



2020/08 dschungel

<https://jungle.world/artikel/2020/08/american-dreams>

King Vidor ist auf der Berlinale eine Retrospektive gewidmet

American Dreams

Von **Esther Buss**

<p>Stella Dallas - schon der Name klingt kraftvoll und üppig. Dabei hat die einfache Arbeitertochter ihn erst durch die Ehe mit einem auf vornehme Zurückhaltung bedachten Fabrikanten erworben.</p>

Stella Dallas – schon der Name klingt kraftvoll und üppig. Dabei hat die einfache Arbeitertochter ihn erst durch die Ehe mit einem auf vornehme Zurückhaltung bedachten Fabrikanten erworben. Kurz nach der Geburt des gemeinsamen Kindes scheitert die Ehe an den feinen Unterschieden. Denn Stella Dallas (Barbara Stanwyck) denkt nicht daran, sich den Regeln der Upper Class anzupassen und ihr schallendes Lachen oder die Lust an opulenter Garderobe zu zügeln. Auf sich gestellt, investiert sie ihre ganze Liebe in ihre Tochter Laurel, die zu jener gut geschliffenen jungen Frau wird, die sie selbst nicht sein will. Als Stella erkennt, dass sie dem Fortkommen ihrer Tochter im Weg steht, verzichtet sie auf ihre Mutterrolle und überlässt die Tochter ihrem Vater.

Auch wenn die Figuren bei dem Versuch, den amerikanischen Traum zu leben, häufig von den Klassenschranken behindert werden, gibt es in Vidors Filmen keine Enge.

»Stella Dallas« (1937) steht in einer langen Tradition von Melodramen über aufopferungsvolle Mütter. Allerdings verleiht der US-amerikanische Regisseur King Vidor der Figur eine Ambivalenz, die die naheliegende Lesart, wonach im Film die patriarchale Ordnung stabilisiert wird, in Frage stellt. Stellas Exzentrik kollidiert mit der Geste des Verzichts. In der Art ihres Auftretens, das der Tochter so viel Schmerz bereitet – etwa wenn niemand zu ihrer Geburtstagsparty kommen will –, liegt etwas ebenso Genussvolles wie Offensives. Wenn sie im grotesken Rüschenkleid, mit Schleife im Haar und laut klimpernden Armreifen unter dem Gelächter verschnöselter Youngsters in einem Tennisclub aufläuft, während Laurel sich hinter ihrem Milchshake versteckt, muss man sich um die Tochter mehr Sorgen machen als um die Mutter. Nicht von ungefähr wurde »Stella Dallas« Ende der achtziger Jahre zu einem viel diskutierten Werk der feministischen Filmtheorie.

King Vidor, dem die Retrospektive der 70. Internationale Filmfestspiele Berlin gewidmet ist, gilt als der Prototyp des Hollywoodregisseurs. 1894 in Texas geboren, drehte er über vier Jahrzehnte mehr als 50 Spielfilme, hinzu kamen dokumentarische Arbeiten für Wochenschauen und kurze Zweiakter. Vidor ließ kein Genre aus und arbeitete mit allen großen Stars der jeweiligen Zeit. Anders als Howard Hawks und John Ford gehörte er nicht zu jenen Hollywoodregisseuren, die in den fünfziger Jahren von der Zeitschrift *Cahiers du cinéma* zu »auteurs« aufgewertet wurden. Trotz Eingriffen von Produzenten wird Vidors eigene künstlerische Handschrift bereits mit dem Film »The Big Parade« (1925) deutlich. Der Erste Weltkrieg wird darin aus der Perspektive eines einfachen Soldaten erzählt.

Vidor, der durch seine eigene Erfolgsgeschichte die mögliche Erfüllung des American Dream verkörperte – sein Großvater war als ungarischer Immigrant in die USA gekommen –, erkundete auch in seinen Filmen den Mythos Amerika und überprüfte ihn auf seine »sozialen Folgekosten« (Bert Rebhandl). Auch wenn die Figuren bei dem Versuch, den amerikanischen Traum zu leben, häufig von den Klassenschranken behindert werden, gibt es in den Filmen keine Enge. Sie sind im Gegenteil voller Bewegung und Affekt. Nicht selten bündelt sich die vitale Energie in Frauenfiguren, die etwas anderes wollen als die Männer; dieses »andere« aktiviert mitunter auch zerstörerische Kräfte. In »Ruby Gentry« (1952) überflutet die gleichnamige Titelheldin rachsüchtig das Land des Mannes, dem sie für eine Heirat nicht standesgemäß genug erschien. Schrill und geradezu wahnhaft äußert sich dagegen Rosa Molines (Bette Davis) Abscheu vor dem erstickenden Eheleben in der Kleinstadt in dem düster schwelenden Noir »Beyond the Forest« (1949). Schon allein ihr Gang sei anders, heißt es über die Frau, die ohne mit der Wimper zu zucken ein Stachelschwein vom Baum schießt, weil es sie »irritiert«, und eine ungewollte Schwangerschaft mit einem Sturz von einem Hügel beendet. Vidor neigte zweifellos dazu, Frauen als Urgewalten zu inszenieren. Doch meist entstand dabei ein produktiver Überschuss, der das zugrunde liegende Stereotyp verblassen ließ. So auch in »Duel in the Sun« (1946), einem seiner berühmtesten Filme – und einem der großen ikonischen Western. Jennifer Jones spielt darin die Tochter eines weißen Vaters und einer indigenen Mutter, deren zerrissene Identität auch ihr Begehren zersetzt. Das exzessive Ende, bei dem sich das Liebes- und Hasspaar unter der sengender Sonne in den Bergen gegenseitig erschießt, sprengte die Grenzen des Genres.

Bekannt ist Vidor auch für sein Gespür für Innovationen, sowohl was die erzählerischen Strukturen als auch die filmtechnischen Aspekte betrifft. Mit »Hallelujah« (1929) drehte er seinen ersten Tonfilm mit ausschließlich schwarzer Besetzung – in einer Zeit, in der die großen Studios mit Blackface-Darbietungen arbeiteten oder afroamerikanische Schauspieler in klischeehaften Nebenrollen besetzten. Auch wenn der Rassismus des weißen Amerika nicht thematisiert wird und die essentialisierende Darstellung offensichtlich ist – die gefährlichen sexuellen Triebkräfte der Frau sind hier primitivistisch definiert –, befreit sich der Film durch das gelungene Zusammenspiel aus Sprache, Gesang und Bewegung immer wieder auf verblüffende Weise aus dem Rahmen des Hollywoodkinos. Vidor verstand es ebenso, Bewegung präzise choreographiert in Szene zu setzen – etwa in dem New-Deal-Film »Our Daily Bread« (1934). Höhepunkt der Geschichte eines Paares, das in der Zeit der Großen Depression eine landwirtschaftliche Kooperative ins Leben ruft, ist die vom sowjetischen Kino inspirierte Schlussmontage. Darin hebt das

Kollektiv mit vereinten Kräften einen Graben aus, der die von der Dürre vertrockneten Felder mit dem Wasser eines Flusses verbindet.

15 Jahre später folgte mit der Adaption eines Romans der aus der Sowjetunion emigrierten Kapitalismusanbeterin Ayn Rand ein Plädoyer für einen schwer ins Reaktionäre kippenden Individualismus. »The Fountainhead« (1949) ist der mit Abstand durchgeknallteste Film Vidor's. Nichts passt hier zusammen und doch ist alles in eine glasklare und, ungewöhnlich für Vidor, unterkühlte Form gegossen. Gary Cooper spielt den lose an Frank Lloyd Wright erinnernden Architekten Howard Roark, der bereit ist, seine von mittelmäßigen Kollegen bekämpften klaren Gestaltungsgrundsätze notfalls auch mit Gewalt durchzusetzen. Der deutsche Verleihtitel »Ein Mann wie Sprengstoff« betonte das extremistische Potential der Figur, spielte aber auch unmissverständlich auf den sexuellen Subtext an. In einer Szene, die durch ihre steilen Diagonalen und Untersichten fast schon wie konstruktivistische Avantgarde anmutet – im Gegensatz zu den phallischen Vertikalen der Wolkenkratzer –, kommt es in einem Steinbruch zu einem Blickwechsel zwischen der Journalistin Dominique (Patricia Neal) und Roark, der sich dort aufgrund ausbleibender Aufträge abrackert. Aufnahmen der fast schon brutalistischen Raumarchitektur werden mit wechselnden Close-ups unterschritten, die ihre elektrisierten Gesichter und den in die Felswand stoßenden Presslufthammer zeigen. Im Rahmen der Retrospektive wird auch dieses seltene Beispiel kulturkämpferischer Architektur-Erotika gezeigt.