

Lebenslust im Schatten des Todes : Allan Dwans Action-Kino

Autor(en): **Göttler, Fritz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **44 (2002)**

Heft 238

PDF erstellt am: **01.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-865474>

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.

1 Annabella
und Tyrone Power
in SUEZ
(1938)

2 THE IRON MASK
(1929)

3 SUEZ

4 bei den Dreharbeiten
zu ROBIN HOOD (1922)

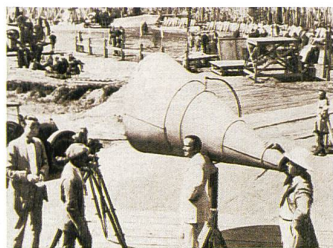


2

Allan Dwans Action-Kino

Lebenslust im Schatten des Todes

3



4

**In Dwans
Filmen spricht
das Kino allein
für sich selbst,
aber sprechen
ist nicht
richtig, denn
wenn das Kino
bloss eine
Sprache hätte,
gäbe es nichts,
was uns durch
und durch
bewegen
würde.**

Allan Dwan, 1910 bis 1960: fünfzig Jahre Arbeit in Hollywood, fast ausnahmslos als Regisseur. Jahrzehnte hindurch einfach Film an Film gemacht, die beiden letzten Jahre immer wieder Projekte, die nicht zu realisieren waren. Ein grosses Leben – doch, zu unserem Glück, kein Lebenswerk, das ein Ganzes gibt am Ende, das auf einen Begriff zu bringen wäre. In Dwans Filmen spricht das Kino allein für sich selbst, aber sprechen ist nicht richtig, denn wenn das Kino bloss eine Sprache hätte, gäbe es nichts, was uns durch und durch bewegen würde, wenn wir einen Film erleben. Und alles wäre zu einfach.

Die Dwan-Filme der letzten Jahre, nach 1950, das ist weder Altersweisheit noch Abgeklärtheit eines gelebten Lebens, ist weder Finalität noch Philosophie. Die ausgesuchten Filme wurden am Zürcher Filmfestival in Chronologie gezeigt, doch der dichte Rhythmus der Vorführungen relativierte das laufend, und ein richtiges Auswahlkriterium konnte es nicht gegeben haben, man sah, was verfügbar war zurzeit in europäischen Archiven, und das war mehr, als man für sich zusammengebracht hatte in den letzten zehn Jahren. Am letzten Tag, nach all den Filmen, gab es dann keine Ordnung, nicht in uns Zu-



Zu seinen Akteuren hat Allan Dwan immer freundlich Distanz bewahrt, das macht es uns beim Zuschauen so schwer, weil wir uns immer gleich mit ihnen identifizieren möchten.

schauern und nicht unter den Gesehenen Film. Dass Dwan am liebsten von seiner Arbeit in den zehner und zwanziger Jahren erzählt und dass wir am liebsten seine Filme aus den Fünfzigern sahen, sagt ja schon alles über Dwan und uns selbst, über amerikanische Filme und unsere Liebe zum Kino. Den Dwan-Filmen der Fünfziger sieht man an, was er gemacht hatte in den Zwanzigern. Man spürt es in der ersten Sekunde, da Cornel Wilde und Yvonne de Carlo, John Payne und Rhonda Fleming, Ron Randall und Elaine Stewart auf der Leinwand sind, an ihrer Gelassenheit und Selbstgewissheit.

bombe. Ein wirklich schwarzer Film. Der verstrahlte Held hat unausweichlich seinen Tod vor Augen, sein Körper verwandelt sich in Stahl, wird unempfindlich für die Wärme, die Liebe. Manchmal hat man den Eindruck, es sind immer noch nicht genug Schatten im Film, dann ist, was ans Licht kommt, düsterer als alles, was im Dunkeln bleibt. Am Schluss ein auswegloser Rückzug, ins Morgengrauen, in eine leere Karolandschaft, zwei Flammenwerfer zerreißen den zur Bedrohung gewordenen monströsen Menschen, da wird er gerade wieder lebendig, da hat eben das Blut wieder angefangen, in seinem kalten Körper zu zirkulieren.

Evidenz, so liest man immer wieder in den letzten Jahren, ist das Markenzeichen von Dwans Stil – über diesen Begriff wurde auch Hawks entdeckt, in den Fünfzigern. Der Vergleich zwischen beiden ist brauchbar, vor allem da man den Kopf inzwischen voll hat mit Thesen und Kategorien zum Hawkesschen Œuvre. Wer ist pragmatischer von den beiden als Handwerker, als Filmkonstrukteur? Richtig surreal wirkt heute der nervöse *10 BRAVO* auf uns, neben dem staubig-trockenen *SILVER LODGE*. Manieristisch und expressionistisch fand, vor zehn Jahren schon, ein amerikanischer Allan-Dwan-Fan das Kino von Hawks im Vergleich zu dem von Dwan.

Ein hastig inszeniertes Ende, eine ungerührt registrierte Koinzidenz. Es sind die letzten Einstellungen überhaupt, die Dwan hat drehen können, aber das gibt ihnen keine zusätzliche Bedeutung. Wie er seine jungen Helden behandelt, das hat sich nicht verändert seit der Stummfilmzeit, und bloss weil er älter wurde mit der Zeit, ist er ihnen noch lange nicht zum Vater geworden. Schon mit fünfundzwanzig sah Dwan, auf Arbeitsfotos, wie ein *heavy* aus unter den sowieso schon robusten und hemdsärmeligen Hollywoodleuten in ihren Breeches und Stiefeln. Zu seinen Akteuren hat er immer freundlich Distanz bewahrt, das macht es uns beim Zuschauen so schwer, weil wir uns immer gleich mit ihnen identifizieren möchten.

Wenige Filme sind so zärtlich, einfach schön, einfach poetisch wie, unter anderen, *ENCHANTED ISLAND*, den Dwan 1938 drehte, eine Verfilmung von Melvilles Typée, mit Dana Andrews und Jane Powell. Vielleicht nicht die Idealbesetzung, und die finanziellen Mittel reichen heute vielleicht für einen Fernsehfilm. Aber der Film steckt voller sublimer Momente. Ein Beispiel: Nach ihrer Hochzeit mit Dana Andrews fährt Jane Powell mit ihrem Boot davon, sie stellt sich vorn in den Bug in die Sonne und bildet aus ihrem hochgehaltenen Kleid ein Segel. Das könnte kitschig sein wie eine Ansichtskarte, an der Grenze zum Lächerlichen, aber es ist pure Schönheit, ist wie Murnaus *TABU*. (Dominique Rabourdin)

Der Sandsturm kommt, in *SUEZ*, als der Kanal fast fertig ist: er wird zerstört, was sorgsam und bedächtig eingerichtet ist, was alle Widrigkeiten überdauern soll. Hand in Hand fliehen Annabella und Tyrone Power, die Augen zusammengekniffen, den Kopf zur Seite gedreht, um der Wucht des Windes zu entgehen, den zwei Kindern aus den Märcen gleich, wenn sie gemeinsam Schutz suchen vor der Welt und sich geschworen haben, einander im Leben nicht mehr loszulassen.

Eine schöne Passage, aber man muss auch wissen, dass Dwan gleich nach dem farbig-paradiesischen *ENCHANTED ISLAND* einen andern Film machte von der gleichen sublimen Schönheit, nur schwarz-weiß diesmal, *MOST DANGEROUS MAN ALIVE*, so finster, dass er erst 1961 in den Verleih kam. Auch hier ein isoliertes Eiland, in das der nichtsahnende Held stolpert, abgeschnitten von der Menschheit, aber es ist keine Südsceinsel, sondern das Testgebiet für eine Kobalt-

Es war Liebe auf den ersten Blick zwischen dem Legionärstüchlerchen und dem Grossbürgersohn de Lesseps aus dem Paris des dritten Napoleon, und bei ihrer ersten Begegnung landeten sie gleich im Wasser.

«Tyrone und Annabella gingen allein den Strand dort entlang, und er sagte zu ihr: 'Ich weiss nicht wo, ich weiss nicht wann. Aber ich will, dass du meine Frau wirst.' Nur das Meer und die Sterne waren Zeugen, und so sollte es in Zukunft immer sein, wenn er ihr etwas zu sagen hatte, das entscheidende Bedeutung für sie hatte.» (E. L. Gullies, «The Last Idol»)

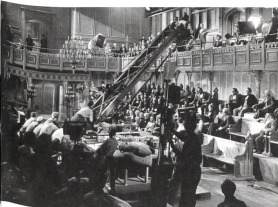
- 1 EAST SIDE, WEST SIDE (1947)
- 2 THE MUSIC MASTER (1927)
- 3 ABROAD WITH TWO YANKS (1944)
- 4 SUEZ (1938)
- 5 CALENDAR GIRL (1947)
- 6 BREWSTER'S MILLIONS (1945)
- 7 JOSETTE (1938)
- 8 Allan Dwan und Gloria Swanson als Chaplin auf dem Set von MANHANDLED (1924)



2



3



4



Die Wege der Freunde trennen sich, das sieht man in einer jener unvergesslichen Dwan-Einstellungen, in denen Raum und Bewegung so geometrisch und abstrakt gestaltet sind, dass man als Zuschauer direkt emotional darauf reagiert.

Zwei andere Kinder, im Paris von Louis XIII., im Douglas-Fairbanks-Film THE IRON MASK: D'Artagnan und Constance, sie springen in den Strassen hin und her, auf der Suche nach einem stillen Plätzchen, wo keiner gafft, wenn sie sich einen langen Kuss geben.

Zuviel Unbekümmertheit ist in diesem ihrem Glück, zuviel poltrige Ausgelassenheit im Spiel der Musketiere, zuviel Selbstverständlichkeit an legendären Fairbanks-Touch, als dass man dem Idyll der ersten Filmminuten trauen dürfte. THE IRON MASK ist 1929 der letzte richtige Film von Fairbanks; schon fängt die Tonfilmära an, und in einem Prolog sollte man den Helden hören, wie er die alten Zeiten beschwört, all die abenteuerlichen Jahrhunderte, die seine Vergangenheit bedeuten. Ein Rückblick ist dieser Film, sagt der Prolog, seitdem der Ton da ist, braucht kein Held mehr mit weitausholenden Gesten seinen Anspruch zu demonstrieren auf die Eroberung der Welt. THE IRON MASK, eine Geschichte vom Erwachsenwerden, wie ein Fairbanks-film noir, voller grossflächiger Schatten und verdrehter Perspektiven: die Mechanik der last minute's rescue knirscht, Fairbanks springt fehl, die entführte Constance wird ermordet, die Musketiere werden als Auführer von Kardinal Richelieu in die Provinz, ins Exil geschickt. Die Wege der Freunde trennen sich, das sieht man in einer jener unvergesslichen Dwan-Einstellungen, in denen Raum und Bewegung so geometrisch und abstrakt gestaltet sind, dass man als Zuschauer direkt emotional darauf reagiert. Allein bleibt D'Artagnan zurück, einer für alle, so schliesst der erste Teil von THE IRON MASK.

«Der Klassizismus, dessen conditio sine qua non der Realismus ist, nährt sich oft, und besonders bei Dwan, von einem tragischen Empfinden des Lebens. Eine zärgliche Gettesverwirrung verwechselte dieses tragische Empfinden manchmal mit einem fundamentalen Pessimismus, der indessen nichts damit zu tun hat. (Der Pessimist und der Optimist, dieses unsterbliche Paar Schwachköpfe, sagt Chesterton ...)» (Jacques Lourcelles) Dies sei an dieser Stelle zitiert als knapper Hinweis für das Folgende, als Intermezzo quasi, vor dem zweiten Teil von THE IRON MASK.

Zwanzig Jahre später. D'Artagnan, grau geworden, wird sein Schützling, der junge König, verschleppt und durch dessen bösen Zwillingbruder ersetzt. D'Artagnan ruft die Musketiere aus dem Exil und holt den König aus seinem Verlies, doch das Kleblatt zahlt

seinen letzten Tribut dabei für die Ehre Frankreichs: zum erstenmal muss die Fairbanks-Figur ihr Leben lassen, im jenseits nur gibt es dann ein Encore: auf zu neuen Abenteuern!

Eine kreisrunde kleine Scheibe, in zwei Stücke gebrochen, ist das Symbol für die Freundschaft zwischen D'Artagnan und dem König: ihre Leben sollen füreinander sein wie die Zacken der Bruchstelle, wenn sie ineinander greifen. Doch im Verlaufe des Films wird die Scheibe zum Zeichen, dass endgültig eine Einheit auseinandergebrochen ist, künstlich nur aneinandergefügt: das Handeln steht von nun an der Politik entgegen, die Liebe dem Abenteuer, die Lust des Lebens dem Schatten des Todes. Desillusionen lösen in Dwans Actionkino das Handeln aus, und immer enger wird dafür der Raum. Die erste Stunde von ROBIN HOOD, das ist eine unerträgliche Serie von Intrigen und Kuppelungen, von Folterung und Hinterlist, auf die Fairbanks und seine Kampfans aus dem Sherwood Forest regressiv reagieren, indem sie wieder Kinder werden, die die übermenschlich grossen Burgen fliehen und ausgelassen durch die heimlichen Wiesen hüpfen, Pfeil und Bogen in der Hand. Uneingegrenzte Bewegungslust, die auf eine Ordnung trifft, Remigranten, die versuchen, die Ordnung wieder in Bewegung zu bringen.

Neun Monate später. RENDEZVOUS WITH ANNIE: Der junge Eddie Albert, gerade aus dem Krieg zurück, springt übermütig durch die Strassen seiner Heimatstadt und möchte jeden seiner Freunde, der ihm über den Weg läuft, einladen zu einem Glas, auf die Geburt seines Sohnes. Ihre verdutzten Reaktionen weiss er sich zunächst nicht zu erklären: aber das Kind entstammt einem Seitensprung, er hat es während eines AWOL-Trips von London nach Amerika gezeugt, von dem keiner wissen durfte.

Und Eddie merkt, der Krieg ist vorüber, die Zeit der ungeahnten Möglichkeiten und des raschen Handelns, da jeder Tag nur aus einzelnen Stunden bestand und jede Stunde aus einzelnen Augenblicken. Wo einer unerwartet eines Nachts seiner Frau gegenübersteht, die schönste Nacht in beider Leben, und wo unerwartet ein alter Mann in einem Londoner Luftschutzkeller ein Stück jener Schokoladentorte in Händen hält, von der ein junger amerikanischer Sergeant ihm immer vorgeschwärmt hatte. Das Kind jener Nacht ausserhalb der Zeit braucht einen Vater, es gilt, für ein Vermögen einen Erben zu legitimieren.



3



4



5

1 Ronald Reagan und Barbara Stanwyck in CATTLE QUEEN OF MONTANA (1954)

2 Jack Lambert, Jane Russell, Scott Brady und Forrest Tucker in MONTANA BELLE (1951)

3 Scott Brady in THE RESTLESS BREED (1957)

4 SUEZ (1938) 5 Lizabeth Scott in SILVER LODE (1954)

6 Ray Millant und Debra Paget in THE RIVER'S EDGE (1957)

7 Scott Brady in THE RESTLESS BREED (1957)

8 Scott Brady in THE RESTLESS BREED (1957)

9 Scott Brady in THE RESTLESS BREED (1957)

10 Scott Brady in THE RESTLESS BREED (1957)

11 Scott Brady in THE RESTLESS BREED (1957)

12 Scott Brady in THE RESTLESS BREED (1957)

13 Scott Brady in THE RESTLESS BREED (1957)

14 Scott Brady in THE RESTLESS BREED (1957)

15 Scott Brady in THE RESTLESS BREED (1957)

16 Scott Brady in THE RESTLESS BREED (1957)

17 Scott Brady in THE RESTLESS BREED (1957)

18 Scott Brady in THE RESTLESS BREED (1957)

19 Scott Brady in THE RESTLESS BREED (1957)

20 Scott Brady in THE RESTLESS BREED (1957)

21 Scott Brady in THE RESTLESS BREED (1957)

22 Scott Brady in THE RESTLESS BREED (1957)

23 Scott Brady in THE RESTLESS BREED (1957)

24 Scott Brady in THE RESTLESS BREED (1957)

25 Scott Brady in THE RESTLESS BREED (1957)

26 Scott Brady in THE RESTLESS BREED (1957)

27 Scott Brady in THE RESTLESS BREED (1957)

28 Scott Brady in THE RESTLESS BREED (1957)

29 Scott Brady in THE RESTLESS BREED (1957)

30 Scott Brady in THE RESTLESS BREED (1957)

31 Scott Brady in THE RESTLESS BREED (1957)

32 Scott Brady in THE RESTLESS BREED (1957)

33 Scott Brady in THE RESTLESS BREED (1957)

34 Scott Brady in THE RESTLESS BREED (1957)



Die Dwan-Filme der Fünfziger sind präsent und evident wie japanisches Theater, sie geben nicht vor, Realität zu repräsentieren, sie markieren sie.

Ein weiterer Kriegsheimkehrer, ein weiterer Erbe, in BREWSTER'S MILLIONS: ein Strich wird Monty Brewster durch seine Rechnung gemacht, als er endlich seine Verlobte heiraten will, die den Krieg hindurch auf ihn wartete. Monty wird ein Vermögen erben, wenn er es hinkriegt, innerhalb weniger Wochen eine Million Dollar durchzubringen, bis auf den letzten Cent. *We're in the money* als Horrorgeschichte, ein zeitloser Stoff, quer durch die Hollywoodgeschichte immer wieder neu verfilmt, voriges Jahr von Walter Hill, doch im Amerika gleich nach dem Zweiten Weltkrieg funktioniert das noch effektiver als sonst. Es war ungemein aufbauend, Dwans Film im April 1985 zu sehen, inmitten der Aufräumungsarbeiten in Fernsehen und Presse, durch die der Schutt von vor vierzig Jahren nochmal durchgeseibt wurde.

BREWSTER'S MILLIONS ist eine Art amerikanischer Trümmerfilm, er stellt das Problem mit den verstört heimkehrenden Soldaten auf den Kopf. Natürlich muss einer wie Monty für verrückt gelten, wenn er auf Verschwendung hin wirtschaftet, nach diesem Krieg, der so viel gekostet hat, an Menschen, an Material, an Vernunft. Wenn er einen Business-Blitzkrieg anzettelt und sich des entscheidenden amerikanischen Produktionsmittels bedient, der hemmungslosen Rapidität. Eine so wahnwitzige Geschichte am Laufen zu halten, da nimmt es Dwan allemal mit Hawks auf, und Dennis O'Keefees Brewster allemal mit Cary Grants Walter Burns. Die Satzkaskaden sprudeln ihm schon aus dem Mund, bevor es überhaupt in seinem Kopf die dazugehörenden Ideen gibt, so erobert er mit seinen Aktionen und Transaktionen den freien Markt.

Time is money, galt als Formel in Hollywood. Fast immer hatte Dwan weder das eine noch das andere. An der Grenze des legal wie moralisch Erlaubten hat er seine Filme gemacht, indem er die *major companies* ausbeutete. Auf seiner allerersten Location, in San Juan Capistrano, musste seine Western-Truppe täglich auf der Hut sein vor Gunnen, gehuert von den grossen Produktionsfirmen, die exklusiv für sich den Gebrauch einer patentierten Kamervorrichtung reklamierten. In den fünfziger Jahren noch haben Dwan und sein skrupelloser Produzent Benedict Borgeaus so ziemlich alles geklaut, wozu sie Zugang finden konnten, Plots, Szenen, Konstellationen, Dekorationen: wie Autodiebe, die ihre Objekte liebevoll und fachmännisch umspritzen, bis das neue Vehikel viel besser aussieht als das Original.

Hollywood-Arbeit ist eine Funktion von Zeit und Geld, das ist der Lehrsatz, aus dem Dwan seine filmische Geometrie deduziert, den rhythmischen Wechsel zwischen Totalen und Halbtotalen. Da ist immer reichlich Distanz, zu den Geschichten, zu den Figuren, zu den Zuschauern. «Die in einem Bild eingefangene Welt ist nie so bedeutend wie die Beziehung zwischen einer Einstellung und der darauffolgenden.» (John Dorr) Keine Nahaufnahmen also: keine Melodramatik, kein Kino der Emotion. Was an emotionellem Aufwand ausgespielt werden könnte auf den Zuschauer hin, wird lieber gleich umgesetzt in die weiterlaufende Handlung. Ständig ist in Dwan-Filmen der Hintergrund belebt, durch Türen und Fenster geht der Blick auf die Höfe und Strassen, auf die community, in die unsere Helden gehören. Das Trainingscamp der GIs in SANDS OF IWO JIMA vibriert vor Aktivität wie ein Ameisenhaufen, da ist Sonne und Luft und Wald, die Männer sind voll mit sich beschäftigt, und wenn die einsamen nutzlosen Frauen ihre Soldaten zu sich nehmen in ihre sterilen Apartments mit den glatten Wänden und dem kalten Licht, fühlt man sich wie in einem Eisschrank.

Das Schauspiel der japanischen Strasse (oder allgemeiner: des öffentlichen Raumes), das so erregend ist wie das Produkt einer jahrhundertalten Ästhetik, welche von jeder Vulgarität gereinigt ist, hängt nie von einer Theatralität (einer Hysterie) der Körper ab, sondern einmal mehr von jener *alla prima*-Schrift, in der Entwurf und Zurücknahme, Umarbeitung und Korrektur gleichermaßen unmöglich sind, weil der Zug – von jenem selbstgefälligen Bild befreit, das der Schreiber von sich zu geben wünscht – nicht ausdrückt, sondern nur existieren macht. «Wenn du gehst», sagt ein Zen-Meister, «dann bescheide dich mit dem Gehen. Wenn du sitzt, dann bescheide dich mit dem Sitzen. Aber vor allem zögere nicht!» (Roland Barthes)

Die Dwan-Filme der Fünfziger sind präsent und evident wie japanisches Theater, sie geben nicht vor, Realität zu repräsentieren, sie markieren sie. Debra Pagets Frust in *THE RIVER'S EDGE* über ihre langweilige Ehe mit Anthony Quinn in der Wüste nahe der mexikanischen Grenze, das ist: ein Eimer schmutziges Wasser, den sie ungeschickt beinahe über den eigenen Fuss ausgiesst, ein Pantoffel, den sie stolpernd verliert, das kalkiggraue Wasser, das aus der Dusche auf ihren Bauch klatscht, weil die Installation im kleinen Haus noch nicht fertig ist. Dann kommt, mit



1 EAST SIDE, WEST SIDE (1927)
2 SOUTH SEA ROSE (1929)

3 John Wayne
IN SANDS OF IWO JIMA (1949)

4 ROBIN HOOD (1922)
5 Allan Dwan
bei den Dreharbeiten
zu einem unbekanntem
Western



4

5



1
1 ROBIN HOOD
(1922)
2 THE THREE
MUSKETEERS
(1939)
3 Shirley Temple
in HEIDI (1937)



2

1

Nie sind in den Dwan-Filmen die Schauspieler gezwungen, sich selbst zu modellieren nach den Figuren, die sie verkörpern sollen: sie sind unbeschwert von fiktiver Vergangenheit und Zukunft.

einem Koffer voll geraubten Geldes, Ray Milland, den sie früher liebte, für den sie ins Gefängnis ging. Seine letzte Hoffnung auf ein bisschen Leben, das ist: der Blick, wenn er brutal seinen Wagen zurücksetzt, als ein Polizist auf dem Highway seinen Kofferraum kontrolliert, das aufgeschwemmte Gesicht, der Schrei, wenn er an einem Seil von Quinn eine Felswand hochgezogen wird und der Geldkoffer ihm entgleitet, so dass die Scheine über den Boden tanzen, während er hilflos in der Wand pendelt. Eine grimmige Szene, aber zugleich schrecklich komisch. Sobald er wieder Boden unter den Füßen hat, schießt Milland einen alten Goldschürfer über den Haufen, der das ganze Spektakel miterlebte.

Nie sind in den Dwan-Filmen die Schauspieler gezwungen, sich selbst zu modellieren nach den Figuren, die sie verkörpern sollen: sie sind unbeschwert von fiktiver Vergangenheit und Zukunft. Sie sind unabhängig, brauchen unsere Sympathie nicht, das macht ihre Objektivität aus. Jede Einstellung ist wie ein Neubeginn für sie, so stark ist ihre Gegenwart. Vera Ralstons Grossaufnahmen in *BELLE LEGRAND* gehören zu den bewegendsten Bildern des amerikanischen Kinos, schreibt bewundernd-provokant John Dorr, und sind zugleich eine Verspottung des traditionellen Prozesses der Mimesis, den wir Schauspielerei nennen.

Dwan hat keine Akteure, sondern *performers*, die funktionieren abstrakt, nicht psychologisch. Rhonda Fleming wird in *TENNESSEE'S PARTNER* aufgebaut wie eine griechische Statue, das Spiel John Paynes, des Dwan-Actors par excellence, ist wie ein Haiku. Die Bewegungen der beiden in Van Nest Polglases weiträumigem Bordell sind sicher und elegant wie die von Ginger und Fred, denen er in den Dreissigern die Tanzräume schuf.

In den Fünfzigern werden die Dwan-Filme immer offener, wie bei Hawks, Renoir, Ozu geht der eine in den andern über. Film für Film hat Dwan für RKO im gleichen Team gemacht, mit Benedict Bogeaus, John Alton, Van Nest Polglase, Louis Forbes. Allein die Drehbuchschreiber wechseln, und die Geschichten bleiben ohne Abschluss, ohne Moral. In *SILVER LODE* ist die Auflösung am Ende aus der spiessigen Stadt mit ihrer Viertel-Juli-Dekoration in eine Zone des Zwie-

lichtes verlegt, in die Kirche, die durchdrungen ist von mystischem Leuchten. Es steckt keine Autoreninstanz hinter diesen Geschichten, sie sind unberechenbar, und was sollen wir sie beim Sehen stärker kontrollieren als das RKO-Team beim Machen?

Wim Wenders, einer von denen, die in den Achtzigern Kino machen mögen wie Dwan in den Fünfzigern: «Die Kontrolle, das ist wirklich die andere Seite der Paranoia. Und da ist mir bewusst geworden, dass meine eigene Qualität eher das Fehlen von Kontrolle ist. Ich habe meine Filme immer gesehen als die Suche nach etwas, das passieren könnte. Nicht im Sinne von Improvisation, sondern etwas, das man unterwegs trifft, sei's bei den Schauspielern, sei's in der Landschaft. Und bei HAMMETT, wo ich alles kontrollieren konnte, ging mir das schrecklich ab. Man gewinnt Kontrolle, aber man verliert, was mir am wichtigsten vorkommt im Kino: die Dinge, die das Recht haben, sich bemerkbar zu machen.»

Es ist kein Zufall, dass Dwan in den letzten Jahren erst allgemein entdeckt wird, und es bedeutet auch nicht, er sei irgendwie zweit- oder drittklassig. Seine Filme sind durch das Raster gerutscht, das die Autorenpolitik festsetzte in den Fünfzigern: den letzten Jahren von Dwans Hollywood-Arbeit und den letzten Jahren, in denen ein regelmässiger, das heisst von Produktion und Distribution geregelter Austausch zwischen dem Kino und dem eigenen Leben möglich war.

Die Fünfziger waren die ersten Jahre der Kinematheken und Filmclub-Generation, das hat das Sehen der Filme verändert und die Filme. Wie jede Politik betrieb auch die der Autoren eine Enteignung, die Filme wurden den Zuschauern genommen, dem Autor übereignet. Aus für uns selbst persönlichen Filmen wurden Autorenfilme, und das Filmesehen konnte nicht mehr Teil des Lebens sein, sondern musste das Leben selbst werden.

Alltäglich sollten Filme sein, hat Lourcelles 1967 verlangt, man sollte lange Zeit verbringen mit ihnen, die meiste ausserhalb des Kinos, mit Filmen von Dwan, Walsh, King, Lang, McCarey, DeMille, Guitry. Es genügt nicht, sie in den Kinematheken zu sehen, konzentriert und systematisch, oder im Fernsehen, willkürlich und zerstreut. Nicht der Konsens ist wichtig zwischen den Filmen eines Œuvres oder Genres, sondern der zwischen den Filmen und unserem Leben.

Die zwei Kinder auf der Flucht vor dem Sandsturm, Annabella und Tyrone Power, hatte ich jahrelang vor Augen: vom Titelbild her, auf Bogdanovichs Dwan-Buch. Es bestimmte das Bild mit, das ich mir machte vom amerikanischen Abenteuerkino, bei dem man sich geborgen fühlen konnte, gut aufgehoben mit seinen Träumen.

Im grossen Sandsturm wird Tyrone Power ohnmächtig, und Annabella schnürt ihn an einem Balken fest, damit er nicht davongetragen wird von der Gewalt des Sturms. Gleich darauf wird sie selbst, hilflos dem Toben ausgeliefert, hinausgesogen in die Wüste. Am nächsten Morgen bringt man ihren zarten leblosen Körper zurück.

Es war desillusionierend, SUEZ zu sehen: das Bild aus dem Buch war nicht im Film, zerstört war die Sicherheit, die es verheissen hatte.

Fritz Göttler

Reprint aus Filmbulletin 3/1985

