

# »Not the composer, but the conductor«

## William Wylers Filme – Stoffe, Themen, Stile

»Ich weiß, message, das ist fast so etwas wie ein Schimpfwort, aber ich hoffe, ich werde niemals einen Film machen, der keine Aussage hat.«

(William Wyler)

**W**illiam Wyler ist der Cinéast der schwarzen Seele, der verlorenen Kinder, der gottlosen Kreatur. Seine Helden tragen ihre Makel offen, mit Stolz. Der stoppelbärtige *Hell's Hero*, der, vom Sheriff skeptisch befragt, was er vorhabe, lakonisch antwortet, er gehe die Bank überfallen; was er dann auch tut. *Tom Brown of Culver* und sein Vater, den er als Kriegsheld verehrt, dann als Schwächling kennenlernt und dennoch akzeptiert. »Baby Face« Martin in *DEAD END* [Sackgasse; 1937], der todessüchtig ins Viertel seiner Kindheit zurückkehrt. *Jezebel* und ihr verbotenes rotes Kleid. Judge Roy Bean im Hin und Her mit dem *Westerner*, weil für ihn nichts zählt außer einer Haarlocke seiner angebeteten Lily Langtry. Die blasse, unscheinbare *Heiress*, die Kraft und Stärke findet im schlimmsten Moment ihres Lebens. *Carrie* und ihr unbändiger Wille, allein den zu lieben, der gut zu ihr ist. James McKay und seine vergeblichen, unkonventionellen Gefechte gegen *The Big Country*, gegen das weite Land. Schließlich der *Collector* und seine Frauen, die er gefangen nimmt, damit sie ihn lieben lernen.

Wyler hat in nahezu allen Genres gearbeitet. Er hat Western und Thriller inszeniert, Komödien, Melodramen und Musicals, Antik- und Po-

lizeifilme, Psychodramen und Sittenbilder. Die Vielfalt seines Werkes spiegelt sich wider in den verschiedenen Variationen seiner Stoffe, Themen, Stile. Eine einzige, durchgängige Vorliebe konstatierte in den frühen 1950er Jahren André Bazin: die Neigung »für psychologische Geschichten mit sozialem Hintergrund.«<sup>1</sup>

William Wyler war der engagierte Geschichten-erzähler, der sorgfältige Handwerker, der kritische Europäer in Hollywood. Er galt und gilt nicht als *Auteur*, als Filmemacher mit persönlichem Touch, sondern als einer der klassischen *Realisateurs* – wie Clarence Brown, Frank Capra oder George Stevens. Ihn interessierte in erster Linie die gute Story, danach die Herausforderung, die ihm die visuelle Umsetzung dieser Story bot. Später hat er immer wieder darüber berichtet, wie sehr es ihn gereizt habe, Filme in einem jeweils anderen Genre oder in einem für ihn neuen Stil zu drehen, die er zuvor noch nie gemacht hatte. Er suchte so vielseitig wie möglich zu bleiben, um in jedem Moment die entsprechende, jeweils *eine* Lösung zu finden. Diese Vielfalt sollte seine Kompetenz steigern, um Beliebigkeit zu vermeiden.

Auf die Frage, wie er selbst den Stil eines Regisseurs definieren würde, der so unterschiedliche Filme wie *BEN-HUR* (1959), *ROMAN HOLIDAY* (Ein Herz und eine Krone; 1953) und *THE COLLECTOR* (Der Fänger; 1965) gedreht habe, antwortete Wyler: »I think that the story dictates its own style rather than the director's style dictating the story.«<sup>2</sup>



Wyler (r.) während der Dreharbeiten zu *THE BEST YEARS OF OUR LIVES*

Zu dieser Haltung passt, dass kein anderer Regisseur in Hollywood seine Mitarbeiter stärker in Szene setzte. Er selbst bekam für seine Regie drei Oscars (für *MRS. MINIVER* [1942], *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* [Die besten Jahre unseres Lebens; 1946] und *BEN-HUR*) – dazu den Irving G. Thalberg-Preis, den D.W. Griffith-Preis, schließlich den Life Achievement Award des American Film Institute. Die Darsteller, Techniker, Bild- und Lichtgestalter seiner Filme gewannen insgesamt 38 Oscars (mehr als die Mitarbeiter aller anderen Hollywood-Regisseure) – und wurden insgesamt für 127 Oscars nominiert. Wobei seine Schauspieler bei 35 Nominierungen insgesamt 13 Oscars erhielten, ein einsamer Rekord. Verständlich deshalb, dass in Jan Hermans Biographie Wyler im

Untertitel »Hollywood's most acclaimed director« genannt wird.<sup>3</sup>

Wenn er in den 1960er oder 1970er Jahren gefragt wurde, welcher seiner Filme ihm der liebste sei, hat er stets wunderbar ironisch reagiert – mit dem Hinweis, man könne doch große Spektakel nicht mit romantischen Komödien vergleichen. Wenn er dennoch antwortete, pflegte er stets zu erklären, von den Spektakeln sei ihm *BEN-HUR* der liebste, von den Komödien *ROMAN HOLIDAY*, von den Musicals *FUNNY GIRL* (1968), von den Thrillern *THE COLLECTOR* – aber nur, weil er jeweils nur ein Spektakel, eine Komödie, ein Musical und einen Thriller gedreht habe.

Wylers Filme changieren auf eine selbstverständliche Art zwischen filmischer und ökonomischer

mischer Strategie. In ihre Ästhetik ist eingegangen, dass das eine ohne das andere keinerlei Folgen hat. »If you say it only to a handful of people then your message is ineffective.« Er will seine Filme als großen Erfolg – und gleichzeitig als anerkannten Entwurf. Sie sollen Millionen von Zuschauern anziehen, ohne nichts-sagend zu werden.<sup>4</sup>

Filmhistorisch interessant ist, dass Wyler, der seine Lehrzeit unter dem Diktat von Action und Bewegung verbringen musste, bei seinen ersten wichtigeren Filmen die ruhigen, bewegungsarmen Arrangements bevorzugte. Bei seiner Hinwendung zu dem, was Kino für ihn ausdrücken konnte, ist das starre Bild, der Rahmen, mit dem er das Sichtbare eingrenzte, von zentraler Bedeutung. Wichtiger als die Schnittstellen zwischen den Bildern ist ihm der eine Blick, der ein Geschehen in mehreren, tieferen Ebenen erfassen und so dramatisch einander zuordnen kann. Schon in *A HOUSE DIVIDED* (1931) und *COUNSELLOR-AT-LAW* (Der Staranwalt von Manhattan; 1933) zeigt Wyler, obwohl er doch groß geworden war im Serienkino, ein europäisches Verständnis von Film, orientiert an Literatur und Theater, an Architektur und Malerei.

Mit welchen Begriffen wurde sein Kino nicht alles umschrieben:

André Bazin bezeichnete ihn Ende der 1950er Jahre als »Jansenist der Inszenierung«, dessen Filme einem »Stil ohne Stil« huldigten.<sup>5</sup>

Roger Leenhardt forderte zur gleichen Zeit: »Nieder mit Ford, es lebe Wyler!«<sup>6</sup>

Jacques Rivette zählte ihn zu den Regisseuren, deren »Geisteshaltung« im »Zeichen der Analyse« stehe.<sup>7</sup>

Georges Sadoul würdigte Wyler einerseits als den »beste(n) amerikanische(n) Regisseur der Vorkriegs-Avantgarde«, bezeichnete jedoch andererseits sein »Talent« als »robust, aber ohne große Originalität«. Seinem Werk fehle einfach »die Einheit, das Leitmotiv und der Wille, ein Panorama der Gesellschaft zu entwerfen.«<sup>8</sup>

Michael A. Anderegg nannte Wylers Werk »ein Kino der Gesten, der kleinen, aber aufschlußrei-

chen Bewegung in einem begrenzten physischen (und psychologischen) Raum.«<sup>9</sup>

Andrew Sarris reihte sein Werk ein unter »less than meets the eye«, worunter er Regisseure versammelte, deren »persönliche Handschrift ihren Filmen mit unsichtbarer Tinte eingeschrieben ist.«<sup>10</sup> Wylers Karriere selbst bezeichnete er als »eine Chiffre, was die persönliche Regie betrifft.«<sup>11</sup>

David Thomson fertigte – im apodiktischen Stil der 1970er Jahre – Wylers Arbeit mit dicken Strichen ab, indem er Bazins Thesen nahm und aus ihnen die gegenteiligen Schlüsse zog: »Obwohl sich Wyler *ernsten* Themen verschreibt und mit einer Behutsamkeit arbeitet, die man fälschlich für Stil hielt, ist er ein farbloser Regisseur: Er hat weder Lieblingsthemen noch beherrscht er die Kamerasprache. [...] Wylers Filme sind wie Haushaltspläne gemacht: Klarheit und Ausgewogenheit ersetzen Einsichten, und die angeborene Neigung zum Melodram wird oft schamhaft als Tiefsinn verkleidet. [...] Wylers Tiefschärfe schließlich ist bloß das Bestreben, möglichst viel in die Bilder hineinzupacken.«<sup>12</sup>

Wylers Kollegen und seine wichtigsten Interpreten kamen zu anderen Überlegungen, zu anderen Bewertungen:

Frank Capra beschrieb Wylers Methode mit den Worten, er nehme »eine Szene mehrmals aus demselben Blickwinkel« auf, weil er »auf jenen magischen Augenblick (wartet), in dem die bewußte kleine chemische Reaktion stattfindet, die eine gewöhnliche Szene in eine große verwandelt.« Und um ganz sicher zu gehen, von seinen Schauspielern das Äußerste herauszuholen, »wühlt und forscht Wyler in ihren Köpfen herum und operiert dabei geschickt mit Spott, Sticheleien oder Komplimenten.«<sup>13</sup>

Billy Wilder erklärte ihn zu »the classiest picture maker that ever lived.«<sup>14</sup>

Hierzulande gab es nur am Rande Auseinandersetzungen mit Wyler und seinem Kino; am weitestgehenden in den Tagen nach seinem Tod. Michael Schwarze nannte ihn in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* einen »Meister im Aufspüren



Oscar für BEN-HUR: Wyler, John Wayne

plausibler, aber nie platter Symbole«, der »die universelle Sprache Hollywoods meisterhaft beherrscht« habe<sup>15</sup>. In der *Süddeutschen Zeitung* konstatierte Peter Buchka: »Gerade bei Wyler ist der Zusammenhang wichtig; nicht im Sinne der Addition, sondern [...] durch Widerspruch. Im Grunde hat er alle seine wichtigen Filme zweimal gemacht, indem er das Thema, die Perspektive umdrehte und so stets das Gegenteil mitdachte.«<sup>16</sup> Und in der *Zeit* schrieb Norbert Jochum: »Wyler hat nie Kunst gemacht, sondern: perfektes Kino. Das ist eine Kunst.«<sup>17</sup>

Er selbst hat sich weder als bloßen Geschichtenerzähler noch als innovativen Stilisten gesehen, sondern als hart arbeitenden Dirigenten, der sein Orchester aus Autoren und Dramaturgen, Lichtoperateuren, Kameraleuten, Cuttern – und Schauspielern, Schauspielern, Schauspielern zu führen hatte. »It's like the music world: I am not the composer, but the conductor.«<sup>18</sup> Und voller Stolz bekannte er in jedem längeren Interview, wie sehr es ihm geholfen habe, die Technik des Filmemachens von Grund auf zu kennen. »Ich arbeitete als Assistent der Requisite, als Schnittassistent, als Laufbur-sche, als Scriptboy. Dann wurde ich richtig angestellt, und eines Tages ging ins Büro des Chefs und sagte: ›Ich will Regisseur werden.‹ Er sagte: ›Glaubst du, du kannst das?‹ Ich log und bejahte, dann drehte ich einen kleinen Western. Man mochte ihn, er war in Ordnung – ich durfte mehr davon machen, auf diese Weise wurde ich Regisseur; aber von dem Tag an, an dem man Regisseur oder Autor geworden war, begann man wirklich zu lernen.

Ich mußte den ganzen Studiobetrieb durchlaufen, alles, den Schnitt, die Bühnenkonstruktionen. Wir mußten das ganze Geschäft von der Pike auf lernen. Bei diesen kleinen Western, den two reelers und five reelers, lernte ich vieles, was ich später bei den wichtigen Filmen brauchen konnte.«<sup>19</sup>

Der Ruf, vor allem ein guter Handwerker zu sein, begleitete Wyler sein ganzes Leben lang. In Hollywood wurde es eher würdigend verstanden, hierzulande eher abschätzig. Dabei sollte man bei Wyler unterscheiden zwischen Hand-

werk und Technik (im Sinne Seamus Heaneys): Handwerk als etwas, das sich von anderen Filmen erlernen lässt; Handwerk also als Fähigkeit zur Herstellung. Technik dagegen verstanden als Fertigkeit, die eine Haltung gegenüber dem Leben, eine Definition des Filmemachers der eigenen Wirklichkeit gegenüber impliziert.

Wyler hat niemals einen Hehl daraus gemacht, dass er es schätzte, als Vorlage ein Bühnenstück zu haben, da es – anders als ein Roman – seine Geschichte über Dialoge erzählen muss. Dialoge (wie auch die Dramaturgie hinter Rede und Tun) sind kinematographisch nutzbar, sie bilden – wie im Theater – ein Gerüst des dramatischen Geschehens, auch wenn sie anderen Regeln unterliegen. »I would say it's an advantage to do a picture from a play that's already appeared in a dramatic form. [...] You have to be very smart about translating a play to a picture. You have to know when to stick to the play and when not to stick to it, because sometimes you should do one and sometimes you should do the other. [...] I've always tried to get the author of the play to do the screenplay because he knows the material best.«<sup>20</sup>

Sätze, wie für William Wyler geschrieben, zur ewigen Streitfrage zum Verhältnis von Theater und Kino, von Élie Faure: »Der Ton, die Schärfe, die architektonische Feierlichkeit, der transzendente Realismus, der in gewisser Weise symbolische Aspekt den dieselben Szenen und dieselben Schauspieler auf der Leinwand bekommen, lassen ihre reale Erscheinung auf den Brettern außerordentlich schwach, bleich, unentschieden und schlaff wie eine fast gleichgültige Erinnerung erscheinen. Eines der Wunder des Kinos ist, uns die unpersönliche Größe des dramatischen Ausdrucks wiedergegeben zu haben, die das Theater der Vergessenheit anheimfallen ließ, als es die Maske und den Kothurn usw. verwarf, alle Produktionsmittel szenischer Illusionen mit Hilfe mechanischer Verfahren, die die Macht des Menschen vervielfältigen, weil sie in ihm bis dahin verborgene, ungreifbare oder dem Universum sogar unbekannte Kräfte erschließen.«<sup>21</sup>

## Lehrjahre bei Universal

### 1920-1929

William Wyler kam 1920 zu Universal, weil seine Eltern nicht so recht wussten, was sie ihrem Sohn noch anbieten sollten.

Geboren am 1. Juli 1902 in Mülhausen im Elsass, aufgewachsen in bürgerlicher Umgebung, wo man Wert legte auf kulturelle Sensibilität und ökonomische Sicherheit, war eigentlich vorgesehen, dass er das väterliche Bekleidungsgeschäft weiterführt. Seine Mutter Melanie sandte ihn deshalb auf die *École supérieure de commerce* in Lausanne, obwohl sein Vater Leopold mehr an eine Lehre bei einem Geschäftsfreund dachte. Die Mutter wollte, dass er etwas lernt, der Vater, dass er praktische Erfahrungen sammelt. Wyler gefiel weder das eine noch das andere. Ihm schwebte eher vor, weit weg von der Familie sein eigenes Leben in Paris zu führen.

Mit listiger Unterstützung seines Bruders Robert, der in Lausanne studierte, gelang es ihm, seine Eltern vom Ortswechsel nach Paris zu überzeugen. Seine Mutter schlug vor, er solle doch die *École des hautes études commerciales* besuchen. Sein Vater aber setzte durch, dass er eine Lehre bei einem Wollhändler begann.<sup>22</sup> Doch was er dort zu tun hatte, langweilte ihn schnell. Er musste fegen, saubermachen, Hemden zusammenfalten, Kisten hin- und herschleppen, Socken und Hosenträger zusammenlegen, die Kleiderpuppen morgens auf den Bürgersteig stellen und abends wieder zurückbringen. Die Folge davon war, dass er eines Tages seinen Chef provozierte und gefeuert wurde. Wie Axel Madsen berichtete, kannte Wyler noch ein halbes Jahrhundert später haargenau den Weg zu diesem Geschäft, in dem er von acht Uhr morgens bis sieben Uhr abends arbeiten musste, ohne es zu wollen: »On foot to Gare du Nord, the *métro* to Place de la Bastille (changing first at Place de la République), a bus to Vincennes, a streetcar to Charenton, and a walk to the store itself.«

Für einige Zeit blieb er noch in Paris, jobbte in kleinen Läden, flanierte über die großen Boulevards, besuchte literarische Cafés, hörte in den

## William Wylers Filme – Stoffe, Themen, Stile

neuen Schallplattenläden klassische Konzerte. Als er dann doch zurückreiste nach Mülhausen, aus welchen Gründen auch immer, ob nun aus Geldnot oder Heimweh, wurde er von seiner Mutter sofort nach Zürich mitgenommen und dem dort gerade weilenden Cousin Carl Laemmle vorgestellt – in der Hoffnung, der würde ihn einladen nach Amerika und ihm eine Arbeit anbieten. Laemmle schaute ihn an und bot ihm auf der Stelle 20 Dollar die Woche. Am 17. September 1920 traf Wyler mit dem Schiff in New York ein.

Carl Laemmle, 1867 im schwäbischen Laupheim geboren, war 1884 in die USA emigriert und hatte viel Geld in der Kleiderbranche verdient. Schon früh, um 1906, erkannte er die ökonomische Dimension des Kinogeschäfts und öffnete eine Reihe von *Nickelodeons*. 1908 besaß er Kinos in Chicago, Minneapolis, Portland, Salt Lake City, Montreal, Winnipeg. 1909 gründete er die IMP (Independent Moving Picture Company of America) und begann den Kampf gegen die übermächtige Motion Picture Patents Company, die eine Monopolstellung einnahm zu der Zeit. In mehreren Gerichtsprozessen setzte er sich schließlich durch. 1910 engagierte er Florence Lawrence, das *Biograph Girl*, und etablierte damit endgültig das Starsystem. 1912 gründete er die Universal Film Manufacturing Company, deren erster Präsident er wurde. Im März 1915 eröffnete er die Universal Studios im San Fernando Valley, einem riesigen Areal, in dem vor allem billige, massenwirksame *two-reelers* und Serien gedreht wurden. Universals erster großer Erfolg im seriösen Filmgeschäft war 1919 Erich von Stroheims *BLIND HUSBANDS* (Blinde Ehemänner).<sup>23</sup>

William Wyler begann seine Arbeit bei Universal als *office boy* in New York. Er brachte Schriftstücke von einem Büro ins andere und transportierte Filmkisten durchs Gebäude. Glücklicherweise begegnete er schon bald Paul Kohner, der im *foreign publicity department* Meldungen, Artikel und Berichte aus der *Universal Weekly* für den deutschsprachigen Markt übersetzte. Spontan schloss er sich Kohner an und übersetzte die gleichen Texte ins Französische, für Zeitungen und Zeitschriften in Belgien, Frankreich und der Schweiz.

Nach einem Jahr in New York drängte es ihn dann aber nach Hollywood, wo er wieder als *office boy* beginnen musste: Briefe, Notizen, Filmkisten transportieren oder einfach nur Zigarren besorgen für den *casting director*. Die ersten Erfahrungen am Set bekam er 1922 – als Assistent der Assistenten bei einem *two-reel*-Western, einem von über hundert, die Universal pro Jahr produzierte. Herstellungszeit: eine Woche, mit festgelegtem Ablauf. Montag bis Mittwoch wurde gedreht, Donnerstag und Freitag geschnitten, am Samstag der nächste Film vorbereitet. Der Sonntag blieb frei.

Eine frühe Erfahrung damit, dass filmische Effekte nicht unmittelbar der realen Konzeption folgen, musste Wyler schon während seiner Mitarbeit an *THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME* machen, 1922. Er war damals zuständig für kunsthistorische Recherchen im *art department* und überprüfte mit großem Eifer den Nachbau der Kathedrale. Ihm fiel auf, dass im Mittelalter, wo Victor Hugo die Geschichte angesiedelt hatte, das Kirchenschiff noch ohne Turm war. Und so sorgte er dafür, dass im Film *Notre Dame* historisch korrekt zu sehen war. Die Reaktionen der Zuschauer schwankten zwischen Beschimpfung und Spott. Wylers Fazit: »Das war mir eine Lehre: Manchmal darf man nicht erzählen, wie es ist, sondern so, wie die Leute es sehen wollen.«

1923/24 arbeitete Wyler als *second assistant director*, u.a. für Irving Cummings, King Baggot und William Duncan. 1925 avancierte er zum *first assistant director*, unter anderem für William Craft, William Crinley und Arthur Rosson. Am 13. Juli 1925 begann er seinen ersten eigenen *two-reeler*: *CROOK BUSTER*, am 12. Januar 1926 seinen ersten *five-reeler*: *LAZY LIGHTNING*. Wyler: »Ich hatte nie das Gefühl, ich könnte schauspielern oder schreiben. Regie führen erschien mir glamourös, und ich fühlte, daß ich das konnte. Ich hatte ein Auge für die Kamera. Ich beobachtete den Regisseur, sah, wohin er die Kamera stellte, und überlegte, warum. Gelegentlich kam ich mit einem Vorschlag, und er schickte mich zum Teufel.«<sup>24</sup>

In den Billigwestern der 1920er Jahre sind Handlung und Attraktion weitgehend standardi-

siert. Es gibt zwar dramatische, romantische und auch komische Momente, doch Reit- und Kampfkunststücke, Verfolgungen im Galopp und Entscheidungen durch Prügelei bilden das Zentrum. Die Konflikte werden scharf konturiert: auf der einen Seite die Gauner, die auf unlautere Weise an fremdes Geld und Eigentum wollen, und auf der anderen Seite die tapferen Helden, die für Recht und Ordnung eintreten. Gut und Böse sind klar getrennt, oft sogar durch Kleidung überdeutlich ausgestellt, durch den weißen Hut von Art Acord zum Beispiel, Held einiger *five-reelers*<sup>25</sup>. Rainer Rother hat in seinen Anmerkungen zu Wylers frühen Western in den Handlungen vor allem den Anlass gesehen für Reit- und Kampfspiele. »Wyler berichtete, in den Mustang-Western durfte es keine Schießereien geben. Allenfalls wird einmal eine Nebenfigur angeschossen, die entscheidende Konfrontation zwischen Held und Bösewicht wird jedenfalls in den erhaltenen

Filmen nie durch einen *show down* entschieden. Der [...] Gute läßt die Fäuste sprechen. Natürlich gewinnt er. Aber die Logik der Erzählung leidet doch manches Mal erheblich und es wird deutlich, wie sehr die Stories hier bloßer Vorwand für die Hauptattraktionen der Serie sind. [...] Die oft überraschenden Wendungen der Geschichte, die sozusagen zum Galopp zwingen, lassen das simple Kalkül sichtbar werden: Diese Western zielen darauf, in möglichst kurzer Zeit möglichst viele Personen schnell reiten zu lassen, damit sie rechtzeitig zur Schlußprügelei zur Stelle sind.«<sup>26</sup>

Es gibt allerdings auch besondere Attraktionen, die den üblichen Rahmen sprengten: In *HARD FISTS* (1927) rettet Art Acord eine ältere Frau aus dem Auto, bevor es in einen Abhang stürzt. In *THE STOLEN RANCH* (1926) hilft Fred Humes einem Kriegskameraden, die Ranch seines Onkels aus den Händen einiger Betrüger zurückzuholen,

indem er dort als Küchengehilfe anheuert. Und in *BLAZING DAYS* (1927) findet Humes sein Geld, das beim Überfall auf die Postkutsche abhanden kam, in der Matratze seines Mädchens wieder.

Schließlich drei Western mit Ted Wells: In *STRAIGHT SHOOTIN'* (1927), der vom Kampf um



LAZY LIGHTNING: Art Acord, Bobby Gordon

eine Goldmine handelt, besiegt Wells seine Gegner, indem er sie mit dem Lasso einfängt. In *DESERT DUST* (1927) reitet Wells am Ende schneller, als ein Automobil die Straße entlang rast, um sein Mädchen und sein Geld aus den Klauen der Gauner zu retten. Und in *THUNDER RIDERS* (1928) bewahrt Ted Wells eine Erbin aus dem Osten vor der überstürzten Heirat mit einem Bostoner Geschäftsmann, indem er ihn als ehemaligen Zuchthäusler entlarvt.

In den frühen, noch erhaltenen Western gibt es – neben den üblichen Erzählmustern – auch knappe Charakterisierungen, die den Figuren einen ungewöhnlichen Ton unterlegen. In *THE FIRE BARRIER* (1926) etwa wird ein Rancher gezeigt, der – voll unbeherrschbarem Jähzorn – beim belanglosesten Anlass seine Mitarbeiter entlässt. Er streitet, schlägt und feuert. Dies kann eines Tages sogar seine Frau nicht mehr ertragen. Sie weigert

## William Wylers Filme – Stoffe, Themen, Stile

sich, in ihm weiterhin ihren Ehemann zu sehen und gibt ihn als ihren Bruder aus. Was dann Jack Mower in Konflikt bringt, als er auf der Ranch anheuert und um sie zu werben beginnt.

In *DAZE OF THE WEST* (1927) erzählt Wyler eine Film-im-Film-Geschichte über eine Produktion,



THE STOLEN RANCH: Louise Lorraine, Fred Humes, Ralph McCullough, Nita Cavalier

die auf einer originalen Ranch einen Western drehen will, aber in Schwierigkeiten gerät, weil der Star des Films zwar wunderschöne silberne Sporen trägt, aber nur schlecht reiten kann. Also schaut sich der Regisseur auf der Ranch nach einem besseren Reiter um und entdeckt so seinen wahren Star. Regisseur und Assistent sind authentisch besetzt – mit dem Regisseur Vin Moore, dem Wyler im Jahr zuvor bei mehreren *two-reelers* assistierte, und mit Wyler selbst, der in einer Szene nichts anderes zu tun hat, als Moore den Stuhl hinterherzutragen.

In *THE TWO FISTER* (1927) geht es um einen betrügerischen Grundbesitzer, der Überfälle fingiert, um ans Eigentum seiner Nachbarn zu gelangen. Nach außen hin scheint er ein Saubermann zu sein, der sogar der schönen Tochter des reichen Händlers nachstellt; in Wahrheit aber ist er ein

Halunke, der vor nichts zurückschreckt. Dieser Kontrast gibt viel Raum für Handeln im Zickzack, hin und her, kreuz und quer. Der Held des Films, ein Ranger, kämpft gegen die Ganoven, ohne zu ahnen, dass er ihren Anführer oft direkt an seiner Seite hat. Zu Beginn rettet er den Händler aus einer Falle und nimmt sofort die Verfolgung der Täter auf, zuvor den vermeintlichen Gentleman bittend, den verletzten Händler nach Hause zu bringen. Der wiederum hält, als er wieder zu Bewusstsein kommt, seinen Begleiter für den Retter und verspricht ihm deshalb, bevor er stirbt, die Hand seiner Tochter. Knappe Aktionen, großes Durcheinander. Die Tochter ehrt den Vater und dessen Wort, liebt aber den Ranger. So muss der alles zeigen, was er kann, um zum Happy-End zu kommen: reiten, denken, prügeln.

»Die billigen Western waren Serien-Produkte, die ihre geringen Kosten in kleinen Kinos einspielten. Weder waren sie für die großen Städte oder gar glamouröse Erstaufführungs-Theater gedacht, noch sollten sie durch besondere Originalität auffallen. Die Elemente der Stories waren austauschbar, ein paar minimale Schauwerte mußten platziert werden, um den Ansprüchen der Produzenten zu genügen. Hauptsache, ausreichend *action* war darin und nichts, was sie unnötig verlangsamte. [...] Ingredienzen, die in den Filmen wiederkehren, sind Verfolgungen zu Pferde und Prügeleien. Das Spektakel besitzt aber unterschiedlichen Zeitwert. Noch immer hübsch anzuschauen sind die galoppierenden Pferde und deren Reiter. Meist, so scheint es, ist die Kamera an einen Standort gebunden. Die Verfolgungen gehen im Kreis um sie herum, wechselnde Objektive lassen sie mal näher, mal weiter entfernt scheinen. [...] Dem Stereotyp werden Variationen beigelegt. Mal muß in vollem Galopp ein Hut vom Boden aufgehoben



werden (HARD FISTS), mal werden Gangster einer nach dem anderen mit dem Lasso vom Pferd geholt (STRAIGHT SHOOTIN'). Weil die Burschen aber so gut reiten konnten, behalten die ausgebeuteten Situationen ihren Reiz. Sie bestehen als Kunststücke, als artistische Einlagen. Es gibt so viele Arten, in den Sattel zu kommen abseits des üblichen Aufsteigens: Man kann mit einem elegant-kraftvollen Sprung über das Geländer genau so gut hineingelangen wie aus dem Fenster herab; man kann sich auch neben dem Pferd herlaufend plötzlich hochschwingen.«<sup>27</sup>

Wyler später über seine ersten Filme: »Das war alles nur Routine, doch man lernte dabei den Umgang mit der Bewegung. Alles war Action. Wir hatten keine richtigen Schauspieler, sondern Cowboys, die reiten konnten. Eines Tages testete ich die Cowboys. Der Test bestand darin, die Westernstraße herunterzureiten, im Galopp abzuspringen, auf die Kamera zuzulaufen, bis zehn zu zählen und einen *Pony Express mount* zu machen, das heißt, auf ein schon galoppierendes Pferd aufzusitzen. [...] Die *two-reelers* waren eine Schule für alle, selbst für das Mädchen. Jeder, der zeigte, daß er willig und ehrgeizig war, und unbedingt einen Western inszenieren wollte, konnte das auch tun. Es war nicht schwer. Der ganze Film kostete zweitausend Dollar und war kein großes Risiko für das Studio. Und wenn ein hübsches Mädchen auf das Gelände kam, wurde sie in einem Western untergebracht. Das war ihr Test. Wenn sie auf der Leinwand gut aussah, wurde sie unter Vertrag genommen. [...] Ich bekam sechzig Dollar die Woche. Der Kameramann fünfundsiebzig. Ich versuchte die Filme ein bißchen anders aussehen zu lassen, hier und da eine Kleinigkeit hinzuzufügen, die sie interessant machte. Dem Studio war es egal, was man tat. Man hatte großen Spielraum. Wenn man das

Drehbuch ändern wollte – gut. Man mußte niemanden fragen. Die Geschichten waren ganz einfach gebaut. Sie funktionierten alle nach Schema F, wichtig war die Action.«<sup>28</sup>

1928 kam Wyler zu seinem ersten Non-Western: der romantischen Komödie ANYBODY HERE



THE SHAKEDOWN: James Murray (M.), Jack Hanlon (r.)

SEEN KELLY? Es geht um einen amerikanischen Soldaten des Ersten Weltkriegs, der in Frankreich jedes Mädchen in die USA einlädt, um seine Frau zu werden. Die junge Jeanette glaubt seinem Versprechen, folgt ihm in die Staaten und sucht ihn dort überall – mit der Postkarte des New Yorker Metropolitan Museums in der Hand, das er ihr als sein Haus vorgestellt hatte. Wyler selbst würdigte später noch den Versuch, die Suche des Mädchens in einem dokumentarischen Stil eingefangen zu haben – mit mehreren Kameras auf der Straße, in den Autos, in den umliegenden Gebäuden. Es war Wylers erster Film, der auch außerhalb Amerikas zu sehen war. Zeitgenössische Kritiken haben allerdings weniger den realistischen Touch gerühmt als den Charme der *love story*.

Ende 1928, Anfang 1929 drehte Wyler THE SHAKEDOWN (Zwischen den Seilen), einen Film über einen jungen Boxer, der in unsaubere Ma-

## William Wylers Filme – Stoffe, Themen, Stile

chenschaften verwickelt wird – mit James Murray in der Hauptrolle, den er in King Viders *THE CROWD* (Ein Mensch in der Masse; 1928) geschätzt hatte. Danach inszenierte er Laura La Plante in *THE LOVE TRAP* (Die Liebesfalle; 1929) als Chorusgirl, das am Theater ihren Job, im Appartementhaus ihre Wohnung verliert und danach von einem reichen Mann auf der Straße aufgelesen wird. Ihr Einwand: »But what about my furniture?« Seine Antwort: »I wouldn't be so heartless as to let helpless furniture suffer.« Er ordert drei Wagen, um die Möbel zu transportieren, kann sie allerdings nicht bezahlen, da er kaum Bargeld in der Tasche hat. Im Wald werden sie mit den Möbeln abgesetzt und beginnen, Mann und Frau zu spielen. Danach: rasche Heirat, Probleme mit der Familie, trickreiche Versöhnung, Happy-End. *THE LOVE TRAP* ist eine Komödie mit einigen dunklen, bitteren Untertönen. Als das junge Paar von der reichen Familie des Mannes angefeindet wird, klingt schon ein Thema an, das Wyler später noch oft angehen sollte: die entschlossene Haltung der Frau, ihren Gefühlen mit allen Mitteln den Weg zu ebnen.

Ende 1929 drehte Wyler dann sein erstes ernsthaftes, dramatisches Werk: den *adult western* *HELL'S HEROES* (Galgenvögel).

**Leseprobe aus:**

Norbert Grob

**Drei Meister in Hollywood**

Erich von Stroheim – William Wyler –  
Otto Preminger

ISBN 978-3-86505-324-4

© 2015 Bertz + Fischer Verlag

[www.bertz-fischer.de](http://www.bertz-fischer.de)