

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 49 (2007)

Heft: 279

Artikel: Lesen Sie Kino? : Zwei oder drei Anmerkungen zu einigen Filmen von Howard Hawks : auteur par excellence

Autor: Vian, Walt R.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-864323>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

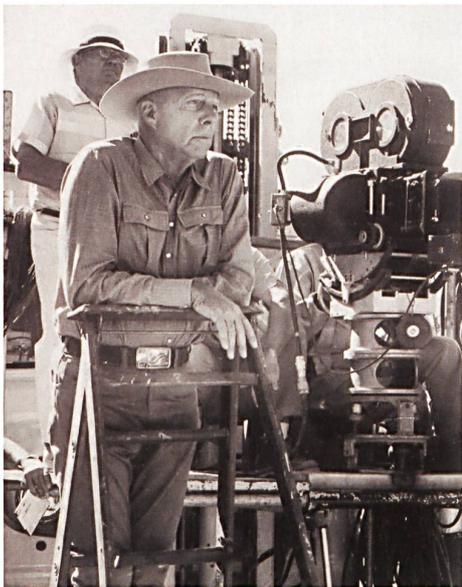
Download PDF: 16.03.2025

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



Lesen Sie Kino?

Zwei oder drei Anmerkungen zu einigen Filmen von Howard Hawks – auteur par excellence



«Je pense qu'on ne peut aimer profondément aucun film si l'on n'aime profondément ceux de Howard Hawks.»¹

Eric Rohmer

Bei Howard Hawks heisst es nicht: *«Ich liebe dich.»* Cary Grant fragt: *«Kopf oder Zahl?»* John Wayne sagt: *«I arrest you.»* Lauren Bacall fragt: *«Kannst du pfeifen?»* Humphrey Bogart: *«What is wrong with you?»* Es wird nicht gesagt: *«Wir sind Freunde.»* Der eine reicht dem anderen im richtigen Moment eine Zigarette. Hawks zeigt. Er hat seine Karriere noch zu Zeiten des Stummfilms begonnen und weiss, wie man mit Bildern erzählt. Auch wenn in manchen Hawks-Filmen sehr, sehr viel geredet wird, sind die Taten, die Handlungen und auch die Gesten seiner Darsteller meist wichtiger als die Worte – und wenn die Worte wirklich bedeutsam werden, unterstreichen sie primär den Charakter der Figur. Der eine ist so wütend geworden, dass seine Faust gleich auf den Provokateur einschlagen wird. Sein Freund neben ihm entflammt ein Streichholz und hält es ihm vor das Gesicht – der Erregte bekommt sich wieder unter Kontrolle. Einer ist so tief gesunken, dass er geneigt ist, in einen Spucknapf zu greifen, nur um eine Münze für seinen nächsten Drink herauszuklauben. Sein Freund schlägt ihm mit dem Fuss den Spucknapf vor der



Nase weg, um ihn davor zu bewahren, wirklich so tief zu sinken. Selbstverständlich können solche Handlungen symbolisch interpretiert werden. Ein Griff in einen Spucknapf für eine Münze: Erniedrigung. «Eskimo» als Antwort auf die Frage eines Beamten nach der Nationalität: Eigenständigkeit, Selbstvertrauen. Der Mann mit dem brennenden Streichholz, der vergisst, seine Zigarette anzuzünden: fasziniert von der Sängerin. Ein Aufbrausen: Zeichen der Zuneigung. Ein nervöses Ausdrücken einer halb gerauchten Zigarette ist ein optisches Signal – und «Feuer geben» als Akt hat gelegentlich auch erotische Konnotationen.

Es sind aber keine Symbole. Es sind einfach Gegenstände: Zigaretten, Hüte, Kleider, ein Blumentopf. Hawks zeigt einfach. Er setzt die Zeichen nie symbolisch ein, obwohl sie – wenn sie denn Beachtung finden – mit Leichtigkeit symbolisch interpretiert werden können. *THE BIG SLEEP* beginnt mit Schattenrisse von einer Frau und einem Mann im Profil, ein Streichholz flammt auf, seine Hand mit dem brennenden Streichholz geht zur Zigarette in ihrem Mund. Bei ihrem ersten Zug werden die ersten Titel, von Rauchschwaden durchzogen, eingeblendet. Er zündet sich ebenfalls eine Zigarette an. Die Kamera schwenkt – hinter weiteren Titeln im Vorspann – hinunter auf einen Aschenbecher und fährt dann auf diesen zu. Eine Zigarette wird im

Aschenbecher abgelegt. Die andere Zigarette kommt parallel neben die erste in den Aschenbecher zu liegen – wo die beiden miteinander bis zum Ende des Vorspanns vor sich hinglimmen.

Got a match?

An sich keine sehr bedeutsame Frage, ob jemand ein Streichholz habe. Man brauchte ihr also keine besondere Bedeutung zuzumessen. Wird ihr allerdings doch Aufmerksamkeit zuteil, stellt sich heraus, dass der Mann einen ganzen Hawks-Film hindurch nie Streichhölzer (und auch kein Feuerzeug) hat, obwohl er ständig raucht. Der Mann ist einfach so. Sein Umfeld hat sich längst daran gewöhnt. Es fällt gar nicht mehr auf. Nur eine Aussenstehende, die neu Hinzugekommene, konfrontiert ihn einmal mit der Frage: «Haben Sie eigentlich nie Streichhölzer?» Ziemlich beiläufig wirft er hin, er gehöre eben nicht zu der Sorte Menschen, die daran glaubten, es sei wichtig, Vorräte zu halten.

Sagen wir mal so: genau solche Kleinigkeiten sind typisch für Hawks. Mit solchen Details formt er Charaktere, etabliert er Beziehungen zwischen seinen Figuren. Es lohnt, genau hinzusehen. Es lohnt, sich die Filme mehrfach anzusehen und sie im Zusammenhang zu sehen. Regeln aufzustellen, was gute von

John Wayne
und Angie Dickinson
als Feathers
in *RIO BRAVO* (1959)

Howard Hawks
bei den Dreharbeiten
zu *EL DORADO*
(1967)

Lauren Bacall und
Humphrey Bogart
in *THE BIG SLEEP*
(1946)



Howard Hawks hat in allen Genres gearbeitet, hat populäre, kommerziell erfolgreiche Filme gemacht, die vom Markt gefragt waren, als sie herauskamen.

schlechten Filmen unterscheidet, hat seine Tücken – meistens taugen solche Regeln nicht viel. Aber dennoch: es gibt Filme, die eigentlich immer besser werden, je öfter man sie sieht.

Howard Hawks hat in allen Genres gearbeitet, hat populäre, kommerziell erfolgreiche Filme gemacht, die vom Markt gefragt waren, als sie herauskamen. Oberflächlich betrachtet, “nur” genretypische, scheinbar banale Filme. Obwohl einzelne dieser Filme seit Ende der zwanziger Jahre immer mal wieder auch von bedeutenden Filmkritikern positiv besprochen wurden, dauerte es bis in die fünfziger Jahre, bis Hawks von den Franzosen “entdeckt” wurde. Jacques Rivette gilt als der erste, der mit «Génie de Howard Hawks» in den «Cahiers du cinéma»² einen grundlegenden Text über das Schaffen des Regisseurs publizierte und die Genialität von Hawks bereits im Titel des Beitrages postulierte. «L'évidence est la marque de génie de Hawks: MONKEY BUSINESS est un film génial et s'impose à l'esprit par l'évidence. Certains cependant s'y refusent, refusent encore de se satisfaire d'affirmations. La méconnaissance n'a peut être point d'autres causes.»

Politique des auteurs

1956, gut dreissig Jahre nach seinem ersten Film als Regisseur und rund zwanzig Jahre vor seinem Tod, erschien das erste bedeutende Gespräch mit Howard Hawks, wiederum in den «Cahiers»³. Jacques Becker, Jacques Rivette und François Truffaut führten es in einer Zeit, da die Jungtürken, wie André Bazin sie bezeichnete, ihre «politique des auteurs» etablierten und insbesondere auch am Beispiel von Hawks und Hitchcock argumentierten, dass ein Regisseur, der im Studio-System von Hollywood eingebunden arbeitet, eine eigene Handschrift entwickeln und deshalb als Autor eines Films erkannt werden kann. 1961 gab eine von Richard Roud organisierte Retrospektive Kritikern Gelegenheit, das Werk von Hawks im Zusammenhang zu sehen. Insbesondere die Arbeiten von Andrew Sarris in New York – der das einflussreiche Buch «The American Cinema: Directors and Directions 1929–1968» publizierte, welches die Vorstellung von der Rolle des Filmregisseurs auch bei einem breiteren Publikum stark veränderte – und die Arbeiten von Peter Wollen, Robin Wood und Victor Perkins in England etablierten Hawks als *auteur* im englischsprachigen Raum. Peter Bogdanovich führte zwischen 1962 und 1972 die wohl bekanntesten Gespräche⁴ mit ihm. Fortan war Howard Hawks ein *auteur par excellence*, aufge-



nommen ins Pantheon der Regisseure. Für mindestens die folgenden zwanzig Jahre wurde Hawks intensiv debattiert, interviewt, kommentiert, und die Veröffentlichungen über ihn nahmen laufend zu. Das hat das Wissen über seine Filme verändert – und damit das *Sehen*, das *Lesen* dieser Filme.

Im deutschsprachigen Raum kam der Leitspruch «Papas Kino ist tot» ebenfalls en vogue, und das neue Kino, welches das alte ablösen sollte und auch abgelöst hat, war: der Film der Autoren. Der sogenannte Autorenfilm wurde aber kaum mehr mit Hitchcock und Hawks in Verbindung gebracht. Vielmehr etablierte sich das Verständnis, dass Autorenfilmer eigentlich nur sein kann, wer seine eigenen Drehbücher schreibt – das war aber nicht mehr unbedingt im Sinn der Idee der Erfinder.

Hawks selbst hat eine einfache und leicht verständliche Vorstellung davon, was Truffaut damals auch «cinéma d'auteur» genannt hat. Auf die Frage von Bogdanovich, welche Regisseure er am liebsten mag, antwortet Hawks: «Mir gefallen fast alle Regisseure, bei denen man merkt, wer den Film eigentlich gedreht hat. Mir gefallen diejenigen nicht, die sich ihre Filme vorbereiten lassen und dann etwas runterdrehen, das nichts Eigenständiges mehr besitzt. Denn der Regisseur ist der Geschichtenerzähler und sollte auch auf seine eigene Art erzählen.» Und: «Jeder

hat seine eigene Methode, eine Geschichte zu erzählen. Allmählich findet man heraus, was gut ist, und man setzt es um, und man etabliert seinen eigenen Stil, sein eigenes Markenzeichen, und die Zuschauer können erkennen, um wessen Film es sich handelt.»

RIO BRAVO zum ersten: 1959

«Wieder ein Western, der seine Hauptreize aus den Verstößen gegen die Regeln des Genres bezieht: keine weiten Ebenen, keine rasenden Jagden, keine edlen Zweikämpfe. Die Helden haben kleine Macken: der Sheriff ist ein schlechter Revolvergeschützte und seinen Beruf hat er aus Faulheit gewählt, Hilfssheriffs sind ein Invalide und ein Trunkenbold. Diese drei müssen einen Mörder bewachen, den dessen Bruder und seine Bande freizubekommen versuchen. Langsam nur und stufenweise entfaltet sich das Geschehen. Bewundernswert die dramaturgische Ökonomik: zwischen vier Gebäuden nur, Wache, Hotel, Bar und Schuppen, die alle an derselben Strasse liegen, zeichnen sich die Bewegungen der Helden ein. Bot so das Drehbuch die Chance zu einem glaubwürdigen und spannenden Drama, so vergab sie die Regie wieder durch eine weithin banale optische Realisierung

Lauren Bacall und
Humphrey Bogart
in *THE BIG SLEEP*
(1946)

Ricky Nelson und
John Wayne
in *RIO BRAVO*
(1959)



Nach dem zweiten missglückten Anflug kriegt er den Befehl, in der Luft zu bleiben, bis sich der Nebel gelichtet hat. Dennoch macht er einen weiteren Versuch – da unten wartet schliesslich ein Steak auf ihn oder besser: eine Blondine.

und allzu schematische Darstellerführung. Zumal John Wayne als Sheriff mimt brütende Entschlossenheit wie eh und je.» So stand es in der Zeitschrift «Filmkritik»⁵, als der 1958 produzierte Film besprochen und mit einem «Stern» als «annehmbar» bewertet wurde.

Hawks erzählt Bogdanovich (in einem Gespräch, das 1962 geführt wurde) von der Idee zum Film: «Am Anfang waren nur ein paar Szenen aus dem Film *HIGH NOON*, in dem Gary Cooper überall verzweifelt Hilfe sucht und keine bekommt. So etwas wirkt ein bisschen lächerlich bei einem Mann, besonders, weil sich zum Schluss des Films zeigt, dass er die Sache, bei der er angeblich Hilfe brauchte, auch allein erledigen kann. Ich fand, wir sollten genau das Gegenteil tun und einen durch und durch professionellen Standpunkt vertreten, wie ihn Wayne durchblicken lässt, als ihm Hilfe angeboten wird: “Wenn sie wirklich gut sind, dann nehme ich sie. Wenn nicht, muss ich mich um sie kümmern.” So sind wir die ganze Zeit verfahren – das genaue Gegenteil von dem, was mich an *HIGH NOON* so gestört hat.» Genau das Gegenteil von dem zu machen, was im Genre üblich ist, war, nebenbei bemerkt, auch der Ansatz von Hitchcock – wie er Truffaut erzählte –, als er die Bedrohung durch eine Pistole

in einer dunklen, engen Gasse durch eine Bedrohung mit einem Flugzeug an einer Strassenkreuzung am helllichten Tag auf weit offenem Gelände ersetzte.

Das Gegenteil von Fred Zinnemann in *HIGH NOON* zu machen, bedeutet aber auch, dass der Profi “ständig” auf die Hilfestellung der Amateure angewiesen ist, auf Hilfe, die er ständig zurückweist. Formulierungen wie “ständig”, “mehrfach”, “häufig” treffen den Sachverhalt aber insofern unzureichend, als jede Ablehnung von Hilfe präzise in die Struktur eingeflochten ist und gerade auch in den Variationen das Verständnis für die Beziehungen zwischen den Figuren reifen lässt.

Mit der Überlegung von Hawks im Hinterkopf – obwohl man die Beobachtung natürlich auch selber machen kann – wird man den Film wahrscheinlich anders sehen als ohne sie. Man beachtet eher, wie sich die Akteure selbst behaupten, wie entscheidend sie vom Helden gebraucht werden – bei den üblichen, “gewöhnlichen” Hilfssheriffs, die weder Invalide noch Säuer sind, würde dies weniger deutlich. Kino muss an seiner Oberfläche nicht realistisch sein. Wer Kino *liest*, kann die Szenen auch als dramatische Verdichtung eines alltäglichen Geschehens sehen. Die wesentlichen Elemente sind da. Und sie werden auf den Punkt gebracht. Motivation, Anstrengung und Rückfall.



Verlust des Selbstwertgefühls und seine Wiedererlangung. Die Unterstützung durch einen Freund oder Partner, der kein falsches Mitleid zeigt.

Bogdanovich vergleicht dann die Frauenfiguren in beiden Filmen – Amy Kane in *HIGH NOON*, die Quäkerin, die einen Banditen in den Rücken schießt, als der auf ihren Mann den Sheriff zielt, mit Angie Dickinson als Feathers in *RIO BRAVO* –, und Hawks antwortet: «Ich fand unsere Variante ehrlicher. Grace Kelly nimmt es hin, als wäre es nichts, und Angie Dickinson sagt: „Ich werfe nur einen Blumentopf aus einem Fenster und bringe gleich drei Männer um“, und besäuft sich deswegen. Sie war urkomisch in dieser Rolle.»

Who is Joe?

Ein Stewart mit einem blauen Auge. Als Jean Arthur von Bord geht, weicht er zurück. Die Dame, scheint es, weiss sich zu wehren. Sie freut sich, im gottverlassenen Bananenboothafen Amerikaner zu treffen. Die beiden Piloten liefern sich sofort den obligaten Hahnenkampf: «Too bad you didn't break your neck» – «Who saw her first?» Jeder will die Drinks bezahlen oder Dutchys Lokal nie mehr betreten, auch wenn er dabei verhungern

sollte – bis Dutchy eine Erleuchtung hat: «The drinks are on the house.» Auftritt von Cary Grant als Geoff Carter, auch «Papa» genannt. Miss Lee wird ihm vorgestellt. Nach einem kurzen «Hallo» nimmt er ihr wortlos, aber mit einer unglaublichen Selbstverständlichkeit ihre Zigarette aus der Hand, um damit die seine anzuzünden. Während er herumkommandiert – Joe hat die Post auszufliegen, der andere was vom Boot zu holen – versucht sie, ihre Zigarette zurückzuerobern, vorsichtig aus seiner Hand zu lösen. Er wird, so entscheidet er, anstelle der beiden Piloten mit Bonnie Lee essen. Sie wehrt sich: «I have to say something about this too.» Nah auf ihn: «Chorusline.» Nah auf sie: «No, I do a speciality.» – «See you later, Miss Lee.» Nach seinem Abgang fragt sie: Wer ist der Kerl? Und befindet: «Anyway he is not my boss.» Weil Joe mit seiner fliegenden Kiste nicht über den wolkenverhangenen Pass kommt, wird er zurückbeordert, findet aber die zugenebelte Piste nicht. Nach dem zweiten missglückten Anflug kriegt er den Befehl, in der Luft zu bleiben, bis sich der Nebel gelichtet hat. Dennoch macht er einen weiteren Versuch – da unten wartet schliesslich ein Steak auf ihn oder besser: eine Blondine –, rammt einen Baum, stürzt ab. Kid – der vorher väterlich Geoff das Jackett über die Schultern gelegt hat – zündet eine Zigarette an und reicht sie Geoff, wortlos. Bonnie Lee schreit fuchtelnd:

ONLY ANGELS
HAVE WINGS
(1939)

Donald Barry, Jean
Arthur und Noah
Beery jr. in ONLY
ANGELS HAVE
WINGS (1939)



**“Keiner weiss, wer dieser oder jener ist, und da ersparen einem Hüte lange Erklärungen.”
Aber nicht nur Hüte charakterisieren die Figuren bei Hawks.**

«Do something!» Der Boss entgegnet regungslos: «You caused allready enough trouble around here.» Später fragt Bonnie, ob Geoff wirklich denke, dass Joe ihretwegen abgestürzt sei. «Sure, the weather was bad, the tree was to high ...» Dann werden die bestellten Steaks geliefert. Papa schnappt sich eins und beginnt zu essen. «How can you do that?» – «Do what?» – «Eat that steak.» «Was ist damit? Ist es nicht gut?» – «Nein, es war seines!» Und nun die Frage: «Who is Joe?» Es ist nicht zu ändern. Es war sein Job. Er war nicht gut genug. Wie sollen sich die Flieger erst fühlen, die ihn länger kannten als sie. Nachdem Bonnie sich alles in Ruhe zurechtgelegt hat, zeigt sie Carter, wie man Piano spielt – ihre Spezialität. Nach der Nummer fragt er: «Grown up yet?» Sie nickt. «Who is Joe?» – «Never heard of him.»

Soweit das erste Kapitel von *ONLY ANGELS HAVE WINGS*, in dem die Spielregeln sehr schnell etabliert werden. Im Funkverkehr mit der Bodenstation antwortete Joe übrigens locker: «Ok Papa», aber als die Lage sich zuspitzte: «Ok Geoff». Für die Piloten, die unter diesen Bedingungen fliegen, bedeutet fliegen eigentlich alles. Deshalb trickst Kid beim Sehtest, wie beim Werten. Die Buchstabenfolge, die er erkennen soll, hat er auswendig gelernt, und die Münze, mit der er laufend spielt, zeigt auf beiden Seiten «Kopf» – damit ist jede Wette um Kopf oder Zahl je-

derzeit zu gewinnen. Da die Flugaufträge dringend zu erledigen sind, das Personal aber immer knapper geworden ist, fliegt der ausgemusterte Kid doch noch einmal mit, dirigiert einen Piloten, der als letzter zur Gruppe gestossen ist, durch den wolkenverhangenen Pass, den er in den letzten Wochen praktisch im Blindflug passiert hat. Ohne die aufgeschreckten Vögel ginge das wohl gut. Aber so: ein Motor fällt aus, die Maschine fängt Feuer, muss umkehren. Nach der Bruchlandung stellt Carter trocken fest: «Your neck is broken.» Wortlos schiebt er dem sterbenden Kid eine brennende Zigarette zwischen die Lippen – wenn's drauf ankommt, muss er nicht erst nach Streichhölzern fragen.

Got me figured out

Die aufrechten Figuren bei Hawks – wenn man so will auch: die Guten – wehren sich dagegen, auf den ersten Blick festgelegt zu werden, und bestehen auf ihrem Recht, ernstgenommen zu werden. Dass er sie für ein Chorusgirl hält, ärgert Bonnie Lee weniger, als dass er sie einfach einschätzt und festlegt. Der Butler der Sternwoods in *THE BIG SLEEP* besteht auf seiner Professionalität und macht deutlich, dass er seine Pflichten kennt. Auch der untersetzte Jonesey – der in *THE BIG SLEEP* ge-



fragt wird, «ob bis drei gezählt werden soll, wie im Kino», bevor er stirbt – weiss um seine Würde. Der kleingeratene Mexikaner Carlos insistiert in *RIO BRAVO* energisch, dass in seinem Hotel er das Sagen hat und nicht der Sheriff. Nicht zu reden von Feathers, der immer wieder derselbe, veraltete Steckbrief vorgehalten wird, wenn sie beim Pokerspiel gewinnt.

Um ein paar Spieler, Halunken und Nutten vor einem Indianerüberfall zu retten, muss Matt mit seinen Männern in *RED RIVER* seine Herde im Stich lassen und nachher in stundenlanger Arbeit wieder zusammentreiben. «Warum bist du sauer?» fragt ihn Tess während des Angriffs mehrfach, weil sie sich von ihm zu den Nutten gerechnet fühlt. Eine der ersten Szenen übrigens zeigte Matt noch als kleinen Jungen, der die Waffe zieht, überlistet, geohrfeigt und entwaffnet wird. Sich aber auch zu behaupten weiss: «Ok, ich habe die Lektion verstanden. Aber: tun sie das nie wieder, Mister.» Auch diese Szene etabliert bereits den Charakter der Figuren und ihre künftige Beziehung.

Als die wenigen verbleibenden Besitztümer des abgestürzten Piloten auf der Theke liegen, soll Bonnie sich ein Souvenir zur Erinnerung an die kurze Bekanntschaft und ihren kurzen Besuch in Baranca aussuchen. Erst zögert sie. Dann ergreift sie die Uhr, das einzig Wertvolle unter den Gegenständen. «You got a

good eye lady», frotzelt Carter. «You got me figured out», gibt sie zurück und bringt die Uhr der weinenden einheimischen Freundin des verstorbenen Joe, was sie vorhatte, als sie wählte – was aber auch den Zuschauer eher überrascht.

Who was that girl?

Bonnie, die sich genötigt fühlt, sich gegenüber Carter zu behaupten, konfrontiert ihn mit der Frage nach der Frau, die ihn so zugerichtet habe, dass er Frauen nun so behandelt, wie er es tut: «Who was that lady?» – «Welche Lady?» In einer der typischen Hawks-Dialogszenen – er lenkt ab, sie kommt auf die Frage zurück – stellt sich schliesslich heraus: die Frau, die er liebte, konnte mit der Angst nicht leben, die sie hatte, wenn Carter gefährliche Flüge machte, und hat ihn verlassen. Dann fragt er, ob sie sich, nun da Bonnie seine Geschichte kenne, auch noch Fotos von ihm als Baby in seinem Schlafzimmer betrachten sollen, und stellt sie, als sie einwilligt, vor die Tür. «I never get burned in the same place twice.» Die Wolken über dem Pass haben sich gelichtet, und Carter muss noch einen Flug erledigen – «See you in New York», scherzt Carter, der annimmt, dass sie, nachdem er sie so abgefertigt hat, an Bord ihres Schiffes gehen und

Vince Barnett und Paul Muni (mit Maschinenpistole) in *SCARFACE* (1932)

Dreharbeiten zu *HATARI!* (1962)



Die eigentlichen Themen bei Hawks können mit den Stichworten: Selbstachtung, Anstand, Integrität, menschliche Zuneigung, gegenseitiger Respekt, körperliche Anziehung, umrissen werden.

verschwinden wird. Da sich Bonnie aber verliebt hat, sitzt sie bei Dutchy beim Frühstück als Carter zurückkehrt. Sie liess sich einfach ihr Gepäck ausladen. «Weshalb?» – «Nun, wie soll ich ohne meine Kleider zurechtkommen?»

In *ONLY ANGELS HAVE WINGS* tritt «that girl» noch auf – sie heisst Judy und begleitet den Ersatzpiloten für Joe als Ehefrau –, in späteren Filmen genügt dann der Verweis (ein McGuffin), die Vermutung, dass es sie gab – etwa in *HATARI!* («Wer vom Leoparden gebissen wurde, sieht überall gelbe Flecken») oder in *RIO BRAVO*. Was «that girl» anrichten kann, zeigt sich ja bei Dude. In *TO HAVE AND HAVE NOT* fordert Bogart Slim auf: geh um mich herum. «No strings attached.» Harry will keinerlei feste Bindungen mehr eingehen. Bonnie Lee versichert Carter, dass sie ihn nicht festbinden will.

Judy zündet zuvorkommend ein Streichholz an und gibt ihrem Ehemann Feuer, als der sich einen Glimmstengel zwischen die Lippen steckt, ohne dass er erst nach Feuer fragen oder es sich selbst beschaffen muss. Die dienstfertige Ehefrau, getreue Dienerin des Herrn? Die Partnerin, mit der man Pferde stehlen kann? Gerade weil Carter den Glauben verloren hat, dass es eine solche Partnerin für ihn geben kann, hat er den Wahlpruch «I never would ask any woman anything» zu seiner jet-

zigen Lebensdevise erhoben – der Mann, der nicht mal Streichhölzer hat, oder eben: der Mann, der sich, ohne zu fragen, einfach nimmt, was er kriegen kann.

Als Carter von einem Auftrag zurückkehrt, findet er Bonnie in seinem Badezimmer: Warum? – Weil sie gerne badet und es kein anderes Badezimmer gibt. Sie hat aber auch Kaffee heiss gemacht – und er verbrennt sich die Finger am heissen Krug. Im Gezänk, ob nun Butter auf die verbrannten Finger soll oder nicht, greift er erneut zum Krug und verbrennt sich wieder. «I thought, you would never do that.» – «What?» – «Burn you twice in the same place.» Wer sagt's denn. Natürlich hat er sich längst auch im übertragenen Sinne wieder die Finger verbrannt. Nun bemerkt er, dass Bonnie hinkt. Sofort nimmt er sie auf die Arme, schaut, wo er sie hinbetten könnte – aber es ist ihr nur der Absatz abgebrochen. Da sie nun schon mal in seinen Armen liegt, küssen sie sich, und wie immer bei Hawks platzt jetzt jemand zur Tür und in die Szene rein. Immerhin sagt er im Weggehen noch zu Bonnie: «Keep the coffee warm», und das ist schon eine Einladung – wenn auch in indirekter Rede –, doch zu bleiben.

Bonnie will aber eine ausdrückliche Einladung zu bleiben und will sich nun endgültig verabschieden. Doch: «Wenn mir geraten wird, mich auch von Geoff zu verabschieden, wehre ich



mich nicht dagegen. Soll ich?» Sie soll. Deshalb zu Carter: «Ich gehe.» – «Warum?» – «Willst du, dass ich bleibe? I am hard to get. All you have to do is ask.» Einmal mehr enthebt ihn die Hektik des Flugbetriebs einer Antwort. «Kopf oder Zahl?», fragt er und geht. Bonnie entdeckt das Geheimnis der Münze von Kid, die zweimal Kopf zeigt, und strahlt glücklich in die Nacht.

Die eigentlichen Themen bei Hawks können mit den Stichworten: Selbstachtung, Anstand, Integrität, menschliche Zuneigung, gegenseitiger Respekt, körperliche Anziehung, umrissen werden. «Hawks résume en même temps les plus hautes vertus du cinéma américain, le seul qui sache nous proposer une morale, dont voici la parfaite incarnation; admirable synthèse qui contient peut-être le secret de son génie. La fascination qu'il impose n'est point celle de l'idée, mais de l'efficacité: l'acte nous retient moins par sa beauté que par son action même à l'intérieur de son univers»² schrieb Jacques Rivette, obwohl man sich im Kino dennoch nur noch darauf konzentrierte, wie Wayne auf Montgomery Clift zuschreitet, wie Bogart zuschlägt, auf den exakten Rhythmus der Schritte, der Schläge und das allmähliche Zusammensacken des geschlagenen Körpers.

Cary Grant und Katherine Hepburn in BRINGING UP BABY (1938)

RIO BRAVO (1959)

Kamera in Augenhöhe

Howard Hawks im Gespräch mit Peter Bogdanovich: «Das Beste ist, man erzählt die Geschichte so, als würde man sie mit eigenen Augen sehen. Man erzählt aus seinem eigenen Blickwinkel. Der Zuschauer sieht es so, als wäre er dabei. Man erzählt ganz normal. Meistens bleibt die Kamera in Augenhöhe, nur manchmal bewege ich sie so, als würde ein Mensch spazieren gehen und etwas beobachten. Nur gelegentlich, wenn man einen Schnitt vermeiden will, fährt die Kamera zurück oder nähert sich, um etwas hervorzuheben. Ansonsten ist meine Kameraführung denkbar einfach.»

Halbnah: Tür, einen Spalt offen. Steinmauer. Ein Mann, mit zerrissenem Kittel, ohne Hemd darunter, tritt ein – wer ihn kennt: Dean Martin. Gegenschuss, Totale: Zwei Tische mit Leuten im Bildvordergrund. Eine Bar. In der Mitte der Theke ein Mann mit einem Pelzgilet. Gegenschuss, Amerikanisch: Dean Martin, Hand vor dem Mund. Die Kamera schwenkt mit, wie er zögerlich nach rechts, Richtung Bar geht. Halbtotale: «Pelzgilet», Glas in der Hand, Whiskyflasche vor ihm auf der Theke. Er öffnet sie. Gegenschuss: Mann mit der Hand vor dem Gesicht. Gegenschuss: «Gilet» schenkt ein. Blick zu ... Schnitt: Dean Martin. Blick zu ... Gegenschuss: «Gilet» stellt Flasche weg, hebt sein



Hawk erzählt und beschreibt sehr effizient. Der Sheriff, der niedergeschlagen wurde, wird nicht mehr gebraucht, bis er in den anderen Saloon wankt, um Joe zu verhaften.

Glas. Gegenschuss: Dean Martin nickt, beinahe unmerklich. Gegenschuss: Der Mann mit dem Pelzgilet hält sein Glas, einladend, grinst, greift in seine Tasche, nimmt ein Geldstück heraus und macht eine Wurfbewegung. Schnitt, Kamerawinkel schräg von oben: Fussboden, Füße, Spucknapf. Das Geldstück fällt klirrend in den Spucknapf. Amerikanisch: Der Mann neben dem Pfosten blickt hinunter zum Spucknapf, dann zum Werfer. Gegenschuss: "Gilet" grinst. Gegenschuss: Hand zum Mund, Dean Martin kniet – die Kamera geht mit nach unten – halb nieder. Seine Hand geht zum Napf. Ein Fuss, der den Napf wegschlägt. Die Hand greift ins Leere. Von unten nah: John Wayne. Er blickt hinunter. Gegenschuss: Dean Martin blickt hinauf. Halbnahe: Wayne mit Sheriffstern. Blick Richtung Bar, Schnitt: "Gilet". Nun, Halbtotal: Sheriff mit Gewehr, Dean Martin, immer noch geduckt, blickt zu Wayne, Wayne kommt auf die Kamera zu, Dean Martin blickt nach links. Am Bildrand liegen Holzstücke. Dean greift eines, nähert sich dem Sheriff von hinten, greift ihn am Arm. Wayne wendet sich ihm zu, die Musik schwillt an, Dean holt aus, schlägt zu. Wayne fällt aus dem Bild. Die Männer im Hintergrund sind aufgestanden. Nun treten sie näher. Alle blicken Richtung Sheriff – der am Boden liegen muss. Dean Martin blickt zu ... Schnitt: "Gilet", der grinst. Gegenschuss: Dean mit dem Prü-

gel in der Hand, will vorpellen, wird aber von zwei Männern festgehalten. Schnitt: "Gilet" geht von der Theke weg – Kamera schwenkt mit – und schlägt den festgehaltenen Dean in die Magengrube. Der sackt zusammen. Ein Kinnhacken. Sein Hut fällt. Noch ein Schlag in die Magengrube. Jeder Schlag wird von der Musik unterstrichen. Ein Mann hält "Gilet" vor einem weiteren Schlag ab. "Gilet" blickt ihn an. Schnitt, Gross: Halfter. Colt. Colt wird gezogen. Halbnahe: "Gilet" und der Mann, der ihn zurückgehalten hat. Schuss. Amerikanisch: der Getroffene fällt aus dem Bild, "Gilet" steckt den Colt in sein Halfter, grinst, wendet sich ab. Totale: "Gilet" geht ab. Schnitt: "Gilet" draussen. Kameraravelling nach links. "Gilet" schlendert ein paar Häuser entlang, packt eine Frau, die ihm entgegenkommt, sieht sie an, stösst sie weg, ein paar Passanten gehen vorbei. Schnitt: Salooneingang. "Gilet" geht hinein ... Schnitt: kommt rein. Schnitt: "Gilet" geht zur relativ leeren Theke, winkt dem Barkeeper, der eine Flasche ergreift und einschenkt. Klickgeräusch einer Tür. Blick der Männer Richtung Tür. Schnitt: Der Sheriff, Gewehr im Hüftansschlag, ist eingetreten. Wayne kommt näher zur Theke, Kamera fährt rückwärts mit. «Joe, you are under arrest.» Ein Mann, seitlich, aber hinter dem Sheriff, zieht seine Pistole: «Maybe so». Schnitt: Joe, der grinst und fragt, was der Sheriff nun tun wolle. Schnitt,



Blickrichtung Eingang: Zwei Männer, die vom Tisch aufgestanden sind, und, hinter ihnen, Dean Martin. Dean angelt sich blitzschnell den Colt aus dem Halfter eines der Männer. Schnitt: Dem Mann hinter dem Sheriff wurde die Pistole aus der Hand geschossen. Schnitt auf Dean, der die Männer in Schach hält. Blick zu ... Schnitt: Sheriff, der mit dem Gewehr ausholt und Joe – der bereits seinen Colt in der Hand hat – niederschlägt. Schnitt auf Dean. «Anybody you want besides Joe?» Totale in Richtung Tür: links der Sheriff, Mitte vorn Joe, regungslos am Boden liegend, Mitte hinten Dean. «No. Give me a hand.» Beide schleifen Joe zusammen aus dem Saloon. Abblende.

Ein Trauerzug schiebt sich gemächlich der Hauptstrasse entlang. Dean Martin – wir wissen noch immer nicht, wie er heisst, woher er kommt – steht am Stadteingang und scheint Wache zu schieben. Allerdings prangt nun ein Sheriffstern an seinem erbärmlichen Kittel. Von der anderen Seite nähert sich der Treck – der schon den Vorspann untermalte – der Stadt. Der Anführer lässt die Wagenkolonne anhalten, reitet auf Dean zu und beklagt sich erst mal darüber, dass ihn hier jeder herumkommandieren will. Aus dem ersten Dialog ergibt sich immerhin, dass der Boss Wheeler heisst und den heruntergekommenen Kerl noch nie nüchtern gesehen hat. Borracho werde

er genannt, das sei spanisch für Trunkenbold oder Säufer. Wenn man die Zeit findet, das Gesehene zu überdenken, macht die Szene in sich durchaus Sinn: ein Mann wurde erschossen und muss nun zu Grabe getragen werden, auf einen Friedhof, der in diesen Westersiedlungen meist ausserhalb des Städtchens liegt; der Säufer, der dem Sheriff geholfen hat, wurde zum Hilfssheriff ernannt, und der kaltschnäuzige Mörder, der in jedem Saloon der Stadt ein paar Helfer zu haben scheint, die ihm beistehen, dürfte hinter Schloss und Riegel weilen. Hawks erzählt und beschreibt sehr effizient. Der Sheriff, der niedergeschlagen wurde, wird nicht mehr gebraucht, bis er in den anderen Saloon wankt, um Joe zu verhaften. Auch auf den Mann, der tot aus dem Bild fiel, wird keine weitere Einstellung verschwendet, dafür wird der Tote dann mit einem Trauerzug geehrt. Das sind allerdings keine Ellipsen im klassischen Sinn. Die Haupthandlung geht ja ununterbrochen und nahtlos weiter. Es wird auch nicht auf den Trauerzug überblendet oder geschnitten. In der Totalen, die diese zweite Sequenz eröffnet, ist dieser Trauerzug nicht viel mehr als eine Ausschmückung, welche die Hauptstrasse etwas belebt. Hawks steuert auch die Erwartungen des Zuschauers gekonnt. Der Blick der Darsteller geht genau dahin, wo die nächste Einstellung uns hinführen wird. Dass die Einstellung kommt, kann



Mit jedem Auftrag, den MacPherson erledigt, mit jeder Prüfung, die er abgelegt hat, ändert sich sein Aufzug, Kleidungsstück um Kleidungsstück. Und bei Dude ist es auch nicht anders.

nicht überraschen – was sie aber enthüllt, kann gelegentlich durchaus überraschend sein.

Der Säufer, der den Sheriff erst niederschlägt und ihm dann den Hals rettet: diese Konstellation eröffnet ein weites Feld für die Beziehung zwischen den beiden. Und die Tatsache, dass der notorische Säufer nüchtern dasteht und seines Amtes als Hilfssheriff waltet, verlangte an sich nach einer Erklärung. Genau dies aber ist – immer wieder in höchster Ausprägung und Qualität – die Technik von Hawks: erst wird eine Tatsache sichtbar hingestellt, die Antworten, weshalb das so ist, müssen sich die Zuschauer aus den nachfolgenden Handlungen und Dialogen selbst erschliessen. Man stelle sich einmal vor, es gäbe da die Stimme eines Erzählers, die uns aufklärt: «Es waren einmal zwei Freunde, und als der eine von beiden im Alkohol versumpfte, musste der andere eine Entziehungskur mit ihm durchziehen.» Aber allein schon eine Szene, in der der Sheriff seinem neuen Mitarbeiter den Stern anheftet, würde die Effizienz der Erzählweise schmälern.

Die Sequenz, in der Marlowe Miss Rutledge von Eddie Mars' Casino nach Hause fährt und unterwegs den Wagen kurz anhält, hat zwölf Einstellungen – heute würde man die Szene wohl eher in einer Einstellung mit bewegter Kamera drehen.

Marlowe nennt sie Angel, küsst sie, will aber auch wissen, womit Mars seinen Angel erpresst. Die Kamera hat für jede Einstellung einen Standpunkt, unterstreicht die Blicke, die Gesten, rhythmisiert Nähe und Distanz, akzentuiert Gefühlsverschiebungen, die im Dialog mitschwingen. Hawks zeigt – aber er zeigt nicht mit dem Zeigefinger. Vieles wird man gar nicht bewusst wahrnehmen oder nur zufällig beachten.

Expensive ehh ...

SCARFACE erzählt noch eine veritable Geschichte von Aufstieg und Fall. Bei ONLY ANGELS HAVE WINGS steht noch das Abenteuer, eine Fluglinie zu etablieren, im Hintergrund. In HATARI! schliesslich geht es sogar nur noch darum, ein paar Tiere einzufangen, sprich: Raum für die Charaktere und die Entwicklung ihrer Beziehungen zu schaffen.

Die Sprüche von Scarface darüber, was alles expensive sein soll, verdeutlichen, dass ihm, Camonte, alles imponiert, was teuer ist. Zu Lovo, seinem Boss, meint Scarface grosszügig: «Take a cigar.» Aber der Boss rückt die Verhältnisse zurecht: «Better take one of mine.» Diese Zigarre ist natürlich grösser und kostspieliger. Ja, und Lovos Geliebte Poppy ist auch: expensive. Camonte



ist aufgestiegen und kann sich jetzt einen Sekretär leisten, und der Sekretär kann sich eben einen neuen Hut leisten und freut sich – vor dem Spiegel – über seinen Hut, seinen Aufstieg, sein neues Selbstbewusstsein. Poppy klopft eine Zigarette und steckt sie zwischen ihre Lippen. Der Boss klickt sein Feuerzeug, Camonte entzündet ein Streichholz, zwei Flammen brennen ihr entgegen. Sie entscheidet sich für das Streichholz. Damit ist alles gesagt. Sie wird die Geliebte von Scarface werden. Camonte wird Lovo umbringen und auch geschäftlich seine Position einnehmen.

«In Kriegsfilmern oder Cowboyfilmen ist es manchmal schwierig, die Figuren voneinander zu unterscheiden. Keiner weiss, wer dieser oder jener ist, und da ersparen einem Hüte lange Erklärungen.» So Hawks: «Wir haben alle möglichen ausgefallenen Kopfbedeckungen verwendet.» Aber nicht nur Hüte charakterisieren die Figuren bei Hawks. Da wären etwa: Crickett mit dem Zahnstocher, der Spiesser mit dem Schirm, Kid und Toni mit der Münze, Marlowe, der sich immerzu ans rechte Ohr läppchen fasst. Der Griff zum Ohr charakterisiert auch Matt.

Bei SCARFACE sind die Dinge so natürlich verzahnt, dass man sich fragen könnte, ob die teureren Kleider eine Folge des Aufstiegs sind oder ob die neuen Kleider den Aufstieg eigens

verdeutlichen sollen. Der neue Pilot, MacPherson, tritt mit Hut, Anzug und Krawatte in die Runde seiner künftigen Kollegen. Kleiner Trick der Regie und typisch für Hawks: Diese Kleidung macht ihn schon rein optisch zu dem Aussenseiter, der er von der Geschichte her auch ist. Wer genau aufpasst merkt, dass sich das mit jedem Auftrag, den MacPherson erledigt, mit jeder Prüfung, die er abgelegt hat, Kleidungsstück um Kleidungsstück ändert. Bald trägt er eine Fliegerhose, dann auch eine Fliegerjacke, schliesslich einen Seidenschal statt Krawatte. Nachdem MacPherson die brennende Maschine mit dem verletzten Kid gelandet hat, findet er, die verbrannten Hände eingebunden, Aufnahme in die Gruppe, denn er hat sich rehabilitiert: Zigarette, Drink, Fragen – einfach ein Umgang, wie er unter Freunden üblich ist. Hawks zeigt auch diese Entwicklung nicht penetrant, sondern eher beiläufig. Es wirkt ganz unbedeutend und selbstverständlich. Und bei Dude ist es auch nicht anders.

Ever been bitten by a dead bee?

In TO HAVE AND HAVE NOT schliesst Bogart als Harry sein Hotelzimmer auf, während gleichzeitig eine junge Frau aus ihrem schräg gegenüberliegenden Zimmer kommt. Wir gehen



Hildys Verlobter verkauft Versicherungspolice und trägt einen Schirm bei sich, weil es am Morgen etwas bewölkt aussah. Soviel zur Haltung und zum Charakter.

mit Harry in sein Zimmer. Aus dem Off eine weibliche Stimme: «Anybody got a match?» Schnitt auf Lauren Bacall, die lasziv in der offenstehenden Tür lehnt. Auf Bogdanovichs Frage, ob die Szene mit Poppy, Camonte und Lovo bereits so im Drehbuch stand, meint Hawks: «Nein, auf so was kommt man erst beim Drehen. Wie die Szene, in der Bacall in der Tür steht und sagt: „Hat mal jemand Feuer für mich?“ Bogart hebt eine Schachtel Streichhölzer auf, und, statt auf Bacall zuzugehen und ihr Feuer zu geben, wirft er ihr die Schachtel zu. Seine ganze Haltung ihr gegenüber kommt in dieser Geste zum Ausdruck.» Blickwechsel zwischen Bogart und Bacall, die er später Slim nennen wird. Sie zündet die Zigarette an, schnippt das Streichholz lässig über ihre Schulter in den Gang, schmeißt die Schachtel zurück und haucht beim sich abwenden: «Thanks.»

Die Beziehung zwischen dem von Walter Brennan gespielten Eddie und Harry spiegelt im Grunde diejenige zwischen Dude und Chance – auch Eddie war gut, so heisst es immer wieder, bevor er ein Säufer wurde. Harry passt auf Eddie auf, lässt ihn aber im Glauben, er passe auf Harry auf. So ein Eddie hat auch den Vorteil, dass er immer wieder – in einem toten Punkt in einer Szene – hineinplatzen und die Szene wenden kann, sei es, um sich ein weiteres Bierchen zu holen oder um seine kritische

Frage zu stellen: «Wurden Sie schon mal von einer toten Biene gestochen?» Die richtige Antwort, welche die Spreu vom Weizen trennt, lautet: «Were you?», und auf die Zusatzfrage für die oberste Liga: «Warum haben Sie nicht zurückgestochen?» – «Weil ich keinen Stachel habe.» Selbstverständlich kennt Slim die richtigen Antworten auf diese Fragen. Trotz seiner Gedächtnisschwäche erkennt Eddie sie deshalb wieder und entscheidet stellvertretend für Harry: «Du bist richtig, du kannst mit.»

Das Verhältnis zwischen Chance und dem Säufer wird auch hin und wieder durch den Austausch von handgedrehten Zigaretten in Erinnerung gerufen. Hawks: «Es entwickelte sich daraus, dass Martin eines Tages fragte: „Wie soll ich mir so ein Ding drehen, wenn meine Finger zittern?“ Wayne sagte: „Hier, ich gebe dir eine“, und auf einmal war etwas entstanden. Die Szene kann vorher noch so gut sein, aber wenn einem die Figur deutlicher wird, merkt man, dass die Szene, die man spielt, wenig oder gar nichts Charakteristisches hat, also verleiht man der Figur etwas mehr Charakter. Eigentlich bleibt die Szene gleich, man legt der Figur nur ein paar andere Worte in den Mund und schon ergibt sich eine andere Haltung daraus.»



Hildy bringt in *HIS GIRL FRIDAY* ihren Verlobten in die Redaktion. An der Schranke fürs Personal sagt er, der zurückbleiben soll: «Sogar zehn Minuten sind lang ohne dich.» – «Was hast du gesagt?» Er wiederholt es. Hildy: «Ich verstand es bereits beim ersten Mal, aber ich wollte es nochmals hören, weil es so schön ist.» Und im Kontrast dazu ihr Ex-Ehemann: er lässt sie stehen, während er sitzt, nimmt sich eine Zigarette, während er redet. Sie: «Kann ich auch eine ...» Sie kann. Walter zündet seine an. Hildy: «Jetzt brauch ich noch ein Streichholz.» Er löscht sein Streichholz und wirft ihr die Schachtel rüber. Beim Rausgehen lässt er die Tür vor ihr zufallen, und in der Kneipe, als sie sich selbst ein Streichholz anzündet, nimmt er, ohne hinzusehen, ihre Hand und zündet seine Zigarette an. Hildys Verlobter verkauft Versicherungspolicen und trägt einen Schirm bei sich, weil es am Morgen etwas bewölkt aussah. Soviel zur Haltung und zum Charakter.

Die Idee, aus dem Reporter von «The Front Page» (das Bühnenstück von Ben Hecht und Charles MacArthur wurde mehrfach verfilmt) in *HIS GIRL FRIDAY* eine Reporterin zu machen, entspricht ganz der Denkweise von Howard Hawks – und gibt der Komödie einen wesentlichen Mehrwert. Das Verhältnis zwischen dem Chefreporter, der weg will, und dem Herausgeber,

der ihn immer wieder verführt, wegen einer neuen, heißen, auf-lagensteigernden Story zu bleiben, ist nicht ganz so zwingend – insbesondere wenn der Chefreporter auch noch eine Frau ist. Das Tüpfchen auf dem «i» war folglich die Idee, die Beziehung zwischen den beiden dadurch glaubwürdiger zu verankern, dass sie verheiratet waren und noch immer nicht voneinander loskommen. Diese Idee zu kreieren mag zwar einfach erscheinen, dramaturgisch leuchtet sie sofort ein – aber erst, nachdem man sie hatte.

Cinéma d'auteur

Hawks erzählt Richard Schickel: «Ford is going to run a new picture and he says I stole that thing from you. See how you like it. And I do the same thing. I tell him, hey, I was able to steal something from you too.»⁶ Wer hatte welche Idee warum, wann, wo? Man wird es genaugenommen nie ganz genau wissen. Spannender ist aber zuzusehen, wie unterschiedlich Autoren, die im Kino eine eigene Handschrift zeigen, vergleichbare Geschichten unterschiedlich erzählen beziehungsweise gleiche Szenen ganz unterschiedlich inszenieren.

Humphrey Bogart und Elisha Cook jr. als Jonesey (sitzend) in *THE BIG SLEEP* (1946)

Ralph Bellamy, Cary Grant und Rosalind Russell in *HIS GIRL FRIDAY* (1940)



In CASABLANCA wird dramatisiert und emotionalisiert – die weissen Dinnerjackets, die üppige Ausstattung des Lokals. In TO HAVE AND HAVE NOT wird heruntergespielt – konventionelle Kleider, konventionelles Licht.

CASABLANCA von Michael Curtiz und TO HAVE AND HAVE NOT haben eine vergleichbare Geschichte. Wenn man so will: Französische Widerstandskämpfer versuchen, während des Zweiten Weltkrieges in einer französischen Kolonie einem ihrer wichtigsten Anführer in der Widerstandsbewegung eine Weiterführung seiner Arbeit zu ermöglichen. Schlüsselfigur ist Bogart als Rick und als Harry. Amerikaner. Harte Schale, weicher Kern. Er sagt, dass er seinen Kopf niemals für andere riskieren werde, und tut's dann doch. Gemeinsam sind den Filmen auch: Je ein Pianist am Klavier, Widerstandskämpfer, ein französischer Polizeibeamter, eine schöne Frau.

Sam, der Pianist, erkennt sie wieder, als sie in Rick's Cafe auftaucht, und zieht schon mal den Kopf ein. Wie gebeten rollt er dann sein Klavier zum Gast. Ilsa bittet ihn, das Lied «As Time goes by» um alter Zeiten willen zu spielen. Die Augen der zuhörenden Bergman strahlen, ihre Brosche glitzert, ihr Ohrring funkelt. Ein wütender Bogart – weisser Kittel, steifes Hemd mit Smokingschleife – tritt auf: «Sam, hab ich dir nicht verboten ...» Eine Kopfbewegung von Sam, die den Blick von Bogart auf die Bergman lenkt – während Sam sich am Bildrand verdrückt. Schnitt, Gross: Ingrid Bergman mit leuchtend wässrigen Augen. Später folgt eine Sequenz, in der deutsche Offiziere das Lied von

der Wacht am Rhein «Lieb Vaterland magst ruhig sein» plärren, der Widerstandskämpfer und Ehemann von Ilsa das Orchester – mit Ricks Einverständnis – auffordert, die Marseillaise zu intonieren, in welche, eine nach dem anderen, Gäste und Personal einstimmen, bis die Deutschen sich geschlagen geben. Ein paar emotionalisierende Grossaufnahmen sind in die Szene reingeschnitten. «Vive la France!» Die bedrohliche Musik, als der deutsche Oberst Strasser aufsteht und zum Präfekten schreitet. Capitaine Renault schliesst den Laden von Rick mit der Begründung, es werde Roulette gespielt.

Volles Restaurant. Harry Morgan – Schiffermütze, Hemd, Halstuch – allein an einem Tisch mit kariertem Tischtuch. Sein Blick geht – Schnitt: zu der Frau, der er Streichhölzer zugeworfen hat, die mit Johnson, seinem Kunden, an einem Tisch nahe beim Klavier sitzt. Nun ihr Blick zurück zu Harry. Der Pianospielder, Crickett, im Hemd mit Ärmelhaltern, nimmt sein Streichholz aus dem Mund und beginnt zu singen. Als die Frau sich der Musik zuwendet und Johnson den Rücken kehrt, ergreift der ihren Arm. Sie streift seine Hand weg, steht auf und lehnt sich ans Klavier. Crickett ermuntert sie: «Take over.» Sie stimmt ein und singt: «Am I blue.» Johnson wankt hinaus. Sie geht zurück zum Tisch, hebt etwas auf, durchquert den Raum und geht die



Treppe hoch. Harry folgt ihr. Er will die Brieftasche, die sie seinem Kunden geklaut hat, von ihr zurück. Er nennt sie Slim. Sie nennt ihn Steve. Die Widerstandskämpfer, die Harry engagieren wollen, kommen, aber er lässt sie stehen und geht mit Slim zurück an die Bar, um zuzusehen, wie sie die Brieftasche zurückgibt. Die Widerstandskämpfer verlassen das Lokal. Schüsse fallen. Vor dem Lokal wird offenkundig auf sie geschossen, und einige Kugeln dringen auch in die Bar. Bei Ende Feuer greift Crickett sofort wieder in die Tasten, um mit flotter Musik zur Aufmunterung beizutragen. Er sieht Johnson tot am Boden liegen und intoniert nun eine traurigere Melodie. Die «Sûreté nationale» betritt das Lokal. Ihr Chef lehnt sich an die Bar und hält mit gedämpfter Stimme eine Rede: Ausgewählte Leute werden mitgenommen, das Lokal «remains closed for tonight».

In CASABLANCA wird, wo immer möglich, dramatisiert und emotionalisiert – die weissen Dinnerjackets, die üppige Ausstattung des Lokals, das kontrastreiche Licht, die Musik. In TO HAVE AND HAVE NOT wird, wo immer es geht, heruntergespielt – konventionelle Kleider, konventionelles Licht. CASABLANCA beginnt – chronologisch betrachtet – mit einer Liebesgeschichte in Paris und endet mit einer wunderbaren Freundschaft. Auch wenn sie in einer Rückblende nachgetragen wird,

CASABLANCA hat eine Geschichte: Ilsa Lund glaubte ihren Ehemann Victor Laszlo tot, als sie sich in Rick verliebte. Slim hat keine Vergangenheit. Harry schon gar nicht, und von Eddie, dem Säufer, ist nur bekannt, dass er einmal gut war. Die Befreiungsgeschichte um den französischen Widerstandskämpfer bildet für Hawks nur Kulisse – eine Abschiedsszene wie die am Flughafen in CASABLANCA fehlt. Slims nächstes Ziel wird am Ende, zusammen mit Harry Morgan, die berühmte Todesinsel sein. Die Dietrich kommt aus dem Nichts, strandet in Marokko und verschwindet mit ihrem Legionär in der Wüste. Wie Slim. Ein Jules-Furthman-Charakter.

Auch MOROCCO von Josef von Sternberg und TO HAVE AND HAVE NOT haben eine vergleichbare Geschichte. Wenn man so will: eine mittellose Frau strandet aus dem Nichts in einer abgelegenen exotischen Destination, verliebt sich und folgt ihrem Geliebten hinaus ins Nichts. Sternberg schafft in seinem arabischen Städtchen eine Atmosphäre, wie man es sich wohl aus Tausendundeine Nacht vorstellt. Die Auftritte der singenden Marlene Dietrich – einmal in eleganter Herrenbekleidung, einmal mit einer Federboa, wie sie dann auch Angie Dickinson (Spitzname: Feathers) in RIO BRAVO tragen wird – inszeniert Josef von Sternberg auf einer Bühne und so gross wie möglich

Walter Brennan,
Lauren Bacall
und Humphrey
Bogart in TO HAVE
AND HAVE NOT
(1945)

Humphrey Bogart
und Peter Lorre
in CASABLANCA,
Regie: Michael Curtiz
(1942)



Josef von Sternberg inszeniert die Auftritte der singenden Dietrich auf einer Bühne und so gross wie möglich – dagegen wirken die Gesangseinlagen der Bacall bei Hawks eher beiläufig.

– dagegen wirken die Gesangseinlagen der Bacall bei Hawks eher beiläufig. Mademoiselle Amy Jolly geht am Ende ihrer Nummer durch die Zuschauerreihen, um ihre Äpfel zu verkaufen. Auch Legionär Braun, der sich erst Geld borgen muss, bietet sie einen Apfel an und reicht ihm – nach einem vielbelachten Wortgefecht coram Publikum – heimlich den Schlüssel zu ihrem Zimmer. Dort findet das erotische Wechselspiel von Verführung und Zurückweisung seine Fortsetzung – im Dialog fast wortgleich wie in *TO HAVE AND HAVE NOT* (an beiden Drehbüchern hat Jules Furthman, wie dann auch an dem *VON RIO BRAVO*, entscheidend mitgewirkt), in Atmosphäre, Inszenierung und der Auflösung in Einstellungen aber völlig verschieden. Howard Hawks' Stil und Handschrift unterscheidet sich erheblich von derjenigen von Josef von Sternberg – auch wenn nie endgültig geklärt werden kann, wer genau welchen Einfluss auf was hatte, angefangen beim Regisseur über die Drehbuchautoren, den Produzenten, die Ausstatter. Und Furthmans Handschrift ist genau so gut zu erkennen wie diejenige der beiden Regisseure.

Tom schrieb mit Lippenstift auf ihren Spiegel: «I changed my mind» und verschwand in den Krieg. Dort soll er verwundet worden sein, und Mademoiselle – wie Tom sie immer nennt – bittet ihren reichen Beschützer, sie dahin zu fahren, wo er liegen

soll. Legionär Tom Brown sitzt allerdings, ein Mädchen auf seinen Knien, in einer Kneipe und schnitzt ein Herz mit den Buchstaben «Amy Jolly» in den Tisch. Die Kleine fragt: «Who is this girl?» Als Mademoiselle, auf der Suche nach ihm fündig geworden, dann hinzutritt, verdeckt er seine Schnitzerei mit den herumliegenden Spielkarten, schubst die Kleine von seinen Knien und angelt sich sein Käppi vom Kopf der Araberin zurück. Ja. Mademoiselle wird ihren reichen Freund heiraten und: «I don't change my mind.» Zapfenstreich, alle Legionäre zurück ins Quartier. Die Dietrich, allein zurückgeblieben, spielt gedankenverloren mit den Spielkarten und entdeckt das ins Holz geschnittene Herz. Von Sternbergs Einstellungen sind bedächtig. Beim Abmarsch der Legionäre füllt ein grosser Torbogen das Bild. Draussen vor der Siedlung, die Wüste. So ein Abmarsch dauert. Die Frauen, die ihrem Legionär immer folgen, ergreifen ihre Habseligkeiten und schicken sich an, sich ebenfalls auf den Weg zu machen. Auch Mademoiselle ändert nun ihre Meinung. Sie verabschiedet sich von ihrem reichen Beschützer, eilt durch das Tor. Mit Stöckelschuhen stolpert sie in die Wüste. Nah: ihre Beine und eine Hand, die die Schuhe abstreift. Totale mit den Frauen, die – den Legionären in gehörigem Abstand folgend – im



Vordergrund ins Bild kommen. Die Einstellung wird gehalten, Mademoiselle kommt rechts ins Bild, bis sie die Frauen eingeholt hat und mit ihnen hinter der ersten Düne verschwindet.

RIO BRAVO zum zweiten: 2003

«Die Geschichte ist zum Heulen einfach: Die Guten haben einen der Bösen gefangen und müssen sich im Gefängnis verschanzen. Das Hin und Her kann man sich schenken – was zählt, ist jener Moment, in dem die Zeit stillzustehen scheint: vier Männer in einem Raum. Frauen sind keine da. Sie haben ohnehin schon genug Schaden angerichtet. Oder werden es noch tun. Und wenn man Angie Dickinson ansieht, dann weiss man, dass das auch gut so ist. Aber bis es so weit ist, sitzen die Männer beisammen und machen, was sie am liebsten tun: Sie lecken ihre Wunden. Und tun so, als gebe es nichts Wichtigeres als ihre Männerwelt. Und dann singen sie ein Lied, das zwar heisst «My Pony, My Rifle and Me», aber natürlich von der Sehnsucht erzählt, mit einem sweet girl companion ein paar ruhige Minuten zu verbringen. Das ist in gewisser Weise die natürliche Distanz, die das amerikanische Kino zwischen Männer und Frauen legt. Erst kommen die Männer, dann ihre Sehnsucht – und

schliesslich die Frauen. Dass Letztere immer am längeren Hebel sitzen, ändert an dieser Hierarchie gar nichts. Das ist die eine Geschichte, die stets mitgedacht – oder mitgesungen – werden muss, die unsichtbare, bessere Hälfte der Geschichte. In diesem Fall heisst das: Dean Martin hat ein Erlebnis mit einer Frau hinter sich; John Wayne hat es noch vor sich; Walter Brennan ist für solche Dinge zu alt; und Ricky Nelson zu jung. Das sind vier gute Gründe, den Kontakt mit Frauen auf ein Lied zu beschränken, das ganz egozentrisch um Pferde und Gewehre kreist und doch nur das Eine meint. Manchmal sind Frauen als Lied einfach leichter zu ertragen. Die andere, sichtbare Hälfte der Geschichte erzählt also von vier Männern in einem Raum – und sie wäre ohne die kurze Schwarzblende nicht halb so schön. Denn ehe das Lied gesungen werden kann, müssen erst noch ein paar Dinge geklärt werden, die der Geschichte ihren Drive verleihen. Es geht dabei um Freundschaft, Verantwortung, Alkohol und all die Dinge, mit denen sich Männer eben so herumplagen. Dude hat – man sagt, wegen einer Frau – das Trinken angefangen und ist deshalb nicht mehr der Alte. Chance hat dabei lange genug zugesehen und irgendwann beschlossen, dass dem Mann nicht mehr zu helfen ist. Deshalb setzt er jetzt sein Vertrauen in Colorado, the new kid on the block, und will ihn zum Hilfssheriff

Lauren Bacall,
Humphrey Bogart,
Walter Brennan
und Hoagy
Carmichael als
Crickett in TO HAVE
AND HAVE NOT
(1945)

Humphrey Bogart
und Dooley Wilson
als Sam in
CASABLANCA,
Regie: Michael Curtiz
(1942)

Gary Cooper
in MOROCCO, Regie:
Josef von Sternberg
(1930)

Marlene Dietrich
in MOROCCO

Walter Brennan,
Dean Martin und
Ricky Nelson in RIO
BRAVO (1959)



Die Songs in den Filmen von Howard Hawks sind keine überflüssigen Einlagen zur Unterhaltung, sie drücken vielmehr gerade das aus, was nicht in Worte gefasst werden soll.

machen. Wenn es nach ihm geht, kann Dude fortan so viel trinken, wie er will – es kümmert ihn nicht mehr. Aber genau das bekehrt den Säufer. Er giesst sein Glas – ohne einen Tropfen zu verschütten – zurück in die Whiskeyflasche. Er sagt zwar, es sei die mexikanische Melodie des Deguello gewesen, die ihn wiedererweckt habe, aber natürlich war es sein Kumpel Chance, der gesagt hat, der Neue sei genauso gut wie er. Den alten Stumpy macht das Hin und Her jedenfalls so verrückt, dass er sich einen Schluck genehmigt. Ablende. Aufblende. Die vier sind immer noch vom Feind umzingelt, aber keine Lage ist so ernst, dass ein Lied zur rechten Zeit nicht noch Trost bieten könnte. Dino liegt mit tief übers Gesicht gezogenem Hut und Zigarette auf der Pritsche und fängt an, dann fällt Ricky Nelson mit seiner Gitarre ein: „My Pony, My Rifle and Me“. Stumpy hat seinen Spass, und Chance grinst wohlgefällig dazu. Und dann singt Colorado seinen Part, und Dude pfeift dazu. Und als Zugabe singen sie „Get Along Home, Cindy, Cindy“. Jetzt kann auch Stumpy mitgrölen, und Chance trinkt Kaffee aus seiner Blechtasse und setzt die väterlichste Miene auf, die er auf Lager hat. Vorher war die Welt in Stücken, jetzt setzt sich alles wieder zusammen. Fortan weiss

man, dass nichts mehr schiefgehen kann. Ein Lied hat dazu gereicht, mehr nicht. Eine schönere Lösung hat das Kino nicht anzubieten.»⁷

Die Songs in den Filmen von Howard Hawks sind keine überflüssigen Einlagen zur Unterhaltung, sie drücken vielmehr gerade das aus, was nicht in Worte gefasst werden soll.

Hard to get

Bei *HATARI!* ist der Schluss gleich wie der Anfang. Dallas liegt im Bett von Sean. Bevor er sich auszieht, muss er wissen, dass er nicht allein ist. Dann platzt auch schon Pockets herein und fragt: «Was tut sie in deinem Bett?» Diesmal allerdings lautet die Antwort, dass heute Nachmittag geheiratet wurde. Dallas, die sich im Verlauf des Films zur Elefantenmutter entwickelt hat, folgen die Elefantenbabys durch die offengebliebene Schlafzimmertür, und wenn ein Elefant aufs Bett steigt – auch wenn es nur ein kleiner Elefant ist –, bricht es zusammen.

«I am hard to get, all you have to do is ask», sagt Bonnie Lee, meint auch Slim, findet Feathers. Der Herausgeber schickt seine Chefreporterin grosszügig hinter ihrem Verlobten her,



weil er genau weiss, dass dieser hinter Schloss und Riegel sitzt, weil er mit Falschgeld erwischt wurde. Also winken doch noch Flitterwochen, diesmal nicht in einer eingestürzten Grube, über die zu berichten war, aber in einem Streikgebiet, das ebenfalls nach Berichterstattung verlangt. Am Schluss von *THE BIG SLEEP* scheint alles geregelt, aber Angel sagt zu Marlowe: «You forgot about one thing.» – «What?» Sie: «What about you?» Gemeint ist natürlich nicht *er*, sondern ihre Beziehung zueinander. Marlowe antwortet mit der Gegenfrage: «What is wrong with you?» Sie erleichtert: «Nothing you can't fix.»

Hawks sagt nix oder antwortet mit einer anderen Szene, übernimmt das Prinzip seiner Helden, nichts oder etwas anderes zu sagen. Sheriff Chance zu Feathers: «Ich nehm dich fest, wenn du in diesem Aufzug vor andere Leute trittst.» Und sie antwortet: «Ich dachte schon, du würdest es nie sagen.» – «Was würde ich nie sagen?» – «Dass du mich liebst.» – «Ich habe nicht gesagt, dass ich dich liebe – ich habe gesagt, ich nehme dich fest.» – «Das ist doch das gleiche.» Viele Figuren bei Howard Hawks sagen nicht direkt, was sie denken oder fühlen. Hawks kommentiert: «Er hat jedenfalls alles gesagt, was er zu sagen hatte. Das meinte ich vorhin mit Pufferdialog. Man sagt das Gegenteil

von dem, was man meint. Es bedeutet einfach, dass man drumherum redet – eben nicht direkt ist –, und das scheint manchen zu gefallen. Es überlässt dem Zuschauer die Aufgabe, eigene Schlüsse zu ziehen.»

Walt R. Vian

Quellen, Zitate aus

- ¹ In *Cahiers du cinéma*, Nummer 29, Dezember 1953 (gezeichnet mit Maurice Scherer, Pseudonym von Eric Rohmer)
- ² Jacques Rivette: «Génie de Howard Hawks» in *Cahiers du cinéma*, Nummer 23, Mai 1953
- ³ Jacques Becker, Jacques Rivette, François Truffaut: «Entretien avec Howard Hawks» in *Cahiers du cinéma*, Nummer 56, Februar 1956
- ⁴ Peter Bogdanovich: *Wer hat denn den gedreht?* Zürich, Haffmans Verlag, 2000
- ⁵ E. P. (Enno Patalas) in *Filmkritik* Nr. 10, Oktober 1959
- ⁶ Richard Schickel: *The Men Who Made the Movies. Interviews.* London 1977
- ⁷ Michael Althen: *Rio Bravo.* In Thomas Koebner (Hg.): *Filmgenres Western.* Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2003

RIO BRAVO (1959)
Lauren Bacall und
Humphrey Bogart
in *THE BIG SLEEP*
(1946)

Gary Cooper und
Marlene Dietrich
in *MOROCCO*, Regie:
Josef von Sternberg
(1930)

Humphrey Bogart
und Ingrid Bergman
in *CASABLANCA*,
Regie: Michael Curtiz
(1942)

Angie Dickinson und
John Wayne in *RIO
BRAVO* (1959)