Von Pistolen, Pferden und Stampeden [Fortsetzung]

Autor(en): **Schlappner, Martin**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

Band (Jahr): **8 (1956)**

Heft 11

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-964197

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Von Pistolen, Pferden und Stampeden

Von Dr. Martin Schlappner

IX.

In vollkommener Verschmelzung der äußern und innern Form ist in «High Noon» eine haltbare menschliche Aussage unternommen: daß der Mutige gewinnt, seiner Seele Heil erringt, auch wenn er das Leben ließe. Aussage tieferen Gehaltes findet sich auch in John Hustons Mexikaner-Film «Der Schatz von Sierra Madre», der ein eigentlicher Wildwester nicht ist, hier aber erwähnt sei um zweier Dinge willen: Einmal ist hier — eindringlicher noch, weil auf dem Hintergrund einer grausamen, zerstörenden Landschaft — die Handlung organisch aus dieser Landschaft ausgespult (in einer hinreißenden, streng komponierten und weiß-sinnlichen Photographie). Und zum andern ist diese Handlung: die Geschichte von Goldgräbern, unter die Oberfläche bloßer Abenteuerlichkeit tiefer gelagert, sie ist sinnfällig für eine Größe des Männlichen, die ihren Grund in der vitalen Stärke, der Unverzagtheit und der Selbstbewährung wirkender männlicher Potenz hat: das Gold, das die Männer in mühevoller Schürferei gewinnen und unter brennenden Entbehrungen vom Berg hinabtragen, zerstäubt im rasenden Sturmwind über die Wüste hin — so hauchdünn und ironisch ist die Linie zwischen Erfolg und Mißerfolg, und nichts tut es, ob einer Erfolg habe oder Mißerfolg, wenn er dabei nur ein Mann bleibt und es stark trägt. Hier übrigens hat der für so manche Gangsterrolle mißbrauchte Humphrey Bogart seine stärkste darstellerische Ausprägung erfahren.

Der Humor im Wildwester ist nicht selten; auch hier hat John Ford den Weg angegeben. Eine ausgemachte Parodie gibt es auch, nämlich M. Z. Mac Leods «The Paleface», eine handfeste Satire, die dem Heldentum der Reiterüppigkeit die Schelmenkappe aufsetzt und ein Fest des unterhaltsamen Ulks ist, deshalb, weil diese Satire eulenspieglerisch einer schönen heißen Frau die übermännliche Gebärde überläßt. Wer mit den älteren Wildwestern vertraut ist — vor allem mit Cecil B. de Mills Monstrefilmen —, wird der parodistischen Wiedergeburt aller westlich-wilden Requisiten sich doppelt freuen. Cecil B. de Mille — endlich wäre auch er genannt — hat zwei Leidenschaften: das Alte Testament und den Wilden Westen, und das Element, das diese beiden Neigungen untereinander verbindet, ist seine Freude am histosierenden Prunk. Seine Leidenschaft für die Erzählungen des Alten Testaments verführt ihn immer wieder zu Geschmacklosigkeiten technicolorisierten Schwulstes. So fern ihm die biblische Vergangenheit ist, so nah ist ihm aber die amerikanische Pionierzeit, und im Wilden Westen ist er wirklich zu Hause. Auch er bietet ihm Anlaß zu prunkvollem Aufwand, denn nie hat er den Film anders verstanden; aber man spürt dennoch, daß er sich hier sicher fühlt und festeren Grund unter den Füßen hat. Etwa «Pacific Expreß» ist ein Beweis dafür (auch «Die Unbesiegten», ein buntfarbener Indianerfilm, der monumental die Unbesiegbarkeit einiger Weißen besingt). «Pacific Expreß» ist gemacht worden, um den vorwärtsdrängenden, keine Gefahr scheuenden und die Freiheit, die Gerechtigkeit hochhaltenden Geist des jungen amerikanischen Volkes zu feiern. Es geht darin um den Bau der Eisenbahn von der Ostküste nach der Westküste des Kontinents. Mannigfach sind die Hindernisse, die Natur und Gegnerschaft der Feinde des Fortschritts und auch der schlimmen Konkurrenz diesem grandiosen Bauwerk entgegenstellen. Alles wird aufgeboten, was zum Kintop gehört: kühne, hart entschlossene Männer, die zu kämpfen verstehen, Helden von Schrot und Lasso, elegante Dunkelmänner und brutale Söldlinge, Tausende von Komparsen, die die Schienen legen und, wenn sie von der Arbeit müde sind, den Whisky maßlos hinter die Binde schütten. Indianer in wildesten Horden, die die Arbeiter überfallen und denen zum Schluß, wie es sich gehört, die Yankee-Kavallerie den Garaus macht — noch in keinem Wildwester ist die Kavallerie zu spät gekommen. Aber auch die Liebesgeschichte darf nicht fehlen, und wie könnte sie anders sein, als eben die Geschichte zweier Freunde, die die gleiche Frau lieben und sich sonst auch feind geworden sind, aber beide den Glanz des edlen Verzichts um die Stirnen tragen. Und wie es sich gehört, wird effektvoll traurig gestorben, damit auch diese Saite des Gemütes im Zuschauer in Schwingung komme. Und die beiden kauzigen Gesellen, die dem Helden den Rükken sichern, sorgen für bärbeißige Lustigkeit, ohne die ein Wildwester dieser Art nicht auszukommen scheint. So wird geritten und faustgewaltig geschlagen, geschossen und verehrend geliebt, und wir dürfen, bequem im Kinostuhl sitzend, mit dabei sein, und unsere Knabenträume werden vor uns lebendig.

Und im Gegensatz zu diesem Typus des Wildwesters steht wieder «Shane» von George Stevens. Hier darf der Darsteller Alan Ladd — er nahm in «The Whispering Smith» (auch einem Film vom Bau der Eisenbahn) die Rolle des Schweigsamen, die einst William Shakespeare Hart innehatte, wieder auf — endlich ein Mensch sein. Er ist der geheimnisvolle Fremde, der eines Tages im Blockhaus auftaucht. Woher kommt er? Wohin geht er? Keiner erfährt es. Er ist einfach da. Sucht Ruhe, greift bei der Arbeit des Farmers zu, hilft diesem gegen die Bösen, ist der große Shane, der große Freund des Farmersbuben, liebt wortlos die Frau in der Blockhütte, und wenn er zum Schluß wieder wegreitet, da weiß man nicht, geschieht es, weil er in seiner heimlichen Liebe zur Frau des zum Freund gewordenen Farmers nicht Unrecht tun, oder geschieht es, weil die Zeit abgelaufen, da er unter Menschen weilte. Der Ruf der Savanne lockt ihn, dieser Weite, die das Herz weit macht und von der nicht mehr lassen kann, wer einmal von ihr trunken war. Es ist eine stille Würde um diesen Mann, der die Fäuste stählern ballen kann, und es ist auch etwas in ihm von einem Lohengrin, und so mag es sein, daß ein Ton des Sentimentalen ins Spiel kommt, doch so verhalten und so unterschwellig, daß es nicht unschicklich anrührt.

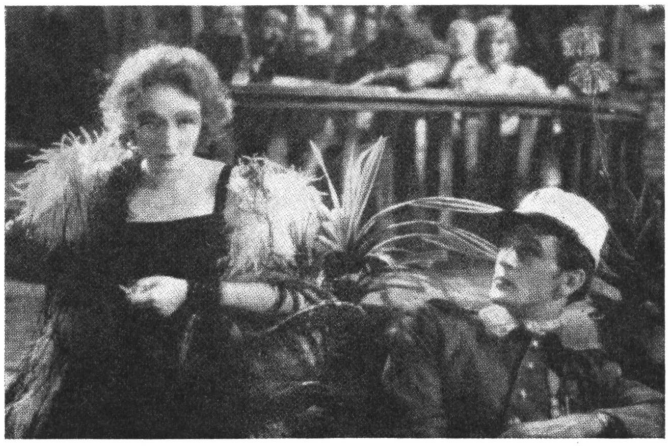
(Schluß folgt)

Auf hartem Wege

ZS. Gary Cooper hat den Ruf, der schweigsamste Filmschauspieler Amerikas zu sein. Wahrscheinlich zu Unrecht, denn er sagt immer noch «Yes» oder «No», wo zum Beispiel James Stewart nur den Kopf schüttelt oder nickt. Kürzlich ist er jedoch gesprächig geworden, und hat manchen Zug über den amerikanischen Film verraten, der neu ist. Seine Schweigsamkeit dürfte mit dem harten Weg zusammenhängen, den er bis zum Erfolg gehen mußte.

Zwar stammt er keineswegs aus ärmlichen Verhältnissen. Sein Vater war Anwalt, führender Richter des Staates Montana und Gentleman-Farmer. Der Sohn wollte jedoch nichts dem väterlichen Vermögen verdanken, lernte aber auch nichts Rechtes, versuchte sich in einem Dutzend Berufen ohne Erfolg und lag schließlich mittellos auf der Straße. Er kehrte jedoch nicht nach Hause zurück, und alte Schulkameraden, die sich in Hollywood als Cowboy-Darsteller beim Film verpflichtet hatten, verschafften ihm die gleiche Position. Seine Aufgabe bestand aber nicht im Reiten, sondern vom Pferde zu stürzen. «Statt wütende Stiere zu bändigen, mußte ich mich von ihnen angreifen lassen. Und wenn ich eine Postkutsche zu führen hatte, so wurde ich nicht dafür bezahlt, sondern damit ich sie im Galopp umwarf.» Ein ziemlich halsbrecherisches Gewerbe, besonders weil er nicht wußte, daß er sich schon früh einen gefährlichen Beckenbruch zugezogen hatte, der ihn ständig schmerzte, von den Aerzten jedoch nicht erkannt wurde.

Begreiflich, daß er aus dieser Situation herauskommen wollte. Die Zeitumstände waren aber ungünstig. Der Tonfilm hatte sich eingestellt, und Hollywood entließ Wagenladungen von Stummfilmschauspielern, darunter nächste Kameraden Coopers. Er selbst konnte bleiben, da er eine für die damaligen schlechten Mikrophone nötige Stentorstimme besaß, die er durch das Zusammentreiben der Viehherden seines Vaters besonders auf die Höhe gebracht hatte. Aber die Entlassenen wurden durch Berufsschauspieler vom New Yorker Broadway ersetzt, und dem Trüpplein Ueberlebenden aus der Stummfilmzeit erklärt, daß es sich hier um «legitime» Schauspieler handle. Cooper konnte das von sich allerdings nicht behaupten; er hatte nie eine Schauspielschule besucht oder eine ähnliche Ausbildung genossen; in der Schule war er nicht einmal in den dramatischen Verein aufgenommen worden. Aber er hatte Glück und einen sehr einfachen, gradlinigen Charakter, der sich nichts einbildete, wo nichts war.



Gary Cooper mit Marlene Dietrich in einem seiner ersten Filme «Marocco«, in welchem er sich selbst fand.

Auf umständliche Weise war es ihm gelungen, die Aufmerksamkeit einiger Regisseure auf sich zu lenken, indem er mit dem letzten Geld Probeaufnahmen von sich machen ließ. Er hatte sogar großes Glück; schon drei Jahre nach seiner ersten Rolle konnte er in «Marocco» neben Marlene Dietrich spielen (1930). Während der Aufnahmen machte er eine schwere Krise des Selbstvertrauens durch, deren siegreiche