Zeitschrift: Zoom : illustrierte Halbmonatsschrift für Film, Radio und Fernsehen

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Fernseh- und Radioarbeit

Band: 23 (1971)

Heft: 22

Rubrik: Filmkritik

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.07.2025

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

FILM KRITIK

Il Conformista

Produktion: Italien/Frankreich, 1970
Regie: Bernardo Bertolucci
Darsteller: Jean-Louis Trintignant, Stefania Sandrelli, Dominique Sanda, Pierre Clementi
Verleih: Monopol-Film, Zürich

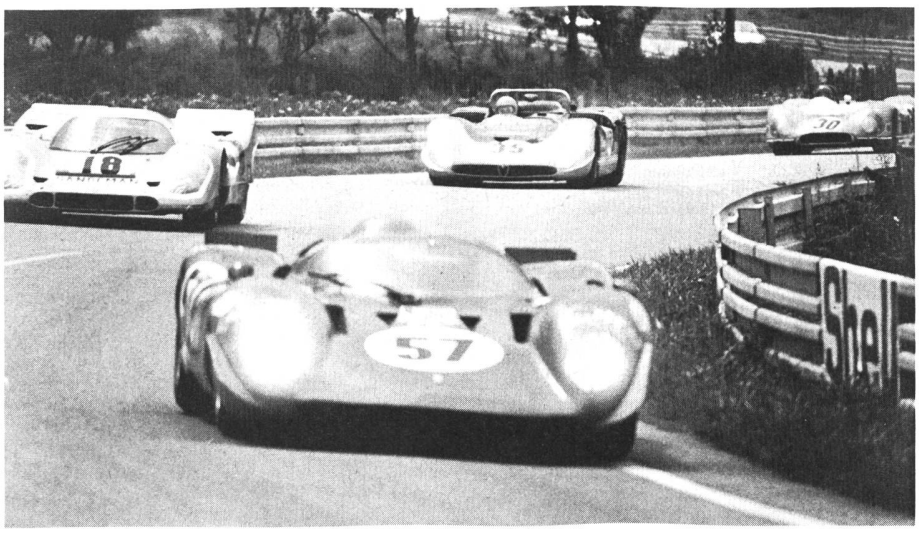
Das Phänomen Faschismus ist in vielem noch immer ein Rätsel. Die Faszination, die er auf seine Anhänger ausübt, ist fast ebenso erstaunlich wie die, mit der er seine Verächter immer wieder zu Auseinandersetzungen anzieht. Vor allem auch Filmschöpfer haben sich seit jeher um Darstellungs- und Deutungsversuche bemüht. In neuerer Zeit war es etwa Visconti, der in «La caduta degli dei» («Götterdämmerung») am Beispiel einer deutschen Industriellenfamilie den Zerfall des Grossbürgertums unmittelbar vor der Machtergreifung Hitlers aufgezeichnet hat. Der italienischen Spielart der gleichen Erscheinung hat sich nun Bertolucci zugewendet.
Obschon Marxist und Mitglied der Kommunistischen Partei Italiens (KPI), interessieren Bertolucci jedoch nicht die gesellschaftlichen Aspekte des Faschismus. Ihn faszinieren vielmehr die psychischen Momente, die einen einzelnen Faschisten ausmachen. Wie schon Visconti, widmet er sich auch nicht dem Fussvolk unter den Anhängern der Diktatoren, den Kleinbürgern und Arbeitern, sondern einem Vertreter des Bürgertums, dem Doktor der Philosophie, Marcello Clerici.
Die Anfälligkeit der nach humanistischen Idealen erzogenen Elite für die primitivsten Formen politischer Möglichkeiten erstaunt stets von neuem. Zum Verständnis des Elitefaschisten liefert Bertolucci nun ein ungemein scharfsinniges Psychogramm. Alberto Moravias gleichnamiger Roman diente dem 31jährigen Regisseur als Vorlage zu einem Film, mit dem er sich in die vordersten Ränge der an Meisterwerken nicht armen italienischen Filmkunst stellt.
Auf zwei Ebenen, die beide gleichermassen gekonnt gestaltet sind, entwikkelt Bertolucci seine Handlung: auf einer inneren, die der Durchleuchtung Clericis dient, und einer äusseren, die den historischen Rahmen bildet. In kurzen Rückblenden verfolgen wir Clericis Lebenslauf: Sohn einer dekadenten Bürgerfamilie, die Mutter ist Morphinistin, der Vater im Irrenhaus; als Knabe erschiesst er den Familienchauffeur, der ihn verführen wollte; dann auf der Suche nach «Normalität»: Eintritt in die Partei Mussolinis und Geldheirat mit einer kichernden, dümmlichen Bürgertochter. Die Hochzeitsreise führt nach Paris, ins demokratische Frankreich, wo Clerici im Auftrag der Partei seinen früheren Professor, den emigrierten Philosophen Quadri beseitigen soll. Als linientreuer Konformist im Dienste des totalitären Apparates treibt er Quadri und dessen junge Frau, die er vielleicht wirklich lieben könnte, in den Tod. Am Tage des Sturzes Mussolinis und der Machtübernahme Badoglios begegnet Clerici dem pädophilen Chauffeur, den er als Junge umgebracht zu haben glaubte. Seine Hinwendung zur Normalität, als Sühne für diesen vermeintlichen Mord gedacht, erweist sich als gewaltige Sinnlosigkeit.
Sosehr auch die psychische Bedingtheit – eben sein fatales Jugenderlebnis – von Clericis Handeln im Vordergrund steht, ist sein Verhalten doch von einer typischen Bestimmtheit, die auf erschreckende Weise das Wesen des Faschismus offenbar werden lässt. Den Zwang des – durch Krieg und Ausbeutung – schuldig gewordenen Bürgers zum Konformismus, zur Einordnung unter jedwelche Staatsmacht, hat Bertolucci am Beispiel Clerici mit ausserordentlicher Schärfe beleuchtet. Er seziert gewissermassen die verborgenen Triebe. Der historische Rahmen, dem der Regisseur grösste Aufmerksamkeit schenkt, ist zum Verständnis der ganzen Erscheinung nicht minder wichtig. Die monstruöse Architektur des Faschismus, der Dekor, die Anzüge und Kleider, die Licht- und Schatteneffekte und die Farben sind bis ins letzte Detail stimmig und von grösster Suggestion. Gesten und Haltung der Gestalten, Clericis Gang etwa, sind ungemein sprechend. Die Morbidität der Zeit, die sich hinter dieser pompösen Fassade verbirgt, wird vor allem sichtbar durch die perverse Erotik, die den Film durchläuft und die das Verhältnis zwischen Macht und Sexualität aufzeigt. Bertoluccis Gestalten sind nun aber nicht einseitig gesehen; sie sind Opfer und Täter in einem. Die Dialektik alles Geschehens ist ein bestimmendes Prinzip. Der Ordnung steht die Unordnung, der Moral die Unmoral, der Liebe der Tod gegenüber. Alle bürgerlichen Werte sind in vollkommener Auflösung begriffen. Für den Kommunisten Bertolucci ist dies wohl die Zeit, die geradezu nach einer Revolution rufen muss.
Zum nachhaltigen Eindruck, den «Il Conformista» beim Kinogänger hinterlässt, tragen neben Bertoluccis grossartiger Meisterschaft auch die hervorragenden schauspielerischen Leistungen bei. Jean-Louis Trintignant in der Rolle des Marcello Clerici wird man nicht so schnell vergessen. Kurt Horlacher

Le Mans

Produktion: USA, 1971
Regie: Lee H. Katzin
Buch: Harry Kleiner
Kamera: Robert B. Hauser, René Guissart jr.
Musik: Michel Legrand
Darsteller: Steve McQueen (Michael Delaney), Siegfried Rauch (Erich Stahler), Elga Andersen (Lisa Belgetti), Ronald Leigh-Hunt (David Townsend), Fred Haltiner (Johann Ritter)
Verleih: Columbus Film, Zürich

Es ist zwecklos, im Zusammenhang mit diesem Film über Sinn und Unsinn des Automobilrennsports zu diskutieren, genau so wie sich Streitgespräche über andere Sportarten und Heldentaten erübrigen. Männer (und Frauen) werden sich immer finden, die Aussergewöhnliches zu tun bereit sind. Die Erprobung seiner Möglichkeiten und das Heranpirschen an die Grenzen der Leistungsfähigkeit liegen im Naturell des Menschen, und es ist bloss eine Frage des Geschmacks, ob sich einer mit einer Rakete auf den Mond schiessen lässt, ob er in einem Einbaum den Pazifik überquert, im Winter durch die Eigernordwand steigt oder sich in haifischverseuchter See den Gefahren der

Die Erfüllung eines Bubentraums: Steve McQueens halbdokumentarisches Bilderbuch vom 24-Stunden-Rennen in Le Mans



Unterwasserjagd aussetzt. Genau so ist es eine Frage des Geschmacks, ob ein Jugendlicher in Jeans und Sweater an ein Autorennen fährt oder ob sich ein gesetztes Ehepaar in Abendkleidung im Zirkus dem Nervenkitzel einer gewagten Trapeznummer ohne Netz aussetzt. Brot und Spiele müssen sein, und je höher der Einsatz ist, um so spannender wird das Spiel. Gegenüber dem alten Rom hat sich nur insofern etwas geändert, als die Gladiatoren sich heute freiwillig melden und ihre Arenen selber aussuchen. Dass mit der Suche nach Gefahr und Abenteuer – ganz gleich, ob man sie aktiv oder passiv erlebt – Ersatzbedürfnisse befriedigt werden, ist eine andere Frage, die zu diskutieren sich lohnen könnte. Vor allem wäre interessant zu erforschen, wer diese Ersatzbedürfnisse, die ja immer künstlich erzeugte und deshalb falsche Bedürfnisse sind, überhaupt schafft. Doch dazu ist dieser Film, der doch wohl nichts anderes als die Erfüllung eines Bubentraumes ist, kaum geeignet.

Des avancierten amerikanischen Schauspielers Steve McQueens Wunsch ist es schon immer gewesen, seinem geliebten Rennsport, den er selber mit Leidenschaft betreibt, ein gewaltiges Zelluloiddenkmal zu setzen. Als solches ist «Le Mans» in erster Linie zu betrachten. Der Film ist eine perfekt inszenierte Ode an den Rennsport, ein Ereignis für all jene, die das Motorengeheul und das Emporklettern eines Tourenzählers als prickelndes Erlebnis verstehen. Wer an einen Film noch andere Ansprüche stellt, muss bald erfahren, dass die sich jagenden Boliden, die Boxenhalte mit den kurzen Fahrergesprächen und die taktischen Anweisungen – wohl der Wirklichkeit entsprechend – sich ständig wiederholen und den Outsider bald nicht mehr zu faszinieren wissen. Da hilft auch die etwas an den Haaren herbeigezogene Rahmengeschichte um eine Rennfahrerwitwe nicht recht weiter.

Rennfahrerfilme leben – wie etwa auch der Western, der Piratenfilm oder der Kriminalfilm – von einem gewissen Schema. Fast immer steht eine holde Schöne zwischen zwei Cracks der Asphaltpiste, was einerseits zu kühner Fahrweise, andererseits zu bekümmerten Gesprächen in feudalen Hotelhallen führt. Und fast immer wird eine solche Dreiecksgeschichte durch einen bösen Unfall zur Auflösung gebracht. «Le Mans» nun hat zweifelsohne den Vorteil, dass er sich an dieses abgedroschene Schema nur phasenweise hält. Der Motorsport läuft der Weiblichkeit den Rang ab, die Atmosphäre auf der Rennpiste ist wichtiger als jene in der Hotelbar, wo sich die Helden die Freizeit, über Whisky- und Champagnerglas gebeugt, um die Ohren schlagen. Im Vordergrund steht der Kampf um Hundertstelssekunden, die zweifellos harte und risikoreiche Arbeit der Piloten, die Jagd nach dem Sieg. Hier zumindest ist der Film ehrlich. Er versucht auch gar nicht erst eine Erklärung abzugeben, weshalb Männer für diesen Sport ihr Leben riskieren. Die Frage danach wird zwar gestellt, bleibt jedoch unbeantwortet, es sei denn, man bezeichne diesen sogenannten inneren Zwang, dem die Rennfahrer scheinbar folgen, als eine Begründung.

Rennfahrerethik: Der Film streift sie nur knapp. Er beschäftigt sich mit der Frage des Risikos und des Todes bloss am Rande. Die Gedenkminute des Helden am Grabe eines verunglückten Freundes ist immerhin Hinweis darauf, dass der Gedankengang vollzogen wurde. Dass er im Film nicht ausgebreitet wird, ist logisch: Das Spektakel geht vor. Und dennoch, meine ich, sind gerade jene ersten Minuten des Werkes, in denen der Protagonist durch die kalte Frühmorgenlandschaft der Vororte von Le Mans fährt und sich an einen Unfall im Vorjahr erinnert, die stärksten des Films überhaupt. Es sind die Minuten des Stierkämpfers, bevor er in die Arena steigt, des Soldaten, ehe er in die Schlacht zieht. Minuten, in denen Bilanz gezogen und gleichzeitig nach der Zukunft gefragt wird. Minuten, die dann mit einer Handbewegung weggewischt werden, als seien sie unerwünscht. Ernest Hemingway hat sie in vielen seiner Werke unübertrefflich beschrieben. Sie haben für den modernen Rennfahrer, der in einen Wagen steigt, der gegen 400 Stundenkilometer fährt, noch immer dieselbe Bedeutung wie für den römischen Gladiatoren, der sich zum mörderischen Wagenrennen aufmachte. In diesen Minuten verbirgt sich – bewusst oder unbewusst – die Frage nach dem Sinn menschlichen Strebens und den damit verbundenen Fehlleistungen schlechthin. Dass sie danach im Dröhnen der Motoren untergehen und vergessen werden, liegt in der Anlage dieses Filmes, der – im Gegensatz etwa zu Fellinis «I Clowns», in dem ja auch eine Art «Gladiatoren der Arena» dargestellt werden – nicht nach den Ursachen eines bestimmten Tuns fragt, sondern das Geschehen losgelöst von seinen Hintergründen zeigt. Darauf weist allein schon die Tatsache hin, dass in «Le Mans» weder die Frage nach dem Geld, geschweige denn nach dem Ruhm jemals erörtert wird.

Der bekannte amerikanische Regisseur John Sturges hat diesen Film begonnen, der weniger bekannte Lee H. Katzin stellte ihn fertig. Getragen aber wird «Le Mans» von der Schauspielerpersönlichkeit Steve McQueen. Er ist in den schnellen Autos gesessen, hat dem Hauptdarsteller seine Gestalt geliehen und hat für die Realisation des Filmes Geld und Initiative beigesteuert. «Le Mans» ist für ihn die Erfüllung eines Bubentraumes. Es ist daraus, wenn auch der bisher wahrscheinlich beste Rennfahrerfilm, kein grosses Werk geworden. Und dennoch wird «Le Mans» ein breites Publikum anziehen. Ein Publikum vor allem, das mit dem Auto grossgeworden und an der Ausschöpfung seiner Möglichkeiten interessiert ist. Es wird von diesem Film mit Haut und Haaren aufgesogen. Hier kritische Distanz zu schaffen, ist wohl wichtiger, als diesen mit immerhin beachtlichen formalen Qualitäten ausgestatteten Film in Bausch und Bogen zu verdammen.

Urs Jaeggi

Bloody Mama

Produktion: USA, 1970
Regie und Produzent: Roger Corman
Buch: Robert Thom, nach dem Bericht von Robert Thom und Don Peters
Kamera: John Alonzo
Montage: Eve Newman
Musik: Don Randi
Darsteller: Shelley Winters (Mutter Barker), Alex Nicol (Vater), Don Stroud (Herman), Clint Kimborough (Lloyd), Robert de Niro (Freddie), Robert Walden (Arthur)
Verleih: Neue Interna, Zürich

Einer der ungewöhnlicheren Filme dieser Saison, hergestellt vom Vielarbeiter Amerikas, Roger Corman, der im Jahr jeweils mehrere Filme in Rekorddrehzeit zu beenden versteht. Mit hellen, oft lyrischen Bildern taucht uns der Regisseur in die Depressionszeit der dreissiger Jahre Amerikas, wo, laut Corman, die Polizei mehr auf die Streikenden als auf die Verbrecher zu schiessen hatte. Kate Baker schart, als füllige Mutter, ihre kräftigen Söhne um sich, verlässt ihren zwar guten, aber schwächlichen Mann und sucht ein besseres Leben, einen Ausgang aus der bisherigen Hunde-Existenz. Sie und ihr folgsamer Clan – Corman hält sich dabei an eine authentische

Begebenheit – stellen den Privilegien der Reichen und Besitzenden nunmehr die Privilegien der Besitz- und Rechtlosen und damit auch bald der Gesetzlosen entgegen: Wo die einen mit geschickten Phrasen, Paragraphen und Zahlen reüssieren, wollen sie, einer eigentlichen Artikulation kaum fähig, mit der ihnen noch möglichen Sprache zum Ziele gelangen: mit jener der brutalen Gewalt.
Corman folgt diesem a priori hoffnungslosen Weg dumpfer Revolte und mehr oder weniger bewusster Selbstvernichtung ohne jede Romantisierung oder Selbstgefälligkeit. Seine Beobachtung ist präzis und erspart kein Detail – man kommt einigermassen mitgenommen aus dem Kino. Mitgenommen von der Dosis an Gewalttätigkeit, die da über die Leinwand geht, mitgenommen von der erbarmungslosen Demystifikation des Gangsters, für den Mord nur privater Ersatz für Unerreichtes und Unerreichbares bedeutet, mitgenommen auch vom Ineinander von Humor, Zynismus und blutigem Ernst, von einer Mischung, die Corman von jeher lag. Wobei er sich, vorbildlicherweise, jeder Polizistenallüre und Moraltendenz rigoros enthält, um das gezeigte Material selbst wirken zu lassen.
Eine Romantisierung umgeht Corman schon dadurch, dass Kate Baker, die eine unschuldige Mitwisserin ebenso selbstverständlich in der Badewanne ertränkt wie sie ihren feigen Sohn zur Strecke bringt, nie oder doch kaum als Opfer erscheint, sondern vielmehr als der Prototyp der amerikanischen reaktionären Mutter, die gedankenlos die Bibel liest, gegen die Scheidung ist, die Hymnen auf die Republikaner anstimmt und die Ordnung und die blosse Kraft liebt. Ihre Dummheit hat nur noch im Trieb- und Instinkthaften ihrer Taten Vergleichbares – und vielleicht in ihrer Verletzbarkeit und in jener ihrer Söhne, in einer Verletzbarkeit, die immer wieder in kindlichen, unbeholfenen Zügen durchsickert.
Cormans Film ist trotz seiner Zugriffigkeit von einer Ambivalenz, die sich oft etwas im Unklaren oder Widersprüchlichen verliert. Einerseits ist da die stellenweise unverkennbare gesellschaftspolitische Relevanz, die durch diese Isolierten in einer völlig desintegrierten Gesellschaft – der amerikanischen von gestern und heute – durchbricht, in einem Dickicht, in dem sich faschistische Tendenzen, starres Matriarchat, krimineller Eigensinn und primitiver Patriotismus entwickeln und wo auch der Vater-, der Reichtums- und der Geltungsersatz zu fürchterlichen Verzerrungen und Fehlentwicklungen führen. Andrerseits ist die ätzend pamphletische Kritik an diesen Ausgestossenen zu erkennen, an ihren Denkmodellen und Reaktionsschemen, die pathologische Züge verraten und letztlich in ein rein psychopathisches Verhalten führen. Wo sich nun aber genau die Grenze zwischen dem gesellschaftlichen und dem individuellen Versagen durchzieht, deckt Cormans Film nicht auf. Das liegt nur zum Teil an der zwar eindrucksvollen, ab und zu anrührenden Interpretation Shelley Winters als entfesselte Furie von erschauderndem Pathos; das liegt vielmehr und wesentlich an Cormans Mischung von (unfreiwillig?) Tragischem und humorvoll Distanzierendem. Wobei dieser Einwand insofern relativ bleiben dürfte, weil er eher zu einer Diskussion der Intentionen und nicht der Darstellung selbst führen wird.

Bruno Jaeggi

Shane

(Mein grosser Freund Shane)

Produktion: USA, 1953
Regie: George Stevens
Darsteller: Alan Ladd, Van Heflin, Jean Arthur, Brandon de Wilde, Jack Palance
Verleih: Starfilm, Zürich

So ist die Bitte des kleinen Joe Starrett («Come back Shane») also doch noch in Erfüllung gegangen: Shane ist wiedergekommen. Allerdings nicht zu seinem jungen Freund, sondern in helvetische Lichtspieltheater. Und wer sich in den frühen fünfziger Jahren als Minderjähriger in Papas Krawatten schulschwänzend ins Kino geschmuggelt hat und nach mehrmaligem Studium von «Shane» einzelne Dialogfetzen wesentlich müheloser als die Konjugation unregelmässiger lateinischer Verben wiedergeben konnte, stellt heute beim sentimentalen Wiedersehen fest: der 1953 von George Stevens gedrehte «Shane» ist nach wie vor eine der schönsten, eindrücklichsten und bewegendsten Pferdeopern, ein Film, in dem die «heile Westernwelt» noch nicht von der «Wild Bunch» zerstört ist, in dem Sergio Leones Kopfgeldjäger vergeblich ihre Schiesseisen «per qualche dollari di più» einfetten.
In «Shane» ist der Mythos noch intakt. Da reitet ein fremder, ebenso tapferer wie wortkarger Mann in ein fruchtbares Tal, beschützt die schwieligen Hände der Heimstättensiedler vor den räuberischen Krallen eines mächtigen Ranchers und bringt schliesslich an der hölzernen Theke eines rauchigen Saloons einen der übelsten Schurken des Wilden Westens zur Strecke. Und da er insgeheim die Frau seines ehrlichen Freundes liebt, ohne sie begehren zu wollen, reitet er – vom Schicksal eingeholt – nach getaner «Pflicht» wieder von dannen – ein Steppenwolf der weiten Prärie, einsam unter glühender Sonne oder kaltem Mondeslicht.
Nun pflegten Hollywoods Westernspezialisten im Jahre 1953 noch nicht parabelhaft den filmischen Massenmord, um gegenwärtige gesellschaftskritische Bezüge herzustellen. George Stevens («A Place in the Sun», «Giant», «The Diary of Anne Frank») zeigte vielmehr in seinem, heute bisweilen fälschlicherweise eher als Edelkitsch denn als Edelwestern bezeichneten «Shane» neben dem historisch verbürgten Kampf der kleinen Siedler gegen die Rinderkönige, die im «freien» Weideland nach Vertreibung der Indianer die usurpierte Krone auf dem Kopf behalten wollten, zugleich die zeitlos unbarmherzige Brutalität und zynische Bosheit in der Gestalt des Schwärzesten aller Schwarzen, des seelenlosen Killers Jack Wilson (beklemmend dargestellt vom ausserordentlichen Jack Palance). Dieser düsteren Figur stellt Stevens einen ebenso Verlorenen entgegen, der aber, äusserlich wohl befleckt, sein eigenes Gewissen vor sich selber rein bewahren will: Shane. Und dieser Shane, hinreissend gespielt vom 1963 verstorbenen Alan Ladd in der Rolle seines Lebens, versinnbildlicht den eigentlichen Westernmythos in seiner reinsten Form: es ist die stark idealisierte Gestalt des tapferen Mannes, der zur rechten Zeit das Rechte tut.

Sinnbild des Westernmythos in seiner reinsten Form: «Shane» von George Stevens mit Alan Ladd (ganz links) und Van Heflin (Mitte) in den Hauptrollen

George Stevens hat mit «Shane» allerdings nicht nur ein historisches Bilderbuch geschaffen. Er setzte vielmehr dichte optische Bezüge zwischen Handlung und Landschaft, Mensch und Tier, Leidenschaft und Atmosphäre. Er inszenierte «Shane» in einem lyrischen, an Überblendungen und farblich kalkulierten Kompositionen reichen Stil: das Ergebnis ist ein Western von fast steriler Reinheit und Schönheit. So verdüstert sich beispielsweise der Himmel beim Einritt des Killers Jack Wilson in die kleine Siedlung, und symbolhaft donnert es, wenn ein kleiner, unschuldiger Farmer erschossen wird. Bei gewalttätigen Auseinandersetzungen unter gewalttätigen Männern geraten auch die Tiere in Aufruhr, drohen auszubrechen und brüllen im Schmerz der gequälten Kreatur. Aber nicht zuletzt ist es die feinfühlige, für den heutigen Geschmack vielleicht etwas zu sentimentale Darstellung der Freundschaft zwischen dem geheimnisvollen Shane und seinem kleinen Freund, dem Farmerbuben Joe (Brandon de Wilde), in der menschlich warme und ironisch-feine Untertöne aufklingen, die den nach einem Roman von Jack Shaefer gedrehten Film weit über den Durchschnitt ragen lassen.

Rolf Niederer

Weiche Welle auch im Western: William Holden (rechts) und «Love-Story»-Darsteller Ryan O'Neal als Protagonisten in «Wild Rovers»

Wild Rovers

(Endlos ist die Prärie)

Produktion: USA, 1971
Regie: Blake Edwards
Kamera: Philip Lathrop
Musik: Jerry Goldsmith
Darsteller: William Holden (Bodine), Ryan O'Neal (Post), Karl Malden (Walter Buckman), Tomm Skerrit (John Buckman), Joe Don Baker (Paul Buckman)
Verleih: MGM, Zürich

Dass die vieldiskutierte weiche Welle im amerikanischen Film auch vor dem Western nicht haltmachen würde, war zu erwarten. Der amerikanische Film par excellence (André Bazin) ist noch immer bereitwillig allen Strömungen des Filmgeschäfts gefolgt, wenn auch nicht immer zu seinem Guten. Kommt dazu, dass die in letzter Zeit in vielen Filmen geübte Zerstörung der Legende vom Wilden Westen («Wild Bunch», «Soldier Blue», «Little Big Man» usw.) geradezu einer Reaktion rief. «Wild Rovers» ist das Produkt eines solchen Gegenschlags, ein Film voller Romantik und Sentimentalität. In epischer Breite schildert Blake Edwards die Geschichte des alternden und des jungen Cowboy, die, in edler Freundschaft verbunden, aus ihrem Alltag auszubrechen versuchen und einem bessern, glücklicheren und vor allem müheloseren Leben entgegenstreben. Mehr intuitiv als überlegt rauben sie eine Bank aus und versuchen mit dem leichterworbenen Geld über die Grenze nach Mexiko zu entkommen.
Doch der Sheriff, obschon amtsmüde und arbeitsscheu, stellt ein Aufgebot, dem auch die beiden Söhne des bisherigen Arbeitgebers der beiden über Nacht zu Gesetzlosen gewordenen Cowboys angehören: der eine ein starrköpfiger Bluthund, der andere ein unentschlossener Mitläufer von ehrlicher Gesinnung. Und hier nun beginnt eine lange Flucht durch die endlose Prärie, in deren Verlauf alles angeboten wird, was dem Freund der klassischen Pferdeoper lieb und teuer ist: die handfeste Keilerei, der Westernbarbier, bei dem man auch ein heisses Bad nehmen kann, eine blutige Pockerpartie, die Notoperation mit dem glühenden Jagdmesser, das Einfangen und Brechen eines wilden Pferdes. Die Menschenjagd endet tragisch. Die beiden Glückssucher bleiben auf der Strecke – so verlangt es das eherne Westerngesetz –, doch die Häscher werden darüber nicht recht froh; denn an ihren Händen klebt fortan Blut, das Blut zweier Menschen, denen auf der Suche nach erstrebenswerten Leben das Schicksal einen bösen Streich gespielt hat. «Wären wir doch Cowboys geblieben», haucht sterbend der junge Glücksritter.
Blake Edwards, ein Regisseur der gepflegten Konfektion, hat «Wild Rovers» mit Sorgfalt, schnörkellos, aber in ausführlicher Breite inszeniert. Über dem ganzen Film schwebt ein Hauch des Tragischen. Glück, das wird bald ersichtlich, ist eine vergängliche Sache, eine Angelegenheit des Augenblicks. Erfüllen tut sich allein das Schicksal; denn die Bahn eines jeden Menschen ist vorgezeichnet. Es ist eine einfache, ja simple Ethik, die der Film zwischen seinen Bildern verkündet. Aber sie entspricht den einfachen Gedankengängen jener Menschen, die als Pioniere ausgezogen sind, den Westen zu erobern, ihrem Sinn für Gerechtigkeit und Recht, das sich nicht den Massstäben komplizierter Juristerei, sondern an jenen praktischen Lebenserfahrungen misst. Die Abhängigkeit des Menschen von der wilden Landschaft – von Edwards nicht ohne Meisterschaft dargestellt – verstärkt diese Schicksalsbezogenheit, die in den Pionierzeiten tatsächlich eine entscheidende Rolle spielte.
Stimmungsvoll und schön knüpft Edwards mit «Wild Rovers» an die Tradition des sogenannten Edelwestern an. Da bricht sich das gleissende Licht eines Sonnenaufgangs an den Silhouetten herannahender Reiter, funkeln die Augen eines Pumas in die dunkle Nacht, ragen die Tafelberge des Monument Valleys bizarr in den Himmel. Naturgebundene Schönheit begleitet die Handlung des Films. Legende und Mythos des Wilden Westens werden neu gewoben. Doch gerade hier bahnt sich ein innerer Widerstand gegen Blake Edwards Werk an: Zu sehr hat die Geschichtsforschung über die Eroberung und Besiedelung des amerikanischen Westens die Wirklichkeit ans Tageslicht gezerrt, als dass man sich an der Reinkarnation der Legende noch richtig erfreuen könnte. Dazu kommt, dass sich der Regisseur kaum zu jener kritischen Distanz durchringt, die einen solchen Film allein noch geniessbar macht. Es fehlen der spielerische Umgang mit dem Klischee, die Ironie und das Unterschwellige fast gänzlich. Blake Edwards nimmt sich und das Spektakel zu wichtig, und daran scheitert letztlich sein Film. Die Romantisierung des Genres allein genügt nicht, um über die Leere seines Inhalts hinwegzutäuschen.

Urs Jaeggi