

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

**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin

**Band:** 27 (1985)

**Heft:** 142

**Anhang:** William K. Everson, Filmhistoriker, New York

#### **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:** 24.02.2026

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



William K. Everson

Während meiner Einführungen in amerikanische oder britische Filme an europäischen Cinemathéquen und bei einer kürzlich beendeten Europa-Tournee mit dem Hollywood-Regisseur Joseph H. Lewis wurde mir die enorme Kluft zwischen europäischen und amerikanischen Zuschauern - und Kritikern - zunehmend bewusst. Es fehlt nicht etwa an Enthusiasmus, denn europäische Zuschauer scheinen sich sogar mehr für amerikanische Filme zu interessieren als die Amerikaner selbst. Die Kluft zeigt sich in Vorurteilen und einem Mangel an Information, welcher oft zu ganz merkwürdigen Vorstellungen über Hollywood und seine Produkte führt. In Europa werden fast nur die besten Produkte Hollywoods vertrieben - oder wenigstens, was europäische Verleiher und amerikanische Verkäufer dafür halten, und das sind meist Filme mit grossem Budget und kommerziellem Erfolg. B-Filme, die in Europa zu Hunderten nie in einen Verleih kamen, können aber einen wesentlichen Teil der Produktion eines durchschnittlichen Regisseurs ausmachen. Selbstverständlich sind sie nicht alle gut. Manche sind sogar so extrem arm und so unglaublich billig, dass ein europäisches Publikum sich kaum eine Vorstellung von ihrer Roheit macht. Aber diese kleinen Filme (seit Mitte der 50er Jahre wurde kein wirklicher «B» Film mehr hergestellt) sind so selten in Europa zu sehen, dass einer, der durchschlüpft, unverweigerlich als individueller Film betrachtet wird. Johnny Mack Brown etwa

machte in den 40er und 50er Jahren gegen sechzig Western für Monogram. Ich arbeite damals für Monogram und sah französische Kritiken zu seinem durchschnittlichen «B» Western *BLAZING BULLETS*. Die Franzosen wussten offensichtlich kaum etwas über die Massenproduktion kleiner Western, denn sie behandelten den 60minütigen schwarz/weiß Film so ernsthaft wie einen epischen Technicolor-Film von John Ford oder Howard Hawks - und verwendeten dieselben kritischen Massstäbe. Sicherlich verdiente er keine Befreiungen die sein künstlerisches Gehalt lobten; aber ebenso wenig verdiente er, dafür verdammt zu werden, dass er für fünfzigtausend Dollar nicht jene Poesie hervorbrachte, die John Ford mit zwei Millionen schaffen konnte!

Europäer haben nie ganz verstanden, dass Hollywood zwar voller billanter, kreativer Künstler ist und häufig Meisterwerke hervorbringt, sein Hauptziel zuerst und wesentlich aber Geld zu verdienen bleibt. Damit sei nicht unterstellt, dass europäisches Kino nur Kunst und kein Kommerz sei. Fern davon. Keine nationale Filmproduktion kann lang überleben wenn sie die kommerzielle Seite ignoriert. Aber in Europa, mit seiner kulturellen Erbschaft, wird weniger zwischen «künstlerischem» und dem «kommerziellem» Film unterschieden. Etwa in Frankreich, wo es nie ein wirkliches Studio-System gegeben hat und wo Filme eher das individuelle Produkt eines Autors, eines Regisseurs, oder deren Zusammenarbeit vom Konzept bis zur Fertigstellung sind, ist es einfacher (und angemessener), Verdienste oder Mängel den Personen zuzuschreiben, die den Film gemacht haben. Darum nehmen europäische Kritiker Film so ernst. Sie verstehen nie ganz, dass es vernünftig sein kann, einem Regisseur einen Film zuzuweisen und dass in der besten Zeit des Studio-Systems von den sechs oder mehr Filmen, die ein Regisseur im Jahr machte, vielleicht nur einer seiner persönlichen Wahl entsprach. Auch verstehen sie die scheinbare Leichtfertigkeit nicht, mit welcher ernsthafte Filmemacher ihre Arbeit unter diesen Bedingungen oft beschreiben. Gerade dieser Wochen sah ich im Fernsehen einen italienischen Filmkritiker, der mit seinem begrenzten Englisch den Hollywood-Vertrünen Andre de Toth zu interviewen versuchte. Man sprach über die «alten» Tage im Vergleich zu heute: «The old moguls loved to make films», erklärte Toth, «today they just make deals not films.» Eine scharfsinnige und zutreffende Aussage - aber in dieser knappen Antwort lag offensichtlich auch trotzige Fröhlichkeit. Der arme Interviewer, der von Hollywoods Methoden, dazumal

oder heute, keine Ahnung hatte, nahm dies (wie fast alles was Toth noch sagte) wörtlich, mit dem Resultat, dass der Zuschauer völlig unzutreffend informiert und der talentierte, kreative de Toth wie ein Clown hingestellt wurde.

Joseph H. Lewis ist hauptsächlich ein Handwerker - der sich stärker um die bessere Handhabung der filmischen Sprache (Komposition, Montage, Ton, Kamerabewegung) kümmert als darum seine Weltanschauung durch Filme zu verbreiten. In München waren ultra-seriöse Kritiker entschlossen den Nachweis zu führen, dass sich - unterschwellig und wohlüberlegt verknüpft - Themen durch alle Lewis-Filme hinziehen. Einer hob das Doppelgänger-Thema hervor, das ziemlich vorherrschend scheint. Ihre Annahmen stützten sich auf ein paar der bekanntesten Filme; wären sie in der Lage gewesen, alle Filme von Lewis zu sehen, wären sie in ihren Theorien noch bestärkt worden (weil jeder Regisseur, wenn er vor einem Thema oder einer Szene steht, die er schon einmal bearbeitet hat, automatisch von dieser früheren Erfahrung profitieren und sie wiederholen oder weiterentwickeln wird). Anderseits könnte die Betrachtung des Gesamtwerkes eines Regisseurs auch zum Schluss führen, dass sich diese Theorien erübrigen, weil man ehrlicherweise zugeben müsste, dass ein Regisseur, bevor er bedeutend genug war seine Stoffe auszuwählen, völlig den vorfabrizierten Drehbüchern ausgeliefert war. Lewis' SO DARK THE NIGHT von 1946 hat im weitesten Sinne den gleichen Plot wie der frühe Bela Lugosi «quickie» INVISIBLE GHOST. Ein Vergleich der beiden Filme ist interessant, weil er demonstriert, wie schnell sich Lewis' Geschicklichkeit als Regisseur entwickelte - mehr hinzusehen wäre fatal.

Der Strukturalismus und die Semiotik zählen zu den grössten Schurken in der Kunst einfaches filmisches Können in tiefsinnges Aussagen zu verdrehen. Beide haben ihren Wert als kritische, analytische Werkzeuge. Ihre Mängel liegen nicht so sehr an der Disziplin selbst als vielmehr an ihren Praktikern: allzuoft freudlose, von sich selbst eingenommene Akademiker, die eine Sprache voller Konfusion und Komplexität geschaffen haben, um eine rein visuelle Kunst zu beschreiben und nun lieber ihre Theorien als Filme diskutieren. Aber selbst wenn strukturalistische Theorien richtig angewendet werden, funktionieren sie nur, wenn alle Fakten bekannt sind. Jedes Bild habe eine Bedeutung, wird uns erklärt, selbst wenn sie vom Regisseur nicht beabsichtigt, also unbewusst sei. Bei Filmen etwa von Bergman oder Godard, die Kontrolle

über ihr Werk haben und wo der Gestalter zur Bestätigung oder Ablehnung der Thesen befragt werden kann, mag die Methode ihren theoretischen Wert haben. Aber es ist sinnlos - schlimmer noch: gefährlich -, diese Methoden auf alte, in Studios «fliessbandgefertigte» Filme anzuwenden, wo sich die Analyse vielleicht auf generell Charakteristiken eines Regisseurs abstützt, der möglicherweise trotz Erwähnung im Vorspann diesen Film (oder diese Sequenz) gar nicht gedreht hat.

In einer unglaublichen strukturellen Analyse eines one-reelers von D.W. Griffith soll ein Hut auf dem Bett (was als böses Omen gilt) belegen, dass Griffith von Anfang an auf den verhängnisvollen Ausgang verweisen wollte. Sogar wenn Griffith daran gedacht haben sollte, ist es sehr unwahrscheinlich, dass das Publikum, welches den Film 1910 in Amerika sah, diese Feinheit erfasst hätte; um sicher zu gehen, hätte er die Idee zweifellos hervorgehoben, vielleicht durch eine Grossaufnahme oder gar durch einen Zwischentitel. Da er dies unterliess, wird die Erklärung wahrscheinlich (man beachte, ohne konkrete Beweise sage ich wahrscheinlich), dass bei der ersten Aufnahme versehentlich ein Hut auf dem Bett lag - um eine Wiederholung zu vermeiden und die Kontinuität dennoch zu wahren, sorgte Griffith dafür, dass er auch da blieb. Im Bemühen um den Nachweis, dass strukturalistische und semiotische Theorien für kleine ebenso wie für grosse Filme gelten, hat kürzlich ein Berufskollege einen Western angeführt, in welchem der als Präriekundschafter bekannte Davy Crockett in einer Bergregion gezeigt wird. Dies sei ein «klarer Versuch, Crockett als Rebell gegen seine Umwelt darzustellen.» Das meiste Material des billig produzierten Films war aber einem, 20 Jahre früher des Themas wegen in bergigem Gelände gedrehten, Western entnommen. Das neue Buch wurde um das vorhandene Material herum geschrieben. Sein Regisseur sah vermutlich nie einen der Felsbrocken, geschweige denn dürfte er in der Lage gewesen sein, sie symbolisch einzusetzen.

Es fällt schwer genug, zeitgenössische Filme mit bequemen Regisseuren und übermässigen Dosen von Gewalt und Sex so zu nehmen, wie sie sind. Man lasse wenigstens die alten mit all ihrem Spass, ihrer Poesie und Vitalität in Ruhe - und versuche in den kommenden Jahren zuverlässige Informationen über sie und ihre Geschichte zu sammeln (vor allem indem man mehr von ihnen zeigt), so dass sie dank eigener Vorfälle überleben und genossen werden, nicht dank «Vorzügen», die ihnen von Kritikern posthum verliehen werden.