

## **SCHAU MIT GRÖSSTEN FOLGEN – DIE CIRCUSFILMWELLE DER 1950ER**

**Vom Beginn der 1950er-Jahre bis zu deren Ende und noch kurz darüber hinaus, vom Kinomonument bis zum kleinen Bildschirm, von weltweiten Kassenhits bis zum Gnadenbrot – im Circusfilm spiegelte sich Hollywoods Charakter als Unterhaltungsindustrie in (fast) allen ihren Facetten wider. Vorhang auf! Wer springt höher, weiter? Wer erntet den größten Applaus, wer Pfiffe? Donnernde Pauken, exotische Tiere, exotische Menschen, traurige Clowns. Süßes und versüßte Marschmusik. Akrobatik gegen Schwerkraft. Ein fahrendes Volk kommt in die Stadt und baut ein Zelt auf. Die Stadt hängt voller bunter Plakate. Menagerien, Sensationsnummern. Zauberei. Ah! Oh! Dann fährt es wieder weg, in die nächste Stadt.**

### **DAS GRÖSSTE VOM GROSSEN**

Was hat man da eigentlich gesehen? Mindestens *DIE GRÖSSTE SCHAU DER WELT* (*The Greatest Show on Earth* – 1952), so auch der Titel des Steins des Anstoßes der Circusfilmwelle der 1950er-Jahre in Hollywood. Gedreht vom – mindestens – größten Regisseur der Welt: Cecil B. DeMille. „Das ist der Circus. Und dies ist die Geschichte des größten aller großen“, heißt es im Prolog. Der Circus ist eine Maschinerie, ein Räderwerk der Unterhaltung. Und hinter allem lauert die reale Gefahr, das Risiko, der Tod – angeblich. Dies ist die Geschichte von „Ringling Bros. and Barnum & Bailey“. Dann, nach dem Prolog: Auftritt Charlton Hestons als P. T. Barnum. Wir folgen ihm ein Stück des Weges, zu den Affen, Elefanten, Giraffen und Clowns, darunter James Stewart (unter den Clowns). In vier Jahren wird Heston für DeMille in *DIE ZEHN GEBOTE* (*The Ten Commandments* – 1956) als Moses das Meer teilen – angeblich. Das wird noch größer als *DIE GRÖSSTE SCHAU DER WELT*, aber es wird ebenso gemeint sein: als Dokumentation. Bei DeMille gibt es keine Distanz, keine Brüche – ein paar Knochen höchstens –, es gibt eine Aufgabe, Verwicklungen, Liebeleien, Unglücke, eine Auflösung. Alle Geschichten sind bereits erzählt, weshalb sie Hollywood, diese Maschinerie und dieses Räderwerk der Unterhaltung, immer wieder erzählen kann. In den 1950ern muss diese Geschichte nur noch vom größten aller Hollywoodstudios, der Paramount, und vom größten aller Regisseure erzählt werden (*DIE GRÖSSTE SCHAU DER WELT*), bevor dieser dann die größte aller Geschichten abschließend noch einmal erzählen wird (*DIE ZEHN GEBOTE*). Ja, wir mögen uns wiederholen, aber es ist nun mal diese Geschichte. Zu diesem Zeitpunkt jedenfalls, 1952, ist DeMille längst: DeMille. Als solcher hatte er 1950 seinen Ehren-Oscar erhalten. Als ihn selbst sehen wir ihn in *BOULEVARD DER DÄMMERUNG* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder – 1950), in *BLEICHGESICHT JUNIOR* (*Son of Paleface*, Frank Tashlin – 1952) und in *DER MANN, DER NIEMALS LACHTE* (*The Buster*

*Keaton Story*, Sidney Sheldon – 1957), eigentlich eher: als die Paramount, vielmehr als Hollywood selbst. Bob Hope bedankt sich für *BLEICHGESICHT JUNIOR* und lässt sich in *DIE GRÖSSTE SCHAU DER WELT* einmal kurz mit Bing Crosby im Circuspublikum sitzend blicken. Die drei hatten die Paramount in den vergangenen Jahrzehnten an der Kinokasse fast im Alleingang zum größten Hollywoodstudio aufsteigen lassen. Jetzt wurde *DIE GRÖSSTE SCHAU DER WELT* der größte Kassenerfolg der Paramount bis hierhin, der größte Kassenerfolg Hollywoods in diesem Jahr überhaupt, ebenso bald darauf in Frankreich und, ja, Großbritannien. Höchstwahrscheinlich wegen eines Zugunglücks, in der Tat die größte Schau in *DIE GRÖSSTE SCHAU DER WELT*. Wagons schieben sich ineinander und übereinander, überschlagen sich, Metallrohre durchbohren die Zugabteile. Statt eines folgerichtigen Blutbades hiernach unter Mensch und Circusgetier, sehen wir ein eingeklemmtes Bein Charlton Hestons und ein reizvoll entblößtes Gloria Grahames (ihr Kleid ist dabei zerrissen). Ernsthaft verwundet sind nur ein paar niedere Chargen, die DeMille durch seine Tableaus tragen lässt. Man hatte uns im Prolog eigentlich den Tod versprochen. Steven Spielberg sagte 2006, dieser Zugunfall in DeMilles Film hätte ihn inspiriert, selbst Regisseur zu werden. Eine größere Wirkungsgeschichte eines Films ist tatsächlich kaum noch vorstellbar. Immerhin: Die vertikale Gefahr der Schwerkraft unter der Circuskuppel hat DeMille in die horizontale Gefahr der kinetischen Energie auf Eisenbahnschienen transformiert. Aber, auch die hatte er ja bereits selbst verlegen lassen, 1939 von Barbara Stanwyck und Joel McCrea in *UNION PACIFIC*. Orson Welles soll einmal gesagt haben, die großen Hollywoodstudios seien die größten Spielzeugetisenbahnen gewesen, mit denen Jungen jemals spielen durften.

Robert Zion: SCHAU MIT GRÖSSTEN FOLGEN DIE CIRCUSFILMWELLE DER 1950er,  
in: 35 Millimeter – Das Retro-Filmmagazin, Nr. 47, Sept. 2022, Seite 29:

## SPRÜNGE IM DREIECK

*CARNIVAL STORY* (1954) vom deutschstämmigen Hollywood Regisseur Kurt Neumann beginnt dann auch gleich mit der Ankunft des Circuszuges im Bahnhof: Parade durch die Stadt, versüßte Marschmusik. Auf den Wagen steht: „Amerikanische Wunderschau“. Die Stadt: München. Es ist eine deutsch-amerikanische Koproduktion, die erste nach dem Krieg, hergestellt von Frank King und Maurice King, ehemals „Tycoons“ des Bretterstudios Monogram, sowie von der Westdeutschen Westia Film. Neumann drehte den Film in den Bavaria Studios und in München vor Ort gleich zweimal: diesen mit Anne Baxter und Steve Cochran sowie als *RUMMELPLATZ DER LIEBE* (1954) mit Eva Bartok und Curd Jürgens. Wir bleiben besser bei *CARNIVAL STORY*, denn das Premierenpublikum auf der Berlinale soll *RUMMELPLATZ DER LIEBE* gnadenlos ausgepiffen haben. Im Circus, der eigentlich ein Rummel ist, gibt es auch eine Sideshow: „Schwertfresser“, „Die Sünde von Shanghai“, sogar eine bärtige Frau. Wer sprechen muss, wird angewiesen hier Deutsch zu sprechen: „play it straight to the hillbillies“ (damit soll wohl das bayerische Publikum gemeint sein). Dann erwischt Steve Cochran Anne Baxter beim Taschendiebstahl auf dem Rummel. Er gibt ihr einen Job und nach einer Viertelstunde den ersten Kuss. Als George Nader

auftaucht, kommt es zu kriminellen Handlungen sowie einer Eifersuchts Geschichte im Laufe derer Steve Cochran vor Publikum vom Riesenrad gestürzt wird. Mehr als ein „Fummelplatz der Liebe“ zu dritt, so sollen die Berliner Neumanns deutsche Version abschätzig genannt haben, ist auch *CARNIVAL STORY* nicht. Und auch Anne Baxter als deutsche „hillbilly“, also im bayerischen Dirndl, ist eine eher fragwürdige Schau.

Eine Dreiecksgeschichte ist auch *TRAPEZ* (*Trapeze*, Carol Reed – 1956), diesmal zwischen den Trapez-Akrobaten Burt Lancaster, Tony Curtis und Gina Lollobrigida. Lancaster hatte seine circensischen Qualitäten bereits gemeinsam mit Nick Cravat (die beiden waren in den 1930er-Jahren ein Akrobatenduo) in Robert Siodmaks Swashbuckler *DER ROTE KORSAR* (*The Crimson Pirate* – 1952) zur Schau gestellt. Dieser Film nun ist ihm regelrecht auf den Leib geschrieben, besser noch, auf den Leib produziert, und dies gewissermaßen von sich selbst, genauer von seiner eigenen, gemeinsam mit Ben Hecht und James Hill betriebenen Produktionsfirma. Wir schweben nun als Zuschauer direkt unter der Zirkuskuppel. *TRAPEZ* ist eine technische Leistungsschau, eine turn- und kameratechnische, von dem semiprofessionellen Akrobaten Lancaster und vom Kameramann Robert Krasker. Eine einzige Flut von extremen Unter- und Draufsichten, von Schwenks und Drehungen, Aufschwüngen und Fällen, alles in der Schwebelage, oben und zusammengehalten von den Seilen unter der Kuppel und den Muskeln Lancasters, seit Douglas Fairbanks dem Älteren mit Sicherheit der physischste Schauspieler Hollywoods. Der Film ist wirklich eine Schau, gerade, weil er es vermeidet, wie alle sonst hier besprochenen Filme, uns den Circus als Wimmel-Bild und Tableau – sicher ein Erbe DeMilles – zu präsentieren. *TRAPEZ* entspricht dabei dem Wesen Burt Lancasters vollständig, es ist ein narzisstisches, performatives, sexuell aggressives und enorm kraftvolles Körperkino. Virginia Mayo erzählte einmal, sie habe nach einem einzigen Filmkuss Lancasters überall blaue Flecken gehabt und sogar einen Zahnarzt aufsuchen müssen, derart gewaltig habe sich Lancaster an sie gepresst. Tony Curtis und Gina Lollobrigida vervollständigen das Dreieck zu der gewünschten Figuren-Dramaturgie mit bisexuellen Konnotationen (die es in zahlreichen Filmen Lancasters gibt, der ursprünglich auch Montgomery Clift für Curtis' Rolle vorgesehen hatte). Als ein solches Körperkino fängt *TRAPEZ* von allen Filmen der Circusfilmwelle der 1950er-Jahre das Wesen des Circus wahrscheinlich am vollständigsten ein: Andeutungen des Verbotenen, Physis statt Intellekt, Melodramatik statt Tragödie, alles dem Effekt und der Schau untergeordnet. Am schönsten ist *TRAPEZ* allerdings immer dann, wenn die Unter- und Draufsichten so extrem werden, dass die Bilder beinahe schon abstrakte Qualitäten aufweisen, zeitweilig nur noch zu Formen, Farben und Bewegungen werden.

## **EINIGE BONI**

Die 36 Millionen Dollar, die DeMilles *DIE GRÖSSTE SCHAU DER WELT* in die Kassen der Paramount gespült hatte, wirkten nachhaltig, noch bis zum Ende Old Hollywoods und bis ins neue Medium, das Fernsehen, hinein. Denn eigentlich hatte das Studiosystem Hollywoods seit dem wettbewerbsrechtlichen Gerichtsurteil gegen die Paramount 1948 und dem Durchbruch des Fernsehens Anfang der 1950er-Jahre ständig gegen sinkende Umsatzzahlen zu kämpfen. Ende des Jahrzehnts wurde bereits die Hälfte aller Filme

unabhängig produziert, die großen Studios gingen zunehmend zu schwerfälligen Monumental- oder Ensemble-Filmen über. *DIE WELT DER SENSATIONEN* (*The Big Circus*, Joseph M. Newman – 1959) ist ein solcher Ensemble-Film, der seine Herkunft von DeMilles Kassenhit gar nicht erst verleugnet, zusammengestellt vom Produzenten Irwin Allen.

Robert Zion: SCHAU MIT GRÖSSTEN FOLGEN DIE CIRCUSFILMWELLE DER 1950er,  
in: 35 Millimeter – Das Retro-Filmmagazin, Nr. 47, Sept. 2022, Seite 30:

Allen, später – und lange vor Roland Emmerich – mit Filmen wie *DIE HÖLLENFAHRT DER POSEIDON* (*The Poseidon Adventure*, Ronald Neame – 1972) oder *FLAMMENDES INFERNO* (*The Towering Inferno*, John Guillermin – 1974) der wohl erste „Master of Disaster“ Hollywoods, wollte seinen Circusfilm zunächst für die Columbia mit nicht weniger als 40 Gaststars produzieren. Schließlich wurde die 2 Millionen Dollar teure Produktion jedoch über Allied Artists – der ehemaligen Monogram – vertrieben. Obwohl vom ursprünglich geplanten Starensemble nur noch Victor Mature, Rhonda Fleming, Red Buttons, Vincent Price, Peter Lorre und Kathryn Grant (Bing Crosbys Ehefrau) übrigblieben, wurde der Film ein Hit und spielte 7,7 Millionen Dollar ein. Anfang September 1959 berichtete Hollywoods Klatschkolumnistin Louella O. Parsons sogar: „Irwin Allen, der mit *DIE WELT DER SENSATIONEN* einen Kassenhit herausgebracht hat, plant ein Sequel, in dem Rhonda Fleming erneut der weibliche Star sein soll.“ Doch sollte es nicht dazu kommen. Fleming hatte mit Allen vertraglich, zuzüglich zu ihrem Honorar von 40.000 Dollar, einen 10.000 Dollar-Bonus vereinbart, falls der Film mehr als 5 Millionen Dollar einspielen würde. Allen weigerte sich allerdings (zunächst) zu zahlen.

*DIE WELT DER SENSATIONEN* ist gewissermaßen eine Kolportage aller bisherigen Circusfilme der 1950er-Jahre. Es geht um ökonomische Schwierigkeiten, eine Trapez-Truppe als Top-Act, Sabotage im Circus, sogar DeMilles Zugunglück kommt wieder vor (hier stirbt nun tatsächlich jemand). Auch versteckt sich ein entflohener Krimineller im Circus, eine Rolle, die James Stewart als Clown bei DeMille innehatte. Die große circensische Attraktion des Films ist schließlich ein Spaziergang über die Schlucht der Niagarafälle auf einem Drahtseil. Und da es (fast) keinen Film mit Rhonda Fleming ohne Liebesgeschichte gibt, endet *DIE WELT DER SENSATIONEN* erwartungsgemäß mit einem leidenschaftlichen Kuss ihrer Publizistin mit dem Circusdirektor Victor Matures. Irwin Allens Ensemble mag am Ende ein sehr kleines geworden sein, erweist sich aber als Glücksfall des Films und wird von Joseph M. Newman auch sehr gut geführt. Rhonda Fleming hielt *DIE WELT DER SENSATIONEN* gegenüber DeMilles *DIE GRÖSSTE SCHAU DER WELT* für den besseren Film, weil er unterhaltsamer gewesen sei. Tatsächlich geht dem Film der Bierernst DeMilles ab, das Ensemble führt uns stets mit einer gewissen Natürlichkeit durch die verwickelte Story. Mature, Fleming, Buttons, Price, Lorre – irgendwie wirken sie hier alle wie eine große Schauspieler-Familie, die eine stille Übereinkunft getroffen zu haben scheint: Das hier ist Circus, machen wir also kein allzu großes Drama daraus. Rhonda Fleming erhielt ihren zugesagten 10.000 Dollar-Bonus schließlich doch noch – nachdem sie Irwin Allen 1963 hierauf erfolgreich verklagt hatte. Doch dies hier ist

Hollywood, machen wir also kein allzu großes Drama daraus. So sang sie 1977 auf Allens zweitem Hochzeitstag dann wieder einige Lieder für ihn.

Auch noch nach dem endgültigen Zusammenbruch des Studiosystems zeitigte DeMilles *DIE GRÖSSTE SCHAU DER WELT* seine Folgen. Von 1963 bis 1964 wurden so von der Fernsehproduktionsgesellschaft Desilu 30 Episoden von *THE GREATEST SHOW ON EARTH* mit Jack Palance hergestellt, die von ABC-TV ausgestrahlt wurde. In Deutschland lief die Serie, auf 26 Folgen gekürzt, vom November 1967 bis Oktober 1970 als *ZIRKUSDIREKTOR JOHNNY SLATE* im ZDF. Desilu Productions, 1950 von dem Schauspieler-Ehepaar Lucille Ball und Desi Arnaz, Jr. gegründet, hat mit Serien wie *I LOVE LUCY* (1951-1957) mit Lucille Ball, *DIE UNBESTECHLICHEN* (*The Untouchables*, 1959-1963) mit Robert Stack oder *RAUMSCHIFF ENTERPRISE* (*Star Trek*, 1966-1969) mit William Shatner amerikanische Fernsehgeschichte geschrieben, bevor die Firma Ende 1967 zu Paramounts Fernsehproduktionseinheit Paramount Television wurde. Die 1911 in New York geborene Lucille Desiree Ball galt lange als „Queen of the B’s“ Hollywoods, bevor sie ab Anfang der 1950er-Jahre zur Comedy Queen Amerikas wurde, an der Seite von Bob Hope in *DER BESIEGTE GEIZHALS* (*Sorrowful Jones*, Sidney Lanfield – 1949) und *HERZ IN DER HOSE* (*Fancy Pants*, George Marshall – 1950) etwa, vor allem aber mit *I LOVE LUCY*. Ball ist in den USA – und dies bis heute noch – eine Legende dessen, was man für gewöhnlich „leichte Unterhaltung“ nennt, auch wenn ihr, daher oftmals übersehenes, eigentliches Talent im Dramatischen lag. Ihre beeindruckendsten Kinorollen hatte sie daher auch neben Henry Fonda in dem Melodram *THE BIG STREET* (*Irving Reis* – 1942), in dem Film Noir *FEIND IM DUNKEL* (*The Dark Corner*, Henry Hathaway – 1946) und in Douglas Sirks Kriminalthriller *ANGELOCKT* (*Lured* – 1947).

In „Lady in Limbo“, der 13. Episode von *ZIRKUSDIREKTOR JOHNNY SLATE*, die am 10. Dezember 1963 ausgestrahlt wurde, trat die Studiochefin höchstpersönlich auf. In ihrer ersten dramatischen Fernsehrolle überhaupt zeigte Lucille Ball nun auch in dem Medium, das sie so entscheidend mitgeprägt hat, ihre andere Seite. Sie spielt die ehrgeizige Pferdetrainerin Kate, die sich im Circus „Ringling Bros. and Barnum & Bailey“ des Direktors Johnny Slate (Jack Palance) darum bewirbt, im Rahmen eines Kulturaustauschprogrammes in den Moskauer Circus entsendet zu werden. Tatsächlich geht es um die Vereinsamung Kates, um die Bindungslosigkeit im Circusleben, als sie sich um den kleinen Sohn des Tierpflegers kümmert, der von einem Bären getötet wurde. Das Fernsehen stieg in den USA nahezu parallel zum Niedergang des Genrekinos auf, dessen Schauplätze nun in großen und erfolgreichen Serien zu Orten von kleinen und großen menschlichen Dramen wurden, sei es die Frontier (*WAGON TRAIN*, 1957-1965), die kriminelle Stadt (*DIE UNBESTECHLICHEN*) oder eben der Circus, wie in *ZIRKUSDIREKTOR JOHNNY SLATE*. Hollywoods alte Schauspieler-Garde, die hierin regelmäßig als Gaststars auftauchte, bezahlte durch solche Serien ihre Rechnungen. In *ZIRKUSDIREKTOR JOHNNY SLATE* waren dies unter anderem: Doris Dowling, Cornel Wilde, Edmond O'Brien, Louis Jourdan, Agnes Moorehead, Rory Calhoun, Yvonne De Carlo, Ricardo Montalban, Joan Blondell oder Buster Keaton. Für diese Altstars war das Fernsehen ein Karrierebonus, für diese Serien deren Präsenz und Professionalität das oftmals

Bemerkenswerteste in den zumeist harmlosen, extrem schematischen und sehr ökonomisch produzierten Geschichten. So ist dann auch Lucille Balls feinfühligere Darstellung einer vom Leben Gebeutelten in „Lady in Limbo“ das einzig Herausragende dieser Episode, voller nachdenklich machender Momente im für gewöhnlich so grellen Schein des großen, lauten und bunten Räderwerks der Unterhaltung – des Circus’ und Hollywoods.

***Robert Zion***

©2022 by Robert Zion | All rights reserved.