

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 41 (1999)
Heft: 221

Artikel: Von den Zeitläuften überholt : The Hi-Lo Country von Stephen Frears
Autor: Arnold, Frank
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866685>

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

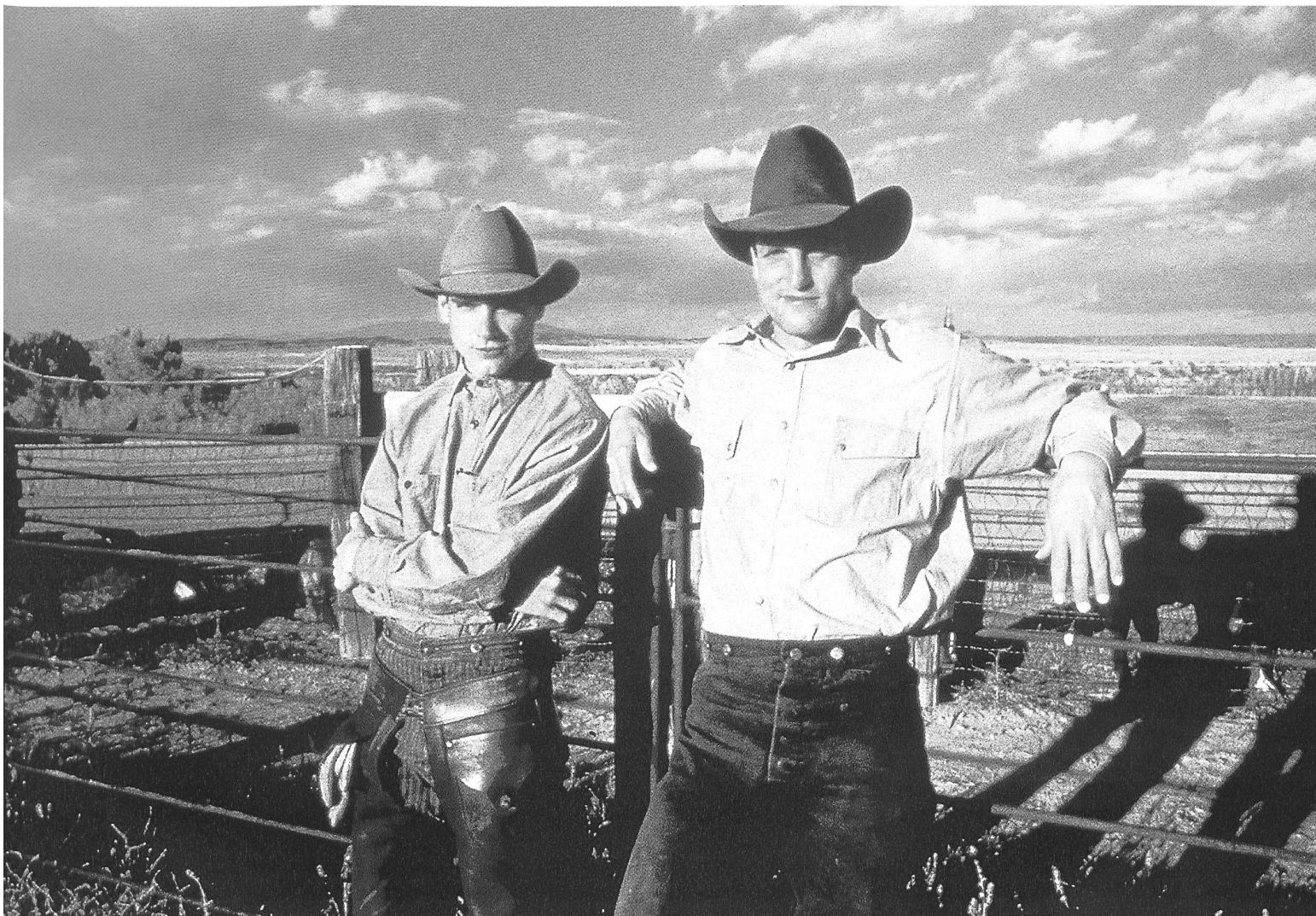
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.02.2026

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

Von den Zeitläuften überholt

THE HI-LO COUNTRY von Stephen Frears



Wie **JOHNNY GUITAR** erzählt auch **THE HI-LO COUNTRY** von den grossen Gefühlen und den Tragödien, die durch sie heraufbeschworen werden.

Am Anfang steht ein Pferd, «Ol' Sorrel». Der junge Pete Calder muss es verkaufen, weil es ihm nicht gehorcht. Der Käufer, Big Boy Matson, dagegen reitet auf ihm, als seien sie beide eins. Und er bietet Pete seine Hilfe an.

Ein Pferd stiftet eine Männerfreundschaft. Aber ist dies deshalb auch gleich ein Western, «gunplay and horses», wie es in Truffauts *LA SIRÈNE DU MISSISSIPPI* heisst, als Deneuve & Belmondo aus dem Kino kommen, nach einer Folie suchend, von der sie Nicholas Rays *JOHNNY GUITAR* abgrenzen können, diese grosse, bedingungslose Liebesgeschichte, die eben auch im Wilden Westen spielt?

Wie *JOHNNY GUITAR* erzählt auch *THE HI-LO COUNTRY* von den grossen Gefühlen und den Tragödien, die durch sie heraufbeschworen werden. Und wie Rays Film spielt auch dieser in einer historischen Umbruchsituation: war es dort die Interessenkollision der Rancher mit einer Saloonwirtin, die vom Bau der Eisenbahn Profite in Gestalt neuer Kundschaft erwartete, ist es hier die Existenzberechtigung der Cowboys, die in Frage gestellt wird, ihre mythenbegründende Unabhängigkeit. Nach dem Zweiten Weltkrieg ist die Rinderzucht längst zum Bis Business geworden, dominiert von grossen Ranchern – der Viehtreck ist ein obsoletes Relikt im Zeitalter des LKW-Transports.

Am Anfang also eine Männerfreundschaft. Kurz danach werden Pete und Big Boy Matson eingezogen, zum Kampf gegen Nazi-Deutschland. Aber die Freundschaft überdauert die Zeit. Nach dem Zweiten Weltkrieg sehen sie sich wieder. Und was für ein Wiedersehen: aus der Tiefe des Raumes kommt ein Reiter auf Pete zu, den Ich-Erzähler der Geschichte. Ein klassisches Bild des Westerns, die majestätische Landschaft, so friedlich, aber mit dem Moment der Ungewissheit: was wird der Fremde bringen, ist er Freund oder Feind? Überlebensgross ist dieser Augenblick, nicht zuletzt weil er einen überlebensgrossen Film zitiert, die erste Begegnung von Peter O'Toole und Omar

Die Figuren werden von den Zeitläuften entwurzelt, aus den unabhängigen Cowboys werden abhängige Tagelöhner im Dienst der grossen Rinderzüchter. Widerstand ist zwecklos.

Sharif in LAWRENCE OF ARABIA – auch dies der Beginn einer wunderbaren Freundschaft. Nicht der einzige Moment von *déjà vu* am Anfang von THE HI-LO COUNTRY: Im Tonfall der Off-Stimme des Ich-Erzählers schwingt Respekt und Bewunderung für den anderen mit, den Erfahreneren, der zum Freund und Lehrmeister werden wird. Wie bei Dewey Martin und Kirk Douglas in Hawks' THE BIG SKY. Aber auch an Truffauts JULES ET JIM darf man sich erinnern fühlen, an Oskar Werner und Henri Serre. Schliesslich aber gehören zu beiden Filmen auch Elizabeth Threatt und Jeanne Moreau, jene Frauen, die die Männerfreundschaft später auf eine harte Belastungsprobe stellen werden.

«Nur im Kino!» gäbe es den Viehtreck noch, muss sich Pete sagen lassen von Big Ed, dem grössten Rinderzüchter weit und breit – ansonsten laufe das jetzt alles per LKW. «Nur im Kino!» Diesen Satz in einem Western zu hören, ist ein Schock, dem Zuschauer ruft er brutal ins Gedächtnis, dass die Zeit, in der dieser Film spielt, seiner eigenen Zeit näher ist als jener des klassischen Westerns. Zum Mythenmachen taugt diese Epoche nicht, nur zu einem Abgesang. Es ist ein Abgesang der melancholischen Art, keiner, der – wie so viele amerikanische Spätwestern der Siebziger – abrechnen, «entlarven» will, keiner, der zur Farce als Mittel greift. Seine Figuren werden von den Zeitläuften entwurzelt, aus den unabhängigen Cowboys werden abhängige Tagelöhner im Dienst der grossen Rinderzüchter. Widerstand ist zwecklos, Verweigerung die einzig mögliche Form der Rebellion.

Er würde das Vieh immer selber treiben, selbst wenn er weiss, dass sich das, ökonomisch gesehen, nicht auszahlt, verkündet Big Boy Matson. Er

will seinen Spass und er will ihn jetzt; mit dieser Einstellung ist er so etwas wie ein Vorläufer der Rebellen und Beatniks der Fünfziger, die ihren Platz ausserhalb der Gesellschaft suchen. Ein bisschen prahlerisch erzählt er Pete eines Tages von seiner Beziehung zu einer verheirateten Frau. Als der ihn auf das Risiko hinweist, meint er nur lachend, «Hell, risk! That may be the best part of it!»

Aber dieses Draufgängertum (von Woody Harrelson mit lässiger Selbstverständlichkeit verkörpert) korrespondiert mit der Verzweiflung von Pete. Denn dieser ist unfähig, seinem Freund zu sagen, was ihn quält: dass er dieselbe Frau auch liebt, Mona, die Ehefrau von Big Eds Vorarbeiter Les Birk. Und weil er das nicht sagt, wird die Situation immer schmerzhafter für ihn, bis sich unterdrückte Emotionen schliesslich in einem Akt der Gewalt Luft machen.

Wie unbeteiligt Mona gesagt hatte, «Hi, Pete!», als Big Boy die beiden miteinander bekannt zu machen glaubte, nicht wissend, dass sie sich schon kannten, bevor er aus dem Krieg zurückkehrte: das war ein anderer Schock. Das Biest, das Männerfreundschaften zerstört, die Schlampe, die eiskalt Berechnende: für einen Augenblick wähnt man den Archetyp des *bad girl* zu sehen, vertraut aus unzähligen Filmen. Patricia Arquette verleiht dieser Figur einen gewissen Glamour, so als sei sie selber von der Kinoleinwand herabgestiegen in die Ödnis des Hi-Lo Country. Allerdings nicht soviel Glamour, dass sie als Fremdkörper wirkt. Denn eigentlich ist Mona nur eine, die auch ein Stück vom Kuchen abhaben wollte. «Alle anderen waren im Krieg» begründet sie ihre Entscheidung für den deutlich älteren Ehemann, als Pete sie fragt. Eine, die die Blicke der Männer sichtbar

geniesst, aber dabei doch ein Stück Unschuld bewahrt. Ihr Selbstbewusstsein kündigt auch von der Hilflosigkeit der Männer, die den Umgang mit den neuen Geschlechterverhältnissen an der Heimatfront erst erlernen müssen.

Über Mona und Big Boy zerreißen sich die Leute bald das Maul, Spannung liegt in der Luft. Wenn Les Birk Big Boy erschiessen würde, hätten wohl viele Verständnis dafür. Aber für den Show-down ist in diesem Film kein Platz, der Ehrenkodex des alten Westens ist in diesen Zeiten längst obsolet geworden. Wenn die Auseinandersetzungen anfangs mit den Fäusten statt mit Revolvern geführt werden, hat das zwar noch etwas vom sportlichen Mann-gegen-Mann; dafür ist das Sterben, so wie es der Film später zeigt, nur um so deprimierender, weil unverhofft.

Kurz vor dem Ende von THE HI-LO COUNTRY gibt es eine grosse Szene an der Tankstelle, wo Pete und Big Boy jetzt ihr Geld verdienen. Ein Cabrio fährt vor, am Steuer Big Ed, neben ihm Les Birk, im Fond Mona und Little Boy, der jüngere Bruder von Big Boy, von diesem als Verräter beschimpft, weil er in die Dienste von Big Ed getreten ist: Dass Mona die Verführung in Person gibt, die Zigarette demonstrativ lässig in der Hand und dann lasziv zum Cola-Automaten schlendernd, unterstreicht noch die Spannung, die jeden Augenblick eine Explosion der aufgestauten Aggressionen erwarten lässt. Gleich dreifach ist die Konfrontation zwischen Big Boy und den Insassen des Wagens: mit dem gehörnten Ehemann seiner Geliebten, mit dem Verräter in der eigenen Familie und mit dem Mann, der als Symbol für die ungerechte Verteilung des Reichtums erscheint. Noch arroganter als sonst ist das Grinsen von Big Ed in diesem Moment, wenn er süffisant seinem «Laufburschen» (so titulierte Big



Boy Little Boy) die Erlaubnis gibt, seinem grossen Bruder bei einem Radwechsel zu helfen. Aber aufgelöst wird diese Spannung erst in einer späteren Szene, mit einem zweiten Akt unerwarteter Gewalt. Hier bleibt alles noch in der Schwebe, wunderbar verdichtet nicht nur in der Inszenierung, sondern schon von einem Drehbuch, dessen Autor Walon Green heisst.

Damit schliesst sich ein Kreis: das erste verfilmte Drehbuch Greens war *THE WILD BUNCH*, und dessen Regisseur Sam Peckinpah hatte bereits Anfang der sechziger Jahre, als Max Evans' Roman «The Hi-Lo Country» erschien, die Filmrechte daran erworben. Man kann sich gut vorstellen, wie ihn die Figuren fasziniert haben, die letzten unabhängigen Männer, die von den Zeitläuften überholt werden, aber lieber untergehen als zu kapitulieren – Peckinpahs Filme sind voll davon. Zeit seines Lebens hat Peckinpah diesen Stoff zu verfilmen versucht, er und Evans wurden gute Freunde, der Autor übernahm eine kleine Rolle in Peckinpahs Film *THE BALLAD OF CABLE HOGUE* und legte mit «Sam Peckinpah: Master of Violence» ein Buch über dessen Dreharbeiten vor. Kurioserweise vermissten die Produzenten, denen Peckinpah den Stoff nach seinem Durchbruch mit *THE WILD BUNCH* anbot, jene Blut- und Gewaltorgien, mit denen sie den Regisseur seit diesem Film fälschlicherweise assoziierten.

Frank Arnold

Die Romanvorlage von Max Evans erscheint anlässlich des Kinostarts erstmals in deutscher Übersetzung: Max Evans: Hi-Lo Country. Deutsch von Coy O. Tee. München, Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv 8409), 1999. 218 Seiten

«Niemand weiss heute, wie man Western macht»

Gespräch
mit Stephen Frears

Die wichtigsten Daten zu THE HI-LO COUNTRY: Regie: Stephen Frears; Buch: Walon Green nach dem gleichnamigen Roman von Max Evans; Kamera: Oliver Stapleton B.S.C.; Kamera-Operator: Chris Lombardi; Schnitt: Masahiro Hirakubo; Ausstattung und Kostüme: Patricia Norris; Musik: Carter Burwell. Darsteller (Rolle): Billy Crudup (Pete Calder), Woody Harrelson (Big Boy Matson), Cole Hauser (Little Boy Matson), Enrique Castillo (Levi Gomez), Darren Burrows (Billy Hare), Jacob Vargas (Delfino Mondragon), Sam Elliott (Jim Ed Love), Patricia Arquette (Mona), John Diehl (Les Birk), Penelope Cruz (Joseph O'Neil), James Gammon (Hoover Young), Will Casio (Chickie Cobain), Richard Purdy (Barmann), Lane Smith (Steve Shaw), Rosaleen Linehan (Mrs Matson), Don Pope (Sheriff Fitts), Katy Jurado (Meesa). Produktion: Working Title, Cappa/De Fina Production; Produzenten: Barbara De Fina, Martin Scorsese, Eric Fellner, Tim Bevan; ausführender Produzent: Rudd Simmons. USA 1998. 35mm, Format: 1:2.35 (Cinemascope); Farbe; Dolby SRD; Dauer: 114 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: PolyGram Filmed Entertainment, Hamburg; A-Verleih: PolyGram Austria, Wien.

FILMBULLETIN Haben Sie je die Drehbuchversion gelesen, die Sam Peckinpah seinerzeit verfilmen wollte? Existiert die überhaupt noch?

STEPHEN FREARS Möglicherweise existiert sie noch. Aber er wollte einen Film drehen, der im Jahre 1924 spielt. Viele Regisseure haben versucht, diesen Film zu drehen. Man erzählte mir, dass George Axelrod einmal eine Fassung mit Lee Marvin und Steve McQueen machen wollte, aber das Studio lehnte ab: Warum wollen Sie einen Film mit einem Trinker machen?

FILMBULLETIN Gab es irgendwelche Post- oder Gegenwartswestern, die für Sie wichtig waren?

STEPHEN FREARS Postwestern?! Haben Sie das gerade erfunden? In Hollywood nennt man die «Western mit Trucks», also Filme wie *GIANT*, *THE MISFITS* oder *HUD*. Nein, die waren nicht wichtig. Geht es um einen Viehtreck, schaut man sich natürlich *RED RIVER* an. Da sieht man, wie schwierig es damals gewesen sein muss, das zu drehen. Hawks hat tausende von Metern verdreht und viel mit Rückprojektion gearbeitet. Wenn ich mir das heute ansehe, begreife ich, warum er welche Lösungen gefunden hat – aber heute könnte man das nicht so machen. Der Punkt ist, dass heute niemand weiss, wie man Western macht – mit Ausnahme von Sam Elliott, dem Darsteller des Big Ed Love, der war immer sehr hilfreich. Er ist der einzige, von dem ich je den Eindruck hatte, er wisse bestimmte Dinge darüber.

FILMBULLETIN Hat er seinen Schnurrbart eigens für diesen Film abrasiert? Ohne ihn sieht er viel älter aus.

STEPHEN FREARS Deswegen hat er ihn sich vermutlich die ganze Zeit wachsen lassen! Ich habe ihn gebeten, ihn abzurazieren, und er hat einfach «ja» gesagt.

