentarische Techniken, was damals noch ungewöhnlich war und nach dem Krieg verstärkt auch in anderen Genres Anwendung fand. Das Engagement der Filmbranche trieb jedoch auch kuriose Blüten. So entstanden sogar pro-sowjetische Filme, die freilich ein recht folkloristisches Bild der UdSSR zeichneten. Und in *Tarzan und die Nazis* (*Tarzan Triumphs*, 1942) nahm selbst der König des Dschungels den Kampf gegen die deutschen Aggressoren auf.

The beginning of a beautiful friendship

Anti-deutsche und anti-japanische Filme entwickelten sich zu einem regelrechten Genre, das sich freilich zumeist durch klischeehafte Darstellungen der Feinde auszeichnete. Selbst Fritz Langs *Auch Henker sterben* (*Hangmen Also Die!*, 1942/43) setzte auf das Stereotyp des sadistischen Gestapo-Schergen. Reinhold Schünzel, wie Lang einst Star-Regisseur bei der Ufa, spielte ihn so überzeugend, dass er fortan eine regelrechte Karriere als Film-Nazi absolvierte. Im gleichen Fach brillierte auch ein anderer deutscher Exilant, der schon in der Stummfilmära fürs Abgründig-Dämonische berühmt war: Conrad Veidt. Als Major Strasser verkörperte er Humphrey Bogarts teuflischen Gegenspieler in *Casablanca* (1942, S. 92).

Michael Curtiz' legendärer Film ist das Paradebeispiel dafür, wie perfekt es Hollywood mitunter gelang, Propaganda in die Form unterhaltsamer Fiktion zu gießen. Das Zusammenspiel der Stars Humphrey Bogart und Ingrid Bergman, aber auch die vielen großartigen, überwiegend mit Emigranten besetzten Nebenrollen verliehen dem Film eine Wahrhaftigkeit, die völlig losgelöst scheint von jeglichem äußerlichen Realismus. Und die dennoch ihre Kraft aus den dramatischen Umständen der Zeit bezieht. Das Timing beim Start des Films unterstützte diese Wirkung perfekt. *Casablanca* kam in die Kinos, als die US-Truppen gerade in Nordafrika gelandet waren.



Der enorme Erfolg führte zu einer Reihe von Folgefilmen, bei denen die Exotik der Schauplätze allerdings nie so überzeugend mit der emotionalen Intensität der Geschichte korrespondierte. Wenn Bogart beim Finale von *Casablanca* mit Claude Rains im Nebel des nächtlichen Flugfelds davongeht, dann gehört dieser Abgang auch deshalb zu den *magic moments* des Kinos, weil die wunderbare Freundschaft dieser bekehrten Zyniker das Publikum viel stärker einschließt als jedes klassische Happyend. Indem sich die Silhouetten der Männer im Dunst auflösen, vollendet sich visuell eine Läuterung, an der wir alle teilhaben.

Bogarts Einzelgänger, der durch die Liebe seinen Idealismus wieder findet, hat ohne Zweifel seine propagandistische Wirkung nicht verfehlt. Gleiches gilt für eine der stärksten Frauenfiguren im Kino der 40er Jahre. In William Wylers Heimatfront-Film *Mrs. Miniver* (1942, S. 100) spielte Greer Garson eine britische Ehefrau und Mutter, die alle Härten des Krieges erlebt und deren starker Charakter letztlich die Familie zusammenhält. Churchill selbst soll Wylers Film als wertvollsten Betrag der Filmindustrie zum Sieg über die Deutschen gelobt haben. Eine Einschätzung, die auch durch die Tatsache gestützt wird, dass während des Krieges über die Hälfte der Frauen ohne männliche Begleitung ins Kino ging.

Wyler drehte nach Kriegsende auch den wohl berühmtesten Heimkehrer-Film. *Die besten Jahre unseres Lebens* (*The Best Years of Our Lives*, 1946, S. 302) erzählt von den Schwierigkeiten dreier „demobilisierter“ Soldaten, sich im zivilen Leben wieder zurechtzufinden. Die beeindruckendste Szene zeigt den von Dana Andrews gespielten Veteranen auf einem Armee-

Flugplatz. Einstmals Captain bei der Air Force, nun arbeitslos und verlassen, steht er fassungslos den langen Reihen ausrangierter und ausgeschlachteter Kriegsflugzeuge gegenüber.

Showgirls & Piraten

Im Jahr nach Pearl Harbor bezog sich beinahe jeder dritte Hollywood-Film auf den Krieg. Doch erfüllte die Traumfabrik ebenso nachdrücklich ihre altbekannte Aufgabe: eine bunte Gegenwelt zu entwerfen, die es den Menschen ermöglichte, für anderthalb Stunden der Realität zu entfliehen. Orientalische Märchenszenarien vertrieben trübe Gedanken, wild-romantische Piratenfilme erfüllten die Leinwände mit spektakulären Schauwerten. Und Esther Williams tauchte als *Badende Venus* (*Bathing Beauty*, 1944, S. 178) ins Scheinwerferlicht. Vor allem aber erlebte das Musical eine ungeahnte Renaissance. So verwundert es nicht, dass mit MGM das Hochglanz-Studio schlechthin zum großen „Kriegsgewinner“ unter den Majors wurde.

Neben alten Größen wie Fred Astaire etablierten sich nun neue Gesichter. Rita Hayworth wurde tanzend zum heißesten „Covergirl“ Hollywoods. Und unter der Regie ihres späteren Ehemanns Vincente Minnelli reifte Judy Garland mit *Meet Me in St. Louis* (1944, S. 248) vom Teenie- zum Erwachsenenstar. Ein weiterer Newcomer war Gene Kelly, der als Partner von Garland in *Der Pirat* (*The Pirate*, 1948) auftrat. Im Vergleich zum schwächling-eleganten Astaire war Kelly ein athletischer Tänzer mit recht volkstüm-



licher Note. Ein Kontrast, den Minnelli in *Broadway Melodie 1950* (Ziegfeld *Follies*, 1945) für ein wunderbares Duett nutzte.

Kelly choreographierte seine Auftritte häufig selbst. Den Schritt zur Regie vollzog er an der Seite von Stanley Donen mit *Heut' gehen wir bum-meln – Das ist New York!* (*On the Town*, 1949, S. 472). Teils an Originalschauplätzen gedreht, zeigt der Film zwar deutlich, dass sich das Genre in den 40er Jahren zunehmend weiter entwickelte. Grundsätzlich aber, und das erklärt wohl seine Popularität während des Krieges, behielt das Musical seinen simplifizierenden Charakter bei. Die allgemeine Lage konnte noch so ernst sein – in den Filmen gab es keine Probleme, die sich nicht in Liebesglück und Tanz auflösten.

Schatten auf der Leinwand

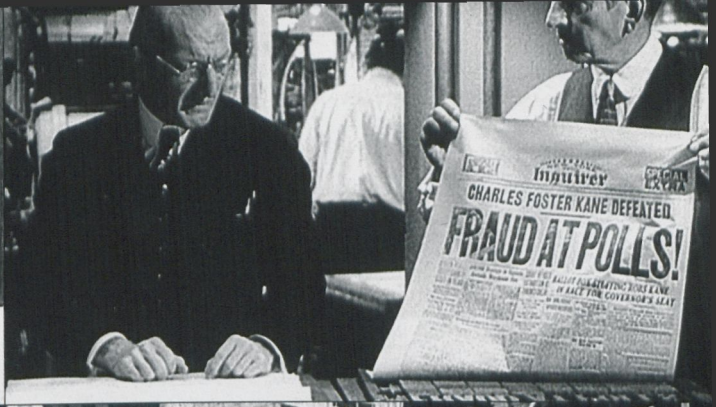
Der Zweite Weltkrieg, sagte Jean-Pierre Melville einmal mit Blick auf das Kino, habe alles durcheinander gebracht. Der französische Regisseur und leidenschaftliche Verehrer des amerikanischen Films hatte während des Krieges in London binnen weniger Tage rund dreißig aktuelle Hollywood-Filme gesehen und dabei einen veränderten Tonfall bemerkt, den er nun sogar in gewöhnlichen Komödien erkannte. „Das Tempo, der Rhythmus der Vorkriegskomödien“, so der Franzose, „war darin einfach nicht mehr vorhanden.“

Melvilles Entdeckung lässt sich wohl am klarsten in den Filmen von Preston Sturges nachvollziehen, der Anfang der 40er Jahre Frank Capra als

führenden Komödienregisseur Hollywoods ablöste. Seine Filme, die auf exzentrische Weise den scharfzüngigen Witz von Screwball-Comedies mit dem anarchischen Klamauk des Slapstick verbinden, wirken wie bissige, zynische Entgegnungen auf die Gesellschaftssatiren seines berühmten Kollegen, die stets von einem versöhnlichen Geist und dem tiefen Glauben an das Gute erfüllt sind. Idealismus und Romantik erscheinen bei Sturges nur mehr wie spezifische Formen der Dummheit und werden gnadenlos bestraft. So auch in *Sullivans Reisen* (*Sullivan's Travels*, 1941, S. 54), einer großartigen Parodie auf das sozial engagierte Kino der Vorkriegsjahre, in der ein erfolgreicher Komödienregisseur beschließt, einen gesellschaftskritischen Film zu drehen. Im Zuge seiner Recherchen mischt er sich verkleidet unter die Landstreicher und landet schließlich unschuldig in einem Straflager, aus dem er sich nur mit Mühe und Not befreien kann.

Sturges nahm sogar den überschäumenden US-Patriotismus aufs Korn. In *Heil dem siegreichen Helden* (*Hail the Conquering Hero*, 1944) wird ein Soldat auf Heimaturlaub unversehens zum Kriegshelden erklärt, obwohl er lediglich wegen seines Heuschnupfens freigestellt ist. Dass es Komödien mit Kriegsbezug jedoch grundsätzlich schwer hatten, zeigte Ernst Lubitschs *Sein oder Nichtsein* (*To Be or Not to Be*, 1942, S. 80), der von einer Theatertruppe im besetzten Polen handelt, denen trickreich die Flucht vor den Nazis gelingt. Angesichts des realen Schreckens empfanden seinerzeit viele den typischen Lubitsch-Touch, seine Ironien und feinen Zynismen, als geschmacklos.

Mit den genannten Komödien deutet sich eine dritte Tendenz des US-amerikanischen Films der 40er Jahre an. Hollywood erlebte nicht nur eine



Der Schnüffler und die Femme fatale

Viele Noirs experimentierten geradezu mit der Subjektivierung der Film-erzählung. In *Murder, My Sweet* (1944) versetzte Edward Dmytryk den Zuschauer immer wieder in die Position des Helden, der im Verlauf der Handlung mehrfach das Bewusstsein verliert und unter Drogen gesetzt wird. Andere Filme versuchten ihre Geschichte ganz oder zumindest über weite Strecken mit der subjektiven Kamera zu erzählen. Wenngleich die Ergebnisse nicht immer überzeugen konnten, stellten die Filme die objektive Erfahrbarkeit von Realität doch eindrucksvoll in Frage.

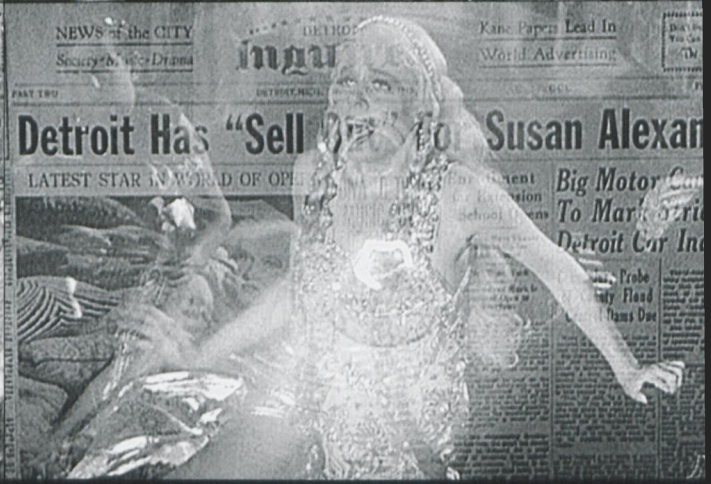
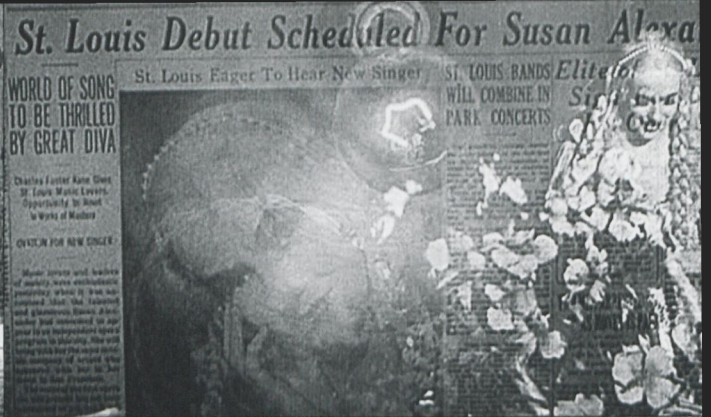
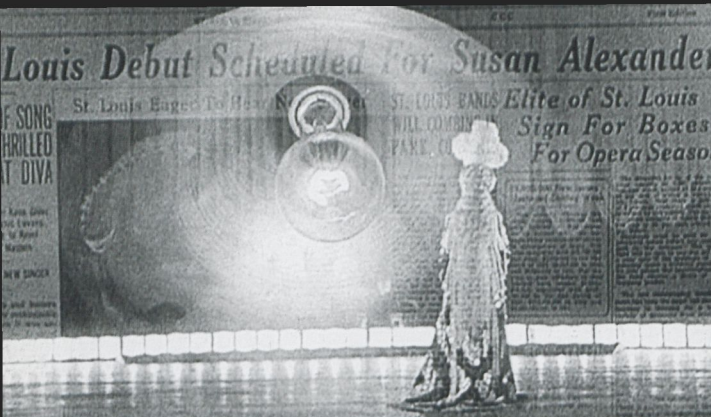
Robert Siodmak ging mit *Die Wendeltreppe* (*The Spiral Staircase*, 1945, S. 274) noch weiter, indem er dem Publikum wiederholt die verzerrte Sicht eines wahnsinnigen Arztes aufdrängte, den der Anblick behinderter Frauen zur Mordlust treibt, weil er in ihnen nur minderwertiges Leben zu sehen vermag. *Die Wendeltreppe* ist zugleich ein Beispiel dafür, wie der Film noir faschistische Perversionen thematisierte, als auch für dessen Nähe zum Horrorgenre. So ist es kein Zufall, dass Jacques Tourneur, der mit *Goldenes Gift* (*Out of the Past*, 1947, S. 378) ein Meisterwerk des Film noir inszeniert hat, zugleich als ein Vater des modernen Horrorfilms gilt: In der undurchdringlichen Finsternis von *Katzenmenschen* (*Cat People*, 1942, S. 118) war nichts oder nur noch wenig Grauenhaftes zu sehen. Dafür alles zu erahnen.

In den 40er Jahren wurde das Kino zunehmend zu einem unsicheren Terrain, in dem der Schrecken von der Leinwand auf den Saal übergriff.

Seinen anhaltenden Kultstatus unter Cinephilen verdankt der Film noir zweifellos der Modernität seiner Figuren. Allen voran Humphrey Bogart, der den Sirenenrufen des Großstadtdschungels wie kein anderer mit souveräner Männlichkeit begegnete. Als Privatdetektiv in John Hustons *Die Spur des Falken* (*The Maltese Falcon*, 1941, S. 28) und in Howard Hawks' *Tote schlafen fest* (*The Big Sleep*, 1946, S. 314) kultivierte er die Rolle eines Moralisten auf verlorenem Posten, der sich der Schönheit eines unkorruptierbaren Charakters nur allzu bewusst war. Sein ideales weibliches Pendant fand Bogart in Lauren Bacall. Vor allem in *Tote schlafen fest* bereicherten sie den Geschlechterkrieg des Film noir um einige der frivolsten Blick- und Wortgefechte.

Anders als Bogart oder auch Edward G. Robinson gehörten die meisten männlichen Stars des Film noir einer jüngeren Darsteller-Generation an. Burt Lancaster etwa debütierte mit einer Rolle, die zu den fatalistischsten des Film noir gehört. In Robert Siodmaks *Rächer der Unterwelt* (*The Killers*, 1946, S. 346) spielte er einen Ex-Boxer, der auf seine Killer wartet, nachdem ihn die Frau, die er liebt, verraten hat. Robert Mitchum kam Anfang der 40er Jahre zum Film und lieferte als ehemaliger Privatdetektiv, der von seiner verhängnisvollen Liebe zu einer Gangsterbraut eingeholt wird, in *Goldenes Gift* geradezu das Paradebeispiel eines Noir-Helden ab.

Den weiblichen Gegenpol zu diesen romantischen Anti-Helden bildete die Femme fatale. Glamouröse Stars wie Ava Gardner, Jane Greer, Joan



Hitchcock in Hollywood

Bennett oder Gene Tierney verkörperten sie als irdische Variante der göttlichen Hollywood-Vamps der 20er und 30er, die durchaus zupacken konnte, wenn es nötig war. Und das hieß nicht selten: mit der Pistole in der Hand. Wohl am eindringlichsten brachte Barbara Stanwyck diesen Frauen-Typus auf die Leinwand. Wenn sie in *Frau ohne Gewissen* als eiskalte Blondine die Treppe ihres Hauses herunter schreitet und dabei ihre mit einem Reif geschmückten Fesseln den Blicken des wartenden Vertreters feilbietet, dann scheint sie geradezu den Auftritt einer Leinwand-Diva zu imitieren.

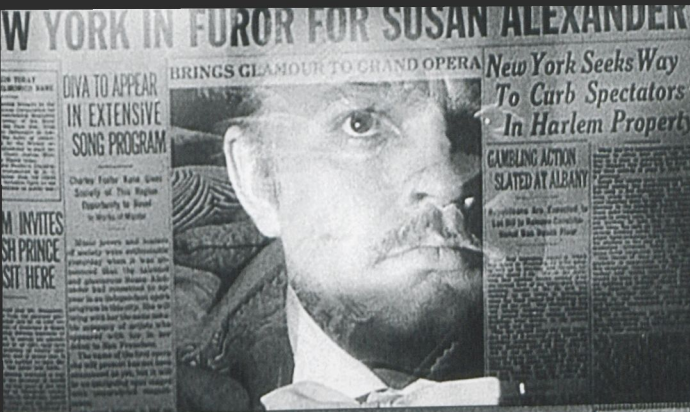
Dass die reflektierte Erotik die Anziehungskraft der weiblichen Noir-Figuren eher potenzierte als schmälerte, offenbarte sich besonders in *Gilda* (1946, S. 342). Als Titelheldin vollführt Rita Hayworth jenen legendär gewordenen Handschuh-Striptease, der ihren Kampf für eine selbstbestimmte Sexualität versinnbildlicht. Ihr Tanz ist zugleich auch ein Beleg dafür, wie wirkungsvoll die Filmemacher die Zensurbestimmungen umgingen, die ihnen der Production Code auferlegte.

Gegen Ende des Jahrzehnts, als sich mit dem beginnenden Kalten Krieg die restaurativen Tendenzen innerhalb der US-amerikanischen Gesellschaft durchsetzten, verlor die Femme fatale im Film noir zunehmend an Bedeutung. Die Frauen waren im Alltag erfolgreich wieder in die Sphäre des Häuslichen zurückgedrängt worden und besetzten nun auch wieder im Kino ihre traditionellen Rollen. Im Kriminalfilm hieß das nicht zuletzt: als Opfer oder als Sexsymbol.

Nicht alle Neuankömmlinge im Hollywood der 30er und frühen 40er Jahre waren vor den Nazis geflohen. Wenige Monate vor dem Ausbruch des Krieges verließ auch Alfred Hitchcock seine englische Heimat in Richtung USA. Der britische Star-Regisseur drehte zeitgleich mit Orson Welles seinen ersten Hollywood-Film. Und tatsächlich lässt sich mit *Rebecca* (1940), der *Citizen Kane* stilistisch durchaus ähnelt, auch in Hitchcocks Werk ein Umschwung ins Schwarze erkennen.

Geradezu sinnbildlich erscheint in dieser Hinsicht die bedrohliche Lokomotive, die in *Im Schatten des Zweifels* (*Shadow of a Doubt*, 1942, S. 124) in den Bahnhof einer kalifornischen Kleinstadt einfährt. In dem Film, der wohl am eindeutigsten von allen Arbeiten Hitchcocks dem Film noir zuzurechnen ist, besucht ein Witwenmörder (Joseph Cotten) seine Verwandten in der Provinz. Hinter der Wohlanständigkeit lauert auch hier das zeitgemäße Grauen.

Hitchcock inszenierte in den 40er Jahren eine Reihe formal ambitionierter Filme. *Das Rettungsboot* (*Lifeboat*, 1943) bezog seinen Reiz aus der Begrenztheit des Schauplatzes. Für *Ich kämpfe um dich* (*Spellbound*, 1945), mit dem er das Modethema der Psychoanalyse aufgriff, ließ Hitchcock eine surrealistische Traumsequenz von Salvador Dalí entwerfen. Bei *Cocktail für eine Leiche* (*Rope*, 1948), verzichtete er bis auf die Aktenden auf jeglichen Schnitt. Sein bester Film war jedoch *Weißes Gift/Berüchtigt* (*Notorious*, 1946, S. 352), eine für Hitchcock typische Melange aus Liebes- und Spio-



NEWS of the CITY
Society • Music • Drama

NEW YORK
Inquirer

Kane Papers Lead In World Advertising

Don't Believe It Unless You See It in The Inquirer

New York, N. Y., Thursday, Feb. 14, 1936.



nagegeschichte mit Ingrid Bergman, Cary Grant und Claude Rains in den Hauptrollen, in der der Regisseur sein Gespür für aktuelle Themen bewies. Obwohl der Film noch vor den Atombombenabwürfen auf Hiroshima und Nagasaki geplant wurde, kreist die Handlung um eine Nazi-Organisation, die versucht, in Südamerika an radioaktives Material für eine Super-Waffe zu gelangen.

Das Comeback des Western

In den 30er Jahren entstanden nur wenige Western, die über das Niveau routinierter Massenware hinausragten. Das Genre fristete sein Dasein überwiegend in den B-Film-Abteilungen der Studios. Doch dann erlebte es Ende des Jahrzehnts ein spektakuläres Comeback: John Fords *Höllenfahrt nach Santa Fé/Ringo (Stagecoach, 1939)* läutete die klassische Ära des Westerns ein.

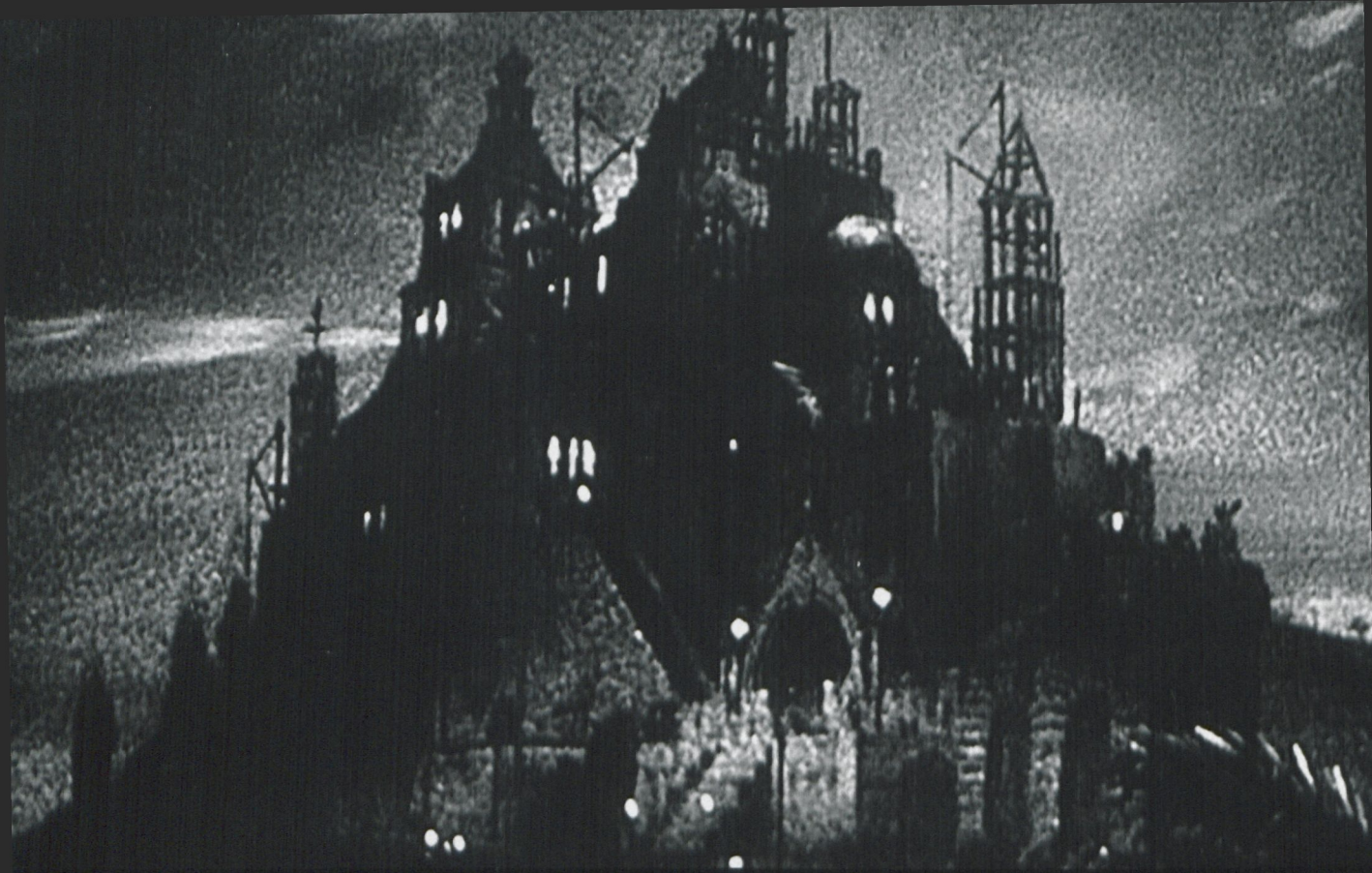
Wie kein anderer Regisseur prägte Ford mit seinen Filmen den Kinomythos des Wilden Westens. Häufig nahm er auf historische Begebenheiten Bezug, wie die legendäre Schießerei vom OK Corral in *Faustrecht der Prärie/Tombstone (My Darling Clementine, 1946, S. 336)*, ohne allerdings Fakten allzu große Beachtung zu schenken. Vielmehr entwickelte er eine ganz eigene poetische Vision des Westens, in deren Mittelpunkt zumeist männliche Außenseiter standen, die mit den Ritualen und Werten der Gemeinschaft konfrontiert werden und sich bewähren müssen. Ein Konflikt, den Ford mit Vorliebe in der archaischen Wüstenlandschaft des Monument Valley ansie-

delt. In diesem „John-Ford-Country“ bilden karge Farmen die Keimzellen der amerikanischen Zivilisation. Oder auch Armee-Außenposten, wie in *Bis zum letzten Mann (Fort Apache, 1948, S. 450)*, dem ersten Film aus Fords berühmter Kavallerie-Trilogie.

John Wayne wurde durch Fords Filme zur zentralen Figur des Genres – und zum Helden des konservativen Amerika. Wenngleich aber Fords Western der 40er Jahre eine altmodische Moral zeigen und seine Armee-Filme, wohl auch bedingt durch das eigene Kriegserleben, soldatische Tugenden hervorheben, so haftet ihnen bereits eine gewisse Düsternis an, die auch Waynes Figuren nicht unberührt lässt.

Deutlicher in dieser Hinsicht ist Howard Hawks' *Red River/Panik am roten Fluss (Red River, 1948, S. 408)*, der mit atemberaubender Authentizität die Geschichte eines Rindertrecks einfängt und zugleich einen Vater-Sohn-Konflikt von mythischer Dimension erzählt. Hawks zeigte Wayne als Patriarchen mit despotischen Zügen. Doch selbst in dieser schwarzen Rolle strahlt er eine Größe aus, die seine Attraktivität als Identifikationsfigur bewahrt.

In den 40er Jahren öffnete sich der Western auch neuen Einflüssen und ernsthafteren Themen. William A. Wellmans *Ritt zum Ox-Bow (The Ox-Bow Incident, 1943, S. 148)* etwa behandelte faschistische Tendenzen innerhalb der USA. Der Film zeigt einen Lynchmob, dem drei unschuldig des Viehdiebstahls Verdächtige zum Opfer fallen. Und auch der Film noir warf mitunter Schatten auf das Genre. So wies Raoul Walshs psychologischer Western *Verfolgt (Pursued, 1947)*, in dem ein junger Mann (Robert Mitchum) von seiner Familie als Mörder gejagt wird, in Plot und Bildstil durchaus Noir-



Qualitäten auf. Und auch Walshs *Vogelfrei* (*Colorado Territory*, 1949), ein Remake seines Gangsterfilms *Entscheidung in der Sierra*, offenbart einen Hang zum Phantastischen und Fatalistischen, der dem Western sonst fremd war.

Sogar erotische Obsessionen trieben nun mitunter die Westerner um, wenn auch in den beiden berühmtesten Fällen stellvertretend für die Produzenten. *Duell in der Sonne* (*Duel in the Sun*, 1946, S. 308), seinerzeit auch als „Lust in the Dust“ bekannt, spiegelt nicht zuletzt David O. Selznicks maßlose Bewunderung für Jennifer Jones wieder. Und dass Howard Hughes mit *Geächtet* (*The Outlaw*, 1941/43, S. 60) vor allem Jane Russell als Kurvenstar auf die Leinwand bringen wollte, konnten die Sittenwächter der Branche kaum übersehen. Ende der 40er Jahre betrat eine neue Generation von Western-Regisseuren die Szene, die den „Adult Western“ des kommenden Jahrzehnts prägen sollte. Delmer Daves' *Der gebrochene Pfeil* (*Broken Arrow*, 1950, S. 534) mit James Stewart gilt als erster Western, der ein positives Bild von Indianern zeichnete. Im gleichen Jahr begann Stewart mit *Winchester '73* (1950, S. 494) auch seine acht Filme umfassende Zusammenarbeit mit Anthony Mann, die ihn neben Wayne als zweiten großen Star des Genres etablierte.

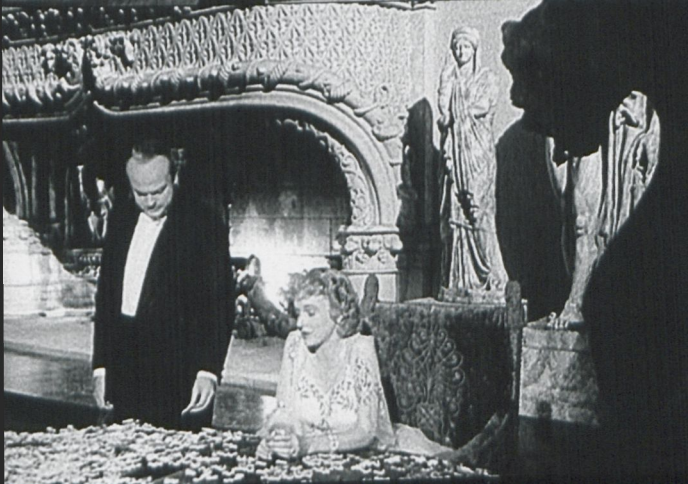
Mit Mann und Daves begann eine Zeit, in der das vom Kino entworfene Bild vom Westen zunehmend einer kritischen Revision unterzogen wurde. In den 40er Jahren zeigte das Genre allenfalls Ansätze dazu. In Zeiten, in denen das amerikanische Selbstverständnis zutiefst erschüttert war und der Film noir dieser Krise Ausdruck verlieh, bildete der Western ein identitätsstiftendes Gegenmodell. In den Mythen der Vergangenheit fand das US-Publikum die Gewissheiten, die ihm die Gegenwart vorenthielt.

Unter Feuer

Wenngleich Millionen von US-Bürgern im Kriegseinsatz waren oder in kriegswichtigen Bereichen arbeiteten, so spielte sich das Frontgeschehen doch geographisch in weiter Ferne ab. Das sah in Europa freilich ganz anders aus. Insofern liegt auf der Hand, dass der Krieg die dortigen Filmindustrien auch viel unmittelbarer traf als Hollywood.

In Großbritannien etwa halbierte sich zwar die Zahl der produzierten Filme unter dem Eindruck des Krieges. Dennoch stiegen die Besucherzahlen sprunghaft an. Und so kam dem Kino zweifellos eine Schlüsselrolle bei der moralischen Unterstützung der Bevölkerung zu, was sich auch daran ablesen lässt, dass die Filmtheater selbst bei Luftalarm geöffnet blieben.

Da Hollywood sich zunächst mit pro-alliiert Propaganda zurückhielt, stellten die britischen Studios schon frühzeitig, wenn auch unter massivem Druck der Politik, auf „Kriegsproduktion“ um. Zunächst bestimmten vor allem ästhetisch wenig innovative patriotische Melodramen, Abenteuer- und Spionagefilme die Programme. Bald jedoch verstärkte sich eine realistische Tendenz im britischen Kino. Am klarsten kam diese in dramatischen Kriegsdokumentationen zum Ausdruck, etwa in Humphrey Jennings *Fires Were Started* (1943), der den Einsatz einer Feuerwehr während eines Bombenangriffs zeigt. Ein Film von erstaunlich leisem Pathos, der sich auf die Anstrengung und Entschlossenheit in den Gesichtern seiner Helden konzentriert und auch heute noch ein ergreifendes Bild vom Widerstandsgeist der Menschen vermittelt.



Dokumentarische Elemente flossen nun auch immer stärker in die zahlreichen fiktionalen Kriegsfilme ein. Allerdings äußerte sich das Bedürfnis der Menschen nach Ablenkung auch in einem Zuwachs gegenwartsferner Stoffe. Kostümfilme erfreuten sich zunehmender Beliebtheit, aber auch Adaptionen literarischer Klassiker. Laurence Oliviers *Heinrich V.* (*Henry V.*, 1944, S. 228), der auf faszinierende Weise mit den Grenzen zwischen Theaterbühne und filmischer Illusion spielt, passt nur bedingt in dieses Muster. Der Film taucht zwar farbenprächtig in die Vergangenheit ein, erreicht aber seinen Höhepunkt in der realistisch inszenierten Schlacht von Azincourt. Der aktuelle Bezug dieses historischen englischen Sieges konnte dem Publikum seinerzeit nicht entgehen. Andere Filme schlossen sich dagegen hermetischer von der Gegenwart ab. Ein Trend, der über 1945 hinaus anhielt, wie David Leans Charles-Dickens-Verfilmungen *Geheimnisvolle Erbschaft* (*Great Expectations*, 1946) und *Oliver Twist* (1948) belegen, in denen die Viktorianische Zeit pittoresk wieder auflebt. Eine Sonderrolle nimmt das Gespann Michael Powell und Emeric Pressburger ein, das sich mit seinen Filmen mitunter an der Grenze zum Dokumentarischen bewegte, häufiger aber die Stilisierung auf die Spitze trieb, wie in dem wunderbaren Tanzfilm *Die roten Schuhe* (*The Red Shoes*, 1948, S. 416), einem der schönsten Farbfilme des Jahrzehnts.

Zum Spezialisten für eine britische Variante des Film noir entwickelte sich Carol Reed. In seinem berühmtesten Film, *Der dritte Mann* (*The Third Man*, 1949), nutzte er das kriegszerstörte Wien als Kulisse für einen existenzialistischen Krimi. Unvergessen bleiben Orson Welles' Auftritte als amerika-

nischer Penicillin-Schmuggler Harry Lime: Wie sein Gesicht bei seinem ersten Erscheinen gespenstisch aus der Schwärze eines Türschattens hervortritt. Oder seine zynische Rechtfertigungsrede, in der er sich hoch oben im Riesenrad des Praters zum Herrn über Leben und Tod aufschwingt. Vor allem aber sein klägliches Ende in der labyrinthischen Kanalisation der Stadt. Wenn sich in Lime der inhumane Geist des Jahrzehnts manifestiert, so triumphiert in seinem Scheitern jedoch keinesfalls die Menschlichkeit. Limes Gegenpart, sein naiv-idealistischer Schulfreund (Joseph Cotten), erlebt vielmehr eine totale Ernüchterung. Das Böse, so begreift er, ist eine Versuchung, die keine Zivilisation austreiben kann.

Kollaboration und Subversion

Die deutsche Okkupation beendete eine der fruchtbarsten Phasen des französischen Kinos. Mit Jean Gabin verließ der überragende Leinwandstar ebenso das Land wie die meisten führenden Regisseure, darunter Jean Renoir, Julien Duvivier und René Clair. Da die deutsche Filmindustrie jedoch den Bedarf der Kinos an neuen Filmen nicht annähernd decken konnte, nahmen die Pariser Studios schon relativ bald nach dem Einmarsch der Nazis die Produktion wieder auf. Weil zudem die Bevölkerung geradezu in die Lichtspielhäuser strömte und dabei deutsche und italienische Filme weitest-



gehend boykottierte, erlebte das einheimische Kino während der Besetzung einen bemerkenswerten ökonomischen Aufschwung.

Aufgrund strenger Auflagen kam es ästhetisch zu einem deutlichen Bruch gegenüber der Vorkriegszeit. Die von der Zensur erzwungene Wirklichkeitsferne beendete die Ära des Poetischen Realismus und ließ keinen Spielraum für Kritik. Dennoch entstanden eine Reihe exzellenter Filme, von denen einige durchaus eine subversive Lesart erlaubten, wie Marcel Carnés mittelalterliche Legende *Die Nacht mit dem Teufel/Der Teufel gibt sich die Ehre/Der Satansbote* (*Les Visiteurs du soir*, 1942). Berühmter jedoch ist Carnés erst nach der Befreiung beendetes Meisterwerk *Kinder des Olymp* (*Les Enfants du paradis*, 1943–45, S. 262), eine zeitlos bezaubernde Liebesgeschichte, die im Pariser Theatermilieu um 1830 angesiedelt ist.

Zu den besten Filmen der Besatzungszeit gehört Henri-Georges Clouzots *Der Rabe* (*Le Corbeau*, 1943, S. 166), der eine beinahe phantastisch anmutende Atmosphäre von Verrat und Denunziation in einer französischen Kleinstadt zeichnet – was einige Landsleute später als Nestbeschmutzung empfanden. Wie Clouzot konnten sich mit Jacques Becker, Robert Bresson und auch Jean Cocteau während der Okkupation einige Regisseure etablieren, die nach dem Krieg zu den wichtigsten Filmkünstlern Frankreichs zählen sollten. Unmittelbar nach der Befreiung inszenierte Cocteau eines der schönsten Kinomärchen überhaupt. *Es war einmal/Die Schöne und die Bestie* (*La Belle et la Bête*, 1946, S. 326) ist erfüllt von surrealer Phantasie und dunkler Romantik. Und es erscheint durchaus charakteristisch für das französische Kino der Zeit, dass die von Jean Marais gespielte haarige Bestie

neben Jean-Louis Barraults melancholischem Harlekin in *Kinder des Olymp* zum großen tragisch Liebenden der Jahre '45/46 avancierte.

Die Libération brachte keine einschneidende Erneuerung des französischen Films. René Cléments *Schienenschlacht* (*La Bataille du rail*, 1945/46) als prominentester Versuch, ein realitätsnahes Kino aus dem Geist des Widerstands zu entwickeln, machte keine Schule. Stattdessen knüpften viele Filmemacher an das Kino der Vorkriegszeit an, an die pessimistischen Dramen des Poetischen Realismus, oder wandten sich der Verfilmung literarischer Klassiker zu, wobei Gabin nun zu einer Art Patriarch des französischen Kinos wurde, während Gérard Philipe zum jugendlichen Helden aufstieg. Doch selbst wenn in den späten 40er Jahren das von jungen Cinephilen verachtete *cinéma de papa* seinen Anfang nahm, so gelang doch gleichzeitig einigen großen Individualisten der Durchbruch. Nicht zuletzt Jacques Tati, der mit *Tatis Schützenfest! Tempo – Tempo!!* (*Jour de fête*, 1947/49, S. 456) den wohl amüsantesten Kommentar zum Frankreich der Nachkriegszeit abliefern.

Ungleich stärker als auf die französische Filmwirtschaft wirkte sich der Eroberungskrieg der Nazis auf das sowjetische Kino aus. Gemäß Lenins einstiger Devise, wonach der Film die stärkste Waffe im Dienste der Revolution sei, erlangten vor allem Kriegsdokumentationen eine enorme propagandistische Bedeutung. Zugleich aber entstand in den kriegsbedingt nach Alma-Ata verlegten Studios der Mosfilm eines der überragenden Filmkunstwerke des Jahrzehnts: Sergej Eisensteins Zweiteiler *Iwan der Schreckliche, Teil I, II* (*Ivan Groznyi I, II*, 1944/46, S. 242). Das letzte Werk des „Potemkin“-Regisseurs stand in einer Linie mit zahlreichen Historienfilmen, die die Legitimation Stalins



als Führer des Volkes untermauern sollten. Zar Iwan (Nikolai Tscherkassow) aber, der im ersten Teil als entschlossener Einiger und Verteidiger Russlands auftritt, wird im zweiten Teil zunehmend zur düsteren Figur am Rande des Wahnsinns: Zu einem einsamen und grausamen Herrscher, der umgeben von mörderischen Intriganten und brutalen Handlangern wie ein Gefangener wirkt in den niedrigen labyrinthischen Gewölben des Kreml. So verwundert es nicht, dass der zweite Teil erst 1958, fünf Jahre nach Stalins Tod, uraufgeführt wurde.

„Davon geht die Welt nicht unter“

In Deutschland spielte das Kino eine zentrale Rolle in den Strategien des Propaganda-Ministers Goebbels. Seit 1933 versuchte das Nazi-Regime, eine totale Kontrolle über die Filmindustrie zu erlangen. So wurde die Ufa, Europas größte Filmproduktion, nach und nach zu einem Staatskonzern umgewandelt – und damit zum wohl wichtigsten Pfeiler des Propaganda-Apparats der Nationalsozialisten. Während des Krieges bestellten vor allem Wochenschauen und Dokumentationen das Feld der expliziten „Volksaufklärung“. Sie zeigten die deutsche Truppen auf ihr scheinbar unaufhaltsamen Vormarsch, den „Volksgegossen“ als tatkräftigen „Herrenmenschen“ oder aber wie in Leni Riefenstahls Parteitags-Filmen (1933/35) als Teil einer ornamentalen Masse, der Hitler als einsamer Führer entgegentrat.

Auch Spielfilme dienten der direkten Indoktrination, indem sie autoritäre Herrscher glorifizierten, das Militär verherrlichten oder die Kriegsgegner verunglimpften. Zum Rassenhass riefen dagegen eher wenige Filme auf. Am berüchtigtsten ist in dieser Hinsicht zweifellos Fritz Hipplers vorgebliche Dokumentation *Der ewige Jude. Dokumentarfilm über das Weltjudentum* (1940), der auch zahlreiche Filmschaffende, darunter Chaplin und Lubitsch, aufs Übelste diffamiert. Angesichts der bevorstehenden Niederlage warf das Regime einen monumentalen Durchhaltefilm in die Schlacht. Die historischen Fakten verdrehend, erzählte Veit Harlans *Kolberg* (1943–45) vom erfolgreichen Widerstand der preußischen Stadt gegen die übermächtige napoleonische Armee. Der Film fand jedoch kaum noch ein Publikum. Zur Uraufführung Anfang 1945 lagen die meisten Lichtspielhäuser in Schutt und Asche.

Seine eigentliche staatstragende Aufgabe leistete das Kino der Nazi-Zeit jedoch mit scheinbar unpolitischer Unterhaltung. Die unsichtbare Inszenierung à la Hollywood aufgreifend, konstruierte der Ufa-Stil eine heile Welt, in der die herrschenden Strukturen immer wieder aufs Neue bestätigt wurden. Zu Kriegsbeginn nahmen einige Filme noch Bezug auf aktuelle Ereignisse. In *Die große Liebe* (1941/42) spielte Zarah Leander eine Sängerin, die ihren Geliebten an die Front ziehen lassen muss. Ihre Bereitschaft zum Verzicht stellt sie eindringlich unter Beweis: „Davon geht die Welt nicht unter“ singt sie, und ihr aus Soldaten bestehendes Publikum schunkelt dazu fröhlich im Takt.

Je mehr sich jedoch die Verluste häuften und der Bombenkrieg die Bevölkerung zermürbte, desto weniger konnten solche Szenen überzeugen.



Und desto höher schwappte die Woge des Eskapismus. Der Ufa-Jubiläumsfilm *Münchhausen* (1942/43, S. 142) entführte das Publikum in kunterbunte Märchenwelten – und sogar auf den Mond. Die Phantasien des Lügenbarons waren so fernab der Realität, dass selbst sein Ritt auf der Kanonenkugel den staatlichen Instanzen als unbedenklich erschien.

Ein resignativer Tonfall und lebensnah gezeichnete Charaktere wirkten auf die Zensoren dagegen verdächtig. So gelangte Helmut Käutners *Große Freiheit Nr. 7* (1943/44, S. 198), eine ganz auf Hans Albers zugeschnittene Liebesgeschichte im Seemannsmilieu, im nationalsozialistischen Deutschland nie in die Kinos. Albers' Lied „Nimm mich mit, Kapitän, auf die Reise“ kam den Alltagssehnsüchten der Menschen wohl zu nah.

Nach Kriegsende entstanden vor allem im sowjetisch besetzten Teil Deutschlands einige bemerkenswerte Filme, die sich realitätsnah mit dem Nationalsozialismus auseinandersetzen. Etwa Wolfgang Staudtes *Die Mörder sind unter uns* (1946, S. 360), der als erster deutscher Nachkriegsfilm gilt und das zerstörte Berlin geschickt in die Handlung mit einbezog. Auch im Westen gab es so genannte Trümmerrfilme, die meist jedoch eher die „Stunde null“ beschworen, als schmerzhaft in der Vergangenheit zu bohren. Der Wirtschaftsaufschwung nach Gründung der Bundesrepublik machte dem endgültig ein Ende. Fortan bestimmten im Westen Heimat-, Arzt- und Genrefilme in bester Ufa-Tradition die Produktion, während in der DDR der Antifaschismus im Kino zur Staatssache wurde.

Die Geburt des Neorealismus

Anders als in Deutschland gelang es dem faschistischen Regime in Italien nicht, die Filmindustrie gänzlich für seine Zwecke einzuspannen. Zwar gab es ebenfalls propagandistische Dokumentar- und Spielfilme. Und mit dem so genannten „Kino der weißen Telefone“ beherrschten auch hier eskapistische Komödien die Programme. Dennoch lassen sich bereits in einigen Filmen der 30er Jahre Ansätze für eine Hinwendung zur Wirklichkeit entdecken. Dass die staatliche Kontrolle in Italien nicht das deutsche Ausmaß erreichte, zeigen aber auch die oppositionellen Tendenzen einiger Filmzeitschriften und sogar der nationalen Filmhochschule. Aus diesen Bereichen sollten viele der wichtigsten Vertreter jener Bewegung hervorgehen, die das italienische Kino der Nachkriegsjahre weltberühmt machte: dem Neorealismus.

Als Initialzündung für das neorealistische Kino gilt Luchino Viscontis *Besessenheit* (*Ossessione*, 1943, S. 130). Auf einem amerikanischen Kriminalroman basierend, erfüllte der Film über Ehebruch und Mord zwar in mancherlei Hinsicht nicht die Kriterien der späteren Werke, wirkte jedoch in seiner ungeschminkten Darstellung moralischer Verwahrlosung und materiellen Elends wie ein Schlag ins Gesicht des Mussolini-Regimes. Dass die Zensur den Film nach seiner Uraufführung verbot und erst nach massiven Kürzungen freigab, feuerte die Begeisterung der jungen italienischen Cineasten zusätzlich an.



Seine eigentliche Geburtsstunde erlebte der Neorealismus zwei Jahre später. Unmittelbar nach der Befreiung Roms durch die Alliierten inszenierte Roberto Rossellini *Rom, offene Stadt* (*Roma, città aperta*, 1945, S. 290), der die Geschichte eines von der Gestapo gejagten Widerstandskämpfers erzählt, dessen Helfer von den Deutschen ermordet werden. Rossellini realisierte den Film mit geringsten Mitteln. Er drehte an Originalschauplätzen, und bis auf zwei professionelle Schauspieler – darunter Anna Magnani – setzte er ausschließlich Laiendarsteller ein. Zwei Merkmale, die für den dokumentarischen Stil des Neorealismus grundlegend werden sollten und die entscheidend zur außergewöhnlichen Authentizität des Films beitragen, dem die Wut und die zeitliche Nähe zum Geschehen deutlich anzumerken sind. Die Erschießung Pinas (Anna Magnani) auf offener Straße gehört sicherlich zu den dramatischsten Szenen in der Geschichte des Kinos.

Rom, offene Stadt, wie auch *Paisà* (1946) und *Deutschland im Jahre null* (*Germania anno zero/Allemagne année zéro*, 1948), offenbarten nicht nur Rossellinis Anteilnahme am Schicksal einfacher Leute, sondern auch wie stark das Aufkommen des Neorealismus mit dem Geist der *resistenza* verbunden war. Der klassenkämpferische Aspekt der Bewegung tritt jedoch eher in den Filmen Vittorio De Sicas, Viscontis und einiger anderer hervor. De Sicas *Schuhputzer/Schuschia* (*Sciusià*, 1946) und *Fahrraddiebe* (*Ladri di biciclette*, 1948, S. 420) führten das Massenelend nach dem Krieg und die damit einhergehende Verrohung der Menschen eindringlich vor Augen, aber auch das Versagen des Bürgertums und der Kirche. Weiter ging in politischer und ästhetischer Hinsicht *Die Erde bebzt* (*La terra trema*, 1948, S. 438). In sei-

nem Film über eine Revolte verarmter sizilianischer Fischer setzte Visconti die Bewohner des Drehortes als Darsteller ein und ließ sie Rollen spielen, die ihrer tatsächlichen Situation sehr nahe kamen. Befreit von gängigen Psychologisierungen und dramaturgischen Zwängen zeigt der Film die Lebenswirklichkeit seiner Protagonisten in langen ruhigen Kamerafahrten, die die Menschen immer mit ihrer Umgebung verbinden. Der Konflikt erwächst sichtbar aus den sozialen Strukturen des Ortes. Und so scheint einzig eine grundlegende Umwälzung die herrschende Ungerechtigkeit beenden zu können.

Derart umstürzlerische Tendenzen entsprachen im Nachkriegsitalien jedoch schon bald nicht mehr dem Zeitgeist. Das Publikum bevorzugte leichtere Kost und glamourösere Unterhaltung. Und so neigte sich die Ära des Neorealismus zu Beginn des neuen Jahrzehnts rasch ihrem Ende zu.

Das Ende der Traumfabrik

Trotz seiner relativ kurzen Dauer und der eher mäßigen Aufnahme in seiner Heimat kann die Bedeutung des Neorealismus kaum überschätzt werden. Als Erneuerungsbewegung hat er die Entwicklung der Filmkunst weltweit nachhaltig beeinflusst. In den USA sorgten vor allem De Sicas Filme für Aufsehen. Sowohl *Schuhputzer* als auch *Fahrraddiebe* wurden mit einem Ehren-Oscar ausgezeichnet.

Auch im US-amerikanischen Kino der Nachkriegsjahre lässt sich eine verstärkte realistische Ausrichtung erkennen, die nicht zuletzt auf die im



Krieg erprobten dokumentarischen Techniken zurückzuführen ist, aber zweifellos zusätzlich auch vom Erfolg der italienischen Filme bestätigt wurde. Semi-Documentaries wie Henry Hathaways Journalisten-Krimi *Kennwort 777* (*Call Northside 777*, 1947/48, S. 402) zeigten nun reale Elendsquartiere der Großstädte und vermittelten, indem sie die sozialen Gegebenheiten nüchtern ins Bild setzten, ein authentisches Bild Amerikas. Andere Filme wie Edward Dmytryk's *Im Kreuzfeuer* (*Crossfire*, 1947) oder Elia Kazans *Tabu der Gerechten* (*Gentleman's Agreement*, 1947) thematisierten gesellschaftliche Missstände wie den auch in den USA verbreiteten Antisemitismus.

Als Ende der 40er Jahre die Kommunistenhatz auch auf Hollywood übergriff, geriet der aufklärerische Impuls solcher Filme freilich schnell in den gefährlichen Ruf einer „unamerikanischen Gesinnung“. Linke und liberale Filmschaffende sahen sich wachsenden Repressalien ausgesetzt. Einige – die so genannten „Hollywood-Ten“ – wurden wegen mangelnder Kooperationsbereitschaft mit den Behörden zu Gefängnisstrafen verurteilt, andere landeten auf Schwarzen Listen, was meist einem Berufsverbot gleichkam. Viele verließen Amerika in Richtung Europa.

Doch nicht nur deshalb hatte ein kritisch-realistischer Ansatz schlechte Karten. Nach dem Boomjahr 1946 begann der endgültige Abstieg der Studios, der bis in die späten 60er Jahre andauerte. Per Gerichtsentscheid wurden die Majors gezwungen, ihre Kinos abzustoßen. Und schlimmer noch: Mit dem Aufkommen des Fernsehens erwuchs dem Kino geradezu explosionsartig eine neue, übermächtige Konkurrenz. Gegen diese negative Entwicklung schien nur eine Waffe zu helfen: leinwandfüllende Spektakel. Filme, die nicht

das alltägliche Leben zeigten, sondern die größer waren als das Leben. Bigger than life. So lässt sich parallel zur gesellschaftlichen Restauration auch eine konservative Tendenz in den Filmen der großen Studios erkennen.

Die Zeit aber ließ sich nicht zurückdrehen. Eine naive Hingabe an das Kino schien kaum noch möglich, nachdem der Schatten des Krieges auf die Traumfabrik gefallen war. So zeugen die grellen Hypertrophien der 50er Jahre – die knallig bunten Farben ebenso wie die überbreiten Leinwände und die üppigen Kurvenstars – auch von einer gewissen Hilflosigkeit, beim Versuch, die Realität aus dem Kino zu bannen.

Rückblickend erscheinen die 40er Jahre nicht nur als das letzte klassische Jahrzehnt Hollywoods, sondern auch als das erste moderne. Eine Dekade des Übergangs, die damit begann, dass *Citizen Kane* den Status quo des US-Kinos in seinen Grundfesten erschütterte. So gesehen ist Welles' Film auch ein ferner Spiegel, der uns immer noch einiges über unsere Welt und die Bedeutung der Massenmedien zu erzählen vermag. Wir sind uns heute über die großen Manipulationsmöglichkeiten nicht zuletzt von bewegten Bildern im Klaren. Ebenso darüber, dass unsere modernen Demokratien nicht ohne die visuelle Vermittlung von Nachrichten existieren können. Wir wissen es und zugleich empfinden wir eine gewisse Wehmut angesichts der Entzauberung der Bilder. So sind wir wohl alle ein wenig wie Charles Foster Kane, der sentimental in seine Schneekugel blickt. Das Kino ist eine solche Schneekugel, die davon erzählt, wie schön, aber auch wie flüchtig unser Leben sein kann.

Jürgen Müller / Jörn Hetebrügge

