

Das Genre als *auteur*

Überlegungen zu einer Ästhetik des Hollywood-Studiofilms

In Hollywood-Filmen ist häufig von Hollywood die Rede. Es gibt die verschiedensten Formen der „Behandlung“ dieses Themas. Entweder die Handlung spielt in Hollywood und die auftretenden Figuren sind im Filmgeschäft tätig, oder es werden einzelne Genres parodiert. Dies geschieht meist in Komödien, ein „tragisches“ Hollywood-Schicksal, wie in Billy Wilders *Sunset Boulevard* von 1950 kommt allerdings selten vor. Indirekte Anspielungen sind, vor allem im Slapstick und in der Screwball-Comedy, nicht selten. Es findet ein Spielen mit Zuschauererwartungen statt, eine gewisse Distanz ist zu beobachten, ein Spür- und Sichtbarmachen der „Mechanik“, des „Funktionierens der Konventionen“. Manchmal wird der ganze Apparat kritisch vorgeführt, das industrielle Produzieren gezeigt und einzelne Typisierungen seiner Agenten karikiert. Vor allem der ewige Kampf zwischen Regisseur und Produzent, bzw. zwischen dem künstlerischen Personal und dem Finanz-Ressort gibt in solchen Filmen ein Feld der Auseinandersetzung, bei denen sich, ganz im Gegensatz zur realen Filmindustrie, schließlich der „wahre Künstler“ durchsetzt. Gerade diese Variante der Übertragung von Handlungsplots auf das Hollywood-Set trägt viel zur offiziellen Stilisierung Hollywoods bei, bei der versucht wird, das Studiosystem im Sinne einer populären Vorstellung von künstlerischer Kreativität zu deuten – einer Vorstellung, die auf traditionelle Muster zurückgreift und kaum Ähnlichkeit mit der Realität beanspruchen kann.

Wirklich „selbstreflexive“ Filme oder Motive, die demgegenüber die tatsächlichen Zustände aufgreifen und eine kritische Perspektive von außen zeigen, sind sehr selten. Was solche Filme angeht, die eine parodierende Haltung vorstellen, so spielen sie in der Regel mit den Konventionen einzelner Genres, thematisieren aber nicht die allgemeine Genrebezogenheit der Produktionen des Studiosystems. Eine Ausnahme, in der dies doch geschieht, in der aber auch alle beschriebenen anderen Haltungen aufzufinden sind, ist ein „kleiner Film“ aus dem Jahre 1941, den ich im folgenden zum Ausgangspunkt für allgemeine Überlegungen zum Genre nehmen möchte.

Sullivans Reise von Hollywood nach Hollywood

Der Film *Sullivan's Travels* (Regie: Preston Sturges) ist eine Komödie. Aber er beginnt mit einer Szene, die eher aus einem Gangsterfilm stammen könnte: Zwei Männer¹ kämpfen auf Leben und Tod auf den Dächern eines fahrenden Zuges, tödlich getroffen fallen sie von einer hohen Brücke ins Wasser. Dann die Einblendung „The End“. Dieser *show down* ist das Ende eines Films im Film. Denn nun geht das Licht an, wir sind in einem Vorführraum, der Regisseur John L. Sullivan hat seinen Studiobossen diesen Film vorgeführt, um ihnen sein nächstes Projekt schmackhaft zu machen. Denn er hat die Filme mit „Slapstickjagden, Badeschönheiten und Tortenschlachten“ satt, die er bislang gemacht hat, und will nun ein „sozial engagiertes“ Werk schaffen. Es folgt eine Diskussion über den Film an sich und seine gesellschaftliche Funktion. „Mein Film soll ein Kommentar zu den modernen Daseinsbedingungen werden“, wirbt der Regisseur für sein Projekt, „krasser Realismus, er soll Probleme zeigen, die den Durchschnittsbürger wirklich interessieren“, und „ein Dokument sein“, das „dem Leben einen Spiegel vorhält“. Sullivan wünscht sich, „daß dieser Film Würde ausstrahlt, er soll ein wahres Bild vom Leiden der Menschen zeigen“.

Es entsteht ein heftiger Streit, die Bosse behaupten, so etwas würde „nur Kommunisten“ interessieren. Diese Szene parodiert mit den üblichen Mitteln den Kampf zwischen Kunst und Geld im Filmgeschäft: klischeehafte Formulierungen, die Inszenierung der hektischen Eile, mit der Sullivan seine Argumente den durch die Büros eilenden Produzenten vorträgt sowie deren periodischer Einwurf: „mit ein bißchen Sex drin“. Das Streitgespräch ist, wie stets in solchen Komödien, nicht nur ein reichlich oberflächlicher Diskurs über die Aufgaben und Wirkungsmöglichkeiten des Films, sondern es etabliert zwei Klischeevorstellungen: auf der einen Seite den ein wenig spleenigen Regisseur, der sich einbildet, die Erfolgsrezepte Hollywoods außer Kraft setzen zu können, und auf der anderen seine Gegenspieler, die den ‘gesunden’ kommerziellen Menschenverstand vertreten und infolgedessen blind sind für die innovativen Ideen des ‘Künstlers’.

Der Film beginnt also mit einem doppelten scheinbaren ‘Fehlstart’. Einmal werden wir zunächst in bezug auf die Genrezugehörigkeit in die Irre geführt. Und zum andern fungiert die Auseinandersetzung im Dialog nicht nur durch ih-

¹ Später erfahren wir, daß in ihnen „Kapital und Arbeit“ verkörpert sein sollen. Alle Zitate, die nicht anders belegt sind, stammen aus den Dialogen des Films. Da es hier nicht auf einzelne Formulierungen des Dialogs ankommt, zitiere ich nach der deutschen Synchronfassung und rekurriere nur in wichtigen Fällen auf den Originaldialog.

ren Inhalt als Exposition des Films (Mit dem Vorwurf konfrontiert, er wisse ja selbst gar nichts über dieses Elend, das er da schildern wolle, beschließt Sullivan, sich als Landstreicher zu verkleiden und Erfahrungen 'im Milieu' zu sammeln). Sie ist zugleich schon selbst eine Komödienszene und hat also eine formale Eröffnungsfunktion, die ihren Inhalt nicht unberührt läßt. Denn für die Lösung der aufgeworfenen Fragen tritt die diskursive Ebene in den Hintergrund und der Erzähler verweist uns – so wie wir es gewöhnt sind – auf den Plot. Wir sind gespannt und zugleich sicher, daß wir erfahren werden, wer recht behält.

Von da an ist der Film so etwas wie eine Episodengeschichte oder *road movie* mit der Besonderheit, daß mehrmals bis zum Anfang 'zurückgefahren' wird: Sullivan braucht, zwischen den verschiedenen Versuchen seiner Annäherung an die Realität, immer wieder das Auftanken im gewohnten *high key*-Ambiente mit Pool, Tennisplatz und altenglisch stilisiertem Personal. Aber, ganz seiner Anfangscharakteristik als 'engagierter' Künstler entsprechend, gibt er nicht auf, und auch die Studiobosse machen aus der Geschichte, da sie sie nicht verhindern können, in ihrem Interesse das beste. Sullivans Abenteuerurlaub wird von der Publicity-Abteilung vermarktet. Eine Reportage mit dem Titel *Im Schattental der Mißgeschicke* wird entstehen. Sie wissen, daß es bei einem Teil des Publikums (vor allem dem europäischen) gut ankommt, einen Regisseur vorweisen zu können, der das Bild des für seine Ideale kämpfenden Künstlers verkörpert. Das gut verkäufliche Etikett dafür ist „Genie“.

Was für die Studiobosse eine wohlfeile Werbekampagne und für den so qualifizierten Sullivan die beharrliche Durchsetzung seiner künstlerischen Intentionen ist, ein selbstinszenierter Reifungsprozeß sozusagen, ist für den Film-erzähler eine sorgfältig rhythmisierte, auf Spannungssteigerung angelegte dramatische Konstruktion nach allen Regeln der Kunst Hollywoods, und natürlich mit unvermeidlichem Happyend. Auch wenn die von Sullivan so beharrlich gesuchte Elendsrealität auf dieser Ebene nur ein Bezugspunkt in einem Plot ist, der die 'Bekehrung' des in die Irre gehenden naiven Künstlers zur Reife des erfolgsbewußten Hollywood-Regisseurs zielstrebig ansteuert, so ist der 'Bildungsprozeß' des Protagonisten doch differenziert gezeichnet, nimmt die Intensität der Begegnung mit der Welt der Armen mit jeder 'Station' zu. Deswegen ist es sinnvoll, die Stationen näher zu berichten.

1) Der erste Anlauf, den Sullivan macht, die 'Realität' zu studieren, ist relativ schnell zu Ende: Wir sehen ihn die Straße entlang wandern, ein Bündel am Stock über die Schulter gelegt wie *Charlie the Tramp*. Es folgt ihm in Sichtweite ein großer Wohnwagen mit Küche, Dusche und viel Personal. Funker und Reporter arbeiten 'fiebrig' an der Artikelfolge: „Und so beginnt diese

bemerkenswerte Expedition...“. Sullivan kann den lästigen Troß nur loswerden, indem er die Leute alle in Urlaub schickt, was ihn viel Geld kostet. Ein anschließendes Gastspiel als Hausangestellter bei zwei alten Jungfern bricht er, genervt von deren fürsorglichen Avancen, schnell ab und landet per Anhalter auf einem LKW zufällig-schicksalhaft wieder in Hollywood. Dort lernt er in einem Coffeeshop eine junge Frau kennen, die gerade ihre Versuche, zum Film zu kommen, aufgegeben hat.² Da sie ihm Spiegeleier mit Speck bezahlt hat, bringt er sie mit seinem Wagen (der angeblich einem Freund gehört) nach Hause. Sie geraten in eine Polizeikontrolle und landen im Gefängnis, da er sich nicht ausweisen kann und sein Wagen als gestohlen gemeldet worden war. Die Produzenten müssen kommen und ihn auslösen. Dabei erfährt auch das Mädchen seine wahre Identität und seine Absicht der „Realitätserkundung“ für einen neuen Film.

2) Den neuen Anlauf will das Mädchen nun mitmachen, weil sie „50 mal mehr von den Schwierigkeiten des Lebens im Elend weiß“ als er. Sie verkleidet sich als Junge und beide werden zum Güterbahnhof chauffiert,



Sullivan als Tramp ...



... aber Hollywood ist immer in Reichweite



Im Kino nur Sorgen und Tränen

² gespielt von Veronica Lake, langhaarig, blond, hübsch und nicht mundfaul.



Beim zweiten Trip schon nicht mehr allein:
„mit ein bißchen Sex drin“



Nachtasyl



Wie Gewalt entsteht:
Sullivan wirft den ersten Stein

aber die Tramps erkennen sie bald als „Amateure“, und schon die erste Nacht auf den kalten Waggons bringt ihm einen Schnupfen ein und sie flüchten wieder zurück in die gewohnte Zivilisation.

3) Sullivan will trotzdem weitermachen, und wir sehen jetzt die beiden im überfüllten Schlafsaal eines Obdachlosen-asyls übernachten, gegen Läuse kämpfen, in einer Kirche eine Predigt anhören und in einer Armenküche eine Suppe essen. Sie verdienen sich ein paar cents, indem sie mit Werbe-Sandwiches herumlaufen, als sie aber wirklich gezwungen sind, sich „ihr Essen aus Mülltonnen zu holen“ (das war einer der Slogans im Eingangsgespräch mit den Studiobossen gewesen), da haben sie genug und Sullivan erklärt, das Experiment sei ‘erfolgreich’ abgeschlossen.

4) Beim vierten Ausflug in die Welt von Armut, Gewalt und Not wird der pittoreske Trip vorübergehend zum echten Abenteuer. Nur kurz wollte Sullivan noch einmal unter die Brücken gehen, um den Armen Fünfdollarnoten auszuteilen (seine Vorstellung von Weltverbesserung). Aber er wird überfallen und ausgeraubt. Der Räuber wird von einem Zug überfahren, und da die Leiche unidentifizierbar

ist und Sullivans Sachen und Ausweis bei sich führt, erscheinen tags darauf die Zeitungen mit der Meldung vom Tod des großen Regisseurs. Sullivan, der nun seine Identität verloren hat, gerät in Streit mit einem Eisenbahnarbeiter, den er in einem plötzlichen Wutanfall schwer verletzt. Er wird zu 6 Jahren Zwangsarbeit verurteilt, kommt in eine Strafkolonie (*Chain Gang*) wo er angekettet und unter der Herrschaft eines brutalen Aufsichtsbeamten Fronarbeit leisten muß. Hier hat er nun sein zweites Bekehrungserlebnis: Die Gefangenen werden von einem mildtätigen Pfarrer in die Kirche zu einer Filmvorführung eingeladen, und als ein Micky-maus-Film gezeigt wird, muß er verwundert miterleben, daß die Gefangenen sich köstlich amüsieren und auch er nach einer Weile einen Lachanfall nicht unterdrücken kann.



Sullivans Bekehrung

Es gelingt ihm (natürlich), sich zu befreien, indem er sich des Mordes an dem Filmregisseur, also an sich selbst bezichtigt. Angesichts seiner triumphalen Rückkehr und Auferstehung als genialer Künstler ist das Studio begeistert und bereit, seinen gesellschaftskritischen Film mit dem Titel *O Brother, Where Art Thou* zu finanzieren. „Shakespeare wird nur noch unter ‘Vermischtes’ erwähnt werden!“, prophezeit man ihm. Aber nun sagt er ab und will eine Komödie machen, denn: „erstens bin ich zu glücklich, zweitens habe ich nicht genug gelitten, drittens sollten wir die Menschen lieber zum Lachen bringen. Das ist alles, was manche Menschen haben. Es ist nicht viel, aber es ist besser als nichts ...“

Happyend

Der Film endet mit einer ziemlich penetrant präsentierten Moral. Die einleuchtende Formel 'Der Künstler setzt sich der Realität aus und verarbeitet sie dann künstlerisch' wird scheinbar widerlegt, in Wahrheit aber eingelöst, und die zu Beginn aufgeworfenen Fragen nach der Berechtigung von „Musicals in einer Zeit, in der die ganze Welt Selbstmord begeht“ stellen sich als rhetorische heraus: Gerade in Zeiten von „Krieg und Mord und Totschlag auf den Straßen“ brauche man die Kompensation durch das Lachen im Kino. Sein Butler wußte es schon zu Beginn: „Die Armen wissen alles über die Armut und nur die morbiden Reichen würden sich von diesem Thema faszinieren lassen. (...) Reiche Leute und Theoretiker (und das sind ebenfalls reiche Leute) sehen die Armut (...) als Mangel an Reichtum, (...) Armut ist aber eine wahre Pest, zersetzendes Gift, ansteckend wie die Cholera. (...) Kein Objekt für Studienzwecke“. Und schon gar nicht für einen Film, der Kasse machen soll.

Der letzte Satz des Films heißt im englischen Original: „It isn't much but it's better than nothing in this cockeyed Caravan!“³ Was zunächst wie ein unübersetzbarer Slang-Ausdruck erscheint (*cockeyed* = „hahnäugig, windschief“, übertragen: „hirnrissig, absurd“; *Caravan* = „Wohnwagen“, kann auch „Karawane“, „Umzug“ bedeuten) stellt sich als eine gezielte Anspielung heraus: Der Wohnwagen ist ja im Film durchaus ein mit Symbolwert besetzter Gegenstand, der in zwei Episoden auftaucht. In ihm ist zeichenhaft Sullivans Herkunft und soziale Zugehörigkeit präsent, und zwar in karikativer Form. Die verbale Pirouette an exponierter Stelle – nämlich bei der Formulierung eines neugewonnenen Selbstverständnisses des Hollywood-Regisseurs am Ende, das wie eine Moral oder Quintessenz des Films zu lesen ist, verweist auf eine letztlich distanzierte ironische Haltung des Filmerzählers. Scheinbar sind am Ende – dies ist zunächst die im Komödiengenre übliche, ja in diesem Fall unausweichliche Verschränkung – die Meinungen vertauscht: Jetzt reden die Studioleute wie Sullivan zu Beginn, und dieser will Komödien machen. Aber die Entwicklung ist nicht eine einfache Umkehrung, Sullivan ist nicht auf die Position der Studiobosse eingeschwenkt. Für ihn haben sich die gegensätzlichen Argumente (sowohl Mitleid und Parteinahme für die in Not Lebenden, als auch die Verwirklichung dieses Engagements dadurch, daß er die Leute zum Lachen bringt) als integrierbar herausgestellt, das ist es, was er auf seinen Reisen gelernt hat. Wie genau der Film seine Botschaft unterfüttert, geht aus einem Detail hervor: Im Streitgespräch zu Beginn des Films stellt sich heraus, daß die beiden Produ-

³ Die Worte sind die letzten im Film gesprochenen.



Happyend

zenten eine arme Kindheit und Jugend hatten, im Gegensatz zu Sullivan, der College und Internat besuchen konnte. Sie sind also von ihrer sozialen Herkunft her 'näher' beim Publikum und verstehen deshalb seine Bedürfnisse besser als der 'Intellektuelle'. Am Ende repräsentiert Sullivan dann so etwas wie eine Synthese von Künstler und 'Volk'. Auf Grund dieses Bewußtseins am Ende einer ,Ent-

wicklung' ist Sullivan nun mit sich einig, und so erfüllt der Plot das Gesetz des Happy ends, das die Aufhebung jeden Widerspruchs fordert, perfekt (außerdem kriegt er das schöne blonde Mädchen, getreu der Maxime „und ein bißchen Sex“, was hier übersetzt werden muß mit „und ein bißchen Romantik“). Das ein wenig klappernde Funktionieren⁴ dieses Happy-Ends enthält also eine deutliche, ernst gemeinte Botschaft, die Komödie endet mit einer ‚Moral‘. Daß diese den spielerisch-leichten Ton des gesamten Films aufbricht, mag nur einem kritischen Zuschauer so erscheinen. Für ein ‚normales‘ Hollywood-Publikum ist diese Botschaft eine so absolut fundamentale Selbstverständlichkeit, daß der Wechsel von der Komik und ihren Mechanisierungen zur ernsthaften These nicht also solcher empfunden wird. So wundert es nicht, daß der Regisseur und Autor dies bestätigt.

Die Botschaft

Preston Sturges sieht in seinem Film eine ernsthafte Parabel für das Künstlertum. Mit der Fähigkeit, zu lachen und andere lachen zu machen, habe Sullivan die „Würde seines Berufs“ wiedergewonnen („So, as a purveyor of laughs, he regained the dignity of his profession and returned to Hollywood to make laughter“⁵). Man ist versucht, von der „Berufung“ zu sprechen, so ähnlich ist

4 Sullivans Frau, die er als „Vampir“ bezeichnet, weil sie nur hinter seinem Geld her ist, hat sich freundlicherweise während seiner „Abwesenheit“ von ihm scheiden lassen.

5 Interview in der *New York Times* vom 1. Februar 1942. Auch James Curtis zitiert diese Sätze, aber in der für die Autobiographie vorgesehenen Form, und dort heißt es weiter: „SULLIVAN'S TRAVELS is the result of an urge, an urge to tell some of my fellow filmwrights that they were

das stilisierte Pathos dieses Satzes manchen klischeehaften Formulierungen im Film selbst. Für Sturges war es ein Film mit einer 'message', eine Charakterisierung, die sich bei näherer Hinsicht nicht so eindeutig bestätigt. Sullivans Bekenntnis zur kompensativen Funktion der Unterhaltung hat einen resignativen Unterton („It isn't much...“). Anders offenbar als der Regisseur und Autor⁶, der sie so glorifiziert, verhält sich der Filmerzähler offenbar durchaus distanziert zur Hauptfigur.⁷ Anfangs läßt er Sullivan als einen skurrilen Sonderling auftreten, dessen Aussagen angelernt, phrasenhaft sind, als wolle er uns vermitteln, daß er den Jargon der Intellektuellen sehr wohl 'drauf' hat. Demgegenüber erscheinen ähnliche Phrasen der Studioleute aus nachvollziehbaren kommerziellen Interessen heraus legitim, ein wenig zum Lachen, aber nicht lächerlich – genauso, wie ihr Bekenntnis zum 'engagierten Film' am Ende, als Ergebnis eines neuen, angepaßten kommerziellen Kalküls, ihre Glaubwürdigkeit als filmische Figuren nicht beeinträchtigt.

Sullivan hingegen ist als Charakter weniger homogen. Er äußert sein künstlerisches Credo am Ende nicht als ein begeisterter Künstler, der nun wirklich seine 'Berufung' gefunden hat, sondern eher als ein Mensch, der die Grenzen seines Tuns erkannt hat. Zwar macht der Filmerzähler beträchtliche Anstrengungen, die Vorgaben des Autors zur Geltung zu bringen: Nach dem zitierten letzten Satz Sullivans gibt es eine Rückblende, welche die lachenden Zuschauer in der zum Kino umfunktionierten Kirche⁸ zeigt, und anschließend folgt eine 'Vor'blende: ebenfalls lachende Zuschauermengen in, so ist zu vermuten, Sullivans nächster Komödie.

Als einen unzulänglichen Gesellschaftskritiker oder gar -reformer hatten Sullivan schon die ersten Kritiker erkannt und kritisiert. Gleich nach der Uraufführung legte Bosley Crowther, der den Film in der *Times* sehr positiv rezensiert hatte, in einem Brief an Sturges seine Bedenken dar, die er mit Rücksicht

getting a little too deep-dish and to leave the preaching to the preachers“. Between Flops, a Biography of Preston Sturges, New York 1984, zit. nach CineBooks' Motion Picture Guide Review in Microsoft Cinemania. Das engagierte Plädoyer gegen das Predigen gerät fast selber zur Predigt. Sturges hat seinen Film sehr wohl als ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Medium verstanden. Bestätigt wird dies durch Aussagen von Zuschauern der Vorpremiere: „Das Publikum will Scherze, nicht Predigten, und Sullivan's Travels predigt“ (Diane Jacobs: Christmas in July. The Life and Art of Preston Sturges. Berkely 1992, S 260)

6 Sturges hatte in den ersten Jahren seiner Ehe mit Louise die Angewohnheit, Obdachlose zu sich nach Hause zum Essen einzuladen, die manchmal wochenlang täglich ohne Einladung kamen, weil er nicht den Mut hatte, sie zu enttäuschen. (Jacobs S. 241).

7 Sturges selbst hatte sich in dem erwähnten Interview (*New York Times*) noch von Sullivan distanziert, später aber nicht mehr.

8 Eine aufschlußreiche Metapher zum Thema Kino und Predigt.

auf seinen Freund nicht öffentlich hatte äußern wollen: „Da kehrt ein Mann geläutert zurück in ein Leben und eine Welt, von denen er wußte, daß sie unecht, ein Schwindel ist (phony). Hätte die Ironie dieses Kompromisses nicht schärfer herauskommen müssen? Sullivan hatte wahrlich Grund, eher bitter zu lachen, und zwar über sich selbst.“⁹

Und Siegfried Kracauer schrieb 1950: „Sullivans Reisen haben etwas von einer Flucht; Indem sie dem Alltäglichen zugunsten des Spektakulären ausweichen, ähneln sie Touristenführungen in der Bowery. Zudem ist Sullivan kaum beeindruckt durch die vielen Unglücklichen, die er auf seinem Weg trifft. Vom ersten Moment an vermeidet er jede Verwicklung in unsere normale Arbeitswelt. Seine Weigerung, sich durch die Leiden des Menschen – durch jegliches Leiden übrigens – bewegen zu lassen, ist begleitet von der Überzeugung, daß die Dinge so sind wie sie sind und daß man nichts machen kann. Indem er die Gesellschaft als ‘absurde Prozession’ (eine weitere mögliche Übersetzung von „cockeyed Caravan“, s.o. gg) kennzeichnet, räumt er unausgesprochen ein, daß es unmöglich ist, gegen diese Unzulänglichkeiten vorzugehen. Sein Lachen läuft auf eine konformistische Haltung hinaus“¹⁰. Auch André Bazin sieht in der Zwiespältigkeit der Titelfigur eine mangelnde Konsequenz des Regisseurs, die sich, gleichgültig, ob sie aus Feigheit oder Unfähigkeit herrührt, auf die künstlerische Gestaltung negativ auswirkt: „Wenn es darum gehen sollte, daß Hollywood und die Realität einander gegenübergestellt werden, dann durfte die letztere nichts Hollywood-mäßiges an sich haben. Die Tragödie hätte dialektisch die Komödie zerstören, die Realität den Film überfluten müssen. Nur dann hätte die Rückkehr nach Hollywood wirklich jene Ironie gehabt, die den Zuschauer davon abgehalten hätte, sich am Ende mit den Weisheiten Sullivans abzufinden.“

Aufschlußreiche Widersprüche

Es gibt mehrere Möglichkeiten, die Widersprüche dieses Films zu deuten – diejenigen, die versuchen, sie als Ergebnis von Kompromissen zwischen Regisseur und Produzenten zu sehen¹¹, sind selbst da, wo sie sich auf Tatsachen

9 Bosley Crowther: Brief an Sturges vom 2. Februar 1941, zit. nach Jacobs, S. 260.

10 Siegfried Kracauer: Preston Sturges or Laughter Betrayed, in: *Films in Review*, vol 1 No. 1, Februar 1950, S. 11-13. Ich folge nicht der holprigen Übersetzung dieses Artikels in: Siegfried Kracauer: Kino. Hrg. Karsten Witte, Frankfurt 1974, S. 244.

11 Z. B. könnte man sich fragen, ob die Schrifftafel zu Beginn des Films: „Dem Andenken derer, die uns zum Lachen bringen, den Spaßmachern, Clowns und Komikern aller Zeiten und Völker,

stützen können, eher uninteressant und werden hier nicht weiter verfolgt.¹² Wichtiger sind mir als Indizien Stellungnahmen, die versuchen, das Phänomen für weitergehende Überlegungen aufzuschlüsseln.

Für André Bazin ist das Versagen Sturges' von filmhistorischer Signifikanz. Die amerikanische Komödie sei „das ernsteste Genre Hollywoods“ gewesen. In dem Maße jedoch, wie ein typisch amerikanisches, von der Komödie immer wieder bestätigtes Bewußtsein vom Zusammenhang zwischen Geld und Glück, Liebe und Politik, von Krieg und Frieden in seinen naivem Glauben an diese Mythen in Frage gestellt wurde, „welkte die amerikanische Komödie dahin und starb wie eine entwurzelte Pflanze“. Der Regisseur, obwohl betroffen von den Ereignissen in Europa, habe 1941 die Chance nicht genutzt, diesen Prozeß selbst zu gestalten, „...anstatt die Gesetze des Genres zu ironisieren, läßt Sturges im Nachhinein erst ihre Absurdität ins Auge springen. Wenn er sie dann schließlich wieder rechtfertigt, so erst nachdem er bewußt gemacht hat, daß sie Lügen sind und weil er die Lüge schließlich für das kleinere Übel hält“¹³.

Manny Faber und W.S. Poster haben in ihrem vielbeachteten Aufsatz die Diskussion aus der relativen Unfruchtbarkeit der Vergleiche zwischen Absicht und Ergebnis befreit, indem sie in der mißglückten Komödie nicht eine Kritik oder Apologie, sondern einen Ausdruck der amerikanischen Kultur sehen:

Die Schwächen eines Millionärs, die Häßlichkeit einer geschmacklos aufgeputzten Frau werden präsentiert und ausgebeutet mit denselben Ingredienzien und auf dieselbe Weise. Sie existieren nur einen Augenblick für sich selber und funktionieren dann nur noch wie Bruchstücke jener tumultuösen Zeichnung des Ganzen. Jedoch ist diese Zeichnung ein wahreres Konterfei der amerikanischen Gesellschaft als es irgendeine Satire oder irgendein Realismus sein könnten, die beide unfähig sind, jenes zurückhaltende Selbstbewußtsein und jene mangelnde Ehrerbietigkeit den eigenen schwankenden Institutionen gegenüber wirklich zu attackieren, welche das Markenzeichen der amerikanischen Gesellschaft sind –

die es verstanden haben, unsere Bürde zu erleichtern, ist dieser Film liebevoll gewidmet“ nicht vielleicht von den Produzenten eingefügt wurde. Sturges hat sich mit Buddy DeSilva, dem neuerbundenen Produktionsleiter bei *Paramount*, nicht gerade gut verstanden. DeSilva war „nicht interessiert an zeitraubender künstlerischer Filmmacherei“ (Jacobs S. 256) und hat Schnitte und Änderungen vor allem bei den Szenen des elenden Lebens gefordert und teilweise durchgesetzt.

12 Sie sind im übrigen von Penelope Huston schön auf den Begriff gebracht worden: „Als Apologie des Komödienregisseurs ist der Film bemerkenswert wenig überzeugend – und zwar deshalb, weil jeder Regisseur, der Komödien mit einer ‘message’ machte, ohne Zweifel sehr schlechte Filme produzieren würde, und weil, als ‘seriöser Film’ betrachtet, Sturges’ Film lächerlich ist, und zwar sowohl 1941 als zu jeder Zeit.“ Penelope Huston in: Richard Roud (Hrsg.): *Cinema. A Critical Dictionary, The Major Film Makers*. London 1980, S. 987.

13 André Bazin in *L’Ecran français* No. 150, 11 Mai 1948, S. 11

und die für ausländische Beobachter die amerikanischen Sitten faktisch für jegliche Satire unzugänglich werden lassen.“¹⁴

Es interessiere Sturges nicht die Frage nach dem Falsch oder Richtig, Wahr oder Gelogen, sondern seine Kritik gelte jener Qualität der amerikanischen Gesellschaft, die allein in der damaligen Situation noch der Satire zugänglich gewesen sei: der Geschwindigkeit, jener Art von Bewegung, die gekennzeichnet sei durch einen „Haufen bizarrer und hektischer Individuen“ und durch die „Gleichzeitigkeit von extravaganten Aktionen und Gesichtern“.¹⁵

Ich greife von dieser Interpretation nicht den Inhalt auf und versuche deshalb auch nicht, sie bezüglich ihrer Glaubwürdigkeit im Zusammenhang neuerer Geschwindigkeitstheorien zu bewerten, sondern ich nehme sie als ein Beispiel eines Perspektivwechsels, den Diane Jacobs so zusammenfaßt: „Sein Problem war, daß das Komödiengenre schwierig und gefährlich ist, und er wollte dies beweisen in einem Film, der bewußt mit der Form experimentiert“¹⁶. Eine solche Absicht würde der kritisierten Flucht ins Klischee am Ende des Films einen anderen Sinngehalt zusprechen, diese würde erscheinen als „eine gigantische Pirouette eher den Formen als der Substanz des Hollywoodschen Populismus gegenüber, der die Vernunft der Massen feierte; Man könnte sagen, es ist eine schwindelerregende Replik auf den ernsthaften Schluß von *The Dictator*, der ein paar Monate früher in die Kinos gekommen war“¹⁷. So wäre der Schluß von *Sullivan's Travels* als ein künstlerischer Offenbarungseid¹⁸ zu kennzeichnen, der die letzte Möglichkeit der Gestaltung von Kritik an nicht mehr brauchbaren künstlerischen Konventionen darstellt.

Sullivan und die Genres

Aus einer solchen Perspektive möchte ich die Interpretation des Films noch einmal neu aufrollen. Es fällt wohl schon beim ersten Anschauen des Films auf, daß die einzelnen Stationen der Reisen Sullivans auch eine Art Revue der gän-

14 Manny Faber und W.S. Poster: Preston Sturges: Success in the Movies, in: *City Lights*, 1954, dann in *Film Culture* No. 26, Herbst 1962, S. 9-16 und erneut abgedruckt in: Manny Faber: Negative Space, New York 1971.

15 Ebd.

16 Jacobs, S. 248. („His point was that comedy is hard and dangerous, and he was about to prove it in a film that consciously experiments with form“)

17 Lorenzo Codelli. De la genèse du génie. Notes sur Preston Sturges. In *positif* No 281/282, Juli-August 1984, S. 12-19

18 Vgl. dazu meinen Aufsatz über Charlie Chaplin in diesem Heft.

gigsten Hollywood-Genres bieten. Auch wenn es grundsätzlich richtig ist, daß Sturges, vor allem in der ersten Sequenz, bevor Sullivan überhaupt aufbricht, die Genres mischt, so lassen sich im weiteren Verlauf bestimmte Genres bestimmten abgeschlossenen Teilen der Handlung zuordnen, so daß Sullivans „Reisen“ nicht nur geographische, sondern auch ästhetische Abenteuer sind.

So wird in der ersten Episode nicht nur anhand des geschulterten Wanderbündels die Atmosphäre der Chaplinschen Kurzkomödien evoziert, auch in der Szene mit dem kleinen Jungen wird auf einen von Chaplins allerersten Filmen, *Kid Auto Races at Venice* von 1914, direkt angespielt. Am Ende entfernt sich dann Sullivan auf der ins Ungewisse führenden Straße genauso, wie es Charlie am Ende seiner Filme so oft tut. Die Verfolgungsjagd ist purer Mack-Sennett-Slapstick mit allen typischen Zutaten der Zerstörungs-Materialschlacht. Danach folgt die erste von zwei Szenen, die im Kino spielen: Mit den beiden Damen, bei denen er einen ersten Job gefunden hat, geht er ins Kino, und dies ist der Beginn des für Sullivan organisierten Lernprozesses: Es läuft, vor einem völlig desinteressierten, Popcorn mampfenden und lärmenden Publikum, einer jener 'realistischen' Filme, die statt (wie auf einem Plakat zu lesen ist) *Beyond These Tears* oder *The Valley of the Shadow* auch *Brother, Where Art Thou* heißen könnten. Auch der Abschied von den Damen, die ihn eigentlich „vernaschen“ wollen, ist wieder im Slapstick-Stil gestaltet: Hose zerreißt, Landung in der Wassertonne.

Mit dem Eintritt in den Coffeeshop, wo sich Sullivan von der Überraschung erholen will, wieder in Hollywood gelandet zu sein, sind wir in der *screwball-comedy* gelandet. Die beiden wichtigsten Merkmale dieses Genres sind die „wie Schlagbälle“ hin- und hergeschleuderten Dialogsätze und die (stets sich als vorläufig herausstellende) Umkehrung der Geschlechterrollen: Das Mädchen macht Sullivan an mit kecken Sprüchen, es bezahlt ihm die Spiegeleier. Daß dabei der Name Lubitsch erwähnt wird, ist mehr als ein verbaler Gag. Zusammen mit ihm und dem vorher schon erwähnten Frank Capra ist Preston Sturges der dritte Hauptrepräsentant der amerikanischen Komödie der 30er und 40er Jahre: War der zuweilen ätzend ironisierende Blick des skeptischen Europäers Lubitsch typisch für die Phase der kritischen Bestandsaufnahme der amerikanischen Gesellschaft in der Krise zu Beginn der 30er Jahre, so steht der Name Capra für jenen naiven Optimismus, der als führende ideologische Vorgabe des *new deal* Mitte der 30er Jahre folgte. Sturges gilt als ein beide Positionen zu einer neuen Einheit integrierender Drehbuchschreiber¹⁹, dessen Fil-

19 der für zwei herausragende Vertreter der klassischen Komödie arbeitete: William Wyler und Mitchell Leisen.

me als Regisseur dann schon in die neue Krise Hollywoods zwischen Isolatismus und Kriegsengagement, zwischen Eskapismus und ideologischem Engagement fallen. Auch hier fehlt nicht die Lektion, die für Sullivan einen Schritt weiter in Richtung seiner ‚Bekehrung‘ am Ende bringen soll und beim Publikum als ‚zukunfts-gewisse Vorausdeutung‘ fungiert: Befragt über Sullivans Filme, macht das Mädchen keinen Hehl daraus, daß ihr die von ihm derzeit noch verachteten Tortenschlachten-Komödien am besten gefallen, sie findet sie „blöd, aber wunderbar“.

Dieser Dialog findet während der Autofahrt nach Hause statt, und bei der nächsten Reise Sullivans, nun in Begleitung des Mädchens²⁰, wird das Motiv des *road movie* zu zweit wieder aufgegriffen, welches in Sturges' nächstem Film *The Palm Beach Story* (1942) ganz in den Vordergrund treten wird.²¹ Hier ist die Begegnung mit den ‚Tramps‘ ganz auf die Lächerlichkeit des Sullivan'schen Vorhabens hin inszeniert: Die Luxuslimousine fährt bis in Sichtweite der Landstreicher, und diese sehen ihre neuen ‚Kollegen‘ aussteigen. Später, beim Aufspringen auf den Zug, stellen sie sich besonders ungeschickt an, und sofort versucht Sullivan, Konversation zu machen und tritt damit selbst aus seiner Rolle heraus, wenn er wie ein Soziologiestudent oder *field worker* einen von ihnen fragt: „Wie denken Sie über die gegenwärtige Arbeitslage?“ Gleichzeitig wird die Romanze der beiden vorangetrieben. Während einer Nacht, die sie im Waggon auf dem für Schweinetransporte gestreuten Stroh²² verbringen, kommt Sullivan dem Mädchen wie ein Ritter vor, der auszieht, um Abenteuer zu bestehen, und er seufzt: „Es ist furchtbar, so mit einem Mädchen zu reisen“.

Bei der nächsten Station der Reise wechselt der Film ohne Übergang nun zunächst radikal seine Erzähl-Tonart: Im Stile einer Verfilmung von Gorkis *Nachtasyl*²³ werden wir in eine stilisierte Unterwelt versetzt. Auch hier ist die Distanzierung eingefügt: Das Studio hat überall Photographen und Kameraleute postiert, und es könnte ja auch sein, daß die ganze Szenerie auf dem Studio-gelände aufgebaut wurde, wo so komplizierte Kamerafahrten, wie sie hier verwendet werden, möglich sind. Was auf einer zweiten Ebene als Reportage erscheinen soll (das Studio dokumentiert die Ausflüge seines genialen Regisseurs

20 Das im Film keinen Namen hat, gemäß Sullivans Antwort auf die Frage des Polizisten, wer sie sei: „Im Film ist immer ein Mädchen dabei. Waren Sie noch nie im Kino?“

21 Und vielleicht eine Anspielung auf *Desire* (Frank Borzage, 1936, mit Marlene Dietrich und Gary Cooper) ist.

22 Einer der Filme Sullivans, von denen er sich zu Beginn temperamentvoll distanziert, hieß *Hey hey in the Hayloft*, etwa „Hallo, ihr da auf dem Heuboden“.

23 Sturges' Inszenierung erinnert stark an den ‚poetischen Realismus‘ à la Renoirs *Les bas fonds* (1936).

in die Realität), ist schon transformierte Kinowelt, mit vielen konventionellen Zügen und Anspielungen, wieder also eine ironisierte Selbstreflexion. Der Erzähler kommuniziert direkt mit den Zuschauern, und die Hauptfigur ist nicht Identifikationsangebot, sondern wird der witzigen Distanzierung ausgeliefert. Zur Relativierung des 'Realismus' dieser Szene trägt bei, daß komische Momente eingebaut sind, indem die das Leben der 'Armen und Unterdrückten' plagenden Zustände (z. B. Flöhe) bei unseren beiden Protagonisten als komische Effekte erscheinen. Und: Fast penetrant ist jene Mischung aus Komik und Sentimentalität präsent, mit der Chaplin seine späteren Komödien aus dem *slapstick* befreien und in die Sphäre der Tragödie versetzen wollte. Freilich fehlen die anarchistischen Elemente der Charlie-Figur, wenn etwa gezeigt wird, welche Anstrengungen die Öffentlichkeit zur Hebung der Moral der Landstreicher unternimmt (Predigt im Gemeindesaal), und unser Protagonist offensichtlich beeindruckt ist.²⁴ Auch hier fehlt nicht die Fortführung der übergreifenden, die Episoden mit der Haupthandlung verknüpfenden Romanze: In der Abenddämmerung, an einem See passieren erste zärtliche Gesten.

Die ganze Sequenz ist stumm mit Musikbegleitung, und sie könnte auch ein früher Aufklärungs- oder Werbefilm für das Sozialministerium sein. Es wird gezeigt, wie der Staat für die Armen sorgt: sie können duschen, bekommen zu essen und eine Schlafstatt. Die Episode verbleibt innerhalb der Grenzen dessen, was die Genrekonvention der Komödie an vorübergehenden Irritationen verkraften kann.

Mit dieser letztlich immer noch lächerlichen Exkursion Sullivans ist die ziemlich komplette Aufzählung verschiedener Typen der Hollywood-Komödie abgeschlossen. Sullivan bricht sein Experiment ab, sieg- und erfolgreich, wie wir aus dem Munde des Studio-Pressesprechers erfahren. Er hat sich – so unser, der Zuschauer Eindruck – mit dem zufriedengegeben, was die Hollywood-Genres ihm an Realitätsimitationen liefern können und ist einverstanden, daß bei seiner Suche nach der Wirklichkeit nur ein riesiger Werbefeldzug herausgekommen ist. Ein Wendepunkt im Film, der auch dadurch markiert wird, daß das Mädchen ihm zwar seine Liebe gesteht, aber gleichzeitig erfahren muß, daß er verheiratet ist, zwar 'unglücklich', aber ohne Aussicht auf eine Scheidung.

²⁴ Konventionelles Element der anarchistischen Haltung Charlies ist es, daß er diesen Bemühungen, für die meist die Kirche zuständig ist, und die lächerlich erscheinen, regelmäßig widersteht (z. B. in *Easy Street*, 1917). Weitere Anspielung auf Chaplin: Sullivan trägt Schuhe, die genauso aussehen wie die berühmten löchrigen Stiefel, die Charlie in *The Gold Rush* (1925) tranchiert und verzehrt.

Einbruch des „wirklich“ Wirklichen

Ein kurzer, nicht mehr studienhalber, sondern in humanitärer Absicht unternommener Besuch führt nun unerwarteterweise zu Sullivans erster, wirklicher Begegnung mit den Lebensbedingungen der Ärmsten. Viele Indizien deuten jedoch daraufhin, daß diese 'realistischere' Wirklichkeit sich trotzdem nicht von den Abenteuerspielplätzen unterscheidet, die Sullivan vorher aufgesucht hat. Erstens können wir uns darauf verlassen, daß er auch da heil herauskommen wird, und zweitens wird auch jetzt nicht die Ebene des Experimentierens mit Hollywood-Versatzstücken aufgegeben. Außerdem fehlt noch das wirkliche Schlüssel- und Bekehrungserlebnis, das in früheren Stationen sorgfältig vorbereitet worden ist. Ebenfalls bestehen bleibt jene Distanz zwischen dem reichlich naiven Bewußtsein Sullivans und den Erkenntnissen, die wir als Zuschauer ihm voraus haben. Das Arrangement dieser zweifellos interessantesten Episode ist darüber hinaus äußerst dicht gestaltet und erreicht sowohl mit seinen symbolischen Untertönen eine dem komischen Genre unangemessene Tiefe der Gestaltung, als auch eine neue Qualität der Handlung (*action*): Sullivan stirbt, für die Öffentlichkeit, in dem Augenblick, in dem seine Inkognito-Existenz, in Sichtweite der Hollywood-Zuflucht, in reale Hilflosigkeit mündet, und seine Wiedergeburt verdankt er einer typischen *deus-ex-machina*-Konstruktion, die er, ausnahmsweise mal als Sprachrohr des Erzählers, ironisch kommentiert: „Wenn je ein dramatischer Knoten eine Auflösung brauchte, dann dieser!“²⁵

Die Szenen in Gefängnis und Arbeitslager sind wieder eine Anspielung: Der Film *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (Mervin LeRoy, 1932) ist die erschütternde Geschichte eines Justizirrtums, deren filmische Gestaltung zum Dokument über die brutale Atmosphäre in den amerikanischen Arbeitslagern für Kriminelle wird und zur Anklage gegen korrupte Institutionen und wortbrüchige Politiker. Außerdem ist in dem Film das typische Schicksal eines arbeitswilligen und gesunden Mannes nachgezeichnet, der über Arbeitslosigkeit, feindselige soziale Zustände und Institutionen fast zwangsläufig (und, um die anklagende Wirkung zu erhöhen, unschuldig) zum Landstreicher und dann zum Verbrecher wird. Von diesem Film, der seinen Zuschauern auf eine damals sensationelle Weise das Happy end verweigert, hat Sturges wenigstens ansatzweise das Motiv der durch gesellschaftliche Ungerechtigkeit verursachten Gewaltbereitschaft übernommen, in einer Szene²⁶, mit der sozusagen die Quintes-

25 „Dramatischer Knoten“ ist die Synchronübersetzung des im Original benutzten Wortes „plot“.

26 Als ein Bahnpolizist ihn etwas unsanft von den Gleisen verscheuchen will, hebt Sullivan einen Stein auf und schleudert ihn dem Beamten an den Kopf. Über diesen Ausbruch von Gewalttätigkeit erschrickt er so, daß er ungläubig seine Hände betrachtet, die zu so etwas fähig sind. Be-

senz des Gangsterfilm-Genres evoziert wird.

Mehr jedoch als diese Reminiszenz bleibt nicht von der Radikalität der Darstellung von LeRoy übrig, auch hier ist die Sache mit einer vagen Evokation eines weiteren Hollywoodschen Realitätsmodells abgetan, die idyllischen Momente treten bald in den Vordergrund, und der Komödienplot wird weitergeführt. Sullivan gewinnt einen Freund unter den Wärtern, darf an der Filmvorführung in der Kirche teilnehmen, und hier hat er sein Bekehrungserlebnis.

Diese Szene ist mit auffälligem Pathos inszeniert. Für Diane Jacobs²⁷ markiert sie den Höhepunkt auch des den ganzen Film über präsenten Motivs der Gemeinschaft (congregation), das unterhalb der eigentlichen Handlung so etwas wie einen Bezugspunkt darstellt. Die Gemeinschaft (hier in der Form einer Kirchengemeinde, die den Gefangenen „ohne Hochmut“, wie der schwarze Pfarrer seine Gläubigen ausdrücklich auffordert, Gastfreundschaft gewährt) wird für Sullivan eine erneute, nun seine Einstellung bestimmende Begegnung mit dem Publikum, und als er bei der Vorführung eines Walt-Disney-Cartoons²⁸ – zu seiner eigenen Überraschung – mitlachen muß, ist er eins mit ihm geworden. Nun, da der Hollywood-Regisseur tot ist und Sullivan die Integration in sein Publikum gelingt, kann er als ‚geläuterter‘ Künstler wieder auferstehen. Aber damit ist keine Entwicklung im eigentlichen Sinn markiert, sondern nur ein Plot zum konsequenten Abschluß gebracht worden.

Trotzdem kann der Film, über die diegetischen Grenzen seines Plots hinaus, Erkenntnisse vermitteln: wie z. B. die, daß es in Hollywood für Künstler der Art, wie Sullivan zunächst einer sein will, offenbar keinen Bedarf gibt. Es gibt keine Existenzberechtigung für ein Hollywoodprodukt, dessen Gebrauchswert auf der barmherzigen Zuwendung beruhen würde, dafür gibt es effektivere staatliche Instanzen. Aber dadurch, daß die Sullivan-Figur, die solche Einsichten stellvertretend für das Publikum nachvollzieht, durchweg schwach und distanziert gezeichnet ist, kann der Film auch als Kritik an einem solchen, eher resignativen Befund rezipiert werden. Oder, anders ausgedrückt: Indem er in den Grenzen der Genrekonventionen bleibt, erweist er sich, erweist sich diese Konvention und erweist sich das Genresystem überhaupt als unbrauchbar, eine Antwort auf die Widersprüche und Ungerechtigkeiten der Gesellschaft zu finden. Da unterscheiden sich die Erfahrungen, die Sullivan auf seinen ersten Ausflügen in die Komödienlandschaft macht, nicht von denen, die der Film insgesamt an die Zuschauer weiterreicht. Andererseits zeigt Sturges' Film auch,

troffen erlebt er an sich selbst, wie Not zur Gewaltbereitschaft führen kann.

27 Jacobs, S. 250.

28 Es überrascht nicht, zu erfahren, daß für diese Vorführung zunächst ein Charlie-Film vorgesehen war. Chaplin hat aber die Verwendung eines seiner Filme nicht erlaubt.

daß das Genresystem transzendierbar ist und aus seinem exemplarischen Scheitern auch Erkenntnisse abzuleiten sind, die der Film nur indirekt vermittelt. Dieses demonstriert zu haben, ist sein Verdienst und der geistige Profit, der aus dem ganzen selbstreferenziellen Spiel gezogen werden kann.

Die Herkunft des Genre-Begriffs

Da die Diskussion nun auf den (Film-)Genrebegriff zugespitzt werden soll, müssen einige Vorbemerkungen zu dessen Geschichte gemacht werden. Denn in der internationalen Filmtheorie sorgt die Tatsache für Verwirrung, daß es zumindest im Englischen und Französischen kein eigenes Wort für den deutschen Ausdruck „Gattung“ gibt, sondern daß in beiden Sprachen als Übersetzung „Genre“ gilt, beide, Genre und Gattung also als identisch erscheinen. In der deutschen literaturwissenschaftlichen Tradition bezeichnen sie jedoch im System der Textarten durchaus Verschiedenes. Goethe zählt, bewußt alphabetisch sortiert, Genres auf: „Allegorie, Ballade, Cantate, Drama, Elegie ...“, und nennt sie „Dichtarten“, um dann auf die Gattungen zu sprechen zu kommen (bei ihm „echte Naturformen der Poesie“ genannt), nämlich: „die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: *Epos, Lyrik und Drama*“²⁹. Die Lehre von den drei Gattungen ist antike Tradition, ihr Ursprung wird von verschiedenen Autoren wechselnd fast allen bekannten Philosophen zugeschrieben (Aristoteles, Platon, Horaz usw.) und ist von ebensoviel neueren Philosophen und Schriftstellern wieder aufgegriffen worden (Joyce, Wellek/Warren, Todorov usw.)³⁰.

In variierenden, einander ablösenden Zuschreibungen werden diese drei Gattungen in der Literaturtheorie durch Unterscheidungsmerkmale definiert, die meistens das Verhältnis des Autors zum Text charakterisieren. Karl Vietor nennt sie „grundlegende Haltungen (Attitüden) der Formgebung“. Sie beschreiben eine „jeweils verschiedene Reaktion des Menschen gegenüber der Realität, welche ihm die Erfahrung eingibt.“ Die drei Gattungen entsprechen laut Karl Vietor³¹ dem in dreifacher Hinsicht geprägten Wesen des Menschen: durch Wünsche und den Drang zum Handeln (Drama), durch Bildung und den

29 Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des west-östlichen Divans. in: Werke, Weimarer Ausgabe, Band 8 des Neudrucks, S. 118, „Naturformen der Dichtung“

30 Vgl. dazu: Gérard Genette: Introduction à l'architexte, in: Gérard Genette, Hans Robert Jauss u. a. (Hrsg): *Théorie des genres*, Paris 1986

31 Vgl. Karl Vietor: Probleme der Geschichte der literarischen Genres, in *DVjS* IX, 1931.

Drang zur Kontemplation (Epos) und durch Gefühle und den Drang, sie auszudrücken (Lyrik).

Die Ununterscheidbarkeit von „Gattung“ und „Genre“ in englischen und französischen Texten ist ein Problem vor allem in literaturwissenschaftlichen Abhandlungen. Für die neueren Medien Film und Fernsehen hat sich die Einteilungskategorie „Genre“ unabhängig von dieser Tradition neu etabliert, und damit auch aus der Abhängigkeit von der Haltung des Menschen (und damit ist in der Regel der Autor gemeint) zu seiner Ausdrucksform befreit. Die drei Gattungen sind im Zusammenhang mit den modernen Medien kaum anzutreffen, vor allem nicht als anthropologisch definierte Kriterien, allenfalls als eine stilistische Färbung tauchen in Filmanalysen die Attribute „episch“, „lyrisch“ oder „dramatisch“ auf.³²

Im Prinzip ist aber der moderne Genre-Begriff nicht mehr gattungsbezogen, etwa als Bezeichnung für Untergruppen.³³ Vor allem werden Genres, wenn es um Filme geht, nicht mehr als subjektive, autorbezogene Kategorien gesehen, sondern als Strukturbezeichnungen für je unterschiedliche, am Text beschriebene Merkmale, als ein ästhetisches Konzept, das, wie etwa bei Barry Keith Grant, mit Begriffen wie „Repetition, Variation“ von bekannten Situationen und bekannten Charakteren charakterisiert wird.³⁴ Sehr bald aber begriff man, daß ein solcher Genre-Begriff mehr umfaßt als formale Merkmale eines oder einer Gruppe von Filmen. „Genre kann definiert werden als ein Muster, eine Form, ein Stilmerkmal oder eine bestimmte Struktur, die jenseits der individuellen Filme existieren, und deren Konstruktion der Filmemacher ebenso beherrscht (supervise) wie das Publikum ihre Rezeption (reading).“³⁵

Die hier implizit ausgesprochene Idee einer Art des Zusammenwirkens von Filmmacher und Publikum, ökonomisch gesehen eine Variante des kommerziellen Systems von Angebot und Nachfrage, führt dennoch weiter bei der Suche nach einem kreativen System jenseits des individuellen Autors, das konsequenterweise in allen Produkten der populären Massenkultur zu finden sein müßte. Aber bis Ende der 1960er Jahre war auch die Genrediskussion noch von Ar-

32 Bei Batteux, einem Literaturtheoretiker des 18. Jahrhunderts, taucht, angeblich von Horaz übernommen, tatsächlich der Terminus „drei Grundfarben“ für die drei Gattungen auf. Vgl. Genette, a.a.O. S. 93.

33 Man könnte sich eine ähnliche Ordnungsstruktur im Film vorstellen, wenn man einer „Gattung“ dramatischer Filme Genres wie Komödie, Melodram etc. zuordnen würde, etwa den Theatergenres entsprechend. Aber in wohl impliziter kollektiver Einsicht haben sich hierfür Ausdrücke wie „Subgenre“ u. ä. eingebürgert.

34 Barry Keith Grant in: *Film Genre Reader*, Austin 1986, Vorwort.

35 Tom Ryall: *Teaching through Genres*. In: *Screen Education* 17, 1975/76, S. 28

gumenten des *Auteurismus* durchsetzt. Als die Herausgeber und Autoren der Zeitschrift *Cahiers du cinéma* das US-amerikanische Kino entdeckten, versuchten sie, es mit der gerade entwickelten Vorstellung von der *politique des auteurs* zu erklären, um es bewundern zu können. Zu diesem Zweck wurde die kollektive und unpersönliche Art der Filmproduktion in Hollywood umgedeutet und als „dem Reich des individuellen und persönlichen Ausdrucks“ zugehörig erklärt.³⁶ Diese Personifizierung des industriellen Produktionsprozesses wurde auf die Person des Regisseurs bezogen. Aber seine Regiekunst und seine film-ästhetische Kreativität drückten sich für diese jungen Theoretiker nicht nur in Qualitäten der Filmkunst aus, wie sie international unzweifelhaft waren und einheitlich definiert wurden (Filmsprache, Bildgestaltung, Dramaturgie) oder in der Form eines außergewöhnlichen Einzelwerks, sondern gerade „in der Routine der Produktion“³⁷. Man ging, wie im klassischen Kunstwerk, von einer Oberflächenstruktur aus und einer Tiefenstruktur, welche letztere durch die Persönlichkeit des Regisseurs geprägt sei. Man räumte indessen auch ein, daß vorgegebene Kulturelemente und die industrielle Produktionsform, also das Genre, diesen Regisseur auch beeinflussen können. Beide zusammen konstituieren den Rang des *auteurs*.³⁸

Dieser Ansatz, der es erlaubte, auch die von Hollywood selbst verbreiteten Mythen vom Kampf des Künstlers gegen die Zwänge der industriellen Produktion in die Analyse eingehen zu lassen, verbreitete sich bald, weil er eine Möglichkeit bot, Hollywood-Produktionen aus anerkannten Positionen und mit festen Wertkategorien zu diskutieren und zu klassifizieren. Da er aber zur Konzentration auf einzelne Regisseure und damit unter anderem auch zu einem individualisierten Korpus von Filmen führte, war er nicht geeignet, den ganzen Umfang der Hollywood'schen Produktion zu erfassen. Und vor allem: „Er ermutigte eine Annäherung an Hollywoodfilme, die ihren institutionellen Status, ihre institutionellen Konventionen und das Publikum, an das sie sich hauptsächlich wendeten, entweder ignorierte oder leugnete.“³⁹

36 Vgl. Steve Neale: *Genre and Hollywood*, London 2000, S. 11

37 Vgl. ebd. und J. Hillier (Hrg.): *The cahiers du cinéma, The 1950s : New-Realism, New Hollywood New Wave*, Cambridge Mass., 1985

38 Es wird in den entsprechenden Artikeln und Texten kaum darauf eingegangen, wie dieser doppelte Gesichtspunkt zu gewichten wäre. Trotzdem wird dem Genre in diesem Modell bereits eine Teilhabe an der Autorschaft zugebilligt.

39 Neale, ebd.

Eine andere Tradition

Um solche Fehler zu vermeiden und einen neuen Zugang zu finden für ein vertiefendes Verständnis der Hollywood-Produkte, um die Wechselwirkung zu beschreiben zwischen Kultur, Publikum, Filmen und Filmemachern, mußte auf eine andere Tradition des Genre-Begriffs zurückgegriffen werden. Wenn wir heute von Massenkultur sprechen, dann verbinden sich mit der Charakteristik „generisch“⁴⁰ bestimmte Merkmale: voraussehbar, klischeehaft, was in einer Kunstauffassung, in der der Künstler frei zu sein hat, kreativ, individuell, zumeist eine Abwertung bedeutet, generische „Kunst“ ist demnach nicht möglich. Eine solche Auffassung spiegelt sich noch in dem Fachterminus „Genrebilder“, der eine nichtsubjektive romantisch-klischeehafte Darstellungsweise mit eingängigen künstlerischen Mitteln bezeichnet. Aber schon die Wörterbuch-Definitionen „charakteristische Szenen aus einem bestimmten Milieu“⁴¹ oder „typische Handlungen u. Begebenheiten aus dem täglichen Leben einer bestimmten Berufsgruppe od. sozialen Klasse“⁴² verweisen auf den Aspekt der gesellschaftlichen Kommunikation, die mit dem „Genrebild“ verbunden ist.

Wenn man also die Tradition einbezieht, in der der Genrebegriff steht, gibt es zwei Entwicklungsstränge, aus denen ein moderner Genrebegriff abgeleitet werden kann. Zum einen hatte in den jeweiligen klassischen Epochen verschiedener europäischer Länder jegliche Literatur genrebestimmt zu sein, war „individuelle“ Kreation eher ein Ausweis von künstlerischer Unfähigkeit gewesen. „Elemente des Generischen waren so eng mit dem verbunden, was als Literatur zu gelten hatte, daß sie offen und sehr bewußt sowohl das Lesen als auch das Schreiben beeinflussten (infected).“⁴³ Der andere Traditionszusammenhang stammt aus dem 19. Jahrhundert und ist eng mit dem Aufkommen der Industrialisierung, neuer Formen der gesellschaftlichen Kommunikation sowie eines Marktes für Literatur und andere Künste verbunden. Hier bezeichnet der Begriff Erscheinungsformen einer neuen Populärkultur und wies schon Bedeutungs- und Funktionselemente auf, die mit dem bald aufkommenden Medium Film ganz dominant wurden.

Daraus hat sich der Genrebegriff als Bezeichnung für ein heterogenes Syn-

40 Ich übernehme diesen Ausdruck aus dem englischen und französischen Sprachgebrauch, weil er mir besser gefällt als „genrehaft“ oder „genremäßig“, also nicht in dem Sinn, den er in der Genderdiskussion hat.

41 Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, S. 314

42 Duden, *deutsches Universalwörterbuch*, 4. Aufl. (2001)

43 G. Kress und T. Threadgold: *Towards a Social Theory of Genre*, in: *Southern Review* 21, 1988, S. 219.

drom, in dem der Film oder die Filme nur ein Element sind, stark weiterentwickelt. Genre bezeichnet nunmehr ein spezifisches System von Erwartungen und Hypothesen, die die Zuschauer ins Kino mitbringen und die mit dem gezeigten Film in eine komplexe Interaktion treten. Eine Genrefilm bietet eine wohlbekannte und definierte Welt, die intakt ist und bleibt. Variationen sind nur in dem vorgegebenen Schema möglich. Dabei gibt das Genre dem Publikum Anregungen zum Verständnis und zur Erneuerung und Festigung vorher schon im Kino gemachter Erfahrungen mit dieser Welt an die Hand. Durch diese vom Zuschauer eingebrachten Voreinstellungen gewinnt die Handlung des Films, gewinnt das Genre Wahrscheinlichkeit und Plausibilität. Dabei entsteht Wissen, das als ein allgemeiner „kultureller Text“ durch die Genres vermittelt wird und im Bewußtsein des Zuschauers in Konkurrenz oder in einen Ergänzungszusammenhang mit der von ihm direkt erlebten „realen Welt“ tritt. Ein Genre kann, im Prozeß seiner Konstitution, durchaus Träger von Veränderungen sein. Erst wenn seine Neuerungen in vielen Filmen immer wieder erneut verarbeitet werden, entsteht ein gewisses Gleichgewicht, ein räumliches, handlungsbezogenes und thematisches Spektrum vertrauter Aktionen und Beziehungen. Es ist ein kumulativer Prozeß.

Dabei ist die Wahrscheinlichkeit eines Genres immer eine „künstliche“⁴⁴, die aber wie eine reale Erfahrung erlebt und verarbeitet wird. Es erfolgt (oder nicht) eine zunehmende Angleichung zwischen generischen und soziokulturellen Wahrscheinlichkeiten. Es gibt Genres, die auf die Erschütterung dieses Gleichgewichts aus sind und die Tendenz haben, es neu auszutarieren, und solche, die es bestätigen und damit konsolidieren. Diese Wirkmechanismen spielen eine Schlüsselrolle in den Beziehungen zwischen Publikum, Genre, dem einzelnen Film und dem Produzenten/Regisseur. Dabei darf der institutionelle Zusammenhang nicht übersehen werden, der auf einem parallelen Bezugsgeflecht zwischen kommerziellen Interessen und Marktgesetzen beruht. „Eben weil sie als eine Institution existieren, können Genres als Erwartungshorizonte für ein Publikums fungieren sowie als „Modell für das Schreiben“.⁴⁵

Interaktionen

Sullivans „Reisen“ können vor dem Hintergrund dieser Überlegungen als eine Allegorie für das Funktionieren von Genres bezeichnet werden. Seine von ei-

44 J. Culler: *Structuralist Poetics*, London 1975, S. 140

45 Vgl. Neale, S. 35

nem naiven Kunstverständnis geprägten Versuche, die Legitimation der künstlerischen Kreation durch die Konfrontation mit der Wirklichkeit zu untermauern, sind eigentlich (gescheiterte) Bemühungen um ein neues künstlerisches Konzept für die Darstellung von neuen gesellschaftlichen Zuständen (die im Film, zwar ironisch gebrochen, mit fast absurden Statements, aber durchaus prägnant als eine Zeit bezeichnet werden, „wo die ganze Welt Selbstmord begeht“).

Nach traditioneller Kunstauffassung würde ein Genre von einem großen Kunstwerk entweder etabliert oder zerstört. Diese Vorstellung ergibt sehr wohl auch einen Ausgangspunkt für neue Überlegungen. „Genre“ könnte definiert werden als formale Entsprechung einer Tendenz künstlerischer Bewältigung der Realität, die vielleicht durch ein Künstler-Individuum beispielhaft vor- und eingeführt, dann aber zum Muster wird, eine Weile lang anerkannte Geltung besitzt, den Rang einer Art Regelpoetik genießt, oder auch zum Klischee erstarrt, von sekundären Talenten ausgebeutet. In jedem Fall würde, solange es ungebrochen ‘in Gebrauch ist’, mit seiner Hilfe eine spezifische Weise der künstlerischen Kommunikation praktiziert.

Während dieser Zeit tritt das Genre sozusagen an die Stelle eigentlicher, authentischer Kreativität und simuliert oder stimuliert diese vielleicht sogar. Der Vorgang hat etwas Statisches solange, bis ein neues, in Reaktion auf eine aktuellere künstlerische Verarbeitung der Realität entstandenes Kunstwerk diese Konventionen, diese Routine entkräftet und der historischen Überholtheit, des Anachronismus überführt. Ich habe bewußt Termini gewählt, die in der Filmwissenschaft zur Definition des Genres herangezogen werden. „Genre“ wäre demnach ein Set von Konventionen, die eine Kommunikationsbasis zwischen den Machern und dem Publikum garantieren. Es ist also etwas, was Zeit braucht, sich zu etablieren, und nach gängiger Auffassung auch veränderlich ist. Es gibt langlebige Genres, die auch gelegentliche Ausdifferenzierungen in „Subgenres“ aufweisen können, und kurzlebige, welche zwar die Bilder und Erklärungsmuster einer bestimmten gesellschaftlichen Situation verarbeiten, bei späterer Aktivierung aber auch für eine neue Situation tauglich sein können (Variation).

Das Genre wäre demnach, im Augenblick seines Entstehens, Träger eines neuen Verständnisses von Realität, und als solches etabliert es sich. Gleichzeitig bedeutet seine Etablierung aber auch die Überführung dieser neuen Sicht in konventionelle Kommunikationsmuster, die die Tendenz zur Erstarrung, zur formalen Verselbständigung aufweisen. Dies könnte man in bezug auf die Hollywood-Genres, auf das Studiosystem Hollywoods, also auch auf unseren Film, so zuspitzen: In *Sullivan's Travels* erkundet der fiktive Regisseur die Realität

mit dem Bestreben, Anregungen für ein neues filmisches Abbild zu erhalten. Gleichzeitig aber interpretiert der sich von ihm distanzierende Filmerzähler die Suche Sullivans als Erprobung der verschiedenen aktuellen Genrekonventionen auf ihre Eignung, ein Erklärungsmuster für die Realität zu bieten. Gleichsam programmatisch – und vielleicht tendenziell demonstrativ-distanzierend – läßt er ihn die Wahrheit dort finden, wo Hollywood sie immer schon gesucht hat: beim Publikum, sprich an der Kasse.

Das sagt viel aus über die Möglichkeiten und Grenzen von Innovation im Hollywood-Studiokino, die so andeutend wie folgt zu bestimmen wären: Die meisten Genres verdanken ihre Entstehung und Konsistenz nicht einem individuellen, kreativen Akt sondern entstehen aus einer kollektiven, kommerziell orientierten Suche nach ausbeutbaren Welterklärungsmodellen. Und zwar sowohl seitens der Produzenten, als auch seitens des Publikums. Das Publikum bringt in diesen Prozeß die aktuellen Parameter seiner gesellschaftlichen Existenz, das heißt hier, die damit verbundene Sensibilität für Mißstände und Nöte, zusammen mit einer unreflektierten Bereitschaft, Erklärungsmuster, Gegenbilder, Traumstrukturen, Phantasiefiguren zu akzeptieren und zu konsumieren, ein.

So ist etwa der Gangsterfilm entstanden. Ohne individuell kreative Vision in einem großen Einzelkunstwerk, ohne programmatische Vorgabe eines genialen Subjekts, das stellvertretend Einsichten in die geheimen Wirkkräfte der aktuellen Situation artikuliert und zugleich in eine Kunstform gegossen hätte, sondern durch kaum geplante, eher experimentelle Versuche der Etablierung von Erfolgsmustern an der Kinokasse.⁴⁶ Diese anonyme Kooperation zwischen Produzenten und Publikum produziert unkontrolliert eine fiktionale Konkretisierung von Ängsten, Träumen oder Alpträumen, das heißt, umgesetzt in meinen Argumentationszusammenhang, die genrekonventionelle Etablierung von sich verfestigenden fiktionalen Ereigniskettenmustern. So war die Gangsterfigur zunächst Bezugs- und Projektionsfläche einer in der Krisenzeit entstandenen zweideutigen Moral- und Werteskala. Ihr Schicksal war in den ersten Gangsterfilmen als zynischer Sieg der Legalität über die Legitimität (das Gangstertum erschien als moralischer im Vergleich zur Unfähigkeit und Korruption der traditionellen Instanzen der Moralität) inszeniert und wurde dann später, als die gesellschaftlichen Institutionen es für angebracht hielten, den Prozeß unter ihre Kontrolle zu bringen, d. h. im Vollzug der *new deal* Politik, umgedreht. Dieselben Schauspieler, die sich als Gangsteridole etabliert hatten, muß-

46 Man kann es, angesichts so vieler mißlungener Versuche, auch als „try and error“-System betrachten.

ten nun „G-men“⁴⁷ spielen.

Weiter zugespitzt und wieder auf der allgemeinen Ebene erscheint also das Genre als eine eigendynamische Kraft, mit der sich Teile des gesamtgesellschaftlichen Bewußtseins ohne Mitwirkung eines einzelnen, bewußten, kreativen Subjekts zu künstlerischen Strukturen kristallisieren, fermentieren und zu Konventionen erstarren. Das Genre wird zum *auteur*. Aber anders als dieser ist es eine öffentliche Angelegenheit ohne die Strukturen, die wir mit dem *auteur*-Konzept verbinden: Genialität, Individualität, Integrität als Person mit der Möglichkeit der Selbstaussage, der Selbstdeutung oder der Selbstverteidigung. Deshalb interessiert mich in diesem Zusammenhang nicht der *auteur* Preston Sturges⁴⁸, etwa seine Rechtfertigungen oder Argumente gegen Kritiker. Genres werden, das ergibt die historische Betrachtung, als etablierte Kommunikationsmodelle auf andere Weise zum Gegenstand der politischen und künstlerischen Auseinandersetzung als singuläre Werke. Sie werden zum Beispiel aktiv bekämpft, umfunktioniert, sie erfahren Spezifizierungen, Modifizierungen durch so etwas wie einen *Lubitsch-touch*, den *Screwball*-Mechanismus oder die *film noir*-Färbung. Sie können zu klischeehaften Strickmustern werden oder zu kindlicher Banalität tendieren. Sie können sich aber auch unter der Hand auflösen, zum Objekt der filmischen Infragestellung werden und damit zum Indiz für die Erosion bestimmter historisch überholter oder inopportun gewordener Kommunikationsmuster.

Der Genius des Genres⁴⁹ und seine Krisen

In *Sullivan's Travels* wird ein (fiktiver) Film von Sullivan erwähnt, mit dem Titel *Ants in Your Plants of 1939*⁵⁰. Die Erwähnung des Jahres dürfte, neben dem Hinweis, daß es eine erfolgreiche Filmserie war, auch eine Anspielung auf das Glanzjahr sein, in dem so viele Meisterwerke und Massenerfolge wie sonst

47 zeitgenössischer Ausdruck für Beamte des FBI, „Government-Men“

48 der in der Tat nicht nur alle seine Filme selber schrieb, sondern sich auch einen bemerkenswerten Einfluß auf die Postproduktion seiner Filme erkämpft hatte. Trotzdem mußte auch er immer wieder Schnitte und Änderungen von Produzenten hinnehmen, die, wie man es in Analogie zu meinen Ausführungen formulieren könnte, in der Regel 'die Interessen des Genres vertraten'.

49 Der Ausdruck stammt aus: *L'amour du cinéma américain*, (Heftitel) in: *CinémaAction*, Nr. 54, 1990. Er ist dort eine Kapitelüberschrift (S. 158).

50 Der Titel parodiert nebenbei die Praxis, Remakes von erfolgreichen Filmen durch Hinzufügen der Jahreszahl voneinander zu unterscheiden, z.B.: *Broadway Melody of 1929, 1936, 1938, 1940* oder *Gold Diggers of 1933, 1935, 1936*.

nie zuvor in Hollywood herausgekommen sind. Aber genau in ihnen ist die Krise schon erkennbar. Sie äußert sich auf der ästhetischen Ebene als Krise des Genrekinos. Das kann ich hier nur ganz grob an zwei Beispielen andeuten. *Gone With the Wind*, der erfolgreichste Film des Jahres und Sinnbild für großes opulentes und sentimentales Hollywoodkino, dürfte seine Beliebtheit vor allem der Tatsache verdanken, daß der Produzent Selznick versucht hat, die Genreattraktivitäten zu akkumulieren. Es ist ein Western, ein Kriegsfilm, ein Gangsterfilm und ein Melodram zugleich. Auch verschiedene Figuren dieses Films sind doppelt in Genrekonventionen verankert. Rhett Butler schwankt zwischen Gangster und G-Man, und am Ende weiß man nicht so recht, bei welcher Rolle er endgültig bleiben wird. Vor allem aber Scarlett ist aus den Frauencharakteristiken verschiedener Genres zusammengesetzt: der Komödie, des Western und des Melodrams. Sie ist sowohl *gold-digger* als auch Kurtisane, sie ist *Cinderella*-Typ, *working girl*⁵¹ und schließlich sogar die sonst Männern vorbehaltene Verkörperung der Pioniertradition des Westerns. Wir haben eine durchaus zweideutige Werteverteilung und ein Ende, das unentschieden zwischen *happy* und nicht-*happy* bleibt. Ich sehe darinein Indiz für das Scheitern des integrierenden Versuchs, auf der Basis von Genrethemen ein schlüssiges Ganzes zu konstruieren. Wenn überhaupt, dann ist die ästhetische Einheit dieses Films jenseits der gesprengten narrativen Genrelogik zu suchen.

Ähnlich verhält es sich bei dem zweiten spektakulären Erfolg von 1939: *The Wizard of Oz*. Es ist ein Märchen voller Widersprüche. Schon der Versuch, nur den Plottyp zu beschreiben, führt zu unlösbaren Fragen. Ist das eine Fabel für ungehorsame Kinder? Ist es eine Allegorie aufs Erwachsenwerden? Oder ein Ausdruck für die Sehnsucht nach dem Anderswo? Der Film hat deutliche Genreaffinitäten, aber auch ein deutlicher Widerstand gegen alle diese Konventionen ist zu spüren. Die schon zu Beginn auf geheimnisvolle Weise stilisierte Schwarz-weiß-„Realität“ der im Lied gefeierten Heimat und das naive, aber couragierte Kind behalten am Ende nicht Recht. „... eine perfekte Koexistenz von Widersprüchen, halb ausgeführten Motiven, unvereinbaren Rezeptionsangeboten und Deutungsfallen in einer glatten, leichten und unschuldig tänzerischen Handlung.“⁵²

Mein zweites Beispiel, das ich noch kürzer fassen muß, ist John Ford, der 1939 drei Filme gemacht hat.⁵³ Zwei von ihnen sind eindeutige Genrefilme. Der dritte (*Stagecoach*) ist ein Film, in dem ein Genre aufgrund innerer Span-

51 Komödienstereotype nach Roger Dooley: *From Scarlet to Scarface*.

52 Vgl. meine in Reclams Film Klassiker, hrg. von Thomas Koebner, Stuttgart 1995, Band 1, S. 400 veröffentlichte Analyse.

53 *Drums Along the Mohawk*, *Stagecoach* und *Young Mr. Lincoln*.

nungen zwischen einem starken Stilwillen und einem ebenso ausgeprägten kritischen Aufklärungskonzept aufgebrochen wird, was normalerweise als Emanzipation des *auteurs* John Ford gegenüber den Genrekonventionen oder den Vorstellungen der Studios interpretiert wird.⁵⁴ Ich sehe das anders. In *Stagecoach* hat Ford sozusagen die Genrekonventionen sich selbst, d. h. ihrer Tendenz zur Selbstzersetzung überlassen als Beweis dafür, daß die Welt nicht mehr im Rahmen der von ihnen repräsentierten Gesellschaftsmodelle gedeutet werden kann. Dieser Film enthalte Klischees und Verstöße gegen Western-Regeln und dazu noch keine einzige anständige Figur, hat die Kritik damals schon bemängelt. In der Konfrontation eines symbolischen und parabelhaften Plots mit realistischen Charakteren findet Ford die ästhetische Möglichkeit, eine Gesellschaft vorzuführen, die nach dem Prinzip der Zweideutigkeit funktioniert. Demgegenüber sind *Young Mr. Lincoln* und *Drums Along the Mohawk* nur schwer erträgliche genre-konventionelle Filme, die von einem kindlichen Glauben an vergangene Mythen geprägt sind.

Die Krise Hollywoods in dieser Zeit – so meine These – manifestiert sich als Krise der etablierten Genres. Die Studiofilme führen dies fast unreflektiert vor. Oberflächlich gesehen treten die Regisseure in Konflikt mit der Unglaubwürdigkeit, aber auch der kanonischen Macht des Genres. Einige setzen persönliche Akzente wie Orson Welles (*Citizen Kane* 1941), oder Chaplin (*The Great Dictator*, 1940⁵⁵). Dieses ist aber nur die eine Seite des Vorgangs. Gleichzeitig setzt eine weit folgenreichere Entwicklung ein, die Zersetzung der Genres von innen. So etwas wie ein *touch* 'infiziert' die Geschichten und entkräftet die Plots. Als eine der Ausprägungen dieser Entwicklung sehe ich den *film noir*, der erst nach dem zweiten Weltkrieg, in den fünfziger Jahren, seine Funktion der existentiellen Verunsicherung verliert, zu einem Plotgenerator umfunktioniert und als Genre etabliert wird.

Sullivan's Travels ist ein kleiner, schon halb infizierter Film, eine fast unschuldige Komödie, die auf ihre Weise und eher spielerisch die Korrosion der Konventionen an diesem Ausgang des großen Jahrzehnts markiert, weniger ein Monument des Scheiterns, eher eine subtile Selbstinterpretation des „Genius of the System“⁵⁶, die gerade mal 667.687 Dollar gekostet hat.

54 Aus dieser Interpretation leiteten die Kritiker der *politique des auteurs* ihr Bewunderung für Ford ab.

55 Vgl. Reclams Film Klassiker, Band 1, S. 419 und den Aufsatz in diesem Heft.

56 So der Titel eines Buchs von Thomas Schatz über „Hollywood Filmmaking in the Studio Era“ (Untertitel), London 1989, der auf einen Ausspruch von André Bazin aus dem Jahre 1957 zurückgeht: „Das amerikanische Kino ist eine klassische Kunst, aber warum sollten wir dann nicht das bewundern, was am meisten bewundernswert ist: Der Genius des Systems.“