

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 58 (2016)  
**Heft:** 355

**Artikel:** Close-up : Running over  
**Autor:** Binotto, Johannes  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-863400>

### **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:** 14.03.2025

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

Monkey Business, USA 1952  
00:26:57–00:27:00

Regie: Howard Hawks; Buch: Harry Segall, Ben Hecht, Charles Lederer, I.A.L. Diamond; Kamera: Milton R. Krasner; Schnitt: William B. Murphy; Musik: Leigh Harline. Darsteller (Rolle): Cary Grant (Dr. Barnaby Fulton), Charles Coburn (Oliver Oxy), Marilyn Monroe (Lois Laurel), Ginger Rogers (Edwina Fulton)

## Running over

Drei Sekunden müssen genügen. Drei Sekunden müssen reichen, um das Prinzip zu zeigen, nach dem die Filme von Howard Hawks funktionieren und worin die Brillanz seines Werks besteht. Knapper geht es kaum. Dem Regisseur hätte diese Vorgabe gefallen, da er sich doch immer viel auf die Geschwindigkeit seiner Filme einbildete und sich rühmte, Kino zu machen, das rund zwanzig Prozent schneller sei als das seiner Kollegen. *Howard Winchester Hawks* – der vergessene Mittelname weckt die passende Assoziation. So, wie der Erfolg des legendären Winchester-Repetiergewehrs, jener «gun that won the West», bekanntlich vor allem auf der Geschwindigkeit beruhte, mit der es sich nachladen liess, ist auch beim Regisseur Hawks Geschwindigkeit alles. Und doch täuscht man sich, wenn man das Hawks'sche Tempo mit Ökonomie verwechselt. Wenn er in *His Girl Friday* die Dialogsätze sich überlappen liess und sie darum so schreiben musste, dass ihr Anfang und Schluss entbehrlich waren, ging bei ihm immer wieder das Tempo mit konstanter Verschwendung einher. Man plappert zu viel, aber dafür umso schneller.

Was Hawks macht, ist Potlatch in Höchstgeschwindigkeit. Das wäre



übrigens auch ein gutes Synonym für Screwball Comedy, jene Sorte von Komödie, auf die er sich so gut verstand. Einen «Screwball» nennt man einen Wurf im Baseball, der für den Schläger deswegen so schwer zu treffen ist, weil der Ball mit einem Drall nach aussen versehen ist. Es geht nicht ums Treffen, sondern ums Danebenschiessen, und zwar möglichst schnell. Auch Hawks' Filme folgen dem Prinzip der rasanten Abweichung. Nicht ökonomische Erfüllung, sondern verschwenderische Überbietung ist seine Philosophie. «Positiv bei Hawks bedeutet die ständige Überschreitung definierender Grenzen zum Ziel ihrer Erweiterung», heisst es bei Frieda Grafe. Subversion zeigt sich hier demnach nicht in Form von Verweigerung, sondern stellt sich ein, indem man die Vorgaben besser und anders erfüllt als geplant.

Von null nicht auf hundert, sondern darüber hinaus, in drei Sekunden. Die drei Sekunden finden sich in Hawks' *Monkey Business*. Eben hat der von *Cary Grant* gespielte Chemiker Dr. Barnaby Fulton jenes Verjüngungsserum eingenommen, das gar nicht er, sondern der Affe des Tierversuchs zusammengemixt hatte. Sagenhaft verjüngt schlägt der eben noch steife Dr. Fulton ein Rad durchs Labor. Und als sein Assistent ihm gratulieren will, läuft ihm der Professor strahlend und mit ausgestreckter Hand entgegen. Doch noch bevor sich die beiden treffen, klingelt bereits das Telefon, und ohne in der Bewegung innezuhalten, geht Fulton am verwirrten Assistenten vorbei, die ausgestreckte Hand nun plötzlich aufs Telefon gerichtet, das er sogleich, schon nach dem ersten Klingeln abnimmt. Die Dinge geraten durcheinander, nicht etwa durch Unterbrechung, sondern durch Verlängerung. Man möchte sie sich immer wieder anschauen, diese Bewegung Cary Grants, wie ein Pfeil, der während des Flugs die Bahn wechseln kann. Was



am Anfang der Bewegung aufs eine Ziel gerichtet war, wird in Sekunden-schnelle woandershin abgelenkt. Eins, zwei, drei, und schon ist Dr. Fulton wieder woanders. In einem Hawks-Film würde es einen nicht wundern, wenn er den Hörer abgehoben hätte, noch bevor es geklingelt hat.

Besser als Cary Grant kann das freilich keiner spielen. Grant ist der ideale Darsteller für Howard Hawks, weil der Schauspieler mit jeder Faser seines Körpers jene Bewegungsverlängerung beherrscht, von der die Filme dieses Regisseurs leben. Grant hat die Transformation im Blut. Sein immer wieder zu beobachtendes Talent ist, noch die scheinbar alltäglichste Geste unvermittelt in eine Tanzbewegung übergehen zu lassen. Man denke etwa daran, wie er sich in Hitchcocks *North by Northwest* aus dem Fahrstuhl mit den Killern davonschlingelt, oder an seine Tänzchen durch die Stube seiner beiden Tanten in Capras *Arsenic and Old Lace*. Grants Bewegungen sind Transgression am laufenden Band und spielen Hawks in die Hände. Wer wird sich da noch wundern, dass der tänzerische Cary Grant in diesem Film ausgerechnet *Ginger Rogers* als Partnerin zugewiesen bekommt. Obwohl kein eigentliches Musical, ist *Monkey Business* verkappt doch eines. Wie Fred Astaire, bei dem das Schlendern auf dem Trottoir nahtlos in ein Ballet übergehen kann, agieren auch die Darsteller/Tänzer von *Monkey Business* laufend jene Verwandlung aus, um die es dem Film geht.

Dazu passt auch die Story: Das Wundermittel, nach dem im Film geforscht wird, macht nicht nur jünger, sondern vor allem zielloser. Der



Professor fährt in der Gegend rum, seine Gattin schlittert durch die Hotelgänge. Wer das Jugendserum zu sich nimmt, findet nicht sein früheres Ich, sondern verliert sich vielmehr dabei. Alles gerät aus dem Ruder. Die Tanzschritte beschreiben jene Screwball-Kurven, die dem Film seinen Drall geben.

«Pardon me, my phone's running over», sagt der Professor in jenen drei Sekunden als Entschuldigung zu seinem verdutzten Assistenten, an dem er schnurstracks vorbeirent. Der Scherz ist bewusst als müde Albernheit geschrieben und sagt doch genau, was Sache ist. Nicht bloss laufen, sondern überlaufen. Das ist es, was Cary Grant macht und Hawks Filme mit ihm. Nicht stehen bleiben, sondern immer weitergehen, überlaufen, woandershin.

Das passt indes kaum zu jenen Gemeinplätzen, die über die Ära des klassischen Hollywoodkinos kursieren. Die gängige Behauptung, es sei in diesen Filmen vornehmlich darum gegangen, Geschichten schön stringent zu erzählen, hält der genauen Betrachtung von Hawks' Filmen nicht stand. Kontinuität, diese angeblich oberste Maxime Hollywoods, wie sie sich in dessen präferierter Montageform des

«continuity editing» ausdrückt, wird bei Hawks vielmehr so sehr auf die Spitze getrieben, dass sie mit ihrem schieren Gegenteil zusammenfällt. In Hawks Filmen, wo sich alles unablässig transformieren lässt, entpuppt sich Kontinuität als das, was man mit Gilles Deleuze «Deterritorialisierung» nennen könnte: eine exzessive Fluchtlinie, die nie an ein Ziel kommt, *full speed*. «Das ist eine Form, Geschichten zu erzählen, die ich sehr mag. Man schafft zunächst eine Figur, und die hat ein Problem, dann kommt ein anderer Mann dazu, und der übernimmt das Problem, und schliesslich hat der erste sich aufgebraucht und der andere hat das Problem, und es geht weiter. Das ist wie ein grosser Mechaniker, der Rennwagen baut, und ein Mann kommt um, und noch einer kommt um, und es geht weiter, und man hört nicht deshalb auf», sagte Hawks im Gespräch mit Peter Bogdanovich. Hawks war früher in den Sommerferien selber Rennen gefahren, später, mit seinen Filmen, macht er damit weiter und

hält sich nun an keine Leitplanken mehr. Sie höre ihn schon, schreibt dazu Frieda Grafe, «den Einwand der Klugscheisser, für die das *keep moving* Ausdruck von blinder Fortschrittsgläubigkeit ist oder von Fatalismus. Weil sie nicht in der Lage sind, sich bloss auf diese Bewegung einzulassen. Die eben nicht Zeichen für etwas ist.» Deleuze sah in dieser Fähigkeit zur endlosen, ziellosen Bewegung nichts weniger als die «Überlegenheit der angloamerikanischen Literatur». – Ist es vielleicht auch die Überlegenheit des amerikanischen Films? Jedenfalls kommt in den Fluchtlinien von Howard Hawks das Kino dem nahe, was es zuallererst ist: Bewegung. Moving pictures, running over. Ready, steady, go.

Johannes Binotto

