

**Philip Kiszely: Hollywood Through Private Eyes. The Screen
Adaptation of the 'Hard-Boiled' Private Detective Novel in the Studio
Era**

Oxford, Bern, Berlin, Brüssel, Frankfurt/Main, New York, Wien: Peter Lang
2006 (Stage and Screen Studies, Vol. 8), 283 S., ISBN 978-3-03910-547-2,
€ 55,-

Im Film, schrieb Raymond Chandler angelegentlich der Oscar-Verleihung 1948, „besitzen wir ein Kunst-Medium, dessen Höhepunkte noch längst nicht hinter uns liegen. Schon hat die neue Gattung Erhebliches geleistet, und wenn davon [...] aus Hollywood viel zu wenig kam, so ist das, meine ich, um so mehr ein Grund, warum Hollywood einen Weg finden sollte, bei seinem jährlichen Stammestanz der Stars und Großproduzenten dieser Tatsache leise eingedenk zu werden.“ Chandler hatte selbst zuvor einige Jahre bei Paramount unter Vertrag gestanden; er kannte die Arbeitsbedingungen der Schriftsteller in Hollywood, deren Talent, sofern sie je welches besaßen, durch Bevormundung und Gängelung von Seiten der Produzenten ruiniert würde. Seine Polemik gegen das Fabriksystem der Studios, in denen Künstler als Lohnarbeiter beschäftigt waren, ist seither vielfach variiert worden, von Autoren und Regisseuren ebenso wie von Filmkritikern und -theoretikern. Ergänzt wurde die Kritik dieser vermeintlich kunstfeindlichen Produktionsweise bald um die romantischen Vorstellungen der *auteur*-Theorie, deren amerikanische Version in den 60er Jahren Andrew Sarris formulierte. Was Hollywood zu den künstlerischen Leistungen des Films beigetragen habe, heißt es, verdanke sich im Grunde gar nicht Hollywood, d.h. der auf ökonomische Effizienz ausgerichteten Organisation der Studios, sondern der Initiative unerschrockener Einzelner, die trotz der Vorgaben des kommerziellen Systems und der daneben bestehenden Zensurverordnungen Außergewöhnliches zu leisten imstande gewesen seien. Philip Kiszely nennt dies „the ‚in spite of‘ school of thought, a conviction that artistry and originality prospered within the system only against considerable odds“ (S.183): eine Überzeugung, die zu belegen dazu führt, dass mit Vorliebe auch die Detektivfilme der 40er Jahre herangezogen werden. Genau anhand dieser Filme versucht Kiszely jedoch zu zeigen, dass Hollywood nicht nur trotz, sondern insbesondere wegen seiner rigiden Vorschriften und Verfahrensweisen für die ästhetische Entwicklung des Films Erhebliches geleistet habe.

Das „private eye mini-genre“ (das lediglich die Filme umfasst, die in der Studioära Hollywoods nach Romanvorlagen von Dashiell Hammett, Raymond Chandler oder Mickey Spillane entstanden sind) nimmt Kiszely zum Anlass, sich mit der viel heikleren Frage zu beschäftigen, wie in Hollywood unter den Bedingungen einer auf kommerzielle Zwecke festgelegten und an Vorgaben der Production Code Administration (PCA) gebundenen Industrie, die darüber hinaus streng arbeitsteilig organisiert und hierarchisch gegliedert war, Filmkunstwerke produziert wurden. Mehr als für ästhetische Urteile und theoretische Spekulationen

onen interessiert sich der Autor für den Produktionsprozess der Filme, den er selbst mit den Augen eines Privatdetektivs akribisch verfolgt. Das Ergebnis seiner Untersuchungen liest sich über weite Strecken wie ein Tatsachenroman, aufgebaut auf Dokumenten und Berichten der Beteiligten, u.a. auf den berüchtigten ‚Memos‘, mit denen Studiobosse oder Produzenten ihren Untergebenen Anweisungen zu geben pflegten. Einem einführenden Kapitel zur literarischen Vorgeschichte jenes Mini-Genres – die mit Autoren wie Edgar Allan Poe und Arthur Conan Doyle einsetzt und ihre entscheidende Wendung mit dem Erscheinen der Zeitschrift *The Black Mask* in den 20er Jahren nimmt, die der Entwicklung der ‚hard-boiled‘ *detective novel* den Weg ebnete – folgen Fallstudien zu Hammett- und Chandler-Verfilmungen (Spillane kommt verdientermaßen nur am Rande vor), daneben Exkurse über Zensur und „Zanuckism“. Diesen Ausdruck hat Chandler in Anlehnung an Darryl F. Zanuck geprägt, um den geschäftstüchtigen und mitunter ebenso kunstfremden Professionalismus Hollywoods zu verspotten. Kiszely will allerdings das Gegenteil beweisen: Dass der „genius of the system“ (Thomas Schatz) nicht der gegen Widerstände sich behauptende Künstler, sondern das System selbst gewesen sei, das ‚Genialität‘ vielmehr als Resultat seiner komplexen arbeitsteiligen Kooperation erst hervorbrachte.

Das klassische Hollywoodsystem wurde beherrscht von einer Handvoll Studios, die bisweilen wiederum von ihren Produzenten beherrscht wurden (weswegen z.B. Louis B. Mayer bei der Beisetzung des bis dahin erfolgreichsten und mächtigsten MGM-Produzenten Irving Thalberg einer der fröhlichsten Gäste gewesen sein soll; vgl. S.100). Filmmacher im strengen Sinne des Wortes war der Produzent, nicht der Regisseur, der dessen Aufträge und unter Umständen auch dessen direkte Anweisungen entgegenzunehmen hatte. In dieser Eigenschaft fungierte der Produzent aber ebenso sehr auch als Künstler: „To relegate the studio era producer to little more than an interfering irritation is to misunderstand the nature of his role in the filmmaking process.“ (S.107) Der grimmige Geschäftsmann, der Autoren und Regisseure ins Handwerk pfuscht, sei häufig zugleich derjenige gewesen, der das Talent der an der Filmproduktion Beteiligten erst wirklich zur Geltung gebracht habe, und dies zumeist sogar im Einvernehmen mit den jeweils Verantwortlichen. Über den kommerziellen Zweck dieser Unternehmungen besteht kein Zweifel, auch nicht in Bezug auf die am höchsten geschätzten Detektivfilme jener Periode, allen voran *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941) und *The Big Sleep* (Howard Hawks, 1946): „The adaptation of the private eye novel was an expensive industrial process, and the resulting motion picture was a commodity first and a work of art second.“ (S.252) Den Verdacht, dass es sich hier um Autorenfilme *avant la lettre* handle, kann Kiszely, gestützt auf zahlreiche Dokumente über den Produktionsablauf und darin eingeschlossene Zensurmaßnahmen, zerstreuen. Viel interessanter ist jedoch zu erfahren, inwieweit selbst restriktive Interventionen von Seiten der ausführenden Produzenten oder Zensurbehörden zum Gelingen des künstlerischen Prozesses beigetragen

haben. *The Big Sleep*, zeigt Kiszely, verdanke seinen vielgerühmten Witz und seine sympathisch verworrene Sujetkonstruktion nicht Raymond Chandler (dessen Roman vergleichsweise unerotisch, dafür klar und übersichtlich ist) und auch nicht allein William Faulkner und Howard Hawks, sondern ebenso Jack Warner und der PCA, die dafür gesorgt haben, dass aus dem Detektivfilm ein Bogart-Bacall-Film geworden ist, dessen Anzüglichkeiten gerade deshalb anziehend wirken, weil sie vor der Zensur geschickt verborgen werden mussten.

Ohne das Eingreifen einer moralisch im Übrigen höchst dubiosen Zensurbehörde im mindesten zu rechtfertigen, erläutert Kiszely deren innovative Rolle im Produktionsprozess der Filme: „Correspondence with studios reveals the PCA to be an integral part of the creative process. Indeed, the Code and the PCA contributed substantially to screen adaptation of the private eye novel during the studio era. Many individual projects benefited, both in terms of form and content, from the PCA's authorial presence. A by-product of the Code and its interpretation was the definite encouragement of the *art* of film, forcing producers to avoid the gratuitous and the blatant. While most critics appreciate the subtlety of films made during the studio era, few recognise the extent to which the PCA helped promote this quality.“ (S.233f.) Ähnliches gelte für die Arbeit der Produzenten, die, auch wo sie selbstverständlich im Interesse der Verkäuflichkeit ihrer Ware handelten, bisweilen tiefere Einsichten in den künstlerischen Schaffensprozess bekundet hätten als ihre Regisseure. Erwin Panofsky behauptete damals, 1947, dass kommerzielle Kunst, indem sie mitteilbar sein müsse, vitaler sei als nichtkommerzielle. Auch wer solche Zuversicht nicht teilen möchte, kann getrost die von Kiszely sorgfältig belegte Tatsache zur Kenntnis nehmen, dass einige der besten Filme, die Hollywood in der Studioära hervorgebracht hat, ihre Qualitäten zu einem beachtlichen Teil der Initiative von Leuten schulden, die Chandler – vermutlich zu Recht – als „showmen of Hollywood“ beschimpft hat.

Christoph Hesse (Bochum)