Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 48 (1996)
Heft: 10

Artikel: Shakespeares Vertrag mit Hollywood
Autor: Lachat, Pierre
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-931703

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

SHAKESPEARES VERTRAG MIT HOLLYWOOD

There came a man with a big cigar and said, com'ere kid, gonna make you a star.
Amerikanischer Volksmund

Tycoon und Mogul – diese hochtrabenden Etiketten werden verwendet, wenn von Hollywoods Traumverkäufern, den einst mächtigen Herrschern über die grossen Studios, die Rede ist. Ihr oligarchisch-aristokratisches System ist an der eigenen Absolutheit und Unbeweglichkeit zugrunde gegangen.

Pierre Lachat

Ein Lokal beim Filmfestivalzentrum in Mannheim führte während der siebziger Jahre eine Karte, die für die Dauer des Anlasses ein «Produzentensteak» verhiess, mit dem Zusatz, unmissverständlich: «vom Schwein»! Selbstverständlich ist es eine Unterstellung, die Filmproduzenten seien allesamt Betrüger oder Buchhalter. Dennoch kann es kein Zufall sein, wenn ihre frühe bis klassische Geschichte, wie sie nachstehend zu erzählen ist, mit Betrug beginnt und in Betrug mündet. Noch darf man hinter dieser vielleicht allzu stimmigen Reihung der Motive arglistige Willkür von Verfasserseite vermuten. Denn immerhin, zwischen Anfang und Ende der Fabel erstreckt sich jene bisweilen glanzvolle historische Epoche, die nachdrücklicher als jede andere verdeutlicht, in welch hohem Mass Produzenten schöpferisch sein und sich dem Status von Autoren annähern können. Vorbedingung ist die Bereitschaft, sich mehr davon zu versprechen als eine der gefragten, aber ruhmlosen Möglichkeiten, Kapital zu vernichten.

Kürzlich trat Arthur Cohn mit der von ihm verantworteten (beiläufigen) amerikanischen Komödie «White Lies» vors Publikum des Zürcher Kinos am See. Peter Hürlimann überwies den Basler aus Hollywood dem Applaus der Besucher mit der ausdrücklichen Versicherung, vor ihnen stehe ein «Autor-Produzent». Damit schlug der Veranstalter seinen Gast (mit einigem Recht) zu denen, die Autorenfilme auf eine besondere Weise drehen lassen. Der Prozess der Planung, Herstellung und Verbreitung gewinnt bei Berufsleuten wie ihm Ähnlichkeit mit dem Vorgang des Ersinnens und Ausgestaltens, wie er bei einem Autor abläuft.

Denn wenn der Produzent den Film veranlasst, verwaltet und vertritt – und oft auch gleich vertreibt –, so lässt sich das auf viele verschiedene Arten tun. Und davon rührt es her – keine Frage – wenn selbst Realisatoren nicht immer genau kapieren, was der Produzent tut, und wenn in der Allgemeinheit erst recht die wirrsten Vorstellungen davon herrschen! Indessen, wie immer sie sich darstellen – als Autoren, Organisatoren, Buchhalter, Mäzene, Manager, Geschäftemacher oder kommune Verleiher –, allesamt huldigen die Produzenten Merkur, das heisst, sie halten es gleich wie die Kaufleute *und* die Diebe. Künstler schwören auf Apoll oder Dionysos – Götter ohne Bankkonto.

Mit *«The Producers»* drehte 1976 Mel Brooks einen, ja *den* passenden Leitfilm zum Thema, ungeachtet dessen, dass er von keinem Film-, sondern von einem Theaterproduzenten handelt. Max Bialystok, *theatrical producer*, gespielt vom unvergessenen Komiker Zero Mostel, ist

Der passende Film zum Thema: «The Producers» (Mel Brooks, 1976) mit Zero Mostel und Gene Wilder.

pleite, wie es sich für Seinesgleichen ziemt, und er verscherbelt mehrere hundert Prozent Anteile an einer Show, von der er sich einen Misserfolg erhofft, um sich mit der Beute dünnzumachen. Absichtlich engagiert er die unfähigsten Fachkräfte und schlimmbessert persönlich nach, wo etwas zu gelingen droht. Es hilft alles nichts, «Springtime for Hitler» wird ein Hit am Broadway. Der Erfolgsschausteller wider Willen, ein perfekter Selbstbetrüger, endet reif für Knast und Klapsmühle, und ihm entfährt der denkwürdige Stoss-Seufzer: Was hab' ich bloss *richtig* gemacht? Das Motto eignet sich ohne weiteres als Produzentensatz schlechthin.

TELLERWÄSCHER-MILLIONÄRE

«Adolph Zukor spricht zu Al Lichtmann: 'Wenn Sie mir 5000 Dollar geben, werden Sie gut verdienen. Das ist eine bombensichere Sache. Die Menschen haben jetzt keine Zerstreuung mehr, keine bequemen und billigen Zerstreuungen. Theater – das ist wie die Handmaschine oder wie das Pferd. Wir müssen mit der Zeit gehen. Sie meinen, man kann nur mit Zucker oder Seide Geschäfte machen? Ja, die Menschen wollen gut essen und sich anständig kleiden. Aber Menschen sind keine Tiere, das sage ich Ihnen als Ungar und Jude, als Künstler und als Philosoph. Die Menschen wollen auch träumen, sie brauchen schöne Träume. Nun wohl, wir werden Träume herstellen, Träume in Serien, amüsante Träume, zu Groschenpreisen'». Diese Episode aus Hollywoods Kindheit, zitiert nach Ilja Ehrenburgs Bericht «Die Traumfabrik – Chronik des Films» von 1931, nimmt folgenden Ausgang: «Zukor hat Lichtmann nicht angeführt. Er hat sich nur ein wenig in der Zahl geirrt. Er versprach Lichtmann 500'000. Sechs Jahre verstreichen. In Lichtmanns Geldschrank liegen die Aktien von Zukors erstem Unternehmen, die Lichtmann auf 5000 Dollar zu stehen kamen. Er erkundigt sich, wie hoch heute Zukor steht. Aus alter Gewohnheit denkt er 'Zukor', nicht 'Paramount'. Wie er die Antwort vernimmt, lächelt er fassungslos: In seinen Händen sind 800'000 Dollar.»

So will es, in den gedrängten, harten Sätzen des sowjetischen Schriftstellers, eine der Gründungslegenden des US-Filmbusiness, exemplifiziert an Zukors 1914 entstandener Firma Paramount. Andere wahre Märchen stülpen die umgekehrte Seite derselben Sache hervor. Sie verweisen auf die 6000 Kilometer zwischen New York und Los Angeles. Der Himmel Kaliforniens spende sein Licht willig und reichlich, heisst es, und sicher habe die Sonnenscheindauer die Filmproduzenten mit dazu verführt, von 1909 an aus New Jersey wegzuziehen, wo sie ihre allerersten Schritte getan hatten. In Tat und Wahrheit aber habe die geografische Distanz den Ausschlag gegeben, die der Umzug von der Ost- an die Westküste zu

Als Regisseur und Produzent einer der wichtigsten Pioniere: David Wark Griffith (1875 – 1948)

Louis B. Mayer (1885 – 1957, mit Helen Hayes), ein früherer Alteisenhändler, prägte 27 Jahre lang das Image von MGM.

überwinden hatte, sei es doch der Abstand zwischen Gläubigern und Schuldnern gewesen, der ja nie zu gross sein könne.

Praktisch ohne Ausnahme wären die Produzenten demnach Abenteurer, Glücksritter, zwielichtige Gestalten gewesen, allen voran gerade dieser Zukor aus dem ungarischen Risce, kaum besser die übrigen Tellerwäscher-Millionäre, die Hollywood auf die Landkarte pflanzten. Von Mitte der zwanziger Jahre an wurden sie als die Moguln zum Begriff und hiessen seltener auch Tycoons. Am liebsten mit der sprichwörtlichen grossen Zigarre im Gesicht gebärdeten sie sich als Neo-Aristos der Extraklasse, ausgezogen, die amerikanischen Demokraten den Unterschied zwischen Pöbel und Kommerzadel zu lehren. F. Scott Fitzgerald setzte ihnen in seinem nachgelassenen, 1941 veröffentlichten Roman «The Last Tycoon» ein wehmütiges literarisches Denkmal. Sein Held Monroe Stahr war dem frühverstorbenen Wunderknaben Irving Thalberg von der MGM nachgebildet. Robert De Niro spielte die Figur 1975 in der leider mässigen Verfilmung durch Elia Kazan. Groucho Marx markierte (in einem eigenen Film) den Typus des Moguln mit den unsterblichen Sätzen: «Als ich hierherkam, hatte ich keinen Cent in der Tasche. Jetzt *habe* ich einen Cent in der Tasche.»

SCHÖNWETTERKAPITÄNE

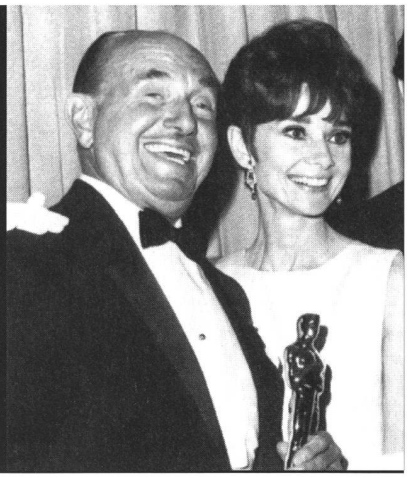
«Get me this Shakespeare. Let's give him a contract.» Das geflügelte Wort, das die Zurückgebliebenen den Aufsteigern in den Mund legten – «Holt mir diesen Shakespeare, wir nehmen ihn unter Vertrag» –, sollte den Bildungsgrad der Künstler und Philosophen vom Schlage Zukors markieren. Der Volksmund liess sich auch sonst nicht lumpen. Um Kasse zu machen, seien die Moguln zu allem bereit, verbreitete er, und wenn es bedeute, einen guten Film produzieren zu müssen. In der Tat lässt sich die Geschichte Hollywoods als der permanente Versuch deuten, sich dieser sperrigen Verpflichtung zu entziehen. Ganz im Gegensatz zu den esoterischen Wahrheiten des Marktes, laut derer nur Schund rentieren dürfte, sind es in der unbequemen Realität gute Filme, die immer wieder laufen und die wieder und wieder entstehen müssen.

Während einer längeren Weile war nicht der geringste von den Hollywood-Pionieren David Wark Griffith. Als erster verstand er es, die Filme, die er mit epochemachendem Genie realisierte, auch gleich selber auf- und abzurechnen, und sehr bald war er einer der letzten, die noch beides zu versehen wussten. Mit einem Kumpanen gleichen Kalibers, Charlie Chaplin (und anderen), gründete er 1919 die United Artists, um sich der Moguln zu erwehren, die die Bilanzen zum höchsten Zauber verabsolutieren wollten. So kam der bleibende Gegensatz zwischen den Auf- und Abzählern einerseits zustande, die Talent erst dann wahrnehmen, wenn es sich auszahlt, und den Praktikern andererseits, die keine Zeit zu verlieren haben und sich voraus eine Meinung bilden müssen. Die Rache der *toughen* Businesstypen war grausam. In den dreissiger Jahren wurde Griffith nach allen Regeln des Mobbing in die Acht getan.

Trotz United Artists kam die Industriealisierung, wie sie die Moguln betrieben (an ihrer Spitze die notorischen Brüder Warner), in den zwanziger Jahren rasch voran. Das System uferte mit seinen ungezählten, jederzeit ersetzbaren Stars und den wenigen, vergleichsweise stabilen Studios (der ersten und zweiten Kategorie) zum Produzenten-Megakonstrukt schlechthin aus. Geleitet von Schönwetterkapitänen, funktionierte es, solange sich die Filme von allein absetzten. Es überlebte ein Minimum von 40 Jahren, in der Branche so gut wie eine Ewigkeit, und machte Weltgeschichte.

Forcierte Abhängigkeiten schaufelten den Vorsitzenden und Mandatierten diktatorische Macht zu – die

David O. Selznick (1902 – 1965, mit Vivien Leigh), Produktionsleiter bei Paramount, RKO und MGM, war ein Meister der grossen Show, der bei seinen späteren Filmen faktisch als Ko-Regisseur eingriff.



Jack L. Warner (1892 – 1978, mit Audrey Hepburn) machte mit seinen Brüdern Harry, Albert und Sam die Warner Bros. zu einem der grossen Hollywood Studios.

Macht von Managern –, und für Alternativen blieb nicht der kleinste Spielraum. Front Office hiess die unfehlbare Verkaufsabteilung, die über die Marktchancen von Projekten, Produkten und Menschen befand, und nicht von ungefähr vereinte der Ausdruck Begriffe aus Krieg und Bürokratie. Seine krönende Vollendung fand das Monsterkombinat in der institutionalisierten Selbstzensur des Hays Office. Die politischen Austreibungen der Vierziger und Fünfziger waren dann nur noch die logische Konsequenz dieser schon früher geübten Form von Kontrolle.

Zwischen 1955 und 1965 ging Alt-Hollywood, wie jedes oligarchisch-aristokratische Regime, an der eigenen Absolutheit und Immobilität zugrunde; seine klassische Ausformung jedenfalls kam ihm abhanden. Die ersten, die ihr Heil in neuen Praktiken suchten, am Rande oder ganz ausserhalb des magischen Zirkels, wurden von Figuren wie Stanley Kramer angeführt (gefolgt von Stanley Kubrick und John Cassavetes), und sie nannten sich mit Vorsatz Unabhängige. Gewisse ihrer Nachfahren tun es heute noch, ein Zeichen dafür, meinen manche, dass sich der Moloch am Ende noch selbst überdauert hat, in vielleicht nur scheinbar reformierter Form. Bei allem, was er zu verhindern wusste, hat er eine sehr stattliche Anzahl der schönsten Filme überhaupt hervorgebracht. Die Frage, was die Produzenten bloss richtig machen, ist zweifellos richtig gestellt. Denn die Welt will betrogen sein (und so ergeht es ihr auch). Doch öfters ist sie auch ganz ohne Arglist zu gewinnen.

GELDSÄCKE

Einem Louis B. Mayer oder David O. Selznick bedeuteten die alten Pfandbriefe noch persönlich etwas, und sei's bloss als Adelsnachweis. Selbst die Produkte an und für sich waren den historischen Moguln nicht völlig einerlei. Heute werden die Anteile als Junk-Aktien zu Tagespreisen (in Milliardenhöhe) von einem Trafikanten zum nächsten verquantet, und er geschieht oft genug nur darum, weil zusammengeraffte Überschüsse, um nicht auf der Stelle vernichtet zu werden, eine renommierte Zwischenanlage benötigen. Das bejubelte Idol unter den absahnenden Pleitiers ist ein gelernter Kellner, der in den Hotels der sizilianischen Ostküste den Touristen nachgoss. Giancarlo Paretti beschäftigt heute, wie es sich für Seinesgleichen gehört, die Justiz anhaltend. Sein Seilschafter Florio Fiorini sitzt schon länger in einer Genfer Zelle. Paretti, auf freiem Fuss, fragt sich vielleicht, was er richtig gemacht hat.

Zusammen bezahlten die flotten Italiener 1990 eine Milliarde und 260 Millionen für die MGM. Die Dollars stammten mehrheitlich von Jean-Yves Haberer und seinem inzwischen angeschlagenen Crédit Lyonnais. Es war eine der Sternstunden der hirnderegulierten Achtziger und beschleunigte jedermanns fatalistische Gewöhnung an die täglichen Krachs und Affären. Die Marke brüllender Löwe gehörte Paretti nur während Monaten, dann wieder ganz anderen Geldsäcken. Doch markierte die Episode spektakulär das Ende jener Entwicklung, die mit dem Umzug der Filmproduzenten von der Ost- an die Westküste der USA begonnen hatte. Wenn die MGM in keine festen Hände mehr findet, dann fragt sich: Gibt es den Major noch, oder ist er eine rechnerische Fiktion, eine Attrappe, ein Potemkinsches Dorf, um nicht zu sagen: so etwas wie ein Film?

Immerhin versichert Paretti heute jedem, der's hören will: «Meine Arbeit ist ein Film, das Leben ist ein Film.» Nicht, dass er von Film spricht, stört. Er sollte es nicht Arbeit nennen dürfen. ■

Pierre Lachat ist Filmjournalist, Redaktor des «Ciné-Bulletin» und Lehrbeauftragter für Filmgeschichte am Institut für Journalistik an der Universität Freiburg/Schweiz.