

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 22 (1980)
Heft: 115

Artikel: Kleines Plädoyer fürs amerikanische Kino : die Bilder reproduzieren keine Ereignisse, sie sind Action
Autor: Gafe, Frieda
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867551>

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: 22.02.2026

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

HOLLYWOOD, IM ALBA

KLEINES PLÄDOYER FÜRS AMERIKANISCHE KINO
**DIE BILDER REPRODUZIEREN KEI-
NE EREIGNISSE, SIE SIND ACTION**



Man liegt völlig falsch, wenn man glaubt, Hawks wollte dekuvrieren, Kritik üben. Er ist ein positiver Regisseur - positiv gemeint, nicht wie der Begriff des Positiven bei seinen Kritikern verstanden wird, der so ideologidurchwachsen ist, dass sie sich nur ein breites amerikanisches Grinsen darunter vorstellen können. Positiv bei Hawks bedeutet die ständige Ueberschreitung definierender Grenzen zum Ziel ihrer Erweiterung. *A rich man is like a beautiful girl.* Nützliche Verrücktheit gewissermassen. Katherine Hepburn in *BRINGING UP BABY* ist nicht gedacht als negative Figur, die das Lebenswerk eines Wissenschaftlers zerstört. Hawks: " Mit den Vorstellungen würde er sicher nicht viel Spass im Leben gehabt haben. Er wird durch die Verbindung mit dem Mädchen normaler. "Dass das Mädchen ziemlich verrückt ist, steht ausser Frage. Hawks stellt mit seinen Bildern ein totales Bild der Realität her: er bringt all das wieder ein, was die Begriffe der Ordnung und des Ueberblicks halber ausscheiden. Er zeigt, dass die Real-

tät sich zusammensetzt aus dem Faktischen und dem Möglichen, aus dem Manifesten und dem Latenten.

Auf die Abweichung von der Regel, den kleinen Unterschied, die Verschiebung ähnlicher Szenen, auf Wiederholung muss man achten bei Hawks. Sie steuern die Wahrnehmung. Sie sind die kleinste konstruktive Einheit seiner Filme. Hawks geht um mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln wie ein Konstrukteur mit seinen Bauelementen. Seine Filme sind gemacht. Ihre Ordnung repräsentiert nicht eine in der Realität schon vorgegebene. Sie entwickelt sich in der Reaktion auf schon bekannte, vorhandene Mittel. Die Funktionen des kleinen Unterschieds: in GENTLEMEN PREFER BLONDES lässt Hawks Marilyns Nummer von den "Diamanten, den besten Freunden der Mädchen" noch einmal spielen von Jane Russel. Wenn sie mit dem Po wackelt und mit der Stimme zittert, dann weiss man gleich besser, weshalb man Marilyn liebt und was man gesehen hat, als sie sang.

Solange wir in Europa noch dem Mythos von Orginalität nachlaufen, werden wir wohl weiter Schwierigkeiten haben mit Filmen wie denen von Hawks und nicht verstehen, dass ein Remake nicht unbedingt ein Gegenstand des Abscheus sein muss. Hawks hat eine Vorliebe für alles, was bei uns die Aura von Impotenz, Monotonie und Bastelei hat. Er weist immer darauf hin, dass er etwas nach etwas anderem gemacht habe. Er kopiert sich selbst. Formen der Wiederholung, der Umarbeitung, der Neuverteilung von Bekanntem ersetzen bei Hawks das, was in europäischer Kultur bis heute noch besetzt ist von Begriffen wie Einmaligkeit und spontaner Erfindung. Für den, der in europäischen Kunsttraditionen aufgewachsen ist, hat das, was Hawks macht, ungeheuer viel mit Routine und Mechanik zu tun. "Let's try the opposite!" Genres sind für Hawks Rahmen, die man nicht ausfüllt, sondern durch Abänderung bricht. Für Schöpfungen aus dem Guss ist kein Platz bei ihm; statt Entwicklung: Gliederung.

Diese amerikanischen Filme, die für uns der Inbegriff von action und Bewegung sind, sind voll von Formen des Auseinandernehmens, Zerschlagsen, von Reduktionen auf Schemata und Gerippe; sie leben von der Abstraktion, sie sind analytisch. Ein Beispiel aus BALL OF FIRE: Da ist zunächst eine Tanznummer mit Barbara Stanwyck, die wird dann wiederholt, wobei zwei Streichhölzer die Arbeit der Beine von Stanwyck tun; bewegt werden sie von Gene Krupa, der vorher als Bandleader die Stanwyck begleitet hatte. Später zeichnen die Enzyklopädieprofessoren das Schema der Tanzschritte auf den Teppich, um hinter das Geheimnis von Stanwycks Bewegungen zu kommen. Es stellt sich dar im Unterschied zwischen ihren und ihren Bewegungen: The common dynamics between steps und music.

Der Zuschauer bei Hawks wird gezwungen, Details wahrzunehmen, den Zusammenhang von Details. Was bedeutet, dass jeder gegenwärtige Moment in seinem Film entscheidender ist als die Bewegung auf einen Schluss oder eine Lösung hin. Wichtig ist, wie zwei Details zueinander sich verhalten. Das ist das Geheimnis der Faszination von THE BIG SLEEP. Hawks zu dem Film: den grossen Handlungszusammenhang wisse er bis heute nicht. THE BIG SLEEP ist ein Film ohne Sujet im üblichen Sinn, er ist pure Bewegung, blosser schwebender Zusammenhang von Details, er ist totale Fiktion, die sich in jedem Augenblick als Gebrauchswert dessen, was man sieht, reali-



siert und nicht gerichtet ist auf den Tauschwert transparenter Bedeutungen. Die handlungsauslösenden Ereignisse sind passiert, ehe der Film beginnt, und die klärt Bogart mit all seinen Gängen und Unternehmungen weder für sich noch für uns wirklich auf. Noch wenn man den Film zum x-ten Mal sieht, ist man fasziniert von der Abfolge der Szenen. Anderes ist nicht da, um Bogarts und unsere Wissbegirde in Bewegung zu halten. Das Eigenartige ist, dass bei aller Dunkelheit des Films der Regisseur mit so offenen Karten spielt, wie man es selten zu sehen bekommt. Er täuscht nicht die natürliche Kontinuierlichkeit einer Geschichte vor. Dennoch entsteht ein kontinuierliches Gebilde, in dem jeder Teil seine Abhängigkeit vom vorhergehenden eingestehst.

Von hier wäre zu Überlegen, wie sich die Meinung von der Verdummungsfunktion des Hollywoodkinos - vor allem auch bei unseren Intellektuellen - auch auf Hawks ausdehen konnte. Er arbeitet mit einer professionellen Offenheit, wie man sie in den meisten europäischen Filmen vergeblich sucht. Er hat ein reflektierteres Verhältnis zu seinem Medium als die europäischen Filmemacher, die sich auf ihre Analyse der Realität etwas zugute halten, denen aber nie in den Sinn gekommen ist, über ihr Medium als Instrument der Analyse zu reflektieren. Es genügt nicht, die Begriffe für sich denken zu lassen und Benjamin zu zitieren. Bei Hawks erfährt man, was der meinte, als er schrieb über den veränderten Stellenwert des Originals in der reproduktiven, industriellen Kunst.

Bei Hawks verschwinden mit dem Begriff des Orginals gleichzeitig die Vorstellungen von Eigenem, Privatem. Sein Selbstbewusstsein ist geprägt von einem Empfinden für die eigene Sekundarität. Und er fühlt sich dabei wohl: ervariiert Vorgeformtes, er bearbeitet Material, das Spuren von Vorgängern trägt. "Heute ist jede Geschichte nur noch eine alte Geschichte, alles ist schon erzählt worden. Folglich liegt Originalität und schöpferische Kraft nur noch in der Art und Weise, wie man erzählt."

Deshalb - und weil er den reproduktiven, repetitiven Charakter seines Mediums ernst nimmt - macht er zum Beispiel aus Tragödien Komödien. Sie kommen seiner Neigung zum Auseinandernehmen, zum Sezieren, zum Reduzieren aufs Prinzip entgegen. Mit den karikierten Typen seiner Komödien macht er sich lustig über die Tragödien und deren Vorstellung vom Helden, vom Charakter und vom ganzen Menschen - viel mehr, als über die Typen, die er zeigt -, die nur eine Karikatur mit umgekehrten Vorzeichen ist. Das Tragikomische seiner Filme reflektiert ein Empfinden und eine Welterfahrung, die eher Diskontinuität, Brüche und Antagonismen registriert. Die Karikaturen seiner Komödien sind inszenierte Analysen.

Man kommt diesen Filmen nicht näher, wenn man mit Begriffen operiert, deren einer Bestandteil "trival" ist. Das Konzept der Darstellung von Realität hat sich verändert während seines Weges von Europa nach Amerika, vom schöpferisch Individuellen zum industriell Reproduktiven. Die amerikanische Kunst verlangt nach neuen Lesarten.

Frieda Grawe

("Verschnitt" aus einem längeren Text, Filmkritik 6/70)