

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 8 (1956)
Heft: 9

Artikel: Von Pistolen, Pferden und Stampeden [Fortsetzung]
Autor: Schlappner, Martin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-964178>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 21.12.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Von Pistolen, Pferden und Stampeden

Von Dr. Martin Schlappner

VII.

Durch «Stagecoach» wurde an Wildwestern ausgelöscht, was vorher war. Gewiß, genießbar mögen noch Filme sein, die sorgfältiger als die übliche Serienware gemacht worden sind, etwa R. K. Johnson's «Unbesiegter Reiter», und man vermag wohl noch etwas naive Lust zu empfinden, wenn der spanisch-grandezeze Cesar Romero, das sabenglänzende Haar im Nacken halblang und die blendend weißen Zähne in einem Dauerlächeln wie einst Douglas Fairbanks bloßgelegt, als Cisco Kid die Gitarre schlägt, die Herzen betört und zwischendurch die Schurken aus dem Sattel schießt — man kennt das aus «Viva Cisco Kid». Man mag wohl auch, wenn Lloyd Bacon sich in einem harten Faustdrama versucht, eines Wohlgefallens einigermaßen sicher sein, weil ein so forscher Bursche wie James Cagney, den «Oklahoma Kid» mimend, mit dem finsternen Gesellen Humphrey Bogart sich erbarungslos schlägt. Und nicht zu vergessen wäre auch Henry Kings «Dokumentar»-Wildwester «Jesse James», der erste Farbenwester von Belang, in dem Tyrone Power, der schöne, und Henri Fonda, der verschlossen männliche, das Desperado-Brüderpaar — zwei jener geschichtlich verbürgten, aber romantisch-edel aufgeputzten Banditen aus der Zeit des Eisenbahnbaus — darstellten. Fritz Lang, der im Jahre 1940 das spannungsvolle Farbdrama «Western Union» mit Randolph Scott und Robert Young schuf, in dessen Mittelpunkt eine kämpferische Intrige um den Bau der Telegraphenlinien im Westen steht (auch ein immer wiederkehrendes Thema), gab einige Zeit darauf mit «Jesse James kehrt zurück» die Fortsetzung zu Kings noch heute auf der Leinwand zu sehenden Räuberfilm.

Aber mit «Stagecoach» war eben der Wildwester des höheren Anspruchs erschienen. In Abkehr von dem jugendlich-puerilen Unterhaltungsstil, der noch weiterhin in unübersehbarer Menge produzierten Serienfilme, entstand nun eine Schule des sogenannten Edelwildwesters, der andere Wege einschlägt. Gewiß ist noch immer die den Amerikanern liebe und von ihnen stolz bevorzugte Pionierzeit das alte Gefäß, in das sie den prickelnden Wein des Abenteurers und des Räubers gießen. Aber dieser Wein ist nicht mehr der alte. Wohl ist der Männerharte Kampf noch da, der gefährvolle Ritt durch die Prärie, die sich selbst genügende Abenteuerlichkeit des Desperados, die besitzvertheidigende Ehrenfestigkeit der Farmer und ihres Sheriffs, die despotische Machtiger reicher Haziendakönige und ehrvergessener Bankiers. Aber all das ist nicht ausschlaggebend. Es bestimmt zwar den Ruch des landschaftlich Echten und milieuhaft Verbürgten, aber die sonst nur periphere Liebesgeschichte wird nach der Mitte der dramatischen Verwicklung gerückt, und es wird vor allem die Geschichte des Abenteurers mit patriotischem oder phisosophischem Tiefsinn ausgestattet, der freilich zuweilen in den Sanddünen des Unsinnis verläuft. Ein Wildwester, in dem einerseits versucht wird, aus der Routine der üblichen Knallerei herauszusteigen, und andererseits eine differenziert angelegte Liebesgeschichte das Zentrum bildet, ist Howard Hughes absonderlicher «The Outlaw»: ein Versuch, der allerdings mit höchst untauglichen Mitteln unternommen wurde. Da ist — wie in zahlreichen anderen Filmen auch schon — der Held, Billy the Kid, der in jungen Jahren durch böses Schicksal verbitterten, ständig mißtrauischen Desperados aus Texas, ein Bursche von historischer Provenienz, ein Schlächter, und da ist ihm gegenüber Tom Garrett, der Sheriff, auch er historisch, der Billy the Kid erschöß. Wie er ihn erschöß, weiß man nicht — dieser Film «The Outlaw» jedenfalls steuert eine neue Variation dieses Todes bei, den auch schon Robert Taylor, der stahläugige Billy, auch schon Audy Murphy, der kindlich verträumte Billy, und hier nun Robert Beutler, der sinnlich sprühende Billy starben. Zwischen Billy und Tom steht Doc, dieses alter, jenes neuer Freund, und die verwickelten Freundschaften, die da hin und her gehen, sind hart und urwüchsig, und urwüchsig geht es bei der Eifersucht zwischen den drei Männern her, eine Eifersucht, die zuerst auf ihre Schießprügfestigkeit sich bezieht, dann um so brennender wird, als noch eine Frau auftritt, ein sinnliches Luder, das es den Männern an Rauflust gleicht, zuletzt den Billy liebt, aber in ihrer Liebe verschmäh wird — bis ganz zuletzt, als Billy, nachdem die zu Gegnern gewordenen Freunde erledigt sind, erkennt, wie sehr er diese Frau im geheimen dennoch geliebt hat. So reitet er mit ihr in die Freiheit hinaus — in die Legende von dem Desperado, der, auch wenn es heißt, der Sheriff habe ihn erschossen, in Wahrheit gar nicht sterben kann. Ansatzweise besitzt dieser Film die Vertiefung eines im Milieu des Wilden Westens spielenden Dramas. Aber nur ansatzweise. Sonst ist er lächerlich primitiv — in seiner Gestaltung, die musikalisch Tschaikowsky bis zum Ueberdruß aufrauschen läßt, und außer zahllosen Verstößen gegen die Regeln der Regie sich austobt in einer heißblütig arrangierten «neo-realistischen» Entblößung des weiblichen Operkörpers. Es ist nicht undezent, was da geschieht, sondern einfach und stillos dumm.

Das ist ein Abweg, den der Wildwester unter der Hand eines das Bessere wollenden, aber nicht vermögenden Regisseurs gegangen ist. So kann man sich eine seelische Differenzierung des Abenteurers nicht vorstellen. Da sind uns die alten Helden von echtem Schrot und Lasso

lieber, die in die vergnügten und zuweilen auch brutalen Knallfilme abgedrängt worden sind, und die die Nachfahren des Tom Mix, Kämpfer mit Faust und Pistole, darstellen: Richard Dix, der Unteretzte und Nieerregte, Cesar Romero, der furchtlose Caballero, Red Cameron, der Bärenätzige und Stirnrunzelnde, Don Red Barry, der Phantomreiter, William Boyd, der weißhaarige Gentleman, der säuberliche Handschuh trägt, Roy Rogers, der mit seinem weißen Pferd Zirkusakrobatik treibt und auch singt, Gene Autry, der ungeschlagene Sänger unter den Cowboys, der zwar ein Tenor ist, während sonst die Sänger unter diesen Pferdeopern Baritone sind. Und dazu viele andere, deren Namen in farbigen Buchstaben über den Eingängen der Seitengassenkinos prangen.

*

John Wayne, den Schauspieler starker und unverlierbarer Ausdruckschtheit des Mannes, stellte — nach John Ford — endgültig in die erste Reihe der Darsteller der von Howard Hawks gedrehte «Red River», neben «Stagecoach», «High Noon» und «The Yellow Sky», neben «Shane» und «The Westerner» der stärkste Wildwester. Seine Handlung gewinnt natürliche Spannung aus der Umwelt eines auf Hieb und Stich gestellten Lebens, aber sein thematisches Gefüge ist von schöner Einfachheit und Sagacharakter. Die filmische Gestaltung wird von Howard Hawks auf die «Wirklichkeitsmontage» eines Viehzugs aus dem an Rindern überreichen Südwesten der Staaten nach dem industrietriüberbauten Norden abgestimmt. Dieser Viehzug, historisch verbürgt, ging über den Chisholmtrail, von Texas nach Abilene, der damals zunächst gelegenen Bahnstation in Kansas. Eine Handvoll kühner Männer unternahm ihn. Große Massen mußten in Bewegung gesetzt werden. Eine unendlich sich erstreckende Landschaft wird zur lebendigen Anschauung gebracht. Das Bild vermittelt, den Zuschauer mitbelastend, alle Eindrücke der Unendlichkeit. Der bildliche Höhepunkt ist die in einer eindringlichen Vollendung montierte Episode der Stampede: Tobende Fluten wildgewordener Rinder, gegen die die Männer verzweifelt ankämpfen. Daß die Zeitdehnung subjektiv — von den Handelnden aus — und objektiv — von den Zuschauern aus — den Ablauf des Geschehens nicht hemmt und dem Film wohl innere Breite gibt, aber keine Langweiligkeit aufzwingt, ist der überzeugenden Gestaltung dieser Monotonie der Landschaft und der Alltagsverrichtungen der Männer zu danken, die in schmalen Gebärden des Menschlichen Profil in einer strengen, quälend wirkenden Handlung gewinnen. Und hervorragend — vor «High Noon» — ist die musikalische Akzentuierung, die ihre leitenden Motive aus dem musikalischen Volksgut der Pionierzeit schöpft.

Die Art dieser Wildwester hat die Vorzüge eines allgerechten Ensemblespiels der Darsteller. Der Träger der Hauptrolle, mag er auch ein Star sein, ordnet sich ein in die Spielhandlung einer Gemeinschaft von zumeist bedeutenden Chargenspielern — Thomas Mitchel, Walter Brennan, Walter Huston, Ward Bond, Wallace Beery und viele andere. Sprechendstes Beispiel dafür ist «The Yellow Sky», mit dem W. A. Wellman in den Vordergrund der großen Regisseure trat. Hier wird der Star Gregory Peck, ein mittelmäßiger Darsteller, lediglich als Führer einer Bande von räubernden Soldaten, menschlichen Strandgutes aus dem Sezessionskrieg, betont und nicht, wie in David O. Selznicks romantisch aufgedunsener und prunkfärbener Wildwest- und Liebesoper «Duell in der Sonne» — neben einem vorzüglichen Joseph Cotten — als Star in Szene gesetzt und als Attraktion etikettiert. Was Wellman in seinem ersten Wildwester «The Ox-Bow Incident» — ein mutiges Werk, das zum ersten und bisher einzigen Male die Schändlichkeit der Lynchjustiz aufdeckte — noch nicht zu leisten vermochte, das gelang ihm in «The Yellow Sky»: den Bildrhythmus in breit erzählerischem Fluß zu gestalten, ohne in Trägheit zu verfallen. Blendende Montagekunst gelang ihm in Verfolgungsszenen, und nur wenige Sequenzen sind uns bekannt, die in solchem Maße den Eindruck der körperlichen Ermattung und der seelischen Zermürbung vermitteln, wie es hier in der Schilderung eines für Mensch und Pferd qualvollen Marsches durch die Salzwüste geschieht. Der Film ist ohne Heldenpathos — es sei denn das Pathos des Dokumentarischen, das deutlich angestrebt ist; nicht ohne Bedeutung ist es ja, daß Wellmann mit «GI Joe» jenen ersten und einzigen Kriegsfilm in Hollywood geschaffen hat, der über die donnernde Darstellung des Soldatischen hinaus vordrang in die tiefere Problematik des Soldaten im Feuer. Was an seinem «The Yellow Sky» aber vor allem hinreißt, ist die Meisterschaft, mit der der Ton behandelt wird — die Meisterschaft, wie mit der Stille, mit dem berückenden Schweigen des Daseins einer unbarmherzigen, herzlosen Natur gearbeitet wird — Stille über der Wüste, Stille auf den Gesichtern, aus denen plötzlich der Blitz der Leidenschaft bricht und die dann wieder zurücksinken in die Maskenhaftigkeit ihres Wüstendaseins; Stille über dem Tun dieser Männer, die es mit den Moralgesetzten nicht genau nehmen und doch ihre Redlichkeit nie ganz verborgen können.

(Fortsetzung folgt)

Prozeß gegen Hollywood — Ein Prozeß gegen das Publikum

ZS. Es gibt wenig Bücher über die Vorgänge in den Kulissen der amerikanischen Filmproduktion. Die Journalistin Lillian Roß hat vor einigen Jahren ein solches erscheinen lassen, das auch die Aufmerk-