Manns Mythen

Autor(en): **Blättler, Ursula**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **38 (1986)**

Heft 17

PDF erstellt am: **30.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-931374

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Ursula Blättler

Manns Mythen

Zur Retrospektive Anthony Mann im Zürcher Filmpodium

Im Büro des Sheriffs warten schweigend zwei Männer, der Sheriff selbst und sein väterlicher Freund und Lehrmeister. Die Jalousien sind heruntergelassen, der Raum ist eng, isoliert, ein genau umgrenzter Bereich von Recht und Gesetz. Was draussen vor sich geht, vermag der Zuschauer nur zu ahnen: Von einem notorischen Unruhestifter aufgewiegelt, trinken sich die Dorfbewohner im Saloon gegenüber Mut an, um die Herausgabe zweier im Gefängnis auf ihren Prozess wartender Mörder notfalls mit Gewalt zu erzwingen. Es ist still, so still, dass man die Zeit im Raum förmlich hören kann. Der Schuss peitscht in die Stille wie ein erlösendes Signal: Er durchschlägt das Fensterglas und die Jalousie, die im nämlichen Moment nach oben schnellt. Die Intimität des Raumes ist brutal zerstört, die Sicherheit von Recht und Ordnung mit einem Schlag dahin: Draussen steht die bewaffnete Menge, die nur auf ein Kommando wartet, um als blindwütiger Mob loszuschlagen.

Auf denkbar elegante Weise wird hier in dem Western *«The Tin Star»* ein dramatischer Höhepunkt eingeleitet, ohne Schnitt und ohne Verschiebung des Kamerastandpunktes. Eine einzige Einstellung genügt, um die ganze Geschichte zu erzählen. Genau das ist typisch für die Arbeitsweise des bei uns nahezu anonym gebliebenen Hollywoodregisseurs Anthony Mann, der sich zeitlebens «nur» als bescheidener Handwerker der Filmbranche verstand. Dass ausgerechnet er, der für die Inszenierung von so unterschiedlichen Kinowerken wie «The Glenn Miller Story» und «El Cid» verantwortlich zeichnete, zu einem der Favoriten der französischen «Nouvelle Vague»-Autoren avancierte, verdankt er zwei Regeln, an die er sich in seinen besten Filmen gehalten hat. Erstens: Nimm eine glasklare, einfache Story. Zweitens: Mach sie mit visuellen Mitteln noch klarer und einfacher. Das Resultat ist ein ökonomischer Umgang mit Kameraführung, Licht- und Raumgestaltung, mit Dekor, Mimik und Montage, der seinesgleichen sucht und Anthony Mann zum idealen Studienobjekt für angehende Filmlinguisten macht.

Wo die Voraussetzungen stimmten, schuf der Auftragsfilmer Mann zeitlose Hollywoodklassiker, vor allem im Bereich des uramerikanischen Western-Genres. Wo hingegen mit dem zu verfilmenden Stoff nichts Einfaches anzufangen war, sanken seine Filme – fast vierzig waren es insgesamt bis zu Manns plötzlichem Tod 1967 – zur relativen Bedeutungslosigkeit herab.

Beginn mit «B-Pictures»

Geboren 1906 in San Diego, dem geographischen Fluchtpunkt aller West- und Westernsehnsüchte, zog es den Kalifornier mit 16 Jahren zunächst einmal in den Osten. In den Theatersälen des New Yorker Broadways verdiente sich der junge Mann seine Sporen, bevor ihn der Film «nach Hollywood rief», um ein romantisches Klischee zu gebrauchen. In der Hierarchie der weitverzweigten Kinoindustrie fing Mann ganz unten an: Er führte Regie bei zahlreichen Probeaufnahmen, so zu «Vom Winde verweht» und zu Hitchcocks «Rebecca» und lernte dabei die Grundbegriffe einer storygerechten und effizienten «Mise-en-scène».

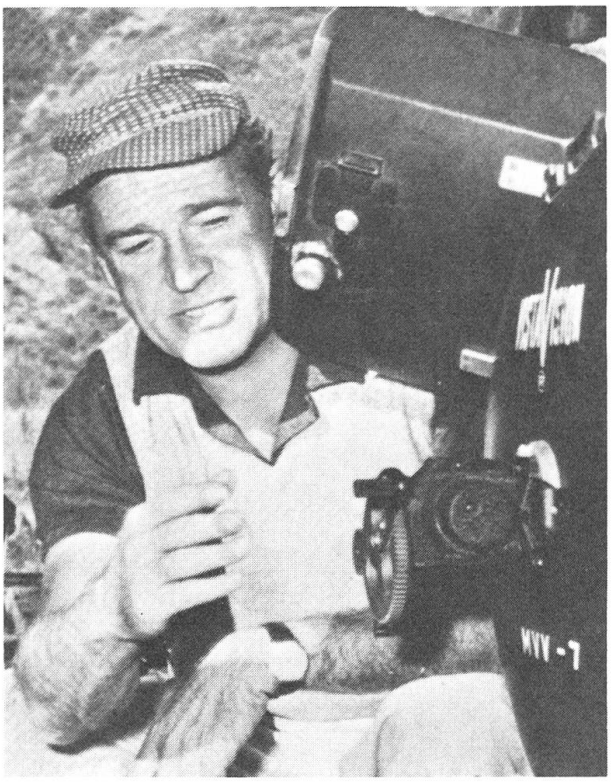
Mit *«Dr. Broadway»* und *«Moonlight in Havana»* erfolgte 1942 das Leinwanddebut Anthony Manns; das waren billige Produktionen für «Paramount» und für «Universal International»; die Laufzeit betrug je eine knappe Stunde. Manns Kommentar Jahre später: «Meine ersten Filme sind unter Bedingungen entstanden, über die ich besser nicht spreche. Schliesslich, was will man anfangen mit einem Budget von 50000 bis 60000 Dollar, mit Schauspielern, die keinen zusammenhängenden Satz sprechen können, und mit nicht vorhandenen Dekorationen?» Unter den fünfzehn «B-Pictures», die Mann bis zu Beginn der fünfziger Jahre drehte, ragen zahlreiche Beispiele der «Schwarzen Serie» hervor, die zu den stärksten Vertretern des depressiven, pessimistischen «film noir» überhaupt gehören. *«Raw Deal»*

Anthony Mann im Filmpodium Zürich

In seiner Anthony Mann-Retrospektive zeigt das Filmpodium Zürich 33 von 39 Filmen des amerikanischen Regisseurs. Sie ist damit die umfassendste je in Europa gezeigte Werkschau Manns. Die Vorführungen, beginnend am 1. September, sind auf September und Oktober verteilt. Am 5./6. September findet ein Anthony Mann-Marathon statt.

etwa (1947), die Geschichte einer von unglücklichen Zufällen überschatteten Flucht aus dem Gefängnis sowie eines Mannes zwischen zwei Frauen, teilt sich in Bildern von atemberaubender Schönheit und Transparenz mit. Räume wechseln laufend ihren Charakter und werden vom Zufluchtsort zum Kerker, ein Bösewicht spielt buchstäblich mit dem Feuer, bis er logischerweise darin umkommt, der bevorzugte Gebrauch des Weitwinkel-Objektivs nimmt bereits das Cinemascope-Verfahren vorweg, und jedes Ding, jede Bewegung steht im Dienste der unerbittlich ihrem tragischen Ende entgegenschreitenden Handlung.

Im selben Jahr entstand Manns erster Langfilm und gleichzeitig erster kommerzieller Erfolg *«T-Men»*, eine auf Tatsachen beruhende Geheimpolizeigeschichte mit äusserst brutalen Sequenzen, so mit einem Mord in der Sauna, der auf das Publikum der Nachkriegsjahre ähnlich schockierend gewirkt haben mag wie Hitchcocks Duschenmord eine Generation später.



Anthony Mann

Rechts: Interpreten von Manns Western-Mythen: Gary Cooper und Lee J. Cobb in «Man of the West» (oben) und James Stewart in «Winchester 73».

Mythen, Mimen und Landschaften

Bereits in diesen frühen Lern- und Lehrbeispielen der Konzentration auf eine knappe Form kristallisierte sich jenes Handlungsmuster heraus, das später Manns grösste Erfolge prägen sollte und zeitlos mythische, archetypische Züge trägt. Ein Mann sieht sich bedroht, und zwar weniger von aussen als von der eigenen Vergangenheit, die ihn so rasch nicht loslässt. Der obligate Bösewicht ist dem Helden oft auffallend ähnlich oder gar verwandt, ein lästiger und mächtiger Schatten, den es zu überwältigen und abzustreifen gilt, bevor man (im Leben oder Tod) Ruhe finden kann. Wichtiger noch als weibliche Mit- oder Gegenspielerinnen, die selten mehr zu tun haben, als gewisse Charaktereigenschaften des Helden verdeutlichend zu verkörpern, sind väterliche Leit- und Begleitfiguren, deren vorzeitiger Tod den zögernden Helden zum Handeln treibt. Auffällig ist dabei, dass das Hauptmotiv der Handlung höchst materielle und nicht etwa idealistische Züge trägt. Es geht ums nackte Überleben, um eine Waffe, eine Kopfgeldprämie, um Geld – und wenn doch noch die vielbesungene Mannesehre mit ins Spiel kommt, dann ist sie in den Augen des Pragmatikers und Pessimisten Mann nicht viel mehr als leerer Schein, ein Quittungszettel für Schweiss, Schmutz und erduldeten (physischen) Schmerz.

Ein und derselbe Mann hat Manns unheroischen Helden in nicht weniger als fünf typischen Mann-Western der Fünfzigerjahre verkörpert: James Stewart. Stewart war zwar auch Manns ehrgeiziger Ölbohringenieur in *«Thunderbay»* (1953), Glenn Miller persönlich (1954) und patriotischer Angehöriger der US-Luftwaffe in *«Strategic Air Command»* (1955), aber bedeutsamer sind seine Auftritte in *«Winchester '73»* (1950), *«Bend of the River»* (1952), *«The Naked Spur»* (1953), *«The Far Country»* und als *«The Man from Laramie»* (beide 1955). Man mag kritisieren, dass das allmächtige Starsystem Hollywoods gewisse Publikumslieblinge unerbittlich in ein starres Rollenschema presste; jedoch erlaubte das Festhalten an einem Charakter über eine ganze Reihe verwandter Produktionen hinweg in glücklichen Fällen auch eine Vertiefung und Verfeinerung der Topoi, die der Figur als Mythos innewohnten. Es war allerdings ein anderer mythenerprobter Mime, der dem letzten und reinsten der einzelgängerischen Cowboys in Manns Wildwestuniversum seine hohe Gestalt leihen sollte: Gary Cooper. Er spielte in *«Man of the West»* (1958) einen auf dem Pfad der Tugend wandelnden ehemaligen Gangster, der zur Auseinan-

dersetzung mit seiner kriminellen Vergangenheit gezwungen wird und erst durch einen Rückfall in barbarische Umgangsformen hindurch zur Läuterung gelangt.

Ein Wort zur Landschaft, die in dem vollen Dutzend Mann'scher Western stets eine Hauptrolle innehatte: Der raum- und geographiebewusste Regisseur bestand darauf, sämtliche Aussenaufnahmen «vor Ort» anstatt im Studio zu drehen, und eckte dabei bei den kostenbewussten Produzenten des öfteren an. Die karge Weite des amerikanischen Westens war ihm nicht einfach pittoresker Hintergrund, sondern ein Milieu, in welches sich Handlung und Handelnde nahtlos einfügten. Sie bot Schutz und Geborgenheit, barg auch Gefahren, war äusserer Spiegel innerer Gemütszustände und war in Zweikämpfen, dieser klassischen Projektion innerer Konflikte nach aussen, als Schauplatz oder gar Waffe (Felsen als Wurfgeschosse) dominant. In Anthony Manns Western-Lehrstück *«The Tin Star»*, in welchem ein älterer Ex-Sheriff einem blutjungen Kollegen die nötigen Grundregeln und Tricks des Handwerks beibringt, geht es letztlich «nur» um die Beherrschung des Raumes – mit Colt und Gewehr im Falle des lernbegierigen Gesetzeshüters, mit der Kamera im Falle des zahlreichen Aha-Effekten ausgesetzten Kinopublikums.

«Motion Pictures»

Ausserhalb seiner Verpflichtungen als Regisseur für MGM, Universal, Paramount oder Columbia arbeitete Anthony Mann auch auf selbständigerer Basis: Für die mit den «United Artists» verbundene «Security Pictures» drehte er unter anderem *«Men in War»*, einen ungewöhnlich rigiden, von den genreüblichen Klischees befreiten Kriegsfilm, der ähnlich wie das in den Western spürbare Engagement für ethnische Minderheiten, Indianer oder Mexikaner, von der moralischen Integrität des Menschen Anthony Mann zeugt. So überdeutlich der Aspekt der Gewalt in seinen Filmen auch ist – zum Selbstzweck um des Effekts willen geriet er nie.

Die Wende zu den sechziger Jahren markierte auch eine Wende im Schaffen des mittlerweile arrivierten Filmers Anthony Mann. Im Bemühen, die Konkurrenz «Fernsehen» mit höheren Budgets, grösseren Stars und mehr Statisten auszutricksen, wurde Hollywood mehr und mehr zur farbenfrohen Kitschfabrik mit Filialen in aller Welt. In Europa drehte Anthony Mann 1961 *«El Cid»* mit Charlton Heston und Sophia Loren, die legendenhaft verbrämte Lebensgeschichte eines authentischen spanischen Ritters, der sein Volk zum Sieg gegen die Mauren führte. Unter den Monumentalfilmen der Epoche hält sich «El Cid» tapfer, denn er vermag die Balance zwischen individuellem Schicksal und pompösen Massenauftritten einiger-

massen zu wahren. Die englische Kritik wählte bezeichnenderweise «El Cid» zum «Western des Jahres», und für Anthony Mann erfüllte sich in diesem Film die Apotheose seines Helden: Vom einfachen, verletzlichen Mann zum Heroen, zum Mythos und endlich zur Legende. Was nachher kam, bleibt für die Filmgeschichte Nebensache: *«The Fall of the Roman Empire»* (1963), ein kompliziertes Sabotage-im-Krieg-Abenteuer namens *«The Heroes of Telemark»* (1966) und schliesslich der Agententhriller *«A Dandy in Aspic»*, der nach einem tödlichen Herzanfall Anthony Manns im Mai 1967 vom Schauspieler Laurence Harvey fertiggestellt wurde.

Die besten der 39 Werke aus der insgesamt 25 Jahre dauernden Schaffensperiode von Anthony Mann sind «Motion Pictures» im eigentlichen Sinn des Wortes, sie leben (fast) ausschliesslich von der Bewegung und vom Bild. Sein filmtechnisches und filmkünstlerisches Glaubensbekenntnis war einfach: «Ich glaube an die bildliche Ausdruckskraft der Dinge.» ■

Film im Kino

Urs Jaeggi

Der Pendler

Schweiz 1986.
Regie Bernhard Giger
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/257)

«Der Pendler» ist nach «Winterstadt» und «Der Gemeindepräsident» der letzte Teil einer Trilogie sowohl inhaltlicher, geografischer wie auch formaler Natur. Alle drei Filme handeln von Männern, die sich in ihrer Umwelt nicht mehr zurechtfinden. Alle drei Filme spielen in der Stadt Bern und ihrer Umgebung. Und alle drei Filme sind – nicht zufälligerweise – in Schwarzweiss gedreht. Schwarzweiss erlaubt Grautöne, und diese spielen in Bernhard Gigers Filmen eine nicht unwesentliche Rolle. Diese nämlich spielen nicht im hellen Licht der Sonne, sondern in den Randzeiten der Dämmerung, des Übergangs vom lichten Tag zur Finsternis oder umgekehrt. Und sie spielen auch in den Randzonen unseres gesellschaftlichen Daseins, dort nämlich, wo der Mensch aufhört, geborgenes Mitglied einer Gemeinschaft zu sein und beginnt, ein Einsamer zu werden.

Das Dasein in der Randzone, in jenem Grenzgebiet zur Einsamkeit, hat in Gigers Filmen verschiedene Ursachen: Charly in «Winterstadt» ist ein Herumhänger und Säufer, einer, der sich nirgendwo zuhause fühlt, weil er kein Zuhause hat. Seine früheren Ideale sind verraten worden, und damit mag er sich nicht abfinden. Der Gemeindepräsident wiederum erträgt die Spannung zwischen Schein und Sein nicht mehr. Ihm steht die eigene Ehrlichkeit im Wege. Er muss herausbrüllen, was er ist und was er denkt. Damit manövriert er sich aus einer Gesellschaft, die es nicht verkraften kann, wenn die Tünche von der Fassade gekratzt wird und die wirkliche Farbe zum Vorschein kommt. Und Tom, der Protagonist in «Der Pendler»? Tom ist einer, der beim Versuch, den verkorksten Alltag hinter sich zu lassen, den falschen Weg erwischt hat und sich nun ebenso krampfhaft wie linkisch darum bemüht, einen besseren zu finden. Der falsche Weg, war jener, der ihn in die Drogenszene führte, wo er sich, vor allem um den Eigenbedarf an Stoff zu decken, als Kleindealer betätigte. Dabei hat ihn die Polizei erwischt und eingelocht. Dass er wieder hinauskam, hat nichts – wie gemunkelt wird – damit zu tun, dass man ihm nichts nachweisen konnte, wohl aber damit, dass er sich verpflichtete, den Drogenfahndern Informationen aus der Szene zu liefern. Tom ist ein Spitzel; ein V-Mann, wie es im Fachjargon heisst.

Tom weiss imgrunde ganz genau, dass er dem doppelten Spiel, das er betreibt, auf die Dauer nicht gewachsen ist. Dazu ist er viel zu verletzlich. Aber er sieht im Augenblick keine andere Möglichkeit, aus der Misere zu kommen. Deshalb belügt er nicht nur die Szene, zu der er die Verbindung offenhalten muss, und seine Freundin Su, der er seine üble Tätigkeit verschweigt, sondern auch sich selber. Und so schlittert er von einem krummen Weg auf den andern. Dabei verheddert er sich in einem Netz von