

FILMGESCHICHTE 1949-1963

von Thomas Schatten

Inhalt

1 Das Kino der 50er Jahre	S. 2
2 Wochenschauen	S. 3
3 Der deutsche Film	S. 5
4 Filme des europäischen Auslands	S. 9
5 Hollywood.....	S. 14
Literatur	S. 23

1 Das Kino der 50er Jahre

Als gleich mit Beginn des Wirtschaftswunders enorme Gewinne in die Kassen der westdeutschen Kinobesitzer zu fließen begannen, sahen diese die Zeit gekommen, ihre alten Lichtspielpaläste, die den Krieg überstanden hatten, zu entstauben und mit gefälligerem Interieur zu versehen. Auch bei den neu errichteten Kinos achtete man von Anfang an darauf, dem an Nierentischen und Gummibäumen geschulten ästhetischen Bewusstsein des zahlenden Publikums gerecht zu werden. Bei Auskleidungen und Bemalungen der Foyers und Vorführräume bevorzugte man daher abstrakte geometrische Formen oder aber Rasterflächen, die nicht selten in unversöhnlichem Kontrast zueinander standen. Doch schräg war nun einmal modern, und wo es nicht ganz zur entsprechenden inneren Haltung reichte, sollte doch wenigstens das äußere Erscheinungsbild redliches Bemühen erkennen lassen. Bedauerlicherweise konnte das an den Sehnsüchten von König Kunde / Zuschauer ausgerichtete Programm nicht immer ganz der progressiven Architektur gerecht werden. 68% des Publikums bevorzugte nun einmal deutsche Produktionen und die entsprachen nach Machart und Aussage eher der gerade erst entfernten Eichenholz- und Plüschrichtung. Die Abneigung dieser Kinogänger gegenüber ausländischen Filmen war so groß, dass sie, Umfragen zu Folge, lieber irgendeinen deutschen Film, selbst wenn sie gar nichts über ihn wussten, angeschaut hätten als einen noch so hoch gepriesenen Import. Von den verbleibenden 32% des Publikums bevorzugten 17% amerikanische, 8% britische, 5% französische und 2% italienische Filme. Alter und Bildungsgrad spielten bei diesen Präferenzen eine nicht unerhebliche Rolle. Um so jünger und um so gebildeter die Befragten, um so geringer war ihr Interesse am deutschen Film. Damit korrespondierte, dass schon die zeitgenössische ambitionierte Kritik Heimat-, Arzt- und Urlaubsfilm mit Hohn überschüttete, jedoch kaum etwas gegen deren überragende Erfolge vermochte. Auch die äußerst engagierte Tätigkeit zahlreicher Filmclubs erreichte nur einen begrenzten Kreis von Cineasten, blieb aber von der Mehrheit der Kinogänger unbeachtet. Erst der Siegeszug des Fernsehens zu Anfang der 60er Jahre beendete vorläufig die Erfolgsstory einheimischer Seicht- und Biederware. Wer jedoch TV-Programm und Einschaltquoten der 90er kennt, der weiß, dass sich die Oberförster, Ärzte, Lehrer und Fernreisenden längst via Bildschirm ihr dankbares Publikum zurückerobert konnten, und dass sie schon lange nicht mehr nur abendfüllend, sondern nunmehr als Protagonisten endloser Serien stille Tage im Klischee erleben dürfen.

Das Fernsehen war in den USA bereits Mitte der 40er Jahre eingeführt worden und hatte dort Anfang der 50er für eine Kinokrise gesorgt, die ein Viertel aller Theater zur Schließung zwang. In dem von Kriegszerstörungen wirtschaftlich zurückgeworfenen Europa setzte diese Entwicklung mit etwa zehnjähriger Verzögerung, dann aber um so heftiger ein. So sank die Zahl der Kinobesuche in der Bundesrepublik von 1956 bis 1961 von 817,5 Mio. auf 518 Mio. Etwa im gleichen Zeitraum verzehnfachte sich

die Anzahl der TV-Geräte von 700.000 auf 7 Mio. 1949 aber war das alles noch Zukunftsmusik. Die Menschen aller Altersgruppen und aller gesellschaftlichen Klassen strömten in die Kinos, dem beliebtesten und preiswertesten Unterhaltungsmedium ihrer Zeit. Und bevor sie sich dort am Filmen ihrer Wahl erfreuten, wurde ihnen noch als kostenlose Zugabe eine Wochenschau präsentiert.

2 Wochenschauen

Die Hauptinformationsmedien der 50er Jahre waren in Deutschland das Radio und die Tageszeitung. Erst gegen Ende des Jahrzehnts nahm auch die Bedeutung des Fernsehens zu, das dann im Verlauf der 60er Jahre sowohl als Informations-, als auch als Unterhaltungsmedium die führende Position eroberte. Wer jedoch während des ersten Nachkriegsjahrzehnts verfilmtes Zeitgeschehen bestaunen wollte, der war auf die Angebote der Wochenschauen angewiesen, die in Akis (Aktualitätenkinos) programmfüllend und in sonstigen Lichtspielhäusern etwa zehn Minuten lang vor dem Hauptfilm gezeigt wurden. Wochenschauen waren nicht nur in Deutschland, sondern weltweit Bestandteil des Kinoprogramms. Erst in dem Maß, in dem der Besitz von Fernsehgeräten selbstverständlich wurde, verschwanden sie nach und nach in den jeweiligen Ländern. In Deutschland konnte immerhin noch Neil Armstrongs Spaziergang auf dem Mond 1969 im Kino nacherlebt werden. Zu keiner Zeit und an keinem Ort besaßen Wochenschauen die Aktualität und den Grad an Objektivität wie etwa TV- oder Hörfunknachrichten. Sie verhielten sich zu diesen wie Illustrierte zu Tageszeitungen. In totalitären Staaten dienten sie dabei als Propagandainstrument, in freien Ländern wurden sie kommerziell betrieben. Fünf Gesellschaften kontrollierten Produktion und Verleih von 115 Wochenschauen in 70 Ländern: Paramount, Metro-Goldwyn-Mayer, Warner-Pathé, Fox und Gaumont. Sie waren durch Austauschverträge und das wechselseitige Halten von Aktienanteilen eng miteinander verflochten und bestimmten so Inhalt, Form und Preis des Produktes. Die wenigen unabhängigen Hersteller waren ebenfalls auf den Austausch von Berichten mit diesen Marktführern angewiesen und unterlagen ihrem Preis- und Stildiktat. So ähnelten sich die Wochenschauen weltweit, zumindest was ihre optische Aufbereitung und die Gewichtung ihrer Themen betraf, wie heute ein Fast-Food Restaurant dem anderen. Lediglich die Inhalte variierten, da sie ja die jeweiligen nationalen Interessen berücksichtigen mussten. In Deutschland gab es vier verschiedene Wochenschauproduzenten. Einen unabhängigen 'Neue Deutsche Wochenschau', sowie ein französisches 'Blick in die Welt' und zwei amerikanische Tochterunternehmen 'Welt im Film' und 'Fox tönende Wochenschau'. In der Auswahl und Darbietung ihrer Themen unterschieden sie sich nur marginal. Internationalem Standard entsprechend entfielen etwa 25% der Berichterstattung auf den Sport, 25% auf Unterhaltungsames, 15% auf Wissenschaft und Technik, 15% auf Politik und die restlichen 20% auf sonstiges. Der geringe Anteil an politischen Themen unterstreicht noch einmal den auf Illustration und

nicht auf Information ausgerichteten Charakter der Wochenschauen, der sich bereits aus ihrem Herstellungs- und Vertriebssystem ergab. Ein Ereignis, das etwa Samstags stattfand, konnte ja erst in der nächsten Schau, die immer Freitags in die Kinos kam, gezeigt werden. Wer nun am darauf folgenden Donnerstag ins Kino ging, sah Bilder eines Ereignisses, das nunmehr fast zwei Wochen zurücklag. Diesem Umstand Rechnung tragend mussten die Beiträge so gestaltet werden, dass ihnen trotz mangelnder Aktualität noch etwas Interessantes abgerungen werden konnte, den konnte, wodurch ihr informative Charakter durch eine äußerst launige Aufmachung zusätzlich eingeschränkt wurde. Eine deutsche Wochenschau-Besonderheit war der schneidende Tonfall der Kommentatoren, der sich in nichts von dem ihrer NS-Vorgänger unterschied. Erst allmählich, zum einen unter dem Einfluss der Fernsehnachrichten, aber auch inspiriert durch ausländische Kollegen, beruhigte sich die ans hysterische grenzende Aufgeregtheit der Sprecher. Es folgte eine mokant-dümmliche Zwischenphase, bis man sich schließlich auf beinahe Fernsehniveau einpendelte. Unter dem Druck, Ereignisse von gestern und vor-gestern noch so darzustellen, dass diese interessant erschienen, einen Beitrag von einer halben bis einer ganzen Minute füllten und sich in das Gesamt eines etwa zehnminütigen Films mit bis zu fünfzehn verschiedenen Themen einfügten, gerieten die Darstellungen einem einmal gefundenen Rezept folgend immer gleichförmiger. Mitarbeiter von Wochenschauen berichteten, dass sich an ihrer Arbeitsweise über Jahrzehnte hinweg nichts geändert hat, und eine Episode über ein Pariser Kino zeigt, dass man diese Gleichförmigkeit der Arbeitsweise auch am fertigen Produkt ablesen konnte. Der Besitzer dieses besagten Kinos wollte seine Besucher mit dem Gag erheitern, immer nur ein Jahr alte Wochenschauen zu zeigen. Der Effekt verpuffte jedoch, da die wenigsten Zuschauer den Anachronismus überhaupt bemerkten. Aus alledem darf nun allerdings nicht der Fehlschluss gezogen werden, das Publikum hätte den Wochenschauen teilnahmslos gegenüber gestanden. Im Gegenteil zeigte 1957 eine repräsentative Befragung in Deutschland, dass sie 79% der Kinobesucher mit Interesse anschauten. Zum Vergleich: Die Werbung, damals noch Reklame genannt, stieß nur bei 10%, die Filmvorschau bei 25% der Zuschauer auf Interesse. Lediglich die kulturell ausgerichteten Vorfilme, die den vierten Bestandteil des Beiprogramms bildeten, schnitten mit 75% ähnlich gut ab wie die Wochenschau. Und noch heute, Jahrzehnte nach ihrer Herstellung, erfreuen sich die nunmehr historisch gewordene Wochenschauen großer Beachtung. Denn zum einen stellen sie die nahezu einzigen bewegten Bilddokumente des Zeitgeschehens aus den Jahrzehnten vor dem Fernsehen dar, zum anderen spiegeln sie einen nicht unbedeutenden Teil der Wirklichkeitswahrnehmung der Menschen ihrer Tage wieder.

3 Der deutsche Film

Während der ersten Nachkriegsjahre entstanden in den westlichen Besatzungszonen eine Reihe sogenannter Trümmerfilme, die die Ruinen der ausgebombten Großstädte als Kulisse wählten. IN *JENEN TAGEN* (1947) von Helmut Käutner, *ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN* (1947) von Harald Braun, *UND ÜBER UNS DER HIMMEL* (1947) von Josef von Baky, *FILM OHNE TITEL* (1947) von Rudolf Jugert sowie *BERLINER BALLADE* (1948) von R. A. Stemmler sind die bekanntesten Arbeiten dieses alles in allem nicht sonderlich erfolgreichen Genres. Darsteller, die schon zu NS-Zeiten Publikumsliebhaber waren, treten hier entweder als Verfolgte, Emigranten, Juden, Widerständler auf, oder aber als der 'kleine Mann', Apotheose der politisch Passiven und des selbstmitleidigen, zu Unrecht gedemütigten Verlierers eines Krieges, den er selbstverständlich ebenso wenig gewollt hat wie die Machthaber, die diesen vom Zaun gebrochen haben. Während derselben Zeit entstanden in der östlichen Besatzungszone bei der 1946 gegründeten DEFA eine Reihe von Filmen, die sich kritisch mit der jüngsten Vergangenheit auseinandersetzen, allerdings bereits von der Ideologie des heraufziehenden neuen Unrechtsregimes geprägt waren. Hervorzuhebende Ausnahmen bildeten hier die Wolfgang Staudte Arbeiten *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (1946) und *ROTATION* (1949), die frei von kommunistischer Propaganda um eine ehrliche Aufarbeitung des Unfassbaren bemüht waren. Staudtes unzweifelhaftes Meisterwerk entstand zwei Jahre später, also bereits zu DDR-Zeiten. Die Verfilmung des Heinrich Mann Romans *DER UNTERTAN* (1951) ist die bis heute treffendste Satire über Obrigkeitswahn, Doppelmoral und Spießertum preußischer Couleur. Wie viel von all dem offensichtlich auch noch in der Bundesrepublik der 50er Jahre lebendig war, zeigte sich daran, dass der international ausgezeichnete Film hier sechs Jahre verboten war, und anschließend, nachdem er in stark gekürzter Version in die Kinos kam, dennoch auf polemisches Weise diffamiert wurde. Staudte, mittlerweile selber in den Westen übergesiedelt, drehte hier, von solchen Anfeindungen ungerührt, eine der meist gelobten inländischen Nachkriegsproduktionen, *ROSEN FÜR DEN STAATSANWALT* (1959). Auch hierin geht es um die Auseinandersetzung mit dem deutschen Erbe, genauer gesagt um einen Juristen, der noch kurz vor Kriegsende einen Soldaten zu Tode verurteilt, weil dieser des Diebstahls an einer Tafel Schokolade beschuldigt wird. Nichtsdestotrotz gelingt es dem einstigen Kriegsgerichtsrat, in der neuen Republik zum Staatsanwalt aufzusteigen. Dann aber begegnet er dem von ihm Verurteilten und sieht sich schließlich zum Rücktritt gezwungen. Der Film wurde vielfach preisgekrönt und erwies sich auch an der Kinokasse als äußerst erfolgreich. Bei einem großen Teil des Publikums bestand also Ende der 50er Jahre durchaus die Bereitschaft, sich kritisch mit der eigenen Vergangenheit und Gegenwart auseinanderzusetzen. Ob diese Bereitschaft auch schon zehn Jahre zuvor vorhanden war, lässt sich im nachhinein nicht beantworten, da die Filmschaffenden zu jener Zeit nicht das Wagnis eingingen, entsprechende Stoffe umzusetzen. Die frühen 50er Jahre standen vielmehr ganz und gar im Zeichen

belangloser Unterhaltungsproduktionen und das bedeutete in erster Linie: der Heimatfilme. 1950 kam mit *SCHWARZWALDMÄDEL* der erste Farbfilm der Nachkriegszeit ins Programm und brach völlig unerwartet sämtliche Rekorde. Sage und schreibe 16 Millionen Zuschauer strömten in die Kinos, um sich von diesem Remake eines Operettenfilms der 30er Jahre verzücken zu lassen. Sie veranlassten so die Produzenten immer neue bzw. immer gleiche Stoffe nach demselben Strickmuster vom Band laufen zu lassen. Fast das ganze Jahrzehnt hindurch hielt der Trend und brachte Sentimentalitäten hervor mit Titeln wie: *GRÜN IST DIE HEIDE* (1951), *HEIMAT, DEINE STERNE* (1951), *WENN DIE ABENDGLOCKEN LÄUTEN* (1951), *DIE MÜHLE IM SCHWARZWÄLDERTAL* (1953), *DER FÖRSTER VOM SILBERWALD* (1954), *DAS SCHWEIGEN IM WALDE* (1956), *DIE CHRISTEL VON DER POST* (1956), *DIE FISCHERIN VOM BODENSEE* (1956), *WO DER WILDBACHRAUSCHT* (1956), *DIE MÄDCHEN VOM MOORHOF* (1958), *DIE SINGENDEN ENGEL VON TIROL* (1958) und unüberbietbar: *ROSEN BLÜHEN AUF DEM HEIDEGRAB* (1952). Von 1951 bis 1958 kamen 236 solcher Heimatfilme in die deutschen Kinos, fast ein Drittel des Gesamtangebots an neuen Filmen! Der ungeheure Erfolg dieses Genres, neben dem expressionistischen Stummfilm übrigens Deutschlands einziger eigenständiger Beitrag zur Filmgeschichte, hat sehr vielmehr Soziologen als Cineasten zu kritischen Würdigungen veranlasst. Ob aber wirklich, wie so oft vermutet, die besondere Situation der Nachkriegszeit mit ihren Entbehrungen, Demütigungen und verheimlichten Schamgefühlen alleine ausreicht, den Erfolg des Heimatfilms zu erklären bleibt fraglich. Viererlei spricht dagegen: 1.) Zwar waren es Millionen Menschen, die diese Filme konsumierten, doch stellten sie innerhalb der Gesamtbevölkerung eine Minderheit dar. 2.) In Italien und anderen Ländern, in denen die Nachkriegssituation ähnlich schwierig war wie in Deutschland, entwickelten sich keine dem Heimatfilm entsprechenden Genres. 3.) Während der Zeit des Dritten Reichs hingegen, wie auch schon während der letzten Jahre der Weimarer Republik, gab es thematisch und stilistisch sehr ähnliche Produktionen. 4.) In den 80er und 90er Jahren fanden und finden dem Heimatfilm vergleichbare Fernsehserien ein ebenso großes Publikum wie dieser in den 50er Jahren. Es scheint sich also bei der Vorliebe vieler Deutscher für Unterhaltungsprodukte vom Schlage des *SCHWARZWALDMÄDEL* um ein Kulturphänomen zu handeln, das ähnlich der englischen Vorliebe für blutrotes Fleisch mit Pfefferminzsaucen kaum erklärbar, noch weniger nachvollziehbar, sondern bestenfalls beschreibbar ist. Unternimmt man es nun, sich dem Heimatfilm auf diese deskriptive Weise zu nähern, so fällt zunächst auf, dass die dort besungene deutsche Heimat geographisch nicht ganz deckungsgleich mit der tatsächlichen war. Vergeblich sucht man etwa nach Titeln wie *DER MOND VON WANNE-EICKEL* oder *ZONENRANDGEBIET WIE BIST DU SCHÖN*. Heimat, das bedeutete im gleichnamigen Filmgenre: die Lüneburger Heide, der Schwarzwald und die Alpen - wobei die österreichischen Regionen, der Macht der Gewohnheit folgend, gleich mitverinnahmt wurden. Auch jungen Männer begegnete man in den einschlägigen Panoramaverfilmungen nur selten. Meistens war die Rolle, die eigentlich einem jugendlichen Helden hätte zukommen müssten, dem archetypischen Beispiel Rudolf Pracks entsprechend, mit einem

milde lächelnden, gänzlich unvirilen Mittfünfziger besetzt. Junge Männer kamen in diesen Filmen, wie in fast allen deutschen Produktionen dieser Zeit, bestenfalls als Deppen vor. Ihnen wurde von den Alten, die es schließlich geschafft hatten, zwei Weltkriege zu erleben, gezeigt, wo es lang ging. Die jungen Frauen kamen deutlich besser weg, weitaus besser übrigens auch als in der Werbung dieses Jahrzehnts. Sie standen im Mittelpunkt der Handlung, hatten stets den Überblick, waren häufig berufstätig und erstaunlich emanzipiert. Es blieb ihnen allerdings nicht erspart, ansonsten den BDM-orientierten Idealtyp des deutschen Mädels verkörpern zu müssen. Konflikte, die im Film nun einmal zwecks Handlung benötigt werden, beruhten im Heimatfilm fast ausschließlich auf leicht auflösbaren Missverständnissen. Nachdem genügend Wildbäche und Gipfelketten abgelichtet und auch die unverzichtbaren Volkslieder und Schlager zum besten gegeben worden waren, kam es zu guter Letzt stets zum mühelos vorhersehbaren Happy End. Dieses ereignete sich dann für gewöhnlich im Rahmen eines Volksfestes, dessen aufgesetzte Idylle selbst Karl Moik die Schamröte ins Gesicht getrieben hätte.

Neben dem Heimatfilm unbedingt erwähnenswert ist auch das Genre der Arztfilme, hier allen voran *SAUERBRUCH - DAS WAR MEIN LEBEN* (1954). 1951 verstorben, konnte der verdienstvolle Mediziner sich nicht mehr gegen eine Darstellung seiner Person wehren, die ihn wie einen preußischen Offizier kollernd durchs Krankenhaus toben ließ. Weniger um Heilungen, als vielmehr um billige Triumphe über irrende Kollegen, ging es dem weitgehend fiktiven Filmarzt, dem die Schulmedizin rein gar nichts gegenüber der eigenen unfehlbaren Intuition zu gelten schien. Derartige allwissende und alles könnende Übermensch, die still doch tapfer an der Uneinsichtigkeit ihrer Umwelt litten, waren häufig anzutreffende und äußerst beliebte Protagonisten des deutschen Films jener Tage. Als ihr unverzichtbarer Claqueur agierte jener Typ Alltagsmensch, der bei Wiederaufbau und Wirtschaftswunder mit anpackte, über das Vergangene hinweg optimistisch nach vorn schaute und der Alexander Mitscherlich zu seiner Diagnose vom Ausdruck einer nazistischen Kränkung durch Führerverlust Anlass gegeben haben mag.

Außer in den Heimat- und Arztfilmen wurden die dort erprobten dramaturgischen Schablonen und klischeehaften Typen noch in einer Reihe weiterer, eigentlich höchst unterschiedlicher Genres wie dem Kriegs-, Jugend-, Musik- oder Urlaubsfilm publikumswirksam eingesetzt. Aus diesem Einheitsbrei wirklichkeitsferner, unkünstlerischer und einen üblen Nachgeschmack hinterlassender Produktionen heben sich nur einige wenige Filme lichtblickartig hervor. Neben den Staudte-Werken sind hier vor allem Helmut Käutners *DER HAUPTMANN VON KÖPENICK* (1956) sowie Bernhard Wickis *DIE BRÜCKE* (1960) zu nennen. Bei dem Käutner Film handelt es sich um den Sonderfall einer deutschen Komödie, die sowohl beim Publikum als auch bei der Kritik auf größten Beifall gestoßen ist. 10 Millionen Zuschauer sahen den Film allein in der Bundesrepublik bevor er in 53 Länder exportiert wurde und sogar von der maßgeblichsten Zeitung Hollywoods, 'Variety', in hohen Tönen gelobt wurde. „Ein

heftiger Angriff gegen den preußischen Militarismus", hieß es da. „Der Film zieht die Macht der Uniform derart klug und unwiderstehlich ins Lächerliche, dass sogar die Beschränktesten im uniformbegeisterten Bürgertum überzeugt sein sollten.“ Den größten Anteil am Erfolg des Filmes kam dem Darsteller des Titelhelden, Heinz Rühmann, zu. Wie er den Schuster Voigt in leiser und eindrücklicher Form zu einer der wenigen lebens echten und ergreifenden Charaktere des deutschen Films gestaltet, gelang es ihm bemerkenswerter Weise auch in fast all seinen anderen Engagements zu demonstrieren, wie sehr unprätentiöses, präzises Spiel zu begeistern vermag. So wie *DER HAUPTMANN VON KÖPENICK* als die gelungenste, vielleicht sogar die einzige gelungene deutsche Tonfilmkomödie hervorgehoben zu werden verdient, so *DIE BRÜCKE* als der wirkungsvollste deutsche Antikriegsfilm. Die Verherrlichung des Krieges wird hier als Blendwerk verantwortungsloser Mochtegern-Helden enttarnt. Das übrigens zu einer Zeit, in der noch ein Drittel aller in der Bundesrepublik gedrehten Filme von Regisseuren stammte, die ihren Beruf bereits im Dritten Reich erfolgreich ausgeübt hatten.

Mit den 60er Jahren war aber nun ein Jahrzehnt angebrochen, in dessen Verlauf die letzten Reste von Ufa-Schwulst und Geschichtsklitterung aus dem deutschen Film verbannt werden sollte. Noch einmal versuchten zwar die erfolgsgewohnten Produzenten des Wirtschaftswunderjahrzehnts mit Filmserien wie den Edgar-Wallace, den Karl-May- und zuletzt den Schulmädchen-Report- und anderen Sexfilmen, verlorenes Terrain zurückzuerobern, doch mussten die meisten von ihnen schließlich einsehen, dass ihre Zeit abgelaufen war.

1962 gaben anlässlich der „VIII Westdeutschen Kurzfilmtage“ in Oberhausen einige Jungfilmer, unter ihnen Alexander Kluge und Peter Schamoni, in einem Manifest

den Tod von „Papass Kino“ bekannt und bezeugten ihre eigene Bereitschaft, dem deutschen Film neues Leben einzuhauchen. Ihre diesbezüglichen Bemühungen wurden zwar häufig von der Kritik, selten jedoch vom Publikum anerkannt. Als zu angestrengt wurde die Ernsthaftigkeit ihrer Filme empfunden, als zu selbstmitleidig die Filmemacher. So wuchs der Anteil jener Kinobesucher, die dem ausländischen gegenüber dem inländischen Film den Vorzug gaben. Bereits während der 50er Jahre war es ein Drittel des Publikums gewesen, das so entschieden und Jahr für Jahr immerhin über 200 Millionen Tickets gelöst hatte. Welche Meisterwerke der Lichtbildkunst ihnen für ihr Geld geboten wurde, soll in den nächsten Kapitel gezeigt werden.

4 Filme des europäischen Auslands

Während der ersten Hälfte der 50er Jahre wurden die Komödien der von Michael Balcon geleiteten Ealing-Studios zum Inbegriff des britischen Films. Auch in Deutschland erfreuten sich diese, hier Lustspiel genannten Produktionen, einiger Beliebtheit. Bereits 1949 war Robert Hamer mit *KIND HEARTS AND CORONETS (ADEL VERPFLICHTET)* das richtungsweisende Werk dieser Schule gelungen. Eine Reihe junger Regisseure, die fast ausschließlich den maßgeblichen Drehbuchautor T.E.B. Clark für ihre Arbeiten verpflichten konnten, produzierten im Anschluss daran serienweise stilsichere Werke wie *THE LA VENDER HILL MOB (EINMAL MILLIONÄR SEIN, 1951)*, der Alec Guinness zur Inkarnation ewigen Britentums werden ließ, *THE TITTFIELD THUNDERBOLT (TITTFIELD EXPRESS, 1953)*, *THE MA NIN THE WHITE SUIT (DER MA NN IM WEISSEN ANZUG, 1951)*, *GENEVIEVE (DIE FEURIGE ISABELLA, 1953)*, *THE MAGGY (OLLER KA HNMIT GRÖSSENWAHN, 1954)* und *THE LADYKILLERS (1955)*. Als dann Michael Ealing 1955 zu MGM ging und seine Ealing-Studios an das Fernsehen vermietete, fand die Entwicklung der britischen Komödie ein abruptes Ende und verfiel in Provinzialismus.

Während die Stimmung auf den Inseln ihrer Majestät vorwiegend heiter war und zumindest zeitweise sehenswerte „Lustspiele“ hervorbrachte, drückte sich im Schwedenfilm auf sehr beklemmende Weise der existentialistische Zweifel des europäischen Intellektuellen an, im wahrsten Sinne des Wortes, Gott und der Welt aus. Die Dialektik des individuellen Geschicks und des gesellschaftlichen Zustands stellte Alf Sjöbergs bevorzugtes Sujet dar. Er thematisierte es vor allem in seinen Hauptwerken *BARA EN MOR (NUR EINE MUTTER, 1949)*, *FRÖKEN JULIE (FRÄULEIN JULIE, 1950)*, *BARABBAS (1953)* und *KARIN MANSDOTTER (1954)*, die allesamt durch ihre moderne Erzählkonzeption beeindrucken. In Ingmar Bergmans Filmen ging das eigentliche Geschehen zunehmend in eine Meditation auf über Sein und Nichts, Leben und Tod, Geburt und Altern. Die Suche nach Gott stand dabei im Mittelpunkt, blieb aber erfolglos, da dem Empfinden des Regisseurs nach der Allmächtige schwieg. So waren die Helden seiner Filme ganz auf sich selbst geworfen: der vom Kreuzzug heimkehrenden Ritter in *DET SJUNDE INSEGLET (DAS SIEBENTE SIEGEL, 1956)*, der alte Professor in *SIMULSTRONSTÄLLET (WILDE ERDBEEREN,*

1957), die junge schizophrene Heldin aus *SÄSOM I EN SPEGEL (WIE IN EINEM SPIEGEL, 1962)*, die nach Gott sucht und ihn in ihrem Wahnsinn nur als schreckliche schwarze Spinne wahrzunehmen vermag, sowie schließlich die sterbende Frau und ihre von unerfüllter Begierde gemarterte Schwester, die in ein fremdes Land reisen, in dem sie über keine Möglichkeit zur Kommunikation verfügen, in *TYSTNADEN (DAS SCHWEIGEN, 1963)*, Bergmanns größtem Erfolg, der vor allem wegen freizügiger Darstellungen von Sexualität zum Skandal wurde.

Der erste Streifen, der im Nachkriegs-Frankreich begeisterte, war der unter abenteuerlichen Umständen bereits während der Besatzungszeit entstandene *LES ENFANTS DUPARADIS (KINDER DES OLYMP, 1945)*. Diese schwelgerische Beschwörung der Pariser Theatergesellschaft des 19. Jahrhunderts besticht durch superbe darstellerische Leistungen und außergewöhnliche emotionale Kraft. In seine künstlerischen Nachfolge sind in den 50er Jahren am ehesten die Werke Max Ophüls und Robert Bressons anzusiedeln. Der in Saarbrücken geborene Ophüls drehte nach einigen durchaus erfolgreichen Jahren in Hollywood mit *LA RONDE (DER REIGEN, 1950)* seinen ersten französischen Film, dessen impressionistische Reize formal perfekt in Szene gesetzt waren. Diese Linie setzte er in dem herrlich romantischen *MA-DAME DE .. (1953)* wie auch in seinem vielleicht besten, aber kommerziell nicht sehr erfolgreichen *LOLA MONTEZ (1955)* fort. Als Robert Bressons bedeutendste Werke sind zwei der beeindruckendsten religiösen Filme zu nennen: *LE JOURNAL D'UN CURE DE CAMPAGNE (TAGEBUCH EINES LANDPFARRERS, 1950)* und *LE PROCES DE JEANNE D'ARC (DER PROZESS DER JEANNE D'ARC, 1962)*. Die optische Askese beider Werke wird ihren literarischen bzw. historischen Vorbildern in eindringlicher Weise gerecht und prägt sich dem Zuschauer nachhaltig ein. Sehr viel opulenter in der Bildsprache, doch kaum weniger zwingend, ist Claude Autant-Laras Stendahl-Verfilmung *LE ROUGE ET LE NOIR (ROT UND SCHWARZ, 1954)*, der die großen Motive des Romans getreu nachzeichnet.

Den bewegten Film seiner Zeit jedoch schuf Rene Clement mit *JEUX INTERDITS (VERBOTENE SPIELE, 1952)*. Zu Beginn wird in einer in Fotografie und Montage aufwühlend realistischen Szene gezeigt, wie die fünfjährige Paulette bei einem Fliegerangriff auf einen Flüchtlingszug des II. Weltkrieges ihre Eltern verliert. Mit ihrem ebenfalls toten Hund macht sie sich allein auf den Weg und wird von einer Bauernfamilie aufgenommen. Gemeinsam mit dem Jungen der Familie verarbeitet sie ihre Erlebnisse, indem sie in feierlicher, würdiger Form Tierleichen beerdigen. Die Erwachsenen reagieren, als sie dies bemerken, verständnislos und empört. In der Schlussequenz des Films wird das Mädchen brutal ihrer neugewonnen Heimat entrissen und sitzt schließlich einsam weinend inmitten völlig desinteressierter Menschen in einem Fürsorgezentrum des Roten Kreuzes. Die Kamera erfasst ihr Gesicht in Großaufnahme und entfernt sich dann langsam von ihr, den Zuschauer mit diesem Bild ihrer völligen Verlassenheit erschütternd zurücklassend.

Neben solchen künstlerisch ungemein beeindruckenden Werken wusste das französische Kino der Zeit auch durch exzellent gemachte Unterhaltungsfilme zu begeistern. Zum einen gab es da Komödien wie vor allem die Jacques Tatis. *JOUR DE FETE (TEMPO-TEMPO, 1948)*, *LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT (DIE FERIEEN DES HERRN HULOT, 1953)* und *MON ONCLE (MEIN ONKEL, 1958)*, die oft kopiert, aber nie erreicht wurden, stellen für sich ein völlig eigenständiges Sub Genre dar.

Ebenfalls auf höchstem Niveau zeigten sich auch einige Kriminal- und Abenteuerfilme. Den Anfang machte hier der ebenso schwungvolle wie romantische *FANFAN LA TULIPE (FANFAN, DER HUSAR, 1952)*. Ihm folgte, mit Jean Gabin in der Hauptrolle *TOUCHEZ PAS AU GRISBI (WENN ES NACHT WIRD IN PARIS, 1954)* und der ironisch-karikaturistische *LES AVENTURES D'ARSENE LUPIN (ARSENE LUPIN, DER MILLIONENDIEB, 1957)*.

Zwischendurch entstand eine der nervenstrapazierendsten, virtuosesten und spannungsgeladesten Abenteuerfilme, *LE SALAIRE DE LA PEUR (LOHN DER ANGST, 1953)*, der einen Transport von zwei mit Nitroglycerin beladenen Lastwagen über unwegsame Straßen quer durchs Gebirge schildert.

Auch zum Genre des erotischen Films steuerte Frankreich einen der bekanntesten Werke des Jahrzehntes bei mit Roger Vadims *ET DIEUX CREA LA FEMME (UND IMMER LOCKT DAS WEIB, 1956)*. Durch ihn wurde Brigitte Bardot über Nacht in eine Reihe mit Europas größten Sexsymbolen, Gina Lollobrigida und Sophia Loren gestellt.

Ein Jahr später debütierte Louis Malle, als erster Vertreter der Richtung, die später von Journalisten die Bezeichnung 'Nouvelle Vague' erhalten sollte mit *L'ASCENSEUR POUR L'ECHAFAUD (FAHRSTUHL ZUM SCHAFOTT, 1957)*. In der berühmtesten Szene des Films folgt eine vor den Passanten versteckte Kamera Jeanne Moreau auf einem nächtlichen Spaziergang durch Paris und fängt so, untermalt von Miles Davis' Musik, eine realistische doch zugleich sehr verträumte Atmosphäre ein. Mit derselben Hauptdarstellerin drehte Malle im darauf folgenden Jahr *LES AMANTS (DIE LIEBENDEN)*, der zu einem internationalen Skandalerfolg wurde. 1960 folgte der experimentelle, an Dada erinnernde und vieles von späterer Videoästhetik vorwegnehmende *ZAZIE DANS LE METRO (ZAZIE)* und 1961 das pseudodokumentarische Brigitte Bardot Porträt *VIE PRIVÉE (PRIVATLEBEN)*. 1963 gelang dem enorm vielseitigen Regisseure persönlichste und dichteste seiner frühen Filme mit *LE FEU FOLLET (DAS IRRLICHT)*, einer morbiden Schilderung der letzten Tage im Leben eines Gesellschaftslöwen und Alkoholikers vor dessen sorgfältig vorbereitetem Selbstmord. Das ebenso Unkonventionelle wie auch das scheinbar Mühelose der Malleschen Arbeit inspirierte einige Kritiker der Cahiers du Cinema, sich nun auch ihrerseits am Regiefahren zu versuchen. Bereits ihre ersten Arbeiten demonstrierten, wie sehr kritisches Sehen eine ausgezeichnete Schule für das eigene Schaffen darstellen kann. Claude Chabrol machte mit *LE BEAU SERGE (DER SCHÖNE SERGE, 1958)*, einem in der Provinz angesiedeltem realistischen Spielfilm, den er mittels einer Erbschaft selbst finanzierte, den Anfang. Ihm folgte Francois Truffaut mit *LES QUATRE CENTS COUPS (SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN, 1959)*, einem zwischen Dokumentarismus und Parodie schwankendem, stark autobiographisch geprägtem Werk, das er mit Hilfe seines Schwiegervaters, einem Filmverleiher, auf die Beine stellte. Mit den Gewinnen aus diesen Erstlingswerken subventionierten Chabrol und Truffaut dann die Debütfilme ihrer Freunde von den Cahiers. So ent-

standen Jacques Rivettes *PARIS NOUS APPARTIENT* (*PARIS GEHÖRT UNS*, 1958), Jacques Doniol-Valcrozes *L'EAU A LA BOUCHE* (*DIE KATZE LÄSST DAS MAUSEN NICHT*, 1960), Eric Rohmers *LE SIGNE DU LION* (*DAS ZEICHEN DES LÖWEN*, 1960) und last but not least Jean-Luc Godards *A BOUT DE SOUFFLE* (*AUSSER ATEM*, 1960) - dem populärsten Film der 'Nouvelle Vague', da er in mitreißender Weise das Lebensgefühl der damaligen Jugend, zumindest soweit sie wirklich jung war, auf den Punkt bringt. Entsprechend ablehnend war die Haltung des etablierten Publikums.

Als weitere Hauptwerke der 'Nouvelle Vague' sind zu nennen: Truffauts *TIREZ SUR LE PIANISTE* (*SCHIESSEN SIE AUF DEN PIANISTEN*, 1960), *JULES ET JIM* (*JULES UND JIM*, 1961), Chabrols *LES COUSINS* (*SCHREI, WENN DU KANNST*, 1959), sowie Alain Resnais *HIROSHIMA, MONAMOUR* (1959) und *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* (*LETZTES JAHR IN MARIENBAD*, 1961).

Auch in Italien gründete eine der bedeutendsten Stilrichtungen der Nachkriegszeit, der Neorealismus, auf einem Film, der noch während der Zeit des Faschismus realisiert werden konnte, Luchino Viscontis *OSSESSIONE* (*VON LIEBE BESESSEN*, 1942). Hierin wird erstmalig das Hauptthema dieser Kunstströmung formuliert, die Verbundenheit des Menschen mit seinem sozialen Milieu und mit der Natur. Visconti hatte den Film aus eigenen Mitteln finanziert, konnte jedoch nicht verhindern, dass er unmittelbar nach Fertigstellung von der Zensur verboten wurde und erst fünfzehn Jahre später in stark verstümmelter Fassung in den Verleih kam. So wurden Roberto Rosselinis *ROMA CITTÀ APERTA* (*ROM, OFFENE STADT*, 1945) und *PAISÀ* (1946) zu den ersten öffentlich wahrgenommenen Werken der neuen Stilrichtung, bei der die Wirklichkeit allein die Ereignisse zu dirigieren scheint. Vor allem rückblickend betrachtet eignet diesen Filmen eine ausgeprägte Sozialromantik, die aber durchaus schon von Anfang an in ihnen angelegt war. Stärker noch gilt das für die Arbeiten Vittorio de Sicas, der mit *LADRI DI BICICLETTA* (*FAHRRADDIEBE*, 1948) das unumstrittene Meisterwerk des Neorealismus geschaffen hat. Eine einfache, doch unheimlich anrührende Fabel wird hier zum Gleichnis der Situation des Einzelnen in der Gesellschaft, die ihn erbarmungslos verstößt, sobald er sich nicht mehr selber über Wasser halten kann. Das Ende des Films ist versöhnlich, ohne dabei jedoch in einem billigen Happy End die tragischen Umstände, die er beschreibt zu eskamotieren. Einen stark auf die erotischen Reize Silvana Manganos ausgerichteten und darum besonders erfolgreichen Beitrag zum Neorealismus lieferte Giuseppe de Santis mit *RISO AMARO* (*BITTERER REIS*, 1949). 1948 kehrte Visconti zu dem von ihm begründeten Filmstil zurück und inszenierte mit *LA TERRA TREMA* (*DIE ERDE BEBT*) einen Höhepunkt der Richtung, der von ebenso großer sozialer Transparenz wie anspruchsvollster Ästhetik geprägt ist.

Zu Beginn der 50er Jahre bewegte sich der Neorealismus langsam von den sozialen Themen fort auf religiöse Inhalte, ebenso wie zu folkloristischen Geschichten hin. Beide Richtungen besaßen ihre unbestreitbaren Reize, wovon für die folkloristische Variante liebenswerte, ländliche Komödien zeugen mögen wie *DUE SOLDI DI SPERANZA (ZWEI GROSCHEN HOFFNUNG, 1951)*, *PANE, AMORE E FANTASIA (BROT, LIEBE UND PHANTASIE, 1953)*, *PANE, AMORE E GELOSIA (LIEBE, BROT UND EIFERSUCHT, 1954)* oder *PANE, AMORE E... (LIEBE, BROT UND TAUSEND KÜSSE, 1955)*.

Die religiöse Richtung wird unter anderem repräsentiert durch Rosselinis *STROMBOLI, TERRA DI DIO (STROMBOLI, 1949)*, *FRANCESCO, GIULLARE DI DIO (FRANZISKUS, DER GAUKLER GOTTES, 1950)*, beides Würdigungen einer von starkem Glauben getragenen Demut, sowie *EUROPA 1951 (1952)*, die Tragödie einer Frau, die sich nach dem Tode ihres Kindes zur Heiligen berufen fühlt und deshalb für irrsinnig erklärt wird. Weiter sind zu nennen Augusto Geninas *CIELO SULLA PALUDE (HIMMEL ÜBER DEN SÜMPFEN, 1949)*, die Geschichte Maria Gorettis oder de Sicas *MIRACOLO A MILANO (DAS WUNDER VON MAILAND, 1950)*, in dem allerdings christliche und revolutionäre Ideen auf kaum zu rechtfertigende Weise verschmelzen.

In den ab 1952 entstandenen *DON CAMILLO* Filmen begegneten sich dann die religiöse und die folkloristische Weiterentwicklung des Neorealismus wieder, um zu einer einzigartigen, äußerst sympathischen und erfolgreichen Allianz von lebensbejahender Freude und Frömmigkeit zusammenzuwachsen, wie es in dieser unschuldigen und zugleich weisen Art sicher nur in Italien möglich war.

Visconti, der in den 50er Jahren der Rührende Opernregisseur war, kehrte während der Zeit nur zwei Mal zum Film zurück. Mit *SENSO (SEHNSUCHT, 1954)* bewies er in einer sich unter anderem durch großartige Farbdramaturgie auszeichnenden Boito Verfilmung, wie sich auch ein historischer Stoff vom Standpunkt des weiterentwickelten Neorealismus aus behandeln ließ und in *ROCCO E I SUOI FRATELLI (ROCCO UND SEINE BRÜDER, 1960)* führte er dann gänzlich ungebrochen die realistische Tradition seiner frühen Werke fort.

1952 debütierte ein weiterer der ganz Großen des italienischen Films als Regisseur, nachdem er zuvor bereits für eine Reihe erstklassiger Drehbücher gezeichnet hatte: Federico Fellini. Sein Erstlingswerk, *LO SCEICO BIANCO (DIE BITTERE LIEBE)* ist eine Satire auf die damals schon in Italien sehr beliebten Photoromanzen. Sein nächster Film *I VITELLONI (DIE MÜSSIGGÄNGER, 1953)* trägt deutlich autobiographische Züge. Es handelt sich um die Chronik eines ereignislosen Lebens voll sinnloser Abenteuer und Vergnügungen einer Gruppe junger Schmarotzer dem immer wiederkehrenden Lieblingsthema Fellinis. Er behandelte es stets in milde anklagender, gleichzeitig aber in mütterlich nachsichtiger und väterlich wohlwollender Form

einer zutiefst bürgerlichen Attitüde, die seine häufig linksintellektuellen Bewunderer gar nicht, oder aber erst sehr spät bemerkten. So gelang es ihm, den man als den John Ford des *Dolce Vita* bezeichnen könnte, seine Botschaft, die selber zu kennen er stets leugnete, über Jahrzehnte hinweg in epikureische und dennoch das christlich-abendländische Ordnungs- und Wertesystem bejahende Unterhaltungskunstfilme zu verpacken und dabei noch das Lob derer einzuheimsen, denen diese bürgerliche Lebenseinstellung doch eigentlich als Feindbild galt. *LA STRADA* (1954), *IL BIDONE* (1955) und *LE NOTTE DI CABIRIA* (*DIE NÄCHTE DER CABIRIA*, 1957) sind dabei meisterhafte Stationen auf dem Weg zum quintessentiellen Werk Fellinis, *LA DOLCE VITA* (1960), in dem er seine bubenhafte Faszination, wie auch seinen unlösbar damit verbundenen wohlgezogenen Schrecken vor den schillernden Verführungen einer durch und durch erotisierten (Schein-)Welt in unnachahmlicher Weise glorifiziert. Ob nun die Ablehnung und Meidung des als letztlich ins Verderben führenden und als sinnentleert erkannten, doch äußerst attraktiven süßen Lebens den Ausschlag gibt, oder doch das wohliger verantwortungslos sich mit dem erregenden Strom treiben lassen, das hängt von der jeweiligen Tagesform des völlig prinzipienlosen Latin Lovers Marcello/Federico ab. Die süßeste Form des süßen Lebens, so die Lehre des Films, ist es wohl in jedem Fall, sowohl das *Dolce Vita* als auch die Überlegenheits- und Schuldgefühle dessen auszukosten, der weiß, wie hohl diese Art zu leben ist, und der sich dennoch daran delektiert. Dieser seiner Grundaussage hatte Fellini in keinem seiner kommenden Filme mehr etwas hinzuzufügen. Doch variierte er sie mit ungebrochener Begeisterung und überlegener Verschmitztheit bis zuletzt.

5 Hollywood

Hollywood war nach einer kurzen Exportblüte in den Nachkriegsjahren Ende der 40er/Anfang der 50er Jahre in seine bis dahin schwerste finanzielle Krise gestürzt worden. Gründe hierfür waren zum einen die Anti-Trust Gesetze von 1946 sowie weiterhin die sich wandelnde Freizeitkultur in den USA, wofür Auto, Parties und vor allem das Fernsehen standen. Die großen Studios reagierten hierauf, amerikanischem Pioniergeist folgend, mit der Flucht nach vorn. Sie produzierten von nun an fast ausschließlich Filme, die mit Attraktionen versehen waren, die der Bildschirm nicht zu bieten hatte. Hierbei handelte es sich zunächst um besonders farbenprächtig ausgestattete Musik und dann um die meist im neuentwickelten Breitwandformat Cinemascope hergestellten, Monumentalfilme. Die Anti-Trust Gesetze ermöglichten es aber jetzt auch kleineren Firmen, ihre häufig durch thematische Originalität und solide Machart überzeugenden Filme in den Kinos zu platzieren. Sie erzielten oft erstaunliche künstlerische und kommerzielle Erfolge. Die Studios gewährten daraufhin ihren altbewährten Regiestars umstandsloser die Freiheiten, um die zuvor stets lange hatte gerungen werden müssen, da sie die Altmeister nur so bei der Stange halten konnten. Das Ergebnis war eine bis dahin noch nie da gewesene Anzahl sehr indivi-

dueller, zugleich handwerklich perfekter Filme des klassischen Erzählkinos. Doch auch die Genres der Musik- und Monumentalfilme warteten mit sehenswerten, ja bisweilen meisterhaften Ergebnissen auf, wobei auch ihre Qualität am 'name above the title', also am Namen des Regisseurs, ablesbar war. So steuerte Vincente Minelli, der schon seit Beginn der 40er Jahre prägenden Einfluss auf das Musical hatte, auch in den 50ern einige der populärsten Werke zu dieser oft verkannten Filmgattung bei. Am bekanntesten, experimentellsten und richtungsweisendsten war der 1950 entstandene *AN AMERICAN IN PARIS (EIN AMERIKANER IN PARIS)*, auf den ein wahrer Oscar-Regen niederging. Eine Reihe weniger origineller, aber dennoch unterhaltsamer Nachfolger schloss sich diesem Erfolg an. Minelli bestätigte sich beispielsweise mit *FATHER OF THE BRIDE (DER VATER DER BRAUT, 1950)* auch auf dem Feld der Komödie und gestaltete mit dem in seiner Farbdramaturgie sehr beeindruckenden *LUST FOR LIFE (VINCENT VAN GOGH - EIN LEBEN IN LEIDENSCHAFT, 1955)* eines der wenigen gelungenen filmischen Künstlerporträts. Regieschüler Minellis waren Gene Kelly und Stanley Donen. Gemeinsam erarbeiteten sie *ON THE TOWNS (HEUTE GEHEN WIR BUMMELN, 1949)*, *SINGING IN THE RAIN (DU SOLLST MEIN GLÜCKSSTERN SEIN, 1951)* sowie *IT'S ALWAYS FAIR WEATHER (VORWIEGEND HEITER, 1951)*. Kelly alleine zeichnete verantwortlich für *INVITATION TO THE DANCE (EINLADUNG ZUM TANZ, 1953)*, Donen für *GIVE A GIRL A BREAK (GIB EINEM MÄDCHEN EINE CHANCE, 1951)*, *SEVEN BRIDES FOR SEVEN BROTHERS (EINE BRAUT FÜR SIEBEN BRÜDER, 1954)* und *FUNNY FACE (EIN SÜSSER FRATZ, 1956)*, letzterer mit dem auch in seinem sechsten Lebensjahrzehnt noch unübertroffenen Fred Astaire. Donen gelangen später in England zwei ausgesprochen elegant geistreiche Komödien mit Cary Grant: *INDISCREET (INDISKRET, 1958)* und *CHARADE (1963)*. Weitere Musicalesfolge der Zeit waren: *A STAR IS BORN (1954)*, *SILK STOCKINGS (SEIDENSTRÜMPFE, 1956)* mit Astaire in seiner letzten Tanzrolle, *OKLAHOMA! (1955)*, *HIGH SOCIETY (DIE OBEREN ZEHNTAUSEND, 1956)*, *THE KING AND I (1956)*, *SOUTH PACIFIC (1958)* und vor allem die äußerst dynamische *WEST SIDE STORY (1961)* mit der Musik Leonard Bernsteins.

Das Comeback des schon seit frühesten Kinotagen immer mal wieder beliebten Monumentalfilms wurde durch Cecil B. de Mille's biedereren *SAMSON AND DELILAH (SAMSON UND DELILAH, 1949)* eingeleitet. De Mille, der dem Genre schon seit fast vier Jahrzehnten verhaftet war, blieb seinem naiv schwülstigem Stil bedauerlicherweise auch in *THE TEN COMMANDMENTS (DIE ZEHN GEBOTE, 1956)*, einer enorm erfolgreichen Bibelverfilmung, treu. Sehr viel charmanter und mitreißender war Mervyn LeRoys *QUO VADIS? (1951)*, das nicht zuletzt durch Peter Ustinovs exquisite Darstellung eines verweichlicht brutalen Neros überzeugt. Doch auch von den monumentalen und den religiösen Szenen geht nicht trotz, sondern gerade wegen ihrer unverstellten Direktheit, eine bewegende Eindringlichkeit aus. 1953 nahm sich der erste Cinemascope-Film ebenfalls eines bibelnahen Themas an und behandelte es in ähnlicher Weise wie zuvor *QUO VADIS?* das seine: *THE ROBE (DAS GEWAND)*. Er

wurde zum erfolgreichsten Film des Jahres und bestand auch den Test der Zeit. Das großartigste Werk des Sub-Genres monumentaler Filme mit religiösen Handlungselementen aber bildet der 1959 fertiggestellte *BEN HUR*. Eine großangelegte Geschichte über Freundschaft und Hass, Liebe und Treue, Edelmütigkeit und Tapferkeit, Verzweiflung und Glaube. Würdevoll und ohne falsches Pathos in der schauspielerischen Darstellung, mitreisend in seinen Massen- und Actionszenen, zutiefst bewegend in seiner Darstellung Christi. *BEN HUR* ist ein Meisterwerk, das bislang noch jedes Publikum in seinen Bann gezogen hat und an dem jede Form von high eye brow Skeptizismus abgeleitet wie ein Skianfänger vom Übungshügel. Ebenfalls von beeindruckender Effektsicherheit und eindrucksvoll in ihren schauspielerischen Leistungen waren King Vidor's *WAR AND PEACE (KRIEG UND FRIEDEN, 1956)* sowie David Lean's *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI (DIE BRÜCKE AM KWAI, 1957)* und *LAWRENCE OF ARABIA (LAWRENCE VON ARABIEN, 1962)*. Eine Art sozialkritischer Belebung erfuhr der Monumentalfilm durch Stanley Kubricks *SPARTACUS (1960)*, während der gigantische Misserfolg von *CLEOPATRA (1962)* das nicht mehr aufzuhaltende Ende des Genres anzeigte. Vor allem die immer starrer und um vermeintliche Erhabenheit bemühte Machart von Filmen wie etwa *EL CID (1961)* hatten das ihre dazu beigetragen.

Unsentimentale Abenteuerfilme, die sich durch prägnante, eindringliche Charakterdarstellungen auszeichneten, waren das Metier John Hustons. Für seine Helden ist der Weg das Ziel, so dass ihr vordergründiges Scheitern weniger als Tragödie, denn eher als schicksalhafte Notwendigkeit empfunden wird. Das gilt für die Goldgräber in *THE TREASURE OF THE SIERRA MADRE (DER SCHATZ DER SIERRA MADRE, 1947)* einer Parabel über den Fluch des Goldes, ebenso wie für die Attentäter in *WE WERE STRANGERS (WIR WAREN FREMDE, 1949)*, für die Bankräuber in *ASPHALT JUNGLE (ASPHALTDSCHUNGEL, 1950)*, den jungen Soldaten in *THE RED BARGE OF COURAGE (DIE ROTE TAPFERKEITSMEDAILLE, 1951)*, Captain Alnutt in *THE AFRICAN QUEEN (1951)*, den Abenteuerer in *BEAT THE DEVIL (SCHACH DEM TEUFEL, 1954)*, Captain Ahab in *MOBYDICK (1956)* wie auch für Toulouse Lautrec in *MOULINROUGE (1953)*, einem Film, der aufgrund seiner Thematik eine Sonderstellung in Hustons Werk einnimmt.

Der Trickfilm der 50er Jahre war wie der aller anderen vorhergehenden und nachfolgenden Jahrzehnte geprägt durch die überragenden Arbeiten Walt Disneys. *CINDERELLA (ASCHENBROEDEL, 1950)*, *ALICE IN WONDERLAND (ALICE IM WUNDERLAND, 1951)*, *PETER PAN (1953)*, *LADY AND THE TRAMP (SUSIE UND STROLCH, 1955)*, *THE SLEEPING BEAUTY (DORNROSCHEN, 1958)* hießen die bekanntesten der abendfüllenden Animationsfilme der Epoche, die ergänzt wurden durch Spielfilmproduktionen wie *20 000 LEAGUES UNDER THE SEA (20 000 MEILEN UNTER DEM MEER, 1954)* und Naturfilmen wie *THE LIVING DESERT (DIE WÜSTE LEBT, 1953)*. 1955 eröffnete Disney, dessen Name mehr und mehr zum Synonym für eine alle gesellschaftlichen, nationalen und religiösen Gruppen anspre-

chende Familienunterhaltung geworden war, seinen ersten Freizeitpark, Disneyland in Anaheim, Kalifornien.

Der Regisseur von *BEN HUR*, der im Elsass geborene William Wyler, war einer der vielseitigsten Hollywood Routiniers, wovon insgesamt fünfzehn Oscarnominierungen eindrucksvoll Zeugnis geben. Wyler bewegte sich ebenso gekonnt auf dem Gebiet der Komödie - *ROMAN HOLIDAY (EIN HERZ UND EINE KRONE, 1953)* -, des Psychothrillers - *THE DESPERATE HOURS (AN EINEM TAG WIE JEDER ANDERE, 1955)* - wie auch dem des Westerns - *THE FRIEND LYPERSUASION (LOCKENDE VERSUCHUNG, 1956)*, eine liebevolle und sehr präzise erzählte Geschichte über eine Quäkerfamilie während des Bürgerkriegs.

Der einzige, der Wyler noch an Vielseitigkeit übertraf, war der in Österreich geborene, zunächst nach Berlin, dann ins Exil nach Hollywood gegangene, Billy Wilder. Als Komödienregisseur darf er als der einzig legitime Nachfolger seines Freundes und Lehrers Ernst Lubitsch gelten. Vor allem seine romantischen Komödien *SABRINA (1954)* und *LOVE IN THE AFTERNOON (ARIANE - LIEBE AM NACHMITTAG, 1957)* beide mit Audrey Hepburn, wie auch die temporeich-erotischen *THE SEVEN YEAR ITCH (DAS VERFLIXSTE SIEBTE JAHR, 1955)* und *SOME LIKE IT HOT (MANCHE MÖGENS HEISS, 1959)*, jeweils mit Marilyn Monroe, rechtfertigen diesen Ruf vollauf. *SOME LIKE IT HOT* gilt dabei nicht nur als Wilders beste Komödie, sondern als das unübertroffene Werk des gesamten Genres.

Auch in *STALAG 17 (1953)*, der in einem deutschen Kriegsgefangenenlager spielt, *THE APARTMENT (DAS APARTMENT, 1960)*, einer Studie über die emotionale Korruption im grauen Büroalltag und *ONE, TWO, THREE (EINS, ZWEI, DREI, 1961)* einer Ost-West Komödie, stellt Wilder sein einzigartiges Talent für gänzlich respektlosen, jedoch niemals verletzenden Humor unter Beweis. Seine nichts beschönigende Wirklichkeitsschilderung wie auch seine humanistische Nachsicht mit allzumenschlichen Schwächen zeigt sich auch in seinen Dramen, als deren schillerndstes *SUNSET BOULEVARD (BOULEVARD DER DÄMMERUNG, 1950)* hervorgehoben zu werden verdient, die tragikomische Geschichte einer alternden Hollywood-Diva und ihres Drehbuchautor-Gigolos. Ganz nebenbei gelang es Wilder, der in den 40er Jahren bereits mit *DOUBLE INDEMNITY (FRAU OHNE GEWISSEN, 1943)* einen schwarze Serie Klassiker, mit *THE LOST WEEKEND (DAS VERLORENE WOCHELENDE, 1945)* ein beeindruckend realistisches Trinkerdrama und mit *A FOREIGN AFFAIR (EINE AUSWÄRTIGE AFFÄRE, 1948)* seine eigene Version von Trümmerfilm vorgestellt hatte, außer dem die Skrupellosigkeit der Sensationspresse anprangernden *ACE IN THE HOLE (REPORTER DES SATANS, 1951)* und einer Lindbergh-Biographie, mit *WITNESS FOR THE PROSECUTION (ZEUGIN DER ANKLAGE, 1957)* auch noch einen der besten "Hitchcock-Filme" abzuliefern.

Den englische Altmeister des Suspense seinerseits sahen die 50er und frühen 60er Jahre ebenfalls auf der Höhe seines Schauens. *STAGE FRIGHT (DIE ROTE LOLA, 1950)*, *STRANGERS ON THE TRAIN (DER FREMDE IM ZUG, 1951)*, *I CONFESS (ICH BEICHTE, 1952)*, *DIA L M FOR MURDER (BEI ANR UF MORD, 1954)*, *REAR WINDOW (DAS FENSTER ZUM HOF, 1954)*, *TO CATCH A THIEF (ÜBER DEN DÄCHERN VON NIZZA, 1955)*, *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (DER MANN, DER ZUVIEL WUSSTE, 1955)*, *THE TROUBLE WITH HARR Y (IMMER ÄRGER MIT HARR Y, 1956)*, *THE WRONG MAN (DER FALSCHER MANN, 1957)*, *VERTIGO (A US DEM REICH DER TO TEN, 1958)*, *NORTH BYNORTHWEST (DER UNSICHTBARE DRITTE, 1959)*, *PSYCHO (1960)*, *THE BIRDS (DIE VÖGEL, 1963)* - in genau dieser Reihenfolge und ohne sich einmal zu unterbrechen ließ Hitchcock ein Meisterwerk der Spannung auf das andere folgen, wurde jedoch von der zeitgenössischen Kritik nicht sonderlich ernst genommen, dafür aber 1966 von Truffaut in dem Interviewband 'Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht' um so nachdrücklicher auf das Podest der Filmkunst gehoben.

Die Kritiker der 50er Jahre waren, nicht unähnlich vieler ihrer Nachfolger, am leichtesten durch sozialkritische Stoffe zu beeindrucken. Die ganze Absurdität dieses völlig unfilmischen Denkens zeigt sich auf anschauliche Weise daran, dass von allen Filmen, in denen Marilyn Monroe ihr schauspielerisches, betörendes, komisches und gesangliches Talent unter Beweis stellte, ausgerechnet die unerträglich klischeebelasteten *BUS STOP (1956)* und *THE MISFITS (NICHT GESELLSCHAFTSFÄHIG, 1961)* am hymnischsten gelobt wurden.

Doch gab es auch eine Reihe engagierter Filme, die sehr zu recht begeisterten. So etwa Elia Kazans *A STREETCAR NAMED DES/RE (ENDSTATION SEHNSUCHT, 1951)*, *VIVA ZAPATA! (1952)*, *ON THE WATERFRONT (DIE FAUST IM NACKEN, 1954)* und *FAST OF EDEN (JENSEITS VON EDEN, 1955)*, in dem James Dean zum ersten Mal auf der Leinwand zu sehen war. Noch im selben Jahr drehte Dean *REBEL WITHOUT A CAUSE (... DENN SIE WISSEN NICHT, WAS SIE TUN)*, der einen Monat nach seinem Unfalltod in die Kinos kam und *GIANTS (GIGANTEN)*, der 1956 fertiggestellt wurde. Das Image des verletzlichen Rebellen, das Dean angenommen ähnlich wie seine nuschelnde Sprechweise und seine aufreizend nachlässige Haltung von Marlon Brando übernommen hatte, machten ihn in Verbindung mit seinem als romantisch empfundenen Tod im Porsche zum archetypischen Jugendhelden der zweiten Jahrhunderthälfte, ähnlich wie der zugleich erregende und tragische Sexappeal Marylins diese in Höhen hob, die von keiner anderen Schauspielerin, unabhängig von Können oder Aussehen, jemals erreicht wurden - post mortem Karrieren, die die beiden extrem narzisstischen Stars wahrscheinlich eher befriedigt als bedrückt hätten.

George Stevens, der Regisseur von *GIANTS*, gehörte schon seit den 30er Jahren zur Elite seines Fachs. 1959 gelang ihm eine adäquate Verfilmung des Tagebuchs

der Anne Frank *THE DIARY OF ANNE FRANK*. Bereits 1953 hatte er mit seinem einzigen Western, *SHANE*, eines der kunstvollsten Werke dieses Genres, das außergewöhnlich viele Regisseure zu Höchstleistungen inspirierte, geschaffen. Einer seiner größten Erfolge bei der Kritik war *A PLACE IN THE SUN (EIN PLATZ AN DER SONNE, 1951)* ein bewegendes Melodram, das vor allem von Charlie Chaplin sehr gelobt wurde.

Unbestrittener Meister dieses Genres, des Melodrams, war der aus Dänemark stammende und in Deutschland zum Film gekommenen Douglas Sirk.. Keinem anderen ist es wie ihm gelungen, die stille Verzweiflung und die immer wieder in fast hysterische Ausgelassenheit mündende, scheinbar grundlose Traurigkeit seiner von verdrängten erotischen Sehnsüchten und Schuldgefühlen geplagten, dabei jedoch stets den ungeliebten Autoritäten gehorchenden Zeitgenossen, derart lebensnah darzustellen wie ihm. Wenn seinen Werken oft etwas von beklemmender Schwülstigkeit anhafte, so ist dies Ausdruck der nichts beschönigenden Schilderungskraft ihres Schöpfers. Fast alle seine Filme bewahren, auf für den Betrachter oft quälende Weise, vor 50er Jahre Nostalgie. Mit *IMITATION OF LIFE (SO LANGE ES MENSCHEN GIBT, 1958)* gelang Sirk jedoch ein Meisterwerk, das auch aus dem geschichtlichen Rahmen seiner Entstehung herausgelöst bleibende Gültigkeit besitzt und zutiefst bewegt.

FROM HERE TO ETERNITY (VERDAMMT IN ALLE EWIGKEIT, 1953), *THE NUN'S STORY (GESCHICHTE EINER NONNE, 1959)* und *A MAN FOR ALL SEASONS (EIN MANN FÜR JEDE JAHRESZEIT, 1966)* sind drei der fünf Klassiker, mit denen sich der Wiener Fred Zinnemann seinen Platz in der Filmgeschichte erobert hat. Vorausgegangen waren *THE SEVENTH CROSS (DAS SIEBTE KREUZ, 1944)* und *HIGH NOON (ZWÖLF UHR MITTAGS, 1952)*. Wohl kein zweiter Western hat auch bei Zuschauern, die ansonsten nicht an diesem Genre interessiert sind, so große Begeisterung hervorgerufen. Die Geschichte eines Sheriffs, der Jahrzehnte lang sein Leben riskiert hat, um Frieden und demokratische Ordnung in einem Wild-West-Städtchen zu etablieren und der dann, wenn er die Hilfe der Menschen für die er gekämpft hat, benötigt, von allen, außer seiner Frau, im Stich gelassen wird, ist stilistisch überragend inszeniert und von Gary Cooper, der damit endgültig zur Ikone amerikanischer Männlichkeit wurde, unvergleichlich dargeboten. Bis in die kleinste Nebenrolle hochkarätig besetzt, in kunstvoll grobkörnigen, an Originalbilddokumente aus dem alten Westen erinnernder Weise fotografiert und mit lakonisch-sparsamer, doch eingängig melodischer Musik unterlegt, gelangte *HIGH NOON* schon bald nachdem er in die Kinos kam zu legendärem Ruf. Man hat Zinnemann gelegentlich vorgeworfen, er habe mit dem Bild eines feigen, charakterlosen und nur am eigenen Wohlergehen interessierten Bürgertums, das er in diesem Western zeichnet, sich zu sehr von seiner Vorliebe für den französischen Existentialismus leiten lassen. In wie weit das zutrifft, mag dahin gestellt sein, doch ist es interessant zu sehen, wie eine

ganz andere Art von Kritik einen Regiekollegen Zinnemanns, nämlich Howard Hawks, zu einem seiner eigenen Meisterwerke inspirierte.

Howard Hawks Hollywood Karriere begann bereits in der Stummfilmzeit. In den 30er Jahren schuf er dann legendäre Fliegerfilme, rasendschnelle Komödien, Inkunabeln des Gangsterfilms sowie Western, Abenteuer-, Detektiv- und Kriegsfilm, die alle- samt zu den Besten ihrer Art gehören. In den 50ern setzte er diese Erfolgsserie fort mit Komödien wie *MONKEYBUSINESS (LIEBLING ICH WERDE JÜNGER, 1952)* und *GENTLEMAN PREFER BLONDES (BLONDINEN BEVORZUGT, 1953)*, dem Monumentalfilm *LAND OF THE PHARAOS (LAND DER PHARAONEN, 1955)* sowie 1962 mit dem Abenteuerfilm *HATARI!*. Als Hawks, der Inbegriff des WASP (White, Engl.-Saxon and Protestant), dessen Lieblingswort stets Professionalismus lautete und dem mangelnde Pflichterfüllung das größte aller Übel dünkte, *HIGH NOON* sah, interessierte er sich nicht weiter für die philosophischen Implikationen dieses Werkes, sondern ärgerte sich einfach, zusehen zu müssen, wie ein Sheriff Dutzende von Leu- te um Hilfe fragt, den Job mit ihm zu erledigen, für den schließlich er allein bezahlt wurde. Den tua-res-agitur Aspekt (es geht um deine Angelegenheit!) jeder innen- und außenpolitischen Verteidigungsarbeit also geflissentlich übersehend, machte er sich ans Werk, in *RIO BRAVO (1959)* zu zeigen, wie sich seiner Meinung nach ein Sheriff (John Wayne) einem zahlenmäßig überlegenen Haufen von Verbrechern gegenüber zu verhalten hat. Mit den wenigen in Lohn stehenden Hilfskräften, die er hat, einem hinkenden Alten (Walter Brennan), einem Säufer (Dean Martin) und einem allerdings brillant schießenden Youngster (Ricky Nelson), erweist er sich den Banditen gegen- über als in Ausdauer, Mut und Cleverness überlegen und erledigt sie schließlich alle. Wer nun glaubt, *RIO BRAVO* nehme in der Filmgeschichte einen weniger bedeuten- den Platz ein als *HIGH NOON* der irrt gewaltig. Beide bilden sie jeweils einen Eck- punkt des gleichschenkligen Dreiecks, auf dessen Fläche sich der Mikrokosmos des klassischen Westerns majestätisch erhebt. Den dritten dieser Eckpunkte, zugleich tragende Säule und schmückendstes Zierwerk des ganzen, ist das Westerngesamt- werk des Mannes, dessen Name Orson Welles ausschließlich, dafür aber gleich drei Mal nannte, als er nach den besten Regisseuren der Welt befragt wurde: John Ford.

Ford, bereits seit Ende des ersten Weltkriegs beim Film, gelangte im ersten Tonfilm- Jahrzehnt durch expressionistisch geprägte Filme bereits zu Ruhm und Ehren, bevor er 1939 das erste Werk jener als klassischer Western bezeichneten Kunstform schuf, die von dann an unlösbar mit seinem Namen verbunden sein sollte. *STAGECOACH (RINGO)* machte auch John Wayne, den archetypischen Westernheld zum Star. Es folgten im Schaffen Fords neben dem Kriegsfilm *THEY WERE EXPENDABLE (SCHNELLBOOTE VOR BATAN, 1945)*, der den Wert der Freiheitsverteidigung in den Vordergrund stellt, ohne jemals in naive Gewaltverharmlosung zu verfallen, eine Reihe sehr bewegender Darstellungen von Einzel- und Familienschicksalen wie *THE GRAPES OF WRATH (FRÜCHTE DES ZORNS, 1940)*, *HOW GREEN WAS MY VALLEY (SO GRÜN WAR MEIN TAL, 1941)*, *THE QUIET MAN (DER SIEGER,*

1952) *THE SUN SHINES BRIGHT (WEM DIE SONNE LACHT, 1953)* und *THE LAST HURRAH (DAS LETZTE HURRA, 1958)*. Der Hauptanteil am Oeuvre Fords kommt jedoch seinen Western zu. Nach *STAGECOACH* folgten u. a. *MY DARLING CLEMENTINE (FAUSTRECHT DER PRÄRIE, 1946)* sowie die Kavallerie-Trilogie *FORT APACHE (BIS ZUM LETZTEN MANN, 1948)*, *SHE WORE A YELLOW RIBBON (DER TEUFELSHAUPTMANN, 1949)* und *RIO GRANDE (1950)*. Diese vier Filme sind, einmal abgesehen von ihrer erzählerischen Klasse und maßstabsetzenden optischen Gestaltung, besonders interessant im Hinblick auf das in ihnen beschriebene Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft. Während bei dem Protestanten Hawks dieses Verhältnis entscheidend durch das Prinzip der Pflichterfüllung geprägt wird und bei dem Existentialisten Zinnemann die Abwendung des enttäuschten Edelmannes vom charakterlosen Plebs ultima ratio zu sein scheint. Gary Cooper wirft am Ende des Films seinen Sheriff-Stern in unterkühlter Geste den illoyalen Bürgern vor die Füße - so ist dem Katholiken Ford der Communio-Gedanke selbstverständlich und durch nichts zu ersetzen. In all seinen Western kommt überhaupt nur zwei Mal ein Sheriff vor - das eine Mal in *THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE (DER MANN, DER LIBERTY VALANCE ERSCHOS, 1962)* als versoffene und feige Karikatur seines Berufsstandes, das andere Mal in *MY DARLING CLEMENTINE*. Ganz selbstverständlich erfüllt hier Wyatt Earp (Henry Fonda) seine Aufgabe nicht alleine, sondern gemeinsam mit seinen zwei Brüdern und seinem Freund 'Doc' Holiday (Victor Mature). In anderen Ford Western schließen sich die bedrohten Siedler zu Bürgerwehren zusammen, wie z.B. in dem von der Kritik üblicherweise und sicherlich nicht zu Unrecht am meisten gelobten *THE SEARCHERS (DER SCHWARZE FALKE, 1956)*. Oder aber es ist die Kavallerie, die den Gefahren wehrt. Auch sie ist eine beispielhafte Gemeinschaft, in der jeder, gleich welchen Ranges oder Alters, respektiert und seinen Fähigkeiten und Aufgaben entsprechend eingebunden wird. Das gilt auch für die im Fort lebenden Frauen und Kinder der Soldaten. Gemeinsame Feste, ein gemeinsamer Ehrenkodex, gemeinsames Liedgut und die gemeinsamen christlichen, freiheitlichen Ideale verbinden die Menschen. Diskrepanzen werden durch offene Worte, oder auch schon mal durch einen - selbstverständlich nach fairen Regeln ausgetragenen - Boxkampf überwunden. Doch diese Gemeinschaftsform ist bei Ford kein selbstverständlicher Status Quo, an ihrem Bestand muss immer aufs neue gearbeitet werden. Kindererziehung in Familie, Kirche und Schule sind gern und liebevoll gezeigter Bestandteil dieser Arbeit, aber auch die gegenseitige respektvolle Ermahnung Erwachsener untereinander an das, was den gemeinsamen Wertvorstellungen entsprechend angezeigt scheint. Dabei fällt es nicht immer leicht, das als richtig erkannte auch in die Tat umzusetzen. Institutionalisierte Umgangsformen werden daher dankbar als Lebenshilfe angenommen. Doch verraten die auf komische Weise stets angespannt verkniffenen Gesichtsausdrücke, vor allem der Männer unterer Rangstufen (unnachahmlich: Victor Mc Laglen), die verbleibenden Schwierigkeiten. Erst wenn die Bar eröffnet, oder über Tag der Flachmann aus der Tasche gezaubert ist, macht sich wirkliche Entspannung breit und um so fröhlicher kann das Beisammensein genossen werden. Den Helden der Fordschen Western, meist dargestellt

von John Wayne, gelingt es allerdings weniger gut, ja bisweilen gar nicht, ihre Rolle in der Gesellschaft zu finden. Sie sind zerrissene Charaktere, die jedoch im Gegensatz zu Gary Cooper in *HIGH NOON* nicht an echten oder vermeintlichen Schwächen der anderen leiden, sondern vielmehr an ihrem eigenen Außenseitertum. Manchmal gibt es für sie ein Happy End wie in *RIO GRANDE*, wo eine Familie nach fast zwanzigjähriger Trennung wieder zusammenfindet. Doch so wenig solche Versöhnungen bei John Ford forciert oder aufgesetzt wirken, so wenig sind sie garantiert. In der letzten Szene von *THE SEARCHERS* muss John Wayne einsehen, dass seine Sehnsucht nach Ungebundenheit und Selbstbestimmung größer ist als die nach Nähe und Zugehörigkeit. Während er erhobenen Hauptes zurück in die sonnenklare, wunderschöne, doch menschenleere Wildnis schreitet, weht der Wind die Tür des engen, Geborgenheit schenkenden Hauses, hinter ihm zu. Auch *THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE* findet solch ein Ende und wieder ist der Held John Wayne. Er hat Valance, den gefährlichsten Banditen der Gegend erschossen als der Westen noch durch das Faustrecht regiert wurde. Doch überlässt er dem von James Stewart gespielten Anwalt und Politiker den Ruhm für diese Tat, verliert so auch die Frau, die von beiden Männern geliebt wurde, und zieht sich einsam zurück, während Stewart mitarbeitet am Aufbau des zivilisierten Rechtsstaats. Die wehmütigen Sympathien aber gehören John Wayne, dessen alter Westen wie auch die Filmgattung, die ihn besang, mit dem Ende dieses letzten Meisterwerkes des Genres stirbt. Auch in den kommenden Jahrzehnten wurden noch Western gedreht, doch gehörten sie neuen Stilformen an. Oft waren sie ebenso brillant - man denke an Sergio Leones *ONCE UPON A TIME IN THE WEST (SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD, 1969)* oder Sam Peckinpahs *PAT GARRET AND BILLY THE KID (1973)* - niemals aber wieder waren sie so edel.

Anfang der 60er Jahre starb nicht nur der klassische Western, sondern das ganze alte Hollywood hatte sich überlebt. Die Stilmittel waren ausgereizt, die Geschichten erzählt, die Akteure vor und hinter der Kamera pensionsreif, wenn nicht schon verstorben. Doch in jener Zeit studierte eine neue Generation von zukünftigen Filmschaffenden an den Universitäten New Yorks und Los Angeles die Arbeiten ihrer sich langsam in den Ruhestand verabschiedenden Vorbilder. Auch von den italienischen Neorealisten und der 'Nouvelle Vague' Frankreichs ließen sie sich inspirieren. Ebenso von Comicbooks, Rock- und Popmusik, Literatur, dem Fernsehen, der italienischen Oper und vor allem der Wirklichkeit in der sie aufwuchsen. Von small town America bis little Italy war alles vertreten. Sie gaben dem Film, was die alten Meister ihm zu ihrer Zeit gegeben hatten: Das beste ihrer Kreativität, ihrer Erfahrungen, ihrer Überzeugungen und ihres Glaubens. So wurde Ende der 60er / Anfang der 70er Jahre New Hollywood geboren. Seine weltweite künstlerische und kommerzielle Vorreiterrolle ist heute größer denn je. Und auch in Deutschland, wo sich vor weniger als einem halben Jahrhundert noch mehr als zwei Drittel des Kinopublikums für einheimische und gerade mal ein Sechstel für amerikanische Filme begeisterte, hat sich dieses Verhältnis schon lange ins Gegenteil verkehrt.

Wer sagt also im wirklichen Leben gäbe es keine Happy Ends?

Literatur

Bawden, Liz-Anne (Hg.): Buchers Enzyklopädie des Films. Luzern u. Frankfurt/M. 1977.

Enzensberger, Hans Magnus: Anatomie einer Wochenschau, in: Frankfurter Hefte, 12 Jg., Heft 4, 1957.

Faulstich, Werner/Korte, Helmut (Hg.): Fischer Filmgeschichte (BV). Frankfurt 1990.

Gregor, Ulrich/Patalas, Enno: Geschichte des Films. Gütersloh 1962.

Hagemann, Walter (Hg.): Filmbesucher und Wochenschau. Münster 1959.

Hofmann, Hilmar: 100 Jahre Film. Düsseldorf 1995.

Jacobsen, Wolfgang u.a. (Hg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart 1993.

Vater, Karl Heinz: Der Aufbau der Wochenschau. In: Film Studien. Emsdetten 1952.

24. Oktober 1996