

Zweite Generation in Hollywood

»Er ist der älteste unter den jungen Regisseuren, er ist der jüngste unter den alten Regisseuren«: So schlossen die *Cahiers du cinéma* im Jahr 1955 ihr knappes Porträt über Anthony Mann.¹ Die Bemerkung verortet den Regisseur, am 30. Juni 1906 in San Diego geboren, in dem Vakuum, das sich auftut zwischen der Generation von DeMille, Dwan, Walsh, Ford, Hawks, Hathaway, Wyler auf der einen und jener von Ray, Fuller, Siegel, Wise, Boetticher, Aldrich auf der anderen Seite.² Kein alter Meister mehr, aber auch noch kein *maverick*: Dieser Zwischenstatus beeinflusste Manns Karriere, seinen Stil, seinen Status im Studio-System, die Themen seiner Filme und deren Rezeption durch Publikum und Filmkritik; an ihm arbeitete Mann sich ab, in ihm suchte er seinen Platz, in ihm eroberte er sich Freiräume.

»Jahrgang 1906: das war die zweite Generation der Illusionsmaschine Kino«, das waren Regisseure, die ein anderes Verhältnis zur Wirklichkeit anstrebten als jenes in den »exotischen und exaltierten Inszenierungen der Stummfilmzeit«, als das Kino »frivol und sophisticated und alles andere als realistisch war«.³ Mit den Alten teilte Mann die bedingungslose Wertschätzung des Handwerks, die auf Erfahrung und Regeln basierte Beherrschung des filmischen Apparats und die wohlüberlegte Organisation aller Ausdrucksmittel (mit besonderem Augenmerk auf dem Schauspiel und der *mise-en-scène*). Mit den Jungen verband ihn der Anspruch, sich mit dem Schaffen von Illusionen nicht zufrieden zu geben, sondern über das Filmemachen zu einer Haltung zu gelangen und Aussagen zu treffen über die Realität. Wie bei den meisten Regisseuren seiner Generation war der ständige Wechsel zwischen den Studios für ihn die Regel. Mit Ausnahme von 20th Century Fox arbeitete Mann für alle Studios der *Big Five*

und *Little Three*, dazu außerdem für einige freie Produzenten und eine Reihe kleinerer Studios aus der *poverty row*.

Anthony Manns Weg zum Film war lang und kurvenreich zu einer Zeit, in der, wie Jean Wagner einmal schrieb, nicht mehr Zufall, sondern Entschlossenheit nach Hollywood führte.⁴ Manns Anfänge lagen, schon durch Einstudierungen und Aufführungen in der Schulzeit angeregt, im Theater; mit 18 Jahren brach er die Schule ab, um zunächst als Schauspieler, dann als Regisseur in der Provinz von New Jersey und New York sowie am Broadway zu arbeiten.⁵ Es ist nicht bekannt, wie intensiv Mann das Kino der 1920er und 30er Jahre verfolgte; er hat sich nie zu Einflüssen und Vorbildern aus jener Zeit geäußert, nie auf den Stummfilm rekurriert. Aktiv kam er mit der Filmindustrie im Jahr 1937 in Berührung, als er für David O. Selznick als Talent Scout agierte.⁶ 30 Jahre war er da schon alt. Weitere vier Jahre vergingen, bis Mann von der Ost- an die Westküste wechselte und 1941 seine erste Regie bei Paramount übernahm. Erst ab diesem Punkt verwendete er konsequent den Namen »Anton / Anthony Mann« (statt seines Taufnamens Emil Anton Bundsmann, in dem die österreichisch-ungarische Herkunft seines Vaters zum Ausdruck kam).⁷ Einmal in Hollywood, bewegte sich Mann rund acht Jahre lang in der *poverty row* und den B-Units der großen Studios, bevor er 1949 mit *THE FURIES* (für Paramount) seinen ersten wirklichen A-Film drehte. Von da an arbeitete er zehn Jahre lang in Hollywood auf hohem Niveau, in den großen Studios und mit den größten Stars, ohne selbst je zum Star zu werden. 1960, in dem Jahr, das nach der Klassifikation von Norbert Grob und Elisabeth Bronfen das Epochenende des Classical Hollywood markiert,⁸ verließ Mann die USA und wechselte nach Europa, wo er

zunächst für Samuel Bronston, dann für den britischen Ableger der Columbia vier Filme realisierte. Nach Hollywood kehrte er zum Filmemachen nicht wieder zurück. Am 29. April 1967 starb er 60-jährig bei den Dreharbeiten zu seinem letzten Film, *A DANDY IN ASPIC*, in Berlin.

Anthony Manns Karriereweg kann kaum als exemplarisch gelten für einen Regisseur des Classical Hollywood, sondern ist womöglich schlicht Beleg dafür, dass es einen exemplarischen Weg nicht gab. Schon der Vergleich mit den beiden berühmtesten Filmemachern seines Jahrgangs in Hollywood, John Huston und Billy Wilder, weist Überlappungen auf (in Bezug auf das Theater und die Arbeit als Schauspieler), vor allem aber Unterschiede hinsichtlich des künstlerisch-handwerklichen Hintergrunds und der Position in der Industrie. Huston, geboren am 5. August 1906 als Sohn des Star-Schauspielers Walter Huston (und später Vater der als Darsteller tätigen Anjelica und Danny Huston), steht für das Dynastische, das für Hollywood immer (auch) Bedeutung hatte, und für eine Annäherung an den Film, die sich durch das Schreiben vollzog. Auch bei Billy Wilder ging die Arbeit als Drehbuchautor dem Regieführen voran (ein Konnex, der bei Mann nicht festzustellen ist). Wilder, nur acht Tage älter als Mann, ist zugleich ein Beispiel für jene Filmemacher, die als Emigranten Erfahrungen und Routinen aus den europäischen Produktionszusammenhängen nach Hollywood brachten. Wilder gab sein amerikanisches Regie-Debüt im selben Jahr und beim selben Studio wie Anthony Mann (*THE MAJOR AND THE MINOR*, 1942, Paramount). Dennoch vertrat er mit seinem intellektuell-ironischen Kino eine andere, kulturell bereitwilliger anerkannte Seite der Filmindustrie. Und wurde, wie Huston, als Persönlichkeit zu einer Institution innerhalb des Systems, dessen Transitionen in den 1960ern er weitgehend in und mit Hollywood erlebte.⁹

Exemplarisch ist Manns bruchvolle Karriere aber womöglich in Bezug zur Traumfabrik selbst. »In essence, Mann personified Hollywood's own history from the 1940s to the 1970s, as it uneasily transitioned from the steady supply of product



Anthony Mann in Spanien: Dreharbeiten (1963) zu *THE FALL OF THE ROMAN EMPIRE*

[...], to bigger-budget location shots, to grandiose post-studio multinational epics [...].«¹⁰ Seine Jahre bei Republic, Eagle-Lion und der B-Unit von MGM machen deutlich, wie der B-Film sich zur A-Produktion verhielt, wie kleine Studios Nischen im Schatten der Majors besetzten und wie die großen Studios selbst sich ab 1947 für das billige Produzieren zu interessieren begannen (wenn sie nicht darin, wie Warner Bros., schon immer Spezialisten gewesen waren). Manns bereitwilliger Zugriff auf neue Farb- und Breitwandverfahren kann zeigen, wie filmtechnische Entwicklungen die Filmsprache beeinflussten und neue Konventionen schufen. Seine Arbeit an Superproduktionen wie *QUO VADIS* (1950, für MGM), *SPARTACUS* (1960, für Universal) und *EL CID* (1961, für Samuel Bronston Productions) führt vor Augen, wie Hollywood sich gegenüber dem machtvoller werden den Fernsehen positionierte und wie das Produzieren ab der Mitte der 1950er Jahre zunehmend von den Studios zu unabhängigen Produktionsfirmen übergang. Manns Passage durch verschie-

Der Mann

dene Genres, in denen er sich zuverlässig dann bewegte, wenn sie am populärsten waren, lässt Rückschlüsse zu auf die Genrepolitik der Studios und den Geschmack des Publikums; nicht zuletzt auch darauf, wie Themen, Erzähltechniken, Stil und Tonfall sich innerhalb der Genres selbst veränderten.

Wie Produktionslogiken und künstlerische Strategien sich im Hollywood der 1940er bis 1960er Jahre wandelten, wie das Classical Hollywood als Industrie und als Stil bestand und unterging: Das wird sich in den Kapiteln dieser Arbeit *en passant* erweisen, denn es sind Anthony Manns Filme, die im Zentrum stehen. Seine Filmographie umfasst 39 Titel, die er als Regisseur verantwortete (einschließlich CIMARRON [1960, MGM] und A DANDY IN ASPIC [1968, Columbia], die von anderen Regisseuren zu Ende gedreht wurden). Hinzu kommen drei Filme, bei denen Mann zeitweise oder als Second Unit Director beteiligt war, ohne einen Credit zu erhalten (SULLIVAN'S TRAVELS [1941; R: Preston Sturges, Paramount], QUO VADIS, SPARTACUS). Für den Film noir FOLLOW ME QUIETLY (1949; R: Richard Fleischer, Eagle-Lion) schrieb er das Treatment, ebenso für das *family picture* RED STALLION IN THE ROCKIES (1949; R: Ralph Murphy, fotografiert von John Alton, für Eagle-Lion); Manns Regie-Beteiligung an HE WALKED BY NIGHT (1948; R: Alfred L. Werker, RKO) wird vermutet, ist aber nicht belegt.¹¹

Director's director

Wim Wenders, ein früher und emphatischer Bewunderer der Filme Anthony Manns, hat den Regisseur in einem klugen Text zu dessen 100. Geburtstag als »director's director« bezeichnet: »Will sagen: Viele haben von ihm gelernt, für einige ist er ein Vorbild, aber niemand kennt ihn wirklich[.]«¹² Es ist bezeichnend, dass Mann vor allem von den Anhängern der Autorentheorie gewürdigt wurde. In den Kritikern der *Cahiers du cinéma* fand er teils euphorische Bewunderer, allen voran Jean-Luc Godard und Jacques Rivette.¹³ Andrew Sarris ordnete Mann in seiner hierarchi-

schen Einstufung dem »Far Side of Paradise« zu (gemeinsam etwa mit Capra, Cukor, Fuller, Preminger, Ray, Sirk, Vidor und Walsh), das gleich hinter dem »Pantheon« liegt (wo sich u.a. Ford, Hawks, Chaplin, Hitchcock, Lang, Lubitsch und Welles befinden).¹⁴ Manny Farber zählte Anthony Mann gemeinsam mit den weiteren »soldier-cowboy-gangster directors« Raoul Walsh, William A. Wellman, dem frühen Howard Hawks und dem frühen John Ford zu den »true masters of the male action film« und schrieb: »The[se] tight-lipped creators [...] comprise the most interesting group to appear in American culture since the various groupings that made the 1920's an explosive era in jazz, literature, silent films.«¹⁵ Martin Scorsese hat Mann als einen der primären Einflüsse auf sein eigenes Werk genannt (und für die Restaurierung von EL CID gesorgt).¹⁶ Und Wenders, der nach seiner Übersiedlung nach Paris in den 1960er Jahren in der Cinémathèque française zuallererst eine Mann-Retrospektive gesehen hatte, schrieb in dem zuvor schon zitierten Text von »diesen Filmen, die mir eine Welt eröffneten«; davon, dass Mann ihm »als erster Filmautor (und Handwerker!) Film als Sprache verständlich machte«; von dem »Funke[n]«, der von den Filmen auf ihn überggesprungen sei, so dass er die nächsten Monate Tag und Nacht im Kino verbrachte; von einem Werk, das er »erleuchtend« nennt, »so anders«.¹⁷ An anderer Stelle sagte Wenders in einem Interview:

»If I had to name an American director I owe something, it would be Anthony Mann. [...] I used to love the clear structure of his films and the way every shot was well composed, for me, even better than the images, or shots, by John Ford. For me, Anthony Mann has always been the clearest of all the American directors.«¹⁸

Große Anerkennung von großen Männern (ist es Zufall, dass es alles Männer sind?). Oft aber war der Spott, der dem Regisseur zuteil wurde, nicht minder groß. Jean Wagner, einer der ersten Mann-Verehrer aus dem Umfeld der *Cahiers du cinéma*,

berichtete von einem Interview mit Billy Wilder: »Vorsichtig ließ ich im Gespräch Anthony Manns Namen fallen. Ich erhielt nichts weiter zur Antwort als einen fulminanten Lachanfall.«¹⁹

Lachhaft, schlicht nicht ernst zu nehmend: Das war Manns Kino für Hollywoods künstlerische Spitze offenbar genauso wie für die zeitgenössische Kritik. Gründe dafür gibt es viele, der wichtigste: Manns Kino war ganz offensichtlich nicht intellektuell. Der Geruch der billigen Kinos, der *grind houses*, in denen Manns 15 erste Filme ihr Publikum fanden, war den besten seiner Werke auch in den 1960er Jahren noch anrühlich. Manns Kino rief nie Botschaften in die Welt, gerierte sich nicht als sozialer oder politischer Kommentar. Es stellte auch seine Gemachtheit nicht in den Vordergrund, analysierte sich nie selbst, sprengte keine Formen, riss keine Mauern ein. Es wollte nicht herausragen. Das machte es anfällig dafür, von der traditionellen amerikanischen Kritik übersehen zu werden, die laut Andrew Sarris stets die »timely films« herauspflückte und die »timeless ones« am Wegrand stehen ließ.²⁰

Ein »Filmmaker Who Favored Westerns« sei gestorben, hieß es denn auch in der Agenturmeldung, die am 30. April 1967, dem Tag nach Anthony Manns Tod, über die Ticker lief. Die Formulierung (die nichts von dem ironisch-monumentalen »I make Westerns« hat, mit dem John Ford sich einmal selbst vorstellte)²¹ zeugt von einer bemerkenswerten Ratlosigkeit diesem Filmemacher gegenüber, dessen Tod einen Zweispalter im hinteren Teil der *New York Times* zwar wert war, zu dessen wirklicher Würdigung man sich aber nicht entschließen konnte. »Mr. Mann [...] was a capable director of striking versatility«, ist denn auch die Quintessenz des weiteren Textverlaufs.²²

So versatil, so unsterblich war Manns Œuvre dabei nicht – einerseits. Den Hauptteil seiner Arbeit absolvierte Mann im Western, im Film noir und im epischen Film; mit 24 seiner insgesamt 39 Titel bilden diese Genre-Filme quantitativ und qualitativ den Kern seines Werks. Die verbleibenden 15 Filme aber fächern sich stilistisch und thematisch sehr weit auf. Fünf Musicals und zwei Kriminal-

komödien aus den frühen Jahren sind darunter, dazu zwei Kriegsfilme, auch wenn die voneinander schon sehr verschieden sind. Das Biopic (und Musical, und Melodram) *THE GLENN MILLER STORY* (1954, Universal) ist in Manns Œuvre ebenso ein Solitär wie die Literaturverfilmung *GOD'S LITTLE ACRE* (1958) für United Artists und der Opernfilm *SERENADE* (1956) für Warner Bros. (die beide zugleich Melodramen sind). Erstaunlich ist bei all dem, wie strikt sich Manns Genrearbeit in Phasen unterteilen lässt. Die Films noirs dominieren sein Schaffen in den 1940er Jahren, fanden mit dem Wechsel zum Western im Jahr 1950 aber ein abruptes Ende. Die Western bestimmten – in Kombination mit den genannten Solitären – die 1950er Jahre, während die 60er dem epischen Film gehörten. Es scheint etwas Wahres zu sein an dem, was die *New York Times* in einer retrospektiven Würdigung als Anthony Manns »rolling-stone quality« beschrieb: »He'd work a piece of land until it was used up, then move on – from noir to western, from western to epic, with side trips in between.«²³

Autor/Genre

Der Zusammenhang zwischen geschmähten Regisseuren und geschmähten Genres ist in der Autorentheorie gewissermaßen eine Erkenntnis ersten Grades. Andrew Sarris konstatierte: »To resurrect Ford and Hawks, it is necessary also to resurrect the Western. To take Minnelli seriously, it is necessary to take musicals seriously.«²⁴ Abgewandelt lässt sich damit sagen: Um Anthony Mann ernst zu nehmen, ist es nötig, neben dem Western und dem Musical zunächst einmal den B-Film ernst zu nehmen, dann auch die ins Horror- und Fantasy-Fach ausschlagenden Ableger des Films noirs und schließlich den Monumentalfilm; anders gefasst: das ganze Classical Hollywood mit seiner stets entschiedenen, manchmal zynischen, oft widersprüchlichen Markt- und Produktionslogik.

THE GREAT FLAMARION (1945, Republic) als Aufbruchsmoment in der thematischen und stilisti-



Gary Cooper, Anthony Mann, Jack Lord bei Proben für *MAN OF THE WEST* (1958)

schen Selbstverortung Anthony Manns zu diskutieren und nicht als Stagnationspunkt im Œuvre Erich von Stroheims, der die Hauptrolle spielte; *BORDER INCIDENT* (1949, MGM) zuerst nach Manns Verständnis eines physischen Kinos zu befragen und erst dann nach den liberalen Anliegen Dore Scharys, der den Film produzierte; *THE FALL OF THE ROMAN EMPIRE* zum Anlass zu nehmen für eine Analyse des Mann'schen Zugriffs auf Geschichte und Mythos und nicht für eine Kritik des Sandalenfilms: Das bedeutet implizit, Anthony Mann als Autor zu begreifen und seine 39 Filme, vom stärksten bis zum schwächsten, als sein Werk.

Die Betrachtung des Regisseurs als alleinigem, mindestens maßgeblichem Autor eines filmischen Werks ist per se eine heikle Angelegenheit, und sie wird heikler noch, wenn man den Blick von Europa nach Hollywood, von Renoir, Bergman, Käutner auf Preminger, Minnelli, Stevens richtet. Ivo

Ritzer hat die Problematik in seinem Buch über Walter Hill beispielhaft diskutiert. Das Modell der filmischen Autorschaft müsse sich, so Ritzer, gegen zwei grundlegende Einwände behaupten. Der erste Einwand sei subjektkritischer Art und ziele darauf, dass ein Text (hier: ein Film) erst in der Rezeption vollendet werde, Bedeutung also keineswegs vom Produzenten (dem Regisseur), sondern vom Rezipienten (dem Zuschauer) geschaffen werde. Mit Ritzer lässt sich darauf antworten:

»Ohne die evidenten Probleme um die Konstruktion eines selbstidentischen Autoren-Subjekts auszublenzen, muss festgestellt werden, dass Filme durch individuelle Kreativität entstehen können. Und dass, intendiert oder unbeabsichtigt, Entscheidungen getroffen werden (wo die Kamera steht, wann geschnitten wird, wie die Schauspieler agieren sollen etc.).«

Ein starker Regisseur, ein Filmemacher mit einer eigenen Sicht auf die Welt und die Dinge werde versuchen,

»jenes ebenso komplexe wie multiperspektivische und offene System audiovisueller Zeichen zu organisieren, das wir Kino nennen. Dass ein solcher Versuch, Dominanz über das organische, das vielschichtige, das rhizomatische Material zu erlangen, nie ganz gelingen kann, ist kein Argument gegen, sondern für ein *cinéma des auteurs*. Hier liegt das Paradox des *auteur*: Sein Werk übersteigt ihn, ist aber doch nichts ohne ihn.«²⁵

Der zweite von Ivo Ritzer genannte Einwand ist systemkritischer Natur und zielt auf den Umstand, dass die Produktion eines Films stets einer Kollektivleistung bedürfe, die Entscheidung für die Hervorhebung des Regisseurs also willkürlich sei und mit gleichem Recht auf den Produzenten (den Kameramann, den Cutter, den Komponisten, die Schauspieler etc.) fallen könne.²⁶ Dieser Einwand verstärkt sich noch in der Anwendung auf das Studiosystem des Classical Hollywood, das auf einer quasi-industriellen Arbeitsteilung gründete und umfassend ausgelegt war auf Effizienz, das heißt auf die optimale Auslastung aller zur Verfügung stehenden künstlerischen und technischen Ressourcen. Jeder Beteiligte als Zahnrad in einer komplexen Maschinerie: Wo ist in diesem System der Regisseur zu verorten?

Die Antwort der Autorentheorie ist so eindeutig wie verwegen. Andrew Sarris: »The director is both the least necessary and the most important component of film-making.«²⁷ François Truffaut: »Grundsätzlich kann man annehmen, daß der Autor eines Films der Regisseur ist und nur er allein, selbst wenn er keine Zeile des Drehbuchs geschrieben, den Schauspielern keine Anweisungen gegeben und keine einzige Kameraposition festgelegt hat.«²⁸ Die kalkulierte Radikalität dieser Feststellungen hat zu Klischees geführt wie dem, dass man einem »schlechten« Regisseur keinen »guten« Film attestieren könne und einem »guten« Regisseur schon gar nicht einen »schlechten«

Film. Ein Missverständnis. Norbert Grob weist darauf hin, dass der *auteur*-Begriff nicht als wertende Kategorie zu verstehen sei und nicht zähle »auf der Ebene von Qualität, sondern nur auf der Ebene von Haltung, Tonart, Klangfarbe, Timbre«. Die *politique des auteurs* mache ein »Vergnügen an Stilbrüchen, Exzessen und Schlampereien« möglich und stärke »den Blick fürs Daneben, den Sinn auch für das Sinnlose.«²⁹ In letzter Konsequenz ermöglicht es die *politique des auteurs*, den Film als persönliche Kunstform zu betrachten, in der, mit Béla Balázs gesprochen, durch die Erzählinstanz der Kamera jede »Anschauung der Welt« eine »Weltanschauung« enthält,³⁰ und zwar, wie Norbert Grob hinzufügt, nicht vermittelt »durch Gesagtes oder Gemeintes, sondern allein durch den besonderen Blick auf die Welt.«³¹

Anstatt nun also die Produktionsbedingungen des Classical Hollywood pauschal als Beschränkung des künstlerischen Ausdrucks zu werten, kommt es darauf an, die außerordentlichen Möglichkeiten des Systems in den Blick zu nehmen – die unwahrscheinliche Ballung künstlerischer und technischer Exzellenz, die Höhe des erwirtschafteten und investierbaren Kapitals, die potentielle Reichweite der Vertriebswege national und international – und auf die Suche zu gehen nach den Spiel- und Freiräumen, die sich in den Hierarchien des Systems eröffneten. Gerade in der »performance under pressure«, so Sarris, entwickelten die *auteurs* des Classical Hollywood ihre besondere Kontur: »The auteur theory values the personality of a director precisely because of the barriers to its expression. It is as if a few brave spirits had managed to overcome the gravitational pull of the mass of movies.«³² Elegante Erotik trotz (und wegen) des *production code*. Unwahrscheinliche Themen trotz (und wegen) der postulierten Massentauglichkeit. Kunst trotz (und wegen) des Geschäfts: Das machte das klassische Hollywood aus. Ivo Ritzer formuliert das so: »To use Hollywood: das heißt ausnutzen, was an Ressourcen zur Verfügung steht. [...] Dann kann das Persönliche sich in der unpersönlichen Struktur durchsetzen, das Subjektive im objektiven System.«³³

Dass dies nicht nur für das Prestige-Segment der Studioproduktion gilt, darauf hat unermüdlich Manny Farber hingewiesen; *Underground Films* heißt einer seiner einflussreichen Texte. Die Regisseure im Classical Hollywood, argumentiert er dort, seien »like basketball's corner man: their best shooting is done from the deepest, worst angle«. ³⁴ Je widriger die Umstände – je bescheidener das Budget, je größer der Zeitdruck –, desto verwegener oft der persönliche Ausdruck im Filmischen.

Und nicht anders wirkt sich auch der Zwang zum Erzählen in Genre-Formeln aus. Wenn man die Konventionen nicht als Ballast betrachtet, sondern als Material, mit dem hantiert, aus dem ausgewählt, das bearbeitet werden kann, dann wird aus der Beschränkung ein Möglichkeitsraum. André Bazin hat die Genre-Politik des Classical Hollywood als »base of operation for creative freedom« bezeichnet: ³⁵ Ein Genre wird so zu einer provisorischen, dynamischen Kategorie, die mit jedem Film aufs Neue ausgelotet wird, und jeder Film schreibt an der Geschichte eines Genres mit. Der subjektive Blick, die persönliche Haltung sind wesentlich; der (Eigen-)Wille, mit dem Film auch eine Haltung, sei sie moralisch, philosophisch, politisch oder ästhetisch, zur Diskussion zu stellen. Es liegt nahe, ein besonderes Engagement nicht zuvorderst da zu suchen, wo große Filme mit monolithischem Charakter abgeliefert werden, auf dass man ihren Sinn und ihr Gewicht mit einem Mal erfasse. Sondern dort, wo jemand sich dem Großen zögernd nähert, in kleinen Schritten, die auch zur Seite und zurück führen können, wo Nebensächlichkeiten in den Blick genommen werden, wo jemand auf bestimmten Positionen und Arrangements beharrt, wo in der Wiederholung auch Manie aufscheint, wo Perspektiven verschoben, Varianten ausprobiert, Revisionen zugelassen werden: im Genreokino.

So lässt sich letzten Endes an Anthony Mann zweierlei nachvollziehen: wie das Classical Hollywood durch erzählerische und stilistische Konventionen, durch optimierte Produktionsmethoden, durch effizienten, flexiblen Personaleinsatz systematisch einen Standard etablierte, der selbst

in den geringsten Produktionen wirksam wurde. Und wie dennoch das Außerordentliche im Konfektionierten, das Individuelle im Kollektiven jederzeit möglich war. Anders gesagt, lässt sich an Anthony Manns Filmen, von den bescheidenen Musicals bis zu den großen Western, demonstrieren, wie *The Genius of the System* ³⁶ seine Wirkung entfaltete, in der Breite wie in der Spitze.

Autor/Star

»Ich wollte nach meinen ersten Filmen eine Filmographie wie Anthony Mann sozusagen erwerben, das heißt: Filmen mit dem Schrotgewehr, also im Schnitt ungefähr drei Western pro Jahr, denn irgendeiner wird dann schon dabei sein, der was taugt und mal ins Schwarze trifft.«³⁷

Dominik Graf

Anthony Mann, so ist oft zu lesen, sei »an atypical candidate for auteur status«: kein »brand-name director like Ford or Hitchcock« und ein Regisseur »who refuses to impose a »personality« on a film through his style«. ³⁸

Zu dieser Auffassung trägt der Umstand bei, dass Manns Werk eine Disparität nach außen aufweist. Zwar ist es einerseits von starken Kontinuitäten geprägt: Da ist die zeitweilige Genre-treue; die wiederholte Zusammenarbeit mit Kameraleuten (John Alton, Ernest Haller, Robert Krasker), Autoren (John C. Higgins, Philip Yordan, Ben Barzman) und Schauspielern (James Stewart, Dennis O'Keefe, Robert Ryan, Aldo Ray, John Ireland); manches Stilistische, viel Thematisches. Dem aber stehen bemerkenswerte Brüche gegenüber: Hierzu zählt das unstete Wandern zwischen den Studios und die Orientierung nach Europa für die letzten vier Filme.

Hinzu kommt, dass Anthony Mann für den Personenkult, der mit dem Autorenstatus per se einhergeht, nie wirklich greifbar war. Ein Faktor dabei ist sein verhältnismäßig früher Tod: Er starb im Alter von 60 Jahren, da blieb wenig Zeit für die durch Interviews begründete *oral history*, die für die Kritiker der *Cahiers du cinéma* schnell



Dreharbeiten zu THUNDER BAY, 1952: Anthony Mann mit James Stewart, Dan Duryea und Jay C. Flippen auf einer Bohrinsel im Golf von Mexiko

zu einem wichtigen Element wurde in der Rezeption des Werks eines Regisseurs. Hinsichtlich der Interviews konnte oder wollte Anthony Mann nicht viel bieten. Die wenigen, die er gegeben hat – zwei für die *Cahiers du cinéma*, eins für *Screen*, eins für *Sight and Sound*, eins für die BBC (alle in Europa, keines in den USA) – lassen Mann eher umständlich als eloquent erscheinen.

Jean Wagner, der mit Mann mehrfach gesprochen hat, hat ihn als höflich und zurückhaltend beschrieben (ein »homme secret«). Kein »offensichtliches Mysterium« sei an ihm spürbar, kein »Drang, eine Revolution in Gang zu setzen«; stattdessen eine pragmatische Haltung zum Filmemachen und die unausgesprochene Gewissheit, dass zum Gelingen eines Films mehr nötig sei als ein Einzelner.³⁹ Man findet keine Sensationsstücke und Klatschgeschichten über Mann in den Boulevard-

blättern der Zeit, und die Distanz des Regisseurs zum gesellschaftlichen Hype von Hollywood ist selbst seinen Wohnadressen in Los Angeles abzulesen, die zu Reihenhäusern gehören, welche auf den von Downtown und Burbank abgewandten Hügelseiten liegen und stattdessen den Blick freigeben auf die Santa Monica Mountains, wo Mann bisweilen Szenen für seine Western drehte und den Kriegsfilm *MEN IN WAR*.⁴⁰ Nina Mann, die bis zum Alter von zwölf Jahren mit ihrem Vater zusammenlebte, berichtet, dass ihre Kindheit nicht den gängigen Klischees von Parties, Glamour und Star-Besuchen entsprach: »It was not like a typical Hollywood childhood experience. There weren't big opening premieres that I am aware of.«⁴¹ Ihr Vater verstand, darauf weist Nina immer wieder hin, seine Tätigkeit zuallererst als Möglichkeit des Broterwerbs. Er trennte zwischen Beruf und Leben.

Wim Wenders hat notiert, dass die weitgehende Unbehelligkeit (vor der Klatschpresse, vor der Kritik) für Mann und andere Regisseure wie Blake Edwards und Robert Aldrich wichtig gewesen sei für die Entwicklung ihres Stils, dass sie »beinahe unbemerkt (und vor allem dadurch, daß sie kein großes Aufheben mach[t]en [...]« wachsen und experimentieren konnten und »damit letzten Endes zu amerikanischen Autoren« wurden: »Eine Zeitlang können diese Regisseure Filme machen, wie sie es wollen. [...] Keiner dieser Regisseure hält sich für einen ›Autor‹, aber sie haben ihr Selbstbewußtsein und entwickeln ihre eigene Handschrift.« Wenders hält auch fest: »Aus irgendeinem Grund habe ich mich für das Leben dieses Mann(e)s nie interessiert. Seine Filme hatten auch nie auf ihn selbst verwiesen.«⁴²

Zur Selbstbeschreibung aufgefordert, hat Anthony Mann stets betont, ein Arbeiter zu sein, und alle Zuschreibungen des Genialischen abgewehrt.⁴³ Nach allem, was man über den Regisseur weiß, war das kein Kokettieren. Den *Cahiers du cinéma* hat er gesagt: »[I]n any case, you try to put something truly personal into every film, no matter how small.«⁴⁴ Das aber tat Mann in der Regel nicht auf Kosten der erzählerischen, stilistischen und thematischen Geschlossenheit seiner Filme.

Mit Bezug auf Mann und Budd Boetticher schrieb Michael Althen: »Diese Männer hatten auf der Leinwand nichts zu beweisen – außer, daß sie ihr Handwerk verstehen. Das verlieh ihnen eine Gelassenheit, die jede große Kunst braucht, und erlaubte ihnen eine Freiheit, die in ihren schönsten Momenten in reine Poesie mündete.«⁴⁵

Zum Buch

Auf der skizzierten Grundlage, die vom persönlichen Stil und der Weltanschauung des Regisseurs ausgeht, das Genre-Kino und den B-Film ernst zu nehmen bereit ist, Abseitiges und Verfehltes ausdrücklich einbezieht und nicht auf qualitative Bewertungen zielt, soll Anthony Manns filmisches Schaffen im Folgenden als *Œuvre* begriffen und analysiert werden. Gemäß der *politique des auteurs*

wird Mann fix als Autor ins Zentrum gestellt und alles Material um den Regisseur herum organisiert. Dabei wird eine Form der Lektüre gewählt, die in Anlehnung an Karl Prümm »nicht primär Urheberschaften« der an den Filmen beteiligten Personen und Gewerke ableitet, sondern »die Effekte, die Wirkungen« im jeweiligen filmischen Text selbst ausmacht.⁴⁶ Wichtige Kollaborateure – John Alton als Kameramann, Philip Yordan als Autor, James Stewart als Darsteller – werden in ihrer Bedeutung für Manns Arbeit ausführlich vorgestellt, ohne den Fokus von Manns Gesamtwerk abzuwenden.

Es gehört zu den Verlockungen der *auteur*-Kritik, ausgehend vom Meisterwerk Linien zu ziehen in alle Richtungen, Verbindungen zu suchen, Entwicklungen aufzuzeigen: Was das Meisterwerk ausmacht, das muss doch auch in den früheren Arbeiten zu finden sein. Diese Lesart, die man teleologisch nennen kann, hat Jeanine Basinger in ihrer Monographie über Mann (zuerst 1979, aktualisiert 2007), der ersten im englischsprachigen Raum, angewandt: von einer Phase der Lehrzeit (in den B-Units) über die Konsolidierung (in den Films noirs) zur Meisterschaft (im Western und weiteren Filmen der 1950er Jahre) und schließlich zur Regression (nach *EL CID*). Praktisch alle späteren Autoren haben diesen Bogen im Wesentlichen übernommen.

Mir scheint dieser auf Qualität zielende und in Bezug auf Manns Früh- und Spätwerk letztlich auch apologetische Blick unnötig verengt. Er übersieht so bedauernd viel: jene Filme, die ausbrechen aus der Umgrenzung, jene Versuche, die in Sackgassen geendet sind. Natürlich fügt sich der Fliegerfilm *STRATEGIC AIR COMMAND* kaum ein in den künstlerischen und thematischen Kontext der Western vor und nach ihm: Aber er ist Produkt und Grundlage der außergewöhnlichen Zusammenarbeit zwischen Anthony Mann und James Stewart über fünf Jahre hinweg. Natürlich ist *CIMARRON* als Western verfehlt: Aber er zeigt im Scheitern, welche thematischen Ansprüche mit dem Mann'schen Kino vereinbar sind und welche nicht. Wenn schon die Annahme anfechtbar ist,

dass im arbeitsteiligen Classical Hollywood ein einzelner Film den unverfälschten Ausdruck eines Regisseurs bedeutet, wieso sollte das dann für ein Jahrzehnte umspannendes Werk gültig sein? Warum sollte ein Œuvre glatt und rund erscheinen? Warum nicht kantig sein, Einkerbungen haben, Auswüchse aufweisen? So viele Aspekte wie möglich beleuchten, so viele Seitenlinien wie möglich verfolgen, das Abseitige und Widersprüchliche anerkennen: Das Gesamtbild wird dadurch vielleicht nicht präziser, aber reicher.

Dieses Buch nimmt sich die Freiheit, Manns 39 Filme und, wo relevant, Filmbeteiligungen nach vielfältigen Zuspitzungen zu sortieren. Das Ordnungsprinzip geht dabei grundsätzlich von den Genres aus: Musicals, Komödien, Films noirs und Western; der Abschnitt zu »Europa« aber enthält sowohl epische als auch Kriegs- bzw. Spionagefilme, und die zu »Amerika« gruppierten Filme lassen sich ohnehin kaum in Genre Grenzen zwingen. Nicht zuletzt sind ästhetische, motivische und thematische Ähnlichkeiten bei der Zuordnung ein wichtiges Kriterium; so kommt es, dass der Opernfilm *SERENADE* in einer Reihe mit (deutlich früher entstandenen) Films noirs diskutiert wird. Die Chronologie ist, wo sinnvoll, aufrechterhalten, sowohl in der Abfolge der Blöcke als auch in den Kapiteln selbst. Die in den einleitenden Kapiteln skizzierten stilistischen und thematischen Konstanten ermöglichen das Ausdeuten von Querverbindungen und die Durchdringung des Gesamtwerks über die Kapitel hinweg.

Anthony Manns Werk ist bisher nur schlaglichtartig beleuchtet. Die bis heute einzige relevante englischsprachige Monographie zu Manns Gesamtwerk hat Jeanine Basinger 1979 verfasst und 2007 für eine Neuauflage erweitert. An Basingers zwar verkürzte, aber präzise Analysen vor allem auch der frühen Filme kommt die ähnlich aufgebaute Darstellung von William Darby (2009) nicht heran. In Frankreich hat Jean-Claude Missiaen schon 1964, zu Lebzeiten des Regisseurs, einen schmalen Band veröffentlicht, der wichtige Hinweise zu Manns thematischen Anliegen und stilistischen

Konstanten gibt. In Spanien und Italien ist Mann verhältnismäßig große Beachtung zuteil geworden, was vor allem auf die spanisch-italienischen Koproduktionen *EL CID* (1961) und *THE FALL OF THE ROMAN EMPIRE* (1964) zurückzuführen ist. Die Monographien, die dort erschienen sind,⁴⁷ gehen über die Ebene der Filmbeschreibung aber kaum hinaus.

Die mit Abstand größte fachwissenschaftliche Aufmerksamkeit haben Manns Western erhalten: Hier ist Jim Kitses' erstmals 1969 erschienene Studie *Horizons West*, die dem Regisseur ein umfangreiches Kapitel widmet, auch heute noch der maßgebliche Referenzrahmen (in der erweiterten Edition von 2004). Bezogen auf die Dramaturgie und die Figurenkonzeption in Manns Western ist das entsprechende Kapitel in Jacques Rancières philosophischen *Film Fables* (englische Ausgabe: 2006) sehr aufschlussreich. Manns Filme jenseits des Western, die immerhin fast drei Viertel seines Werks ausmachen, sind bisher weitgehend unbesprochen geblieben, wobei der 2014 in den USA erschienene Band zu Manns Kriminalfilmen (Max Alvarez) die Ausnahme bildet. Hervorzuheben ist hier vor allem die umfassende Recherchearbeit in Primärquellen, die nicht nur hinsichtlich der Produktionsumstände der behandelten Kriminalfilme neue Erkenntnisse hervorbrachte, sondern auch in Bezug auf Anthony Manns frühe biographische und berufliche Stationen.

Über die genannten Publikationen hinaus sind zu Manns Regiewerk einzelne Essays und Artikel in Sammelbänden sowie mehrheitlich britischen und französischen Filmzeitschriften erschienen. Das Interesse konzentriert sich auch hier auf Manns Western (mit einem Schwerpunkt auf der Zusammenarbeit mit James Stewart und zuweilen auch auf der Konstruktion von Männlichkeit). Zu Manns B-Filmen haben Don Miller (in *Focus on Film*) und Arlette Mille (in *Positif*) gearbeitet. Die epischen Filme finden regelmäßig in Anthologien zum Monumentalfilm Platz, und bezogen auf Manns gesamtes Werk hat als Einzelfilm *THE FALL OF THE ROMAN EMPIRE* die wohl umfangreichste wissenschaftliche Bearbeitung erfahren, bezeichnenderweise durch (zumeist) Historiker.⁴⁸