

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 19 (1977)

Heft: 99

Artikel: Rio Bravo - High Noon ; ein Vergleich, der auch den Western als Genre beleuchtet

Autor: Vian, Walt

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867632>

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: 12.01.2026

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

RIO BRAVO - HIGH NOON: EIN VERGLEICH, DER AUCH DEN WESTERN ALS GENRE BELEUCHTET

Der, bislang unveröffentlichte, Haupttext wurde vor gut vier Jahren geschrieben und zwar absichtlich als Polemik. Jetzt wird er ergänzt durch ein paar nachträgliche Bemerkungen einerseits, sowie durch die Beschreibung der beiden Filme andererseits. Die beiden Beschreibungen - sie sind in einem ersten Teil ja recht ausführlich, aus Platzgründen später etwas gerafster - sollen vor allem jenen, die die Filme nicht beinahe auswendig kennen, eine bessere Orientierung ermöglichen - obschon solche Beschreibungen natürlich problematisch sind und keinen echten Eindruck von den Filmen zu geben vermögen.

Die Polemik hat eigentlich persönliche Gründe, insofern als ich beim allerersten Sehen von RIO BRAVO überhaupt nichts gesehen und begriffen habe und später dann prompt der hoh(1)en Moral von HIGH NOON auf den Leim gegangen bin - und letzteres nicht nur selbstverschuldet, sondern durchaus auch im Rahmen dessen, was sich damals (in meinem Gesichtskreis) 'Filmschulung' bzw. 'Medienpädagogik' nannte. Ich hoffe und glaube, dass der Text dennoch mehr zu bieten mag als das 'Schauspiel einer kalten persönlichen Abrechnung' - und nach wie vor halte ich RIO BRAVO für den weitaus besseren Film.

Beide Filme sind im Schmalfilm-Verleih (16mm) erhältlich, und zwar:

RIO BRAVO - leider nur französische Version - im SSVK (Schweizer Schul- und Volkokino, Erlachstrasse 21, 3000 Bern Tel. 031 / 23 08 32)

HIGH NOON - Originalfassung, deutsch untertitelt - bei NN (Neue Nordisk Films Co AG, Ankerstrasse 3, 8036 Zürich Tel. 01 / 39 51 24)

WAHRSCHEINLICH LÄSST SICH SAGEN,
DASS EIN WESTERN ZIEMLICH GLEICH IST WIE ALLE ANDEREN.
SICHERLICH.
DA GIBT'S KERLE MIT SCHIESSEISEN
UND EINER VON IHNEN IST SHERIFF...
DA LÄSST SICH NICHT VIEL DAGEGEN MACHEN.

HOWARD HAWKS

Hawks spielt den Ahnungslosen. Selbstverständlich gleicht ein Western dem andern aufs Haar, insofern als da Kerle mit Schiesseisen herumlauen und einer davon der Sheriff ist ...: das ist ja gerade der Punkt. Wieviel Spielraum innerhalb dieser Voraussetzungen - "gegen die man nicht viel tun kann" - dennoch bleibt, hat aber (auch) er aufgezeigt. Was uns hier als Beispiel dient, begann damit, dass Hawks ein paar Szenen für HIGH NOON drehte: was da vom Drehbuch her verlangt wurde, passte ihm nicht - er überliess die Arbeit einem andern; was da an Handlung und Inhalt vorlag ärgerte ihn - er versuchte (später) das genaue Gegenteil davon zu verfilmen. Und das ging, wie sein RIO BRAVO beweist. Allein schon deshalb ist ein Vergleich der beiden Filme interessant. Hinzu kommt aber auch noch, dass HIGH NOON weitherum den Ruf eines Meisterwerkes geniesst, während RIO BRAVO einfach (!) ein Western ist (und damit, wie gelegentlich moniert wird, lediglich "Zerstreuung für abgestumpfte,

gelangweilte Zuschauer"). Warum das so ist, werden wir sehen; weshalb dies aber ein Irrtum ist, hoffe ich nachweisen zu können.

I

HIGH NOON: Weil es seine Braut so verlangt, wird der Marshall sein Amt niederlegen und sich irgendwo als Farmer niederlassen. Es ist 10.35 Uhr an einem Sonntagmorgen in Hadleyville, als Marshall Will Kane heiratet; als Ben Miller mit zwei Freunden durch die Stadt reitet, um seinen Bruder vom Mittagszug abzuholen: als die Nachricht von Frank Millers Rückkehr - "um eine alte Angelegenheit zu regeln" - die friedliche Stadt in Unruhe versetzt, denn hier wurde Frank damals verhaftet und verurteilt. Der Richter läuft Hals über Kopf davon; die Bürger, welche für das Ansehen und den guten Ruf ihrer Stadt fürchten, wenn an einem Sonntag in Hadleyvilles Strassen geschossen wird, raten auch Kane, die Stadt sofort zu verlassen ... Er ist schon unterwegs, als er sich's anders überlegt. Er kehrt zurück, steckt sich den Stern wieder an und macht sich auf, die (unvermeidliche) Auseinandersetzung mit den Bösewichtern vorzubereiten: er verbringt die noch verbleibende Zeit damit, die Bürger um ihre Hilfe und ihren Beistand zu bitten - doch niemand will etwas mit der Sache zu tun haben, keiner gewährt ihm Beistand, jeder schlägt ihm seine Bitten aus. Marshall Kane allein, von allen, auch von seiner jungen Frau, einer Quäkerin, verlassen, weint eine Träne, bevor er auf die menschenleere Strasse tritt - sich stellt: kämpft und (natürlich) siegt. Wie alles vorbei ist, schmeisst er der triumphierenden Menge seinen Stern zu Füssen.

Moral 1: Die Ballade, die dem Film unterlegt ist, erzählt vom tapferen Marshall, der um 12 Uhr Mittags tat, was er zu tun hatte.

Moral 2: Die Gemeinschaft kann entscheiden, ob

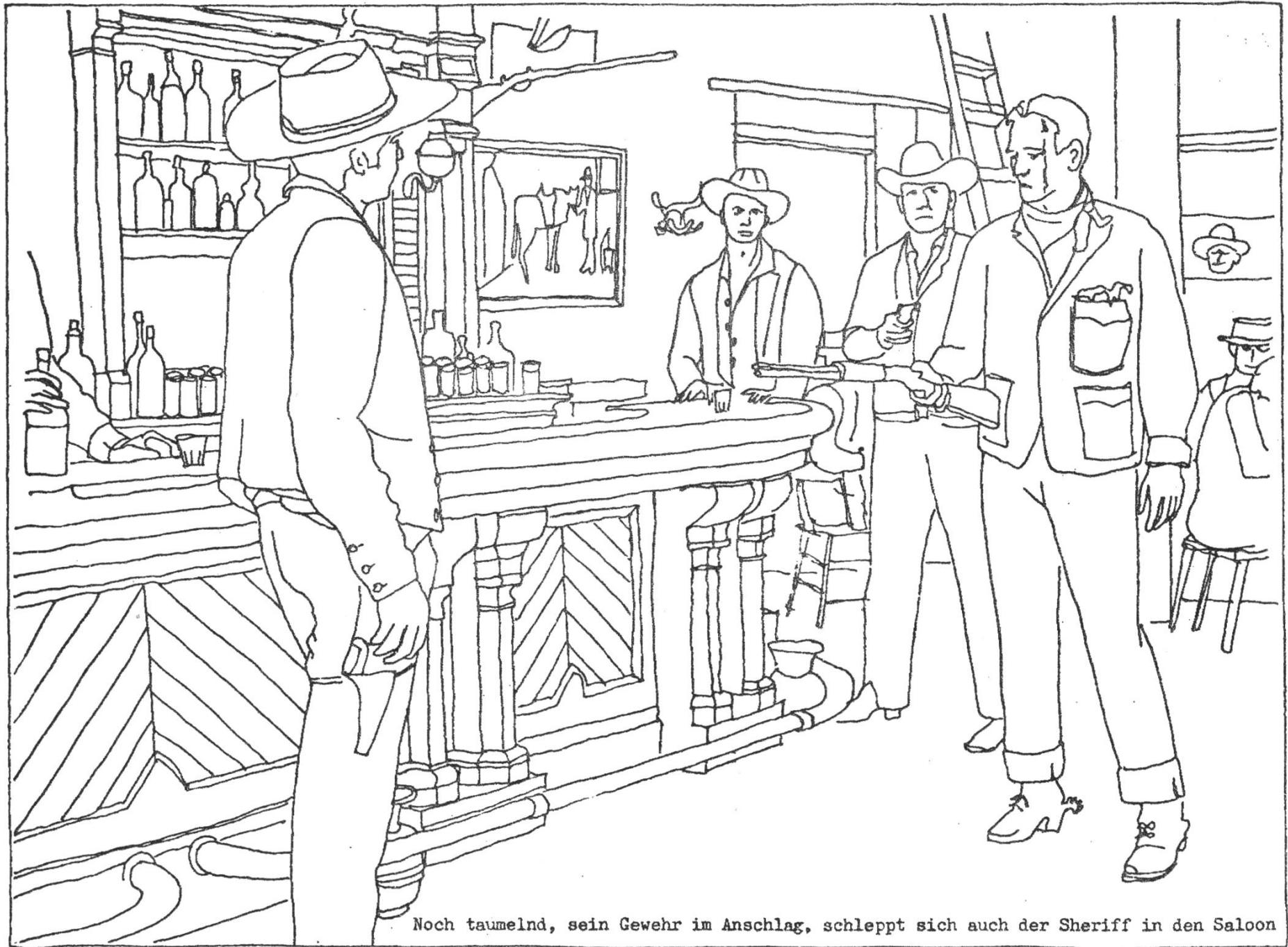
der Frieden gewahrt bleibt oder nicht; sie kann zum gewählten Friedenshüter stehen oder ihn fallen lassen.

Diese Story dürfte ihren Ruf "rechtfertigen", denn: Würde und Ansehen wird einem niedrig geachteten Genre verliehen, wenn ihm in solcher Ernsthaftigkeit die moralische Aussage aufgepfropft wird. Oder mit Robin Wood: "Ein archetypischer 'Oskar-Film' von drei Herren (Fred Zinneman: Regie, Carl Foremann: Drehbuch, Stanley Kramer: Produktion), deren Werk schon immerzu charakterisiert wurde durch diese guten Vorsätze mit denen, wie wir verstehen, der Weg zur Hölle gepflastert ist."

II

Ein "ach-so-schöner"-Film also, der aber mit einer einzigen, simplen Feststellung von Hawks vernichtet wird: "Cooper rennt den ganzen Film lang herum und versucht Hilfe zu finden, aber keiner gibt sie ihm. Es ist ziemlich töricht von einem Mann das zu tun - vor allem dann, wenn er am Ende doch ganz alleine mit der Sache fertig wird." In der Tat! Zinnemanns Marshall ist unmenschlich, weil er menschliche Grösse übersteigt. Selbstverständlich war die Absicht nicht die, zu zeigen, dass der Gute, der Marshall gewinnt - das ist pure Konvention. Aber, darüber stolpert HIGH NOON und gibt damit letztlich jenen Recht, die "ihm", was sie betrifft, lieber allein überlassen - "ihm", dem grossen, unfühlbaren und unverletzlichen Führer (!)

Wieviel geschickter - angenehmer, auch wirklichkeitsnäher und deshalb menschlicher - ist da Hawks Gegenfigur: John Wayne läuft in RIO BRAVO als Sheriff herum, der nie nach Hilfe fragte, Hilfeangebote immerzu abschlägt und jetzt doch in jeder brenzlichen Situation ohne die Hilfe und den Beistand anderer katastrophal unterliegen würde.



Noch taumelnd, sein Gewehr im Anschlag, schleppt sich auch der Sheriff in den Saloon

III

RIO BRAVO: Joe Burdett steht an der Theke und geniesst seinen Whisky. Durch den Hintereingang kommt Dud, ein heruntergekommener Säufer, geschlichen. Joe deutet mit dem Glas, Dud nickt; Joe wirft eine Dollar in den Spucknapf und grinst. Dud schaut sich um, niemand beachtet ihn, und kniet zum Spucknapf nieder... ein Stiefel schlägt den Napf weg und - aus der Perspektive von Dud (eine der wenigen subjektiven Einstellungen und die einzige von einem extrem tiefen Kamerastandpunkt aufgenommene) - der Große, der Held, Sheriff Chance turmt sich vor ihm auf.

In diesem Augenblick wird Dud sich seiner ganzen Erniedrigung inne. Er erträgt es nicht und wendet sich gegen den, der sie in sein Bewusstsein gebracht hat: er schlägt den Sheriff nieder. Im Handgemenge erschießt Joe willkürlich einen unbewaffneten und wechselt dann den Saloon. Noch taumelnd, sein Gewehr im Anschlag, schleppt sich auch der Sheriff in den Saloon, der mit Joes Freunden oder genauer mit seines Bruders Revolvermännern gefüllt ist, um Joe wegen Mordes zu verhaften.

Es gibt keinen Grund für Chances Handlungsweise, ausser dem einen: Selbstachtung. Er ist freiwillig Sheriff geworden und seine Selbstachtung verlangt, dass er den sich selbst auferlegten Verantwortlichkeiten widerspruchslos nachkommt - selbst dann, wenn er dabei das Leben riskiert, denn ohne diese Selbstachtung ist er nicht lebensfähig. Und für Dud: in einem Augenblick, wo es für ihn leichter wäre, noch tiefer zu sinken, als sich aufzurichten, wird er mit den beiden Möglichkeiten - die in RIO BRAVO die Gegenpole bilden - konfrontiert: Selbstachtung oder materieller Besitz (der Dollar im Spucknapf), Chance oder Burdett, moralische Integrität oder Zerfall. An dieser Wahl hängt die weitere Entwicklung des Heruntergekommenen.

Eine kleine Unaufmerksamkeit des angeschlagenen Sheriffs und schon wird er von auf ihn zeigenden Revolverläufen in Schach gehalten; er muss sein Gewehr niederlegen. Dud ist gefolgt und unbeachtet hinter dem Sheriff eingetreten; nun angelt er sich blitzschnell ein Schießeisen aus dem Halfter eines Revolvermannes und vermag durch sein unerwartetes Eingreifen das Heft wieder zu Gunsten des Sheriffs zu wenden. Joe wird festgenommen und ins Gefängnis geschleppt.

Duds Entscheidung, dem Sheriff physisch zu helfen, ist Ausdruck eines Versuchs, moralisch, geistig wieder zu sich selbst zurückzufinden. Durch sein Eingreifen hat er den Sheriff gerettet; freiwillig hat er sich auf dessen Seite geschlagen: nach dieser Handlung aber ist er ebenso durch Burdetts Leute gefährdet, wie der Sheriff selbst - deshalb bildet seine Ernennung zum Hilfssheriff denn auch keinen Widerspruch zu Chances Haltung, fremde Hilfe auszuschlagen. 1)

Ohne auf ausserhalb liegende Gründe oder auf vorausgesetzte und nur mitgeteilte Fakten abstellen zu müssen, ohne Dinge zu zeigen, die nachträglich einer Erklärung bedürfen, bringt diese Eröffnungssequenz den ganzen Film in Gang. (Sowas ist eher selten ... in HIGH NOON etwa basiert das ganze Geschehen auf einer weit zurückliegenden Verurteilung Franks.) Und dabei wird - abgesehen von einem "Hände hoch!" und "Sie sind verhaftet" - kein Wort gesprochen! Action spricht für sich selbst. Gegebene Situationen und einfache Gesten, Handlungen drücken das Notwendige aus - so deutlich, dass es nicht auch noch ausgesprochen zu werden braucht: die Handlungsmotive erklären sich aus den Handlungen; aus den Handlungen wachsen neue Motivationen. Ein sehr schönes und gutes Beispiel dafür hat Hawks selbst (in einem Interview mit Peter Bogdanovich) erläutert: "Duds Rolle verlangt, dass er sich Zigaretten rollt, aber seine Hände sind der Aufgabe nicht

gewachsen, deshalb bleibt Chance dabei, Dud seine Zigaretten zu reichen. Und ganz plötzlich realisiert man, dass die beiden schrecklich gute Freunde sind, denn andernfalls würde Chance das nicht machen. Dies wuchs aus Dean Martins Frage: "Wenn meine Hände zitterig sind, wie kann ich das Ding rollen?" Und John Wayne sagte: 'Hier, ich geb Dir meine', und so hatten wir plötzlich etwas im Entstehen ..."

Wheeler's Killer hat sich in einen Stall geflüchtet; Chance dringt ein, um ihn aufzuscheuchen, während Dud draussen wartet, um ihn zu stellen; aber Dud verfehlt ihn und der Killer entkommt in den Saloon. Der Sheriff flucht, verwünscht seinen Gehilfen - aber als dieser fragt, ob er ihm das (schwierigere) Front-Door überlasse, meint er nur: "Wenn Du glaubst, dass Du gut genug dafür bist ... ich pfeife, wenn ich am Hintereingang bereit bin." Sie nehmen den Saloon, entwaffnen die Anwesenden und kontrollieren deren Stiefel auf Schmutz aus dem Stall - der Killer ist nicht unter ihnen. Burdett's Leute werden schon wieder frech und spotten: "Wieviel hast Du denn getrunken, dass Du ihn hier reinlaufen siehst?", einer wirft sogar einen Dollar in den Spucknapf, da bemerkt Dud, dass Blut von der Galerie heruntertropft, schießt - der Killer fällt ihnen zu Füssen. Und Dud erklärt dem Sheriff, mit der Miene "nicht wahr, auch Du hast an mir gezweifelt", wie das kam, wobei er mit Genugtuung vermerkt, dass er ihn eben doch schon draussen erwischt habe. Anstatt ein Lob auszusprechen - wozu auch? er hat nur seine Pflicht getan - fragt ihn der Sheriff nur: "Bist Du fertig?" Dud versteht den Hinweis und erinnert sich wieder, dass da ja noch was zu erledigen ist, dass da ja noch einer einen Dollar aus dem Spucknapf zu grapschen hat.

Diese Sequenz, die den ersten Drittels des Films abschliesst, ist bezeichnend für den Aufbau von

Duds neuer Selbstachtung und die Rolle, die Chance dabei spielt. Er gibt Dud die Möglichkeit, seinen Kampf mit sich selbst auszutragen, er verstärkt ihn dabei mit "andern Spucknäpfen, die er ihm unter die Nase schiebt", ebenso wie durch sein Vorbild und durch die hartnäckige Weigerung, Rücksicht auf Dud zu nehmen, Nachsicht mit ihm zu zeigen - womit er ja letztlich nur beweist, dass er Dud für voll nimmt, und gerade dies ist es, was dieser braucht. Mehr kann Chance 2) - und das ist typisch für Hawks - allerdings nicht tun, das Wesentliche hat Dud (wie bei seiner ersten Entscheidung) selbst und ganz allein zu leisten.

Im entscheidenden Augenblick - Dud hat versagt und sitzt nun, drunten mit den Nerven, vor einem Glas Whisky - erreicht ihn sein Freund nicht mehr: der Rückfall, von dem er sich vielleicht nie wieder erholen könnte, scheint unvermeidlich. Da dringt, die auf Anweisung von Burdett gespielte Halsabschneider-Melodie vom Saloon herüber. Und es ist diese als Zermürbung gedachte Musik, die ihm die eigentliche Konfrontation ins Bewusstsein zurückruft und die Kraft gibt, seine Schwäche zu überwinden: Duds Hände werden ruhig, er giesst den Whisky durch den schmalen Hals in die Flasche zurück, ohne einen Tropfen zu vergießen.

Die Beziehung zwischen Dud und Chance ist zwar die wesentlichste, am deutlichsten ausgearbeitete, aber natürlich keineswegs die einzige. Und es gehört zum Bemerkenswertesten an RIO BRAVO, dass die andern Beziehungen Variationen derjenigen von Dud-Chance bilden - ohne 'Wiederholungen' zu sein - und sie damit gleichsam verstärken, vertiefen und verfestigen. Das Thema Selbstachtung, Selbstrespekt, die damit verbundene freiwillige Uebernahme von Verantwortung, das Thema von voll- und damit gleichwertigen Partnern als Voraussetzung für die Entwicklung von persönlichen Beziehungen ... das alles liesse

sich vielfach aus RIO BRAVO herausdestillieren - hier müssen ein paar Andeutungen genügen: Wheeler, zu alt um selbst für den Sheriff zu kämpfen, riskiert sein Leben, indem er die Leute auffordert, dem Sheriff zu helfen; Colorado unterbricht den Sheriff, der mit seinem Boss über ihn spricht: "Ich spreche auch englisch, fragen Sie doch mich"; Carlos, der mexikanische Hotelier, besteht plötzlich darauf, selbst zu bestimmen, was in seinem Hotel geschieht; Stumpi, der vom Sheriff bevormundete Gefängniswächter bewahrt sich seine Selbstachtung dadurch, dass er herummaut und die Anweisungen von Chance missachtet ... Sowohl Stumpi als auch Carlos nehmen wahr, obwohl sie durch die Zurückweisung ihrer Hilfsangebote beleidigt wurden, was sie für ihre Verpflichtung halten, indem sie trotzdem in den 'letzten' Kampf eingreifen - und den Sheriff damit retten, denn ohne Carlos wäre ihm die Munition ausgegangen, ohne Stumpi wäre er umzingelt worden.

Chance, 'der grosse Held', der sich unabhängig und selbstgenügsam gibt, hat immer seine klaren Grenzen: zum einen zeigt sich das in der Hilfe anderer, auf die er immer angewiesen ist - auch wenn er das nie zu- und eingestehst; zum andern wird es deutlich in seiner Beziehung zu Feathers, der Federumhang tragenden und Karten spielenden Dame, gegen die er einen Haftbefehl wegen Falschspiel hat - den er zerreisst. Zuvor hat er sich allerdings blamiert indem er in ihr Zimmer rannte und ein Theater machte, ohne beweisen zu können, dass sie schuldig ist, weil sie unschuldig war. Auf seinen Rat, keinen Federumhang mehr zu tragen und keine Karten mehr zu spielen, meint sie, dass sie genau das tun würde, wenn sie zu jener Sorte Mädchen gehörte, deren er sie verdächtigt. Der stämmige, Respekt und widerspruchlose Ausführung seiner Anweisungen gewohnte Sheriff ist ihr in keiner Weise gewachsen, deshalb

trainiert sie ihn - gleichsam wie er Dud trainiert - den ganzen Film hindurch für eine Beziehung zwischen Gleichwertigen; eine Beziehung, in der beide Partner stark genug sind, eine gewisse Unabhängigkeit zu bewahren und unter Bedingungen der Gleichberechtigung zusammenzukommen.

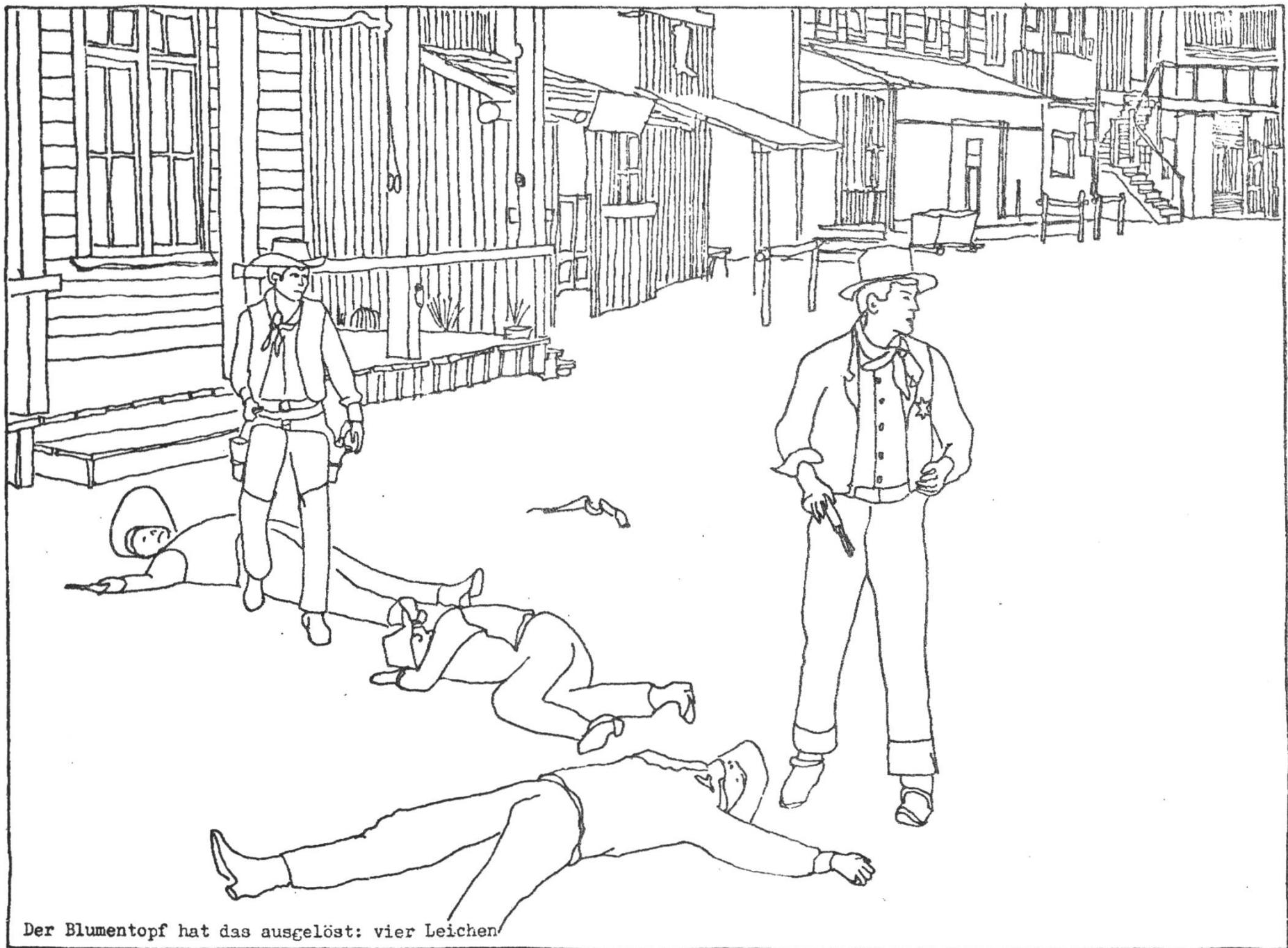
Ausserlich, aber unbetont im Hintergrund gehalten, bleibt die ursprüngliche Konfrontation Sheriff-Burdett Motor des Geschehens: der Sheriff - und er ist selbstverständlich trotz seiner Limitationen der Held - setzt alles daran, Joe im Gefängnis zu halten und seiner Strafe zuzuführen; Joes Bruder, Natan Burdett, setzt alles daran, seinen Bruder aus den Klauen des widerspenstigen Sheriffs zu befreien. Natans Aktionen sind aber nicht etwa durch brüderliche Gefühle geleitet; es geht ihm vielmehr darum, sein Gesicht zu wahren, Ansehen, Macht und Einfluss nicht zu verlieren: letztlich sind seine Motive ein Zerrbild derjenigen des Helden. Sie gründen nicht auf innerer moralischer Stärke und Selbstachtung, sondern auf äusserem Schein. Natan Burdetts Macht und Einfluss resultiert aus materiellem Besitz, beruht auf den gegen Bezahlung hörigen Revolvermännern - und wird allein durch die Integrität des Sheriffs bereits im tiefsten gefährdet (und der Konvention folgend in der letzten grossen Auseinandersetzung - Show-down - natürlich zerstört).

IV

Aber die Geschichte ist in RIO BRAVO nicht wichtig, sie ist nur Vorwand, setzt nur den Rahmen für die Entfaltung von Beziehungen zwischen Personen; ganz im Gegensatz zu HIGH NOON, wo NUR die Geschichte wichtig ist, weil alles, was wichtig sein könnte, wenn es entwickelt, entfaltet würde, nur mitgeteilt und behauptet wird. (Etwa die Bedeutung der Heirat für den Marshall wird auch durch die mehrfache Wiederholung des



SIE trainiert ihn für eine Beziehung zwischen Gleichwertigen



Der Blumentopf hat das ausgelöst: vier Leichen

Songs, in dem ihre Wichtigkeit angesprochen wird, keineswegs verdeutlicht.)

In der angesprochenen Opposition von RIO BRAVO zu HIGH NOON gibt es zwei Abweichungen von der generellen Regel, die ich hier noch anführen will. Einmal ist HIGH NOON's Marshall doch auf fremde Hilfe angewiesen: ganz gegen ihre Quäker-Prinzipien schiesst seine Frau gegen das Ende des grossen Show-downs einem Bösewicht in den Rücken und rettet ihrem Ehemann damit das Leben. Die Entsprechung dazu in RIO BRAVO mag man, oder auch nicht, in der 'Blumentopf-Sequenz' sehen: Dud hat seine Aufgabe, alle Männer am Stadteinang zu entwaffnen, nicht erfüllt und so kommt es, dass der Sheriff plötzlich in Revolvermündungen blickt; Feathers in der Hotelhalle fragt Colorado, was man tun könne - "Bis drei zählen, wenn ich auf die Veranda trete und dann den Blumentopf durchs Fenster schmeissen." Wie vorgeschen lenkt dies die Männer einen Augenblick ab und gibt Colorado und dem Sheriff Gelegenheit, nach ihren Waffen zu greifen und die Männer zu erschiessen. Der Blumentopf hat das ausgelöst, Feathers fühlt sich für die vier Leichen verantwortlich und betrinkt sich. Einmal weist auch Marshall Kane Hilfe zurück; ein besoffener, einäugiger Krüppel bietet sich ihm an mit den Worten, auch er sei einmal gut gewesen. Und dagegen sind die Gehilfen des Sheriffs ausgerechnet der frühere Säufer Dud und Stumpi, ein Krüppel der Joe bewacht und das Gefängnis in Ordnung hält.

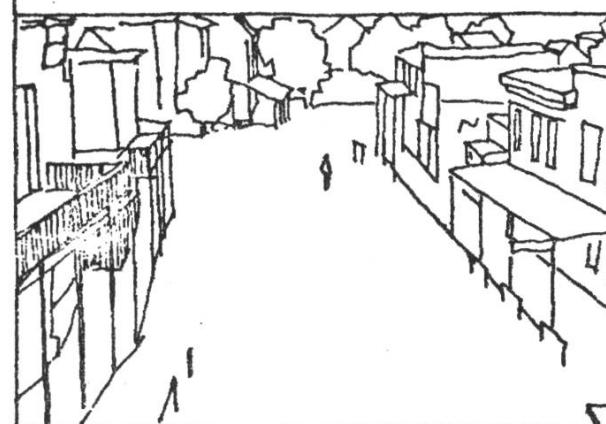
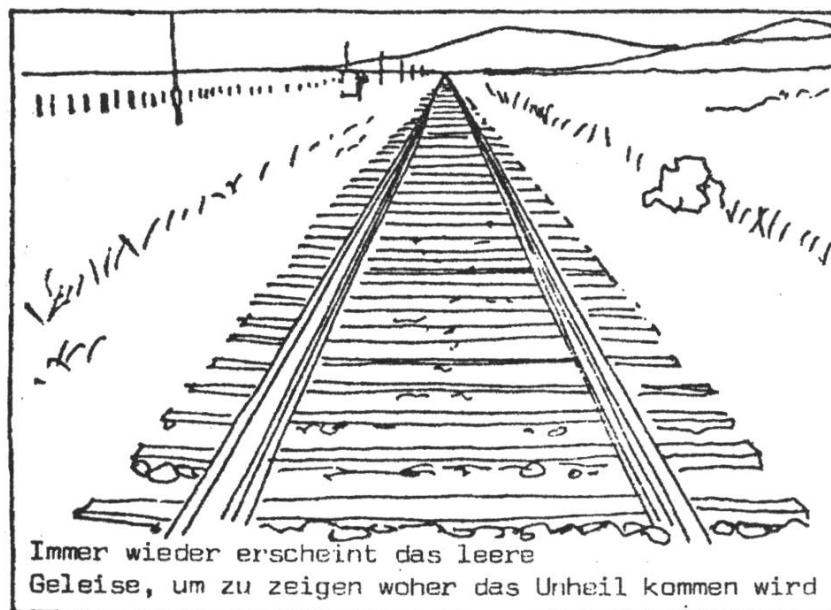
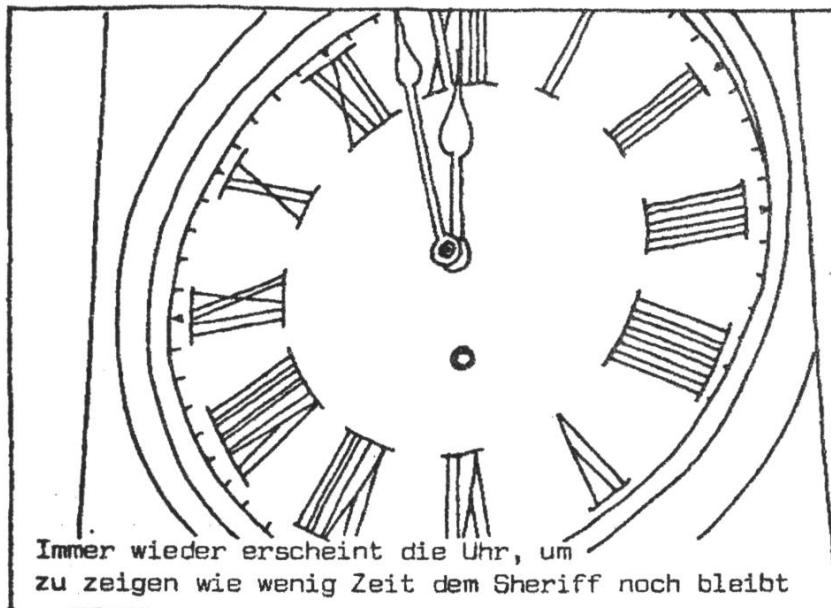
Es wäre allerdings falsch, die Figuren Stumpi und Dud nur aus HIGH NOON abzuleiten; sie haben - wie alle andern Figuren übrigens auch - ihre Wurzeln sowohl in der Western-Tradition als auch in Howard Hawks eigenem Schaffen 3). (Aus Platzgründen kann dies hier lediglich behauptet, nicht aber nachgewiesen werden.) Was für die Figuren gesagt wurde, gilt auch für den Film als ganzes: RIO BRAVO ist durch und durch ein traditioneller

Film, der ohne die im Western akkumulierten Konventionen nicht denkbar wäre und gleichzeitig ein völlig individuelles, persönliches Werk, das in jeder Faser auf seinen Schöpfer verweist. Der Widerspruch ist leicht aufzuheben, denn es sind gerade die Konventionen, die die Reduktion des Beiwerkes und damit die Konzentration auf das Persönliche ermöglichen. 4)

Die Stadt, der Handlungsort in RIO BRAVO ist reduziert auf Gefängnis, Hotel, Saloons und eine unverbindliche Häuserfront; das Hotel scheint meistens unbewohnt, weil Leute nur dann in Erscheinung treten, wenn die Handlung sie als Figuren verlangt. Von einem sozialen Hintergrund kann also keine Rede sein. Darin unterscheidet er sich von einem anderen traditionellen Zweig des Western, dem historischen Western, wie er von John Ford immer wieder grossartig geschaffen wurde. Bei Ford wird die Stadt, wie überhaupt jedes Zeichen der sich ausbreitenden Zivilisation - etwa der Barber-Shop - in liebevollen Details geschildert und gegen die überwältigende und rauhe, unpersönliche Natur abgesetzt, denn dies ist Fords Thema, das auch in den Handlungen seine Entsprechung findet: Verteidigung einer zivilisierten Ordnung mit bürgerlichen Werten gegen die wilden, unkontrollierten und destruktiven Elemente. Hawks kann - und auch dieser Zweig hat Tradition - auf den sozialen Hintergrund verzichten, weil er tiefer ansetzt, nämlich - wie wir gesehen haben - beim Individuum, dessen Selbstachtung und Versuchen mit gleichwertigen Partnern in gleichberechtigte Beziehungen einzutreten: bei Dingen also, die Voraussetzungen für eine echte soziale Gemeinschaft sind.

Jeder Zuschauer hat - so er nicht seinen ersten Western sieht - Vorstellungen vom Sheriff, seinem Gehilfen, der Frau im Saloon, dem Mexikaner, dem Bösewicht ... und wie sich die Handlungen entwickeln könnte; Vorstellungen und damit auch

Moral wird fast mit Händen greifbar



Erwartungen. Diese Erwartungen müssen erfüllt und dürfen doch nicht einfach erfüllt werden; im schmalen Spielraum sind Variationen möglich und notwendig: diese Abweichungen bringen Überraschungen und machen die Freude und den Genuss aus - sie transportieren aber auch wesentliche Teile der 'Aussage'. Die Konventionen sind der Hintergrund gegen den RIO BRAVO komponiert wurde. Für jene, die den - ob nun bewusst oder unbewusst, jedenfalls allein durch das Sehen von Western zu akkumulierenden - Hintergrund nicht haben, treten Spannungen zwischen den Konventionen und dem, was Hawks mit ihnen tut, nicht auf: Genuss und Verständnis werden dadurch beeinträchtigt. In HIGH NOON dagegen folgt Klischee auf Klischee; immer geschieht genau das, was erwartet wird, jede Sequenz ist so angelegt, dass sie direkt zur Moral hinführt. Dies gilt nicht nur für das Drehbuch, sondern auch für die Regie, Schauspielführung, Montage, Dekor und Kamerapositionierung - alles läuft ab wie im Schulbuch: nichts als eine sorgfältig gelernte Lektion! Da wird nichts für die Verständigung vorausgesetzt, im Gegenteil: man wird gleichsam von allen Seiten mit der Nase darauf gestossen! Die Verbindung zwischen Kameraposition und Moral wird fast mit Händen greifbar - ist HIGH NOON deshalb so beliebt, selbst bei 'Medienpädagogen'? 5)

V

Ganz entgegen dem, was man nach dem bisher Gesagten leicht vermuten könnte, ist RIO BRAVO aber ein leichtfüssiger, unterhaltender und über weite Strecken sogar recht lustiger Film. Aber eben, wer so ernst ist, dass er nicht mehr vorzugeben braucht, ernst zu sein, wer Moral gleichsam einpackt, um sie geniessbar zu machen, hat es - wie schon Tucholsky feststellte - schwer, bei den 'Ernst-Leuten', anzukommen.

Falls sie meine Ausführungen nicht überzeugen,

oder falls sie diese noch testen wollen: sehen Sie sich die beiden Filme mindestens drei Mal an - HIGH NOON wird immer unerträglicher, RIO BRAVO immer besser. Oder ist das bei Ihnen anders?

Walt Vian

NACHGETRAGENE BEMERKUNGEN

- 1) Chance kann von Dud ja auch kaum Hilfe erwarten - Dud verkörpert jene Hawks-Figur, auf die der-Held-der-Geschichte auch noch aufzupassen hat; genauso wie etwa Harry Morgan (Bogart) und Eddie (ebenfalls Walter Brennan) in TO HAVE AND HAVE NOT aufeinander aufpassen: mit leisem Augenzwinkern spielen sie 'Eddie passt auf Harry auf' damit der alte Säufer noch einen Daseinszweck hat, während in Wirklichkeit Morgan aus alter Verbundenheit seinen heruntergekommenen Freund nicht fallenlassen kann.
- 2) der Name ist keineswegs zufällig: Chance gibt Dud die Chance, zu sich selbst zurückzufinden; ähnlich Feathers (Federn) als Name für die 'Federumhang' tragende Dame und Dud's Uebername 'Boracho' (spanisch für Säufer), mit dem er sich selbst vorstellt.
- 3) Für jeden auf Anhieb ins Auge springend sind die Ähnlichkeiten und Parallelen zwischen EL DORADO und RIO BRAVO; aufschlussreich ist das Beispiel, obwohl es deshalb nicht gerade beweiskräftig ist, weil EL DORADO die Ueberarbeitung des RIO BRAVO-Drehbuches zugrunde liegt.
- 4) Etwas hochgegriffen ist die Formulierung ('in jeder Phase auf seinen Schöpfer verweist') schon. Obwohl Hawks selbstverständlich als Autor gelten darf, weil er seine Filme wesentlich prägt, wäre es dennoch falsch, seine meist hochbegabten Mitarbeiter und deren Bei-

trag zu 'Hawks'schen Filmen' zu übersehen. In Sternbergs UNDERWORLD (1927) wird ein Dollar - für einen Säufer aus dem dann wieder ein Gentleman wird - in einen Spucknapf geworfen und 'the leading Lady' ist als Feathers bekannt. Einerseits nun soll Hawks am Skript gearbeitet haben, andererseits gilt als wahrscheinlich, dass Jules Furthman (dessen Bruder Charles screen-credit hat) ebenfalls am Drehbuch beteiligt war - Furthman dürfte seinen Anteil an der 'Wiederbelebung' von Fea-

thers und der Spucknapf-Geschichte haben. Hawks-Filme, bei denen die Thematik 'Selbstrespekt, Verantwortung' besonders deutlich ist (ONLY ANGELS HAVE WINGS, TO HAVE AND HAVE NOT, RIO BRAVO) wurden mit Jules Furthman geschrieben. - Soviel um wenigstens die Spitze eines Eisbergs anzudeuten.

- 5) Heute verhält sich dies glaub ich anders - Kommunikationspädagogik befasst sich mit anderen Dingen als HIGH NOON. ■

KLEINE FILMOGRAFIEN: HOWARD HAWKS und FRED ZINNEMANN

Kleine Filmografie: HOWARD HAWKS

1926 ROAD TO GLORY (gilt als verloren)
 1926 FIG LEAVES
 1927 PAID TO LOVE
 1927 CRADLE SNATCHERS
 1928 A GIRL IN EVERY PORT
 1929 TRENT'S LAST CASE
 1930 THE DAWN PATROL (Hawks 1.Tonfilm)
 1931 THE CRIMINAL CODE
 1932 SCARFACE
 1932 TIGER SHARK
 1933 THE CROWD ROARS
 1933 TODAY WE LIVE
 1934 VIVA VILLA (von J.Conway beendet)
 1934 TWENTIETH CENTURY
 1935 BARBARY COAST
 1935 CEILING ZERO
 1936 ROAD TO GLORY
 1936 COME AND GET IT (W.Wyler: Co-Reg.)
 1938 BRINGING UP BABY
 1939 ONLY ANGELS HAVE WINGS

1939 INDIANAPOLIS SPEED WAY
 1940 HIS GIRL FRIDAY
 1941 SERGANT YORK
 1941 BALL OF FIRE
 1943 AIR FORCE
 1944 TO HAVE AND HAVE NOT
 1946 THE BIG SLEEP
 1946 THE OUTLAW (von H.Hughes beendet)
 1948 A SONG IS BORN
 1948 RED RIVER
 1949 I WAS A MALE WAR BRIDE
 1952 THE BIG SKY
 1952 MONKEY BUSINESS
 1953 GENTLEMEN PREFER BLONDIES
 1955 LAND OF THE PHAROAHS
 1959 RIO BRAVO
 1962 HATARI!
 1964 MAN'S FAVOURITE SPORT?
 1965 RED LINE
 1967 EL DORADO
 1970 RIO LOBO

Kleine Filmografie: FRED ZINNEMANN

1935 THE WAVE (langer Dokumentarfilm)
 1942 EYES IN THE NIGHT
 1942 KID GLOVE KILLER
 1944 THE SEVENTH CROSS
 1947 MY BROTHER TALKS TO HORSES
 1947 LITTLE MISTER JIM
 1948 THE SEARCH
 1949 ACT OF VIOLENCE
 1950 THE MEN
 1951 TERESA
 1952 HIGH NOON
 1953 THE MEMBER OF THE WEDDING
 1953 FROM HERE TO ETERNITY
 1955 OKLAHOMA!
 1957 A HATFULL OF RAIN
 1959 THE NUN'S STORY
 1960 THE SUNDOWNERS
 1964 BEHOLD A PALE HORSE
 1966 A MAN FOR ALL SEASONS
 1973 THE DAY OF THE JACKAL