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

Artikel: Von Pistolen, Pferden und Stampeden [Fortsetzung]
Autor: Schlappner, Martin
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-964167

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: 10.01.2026

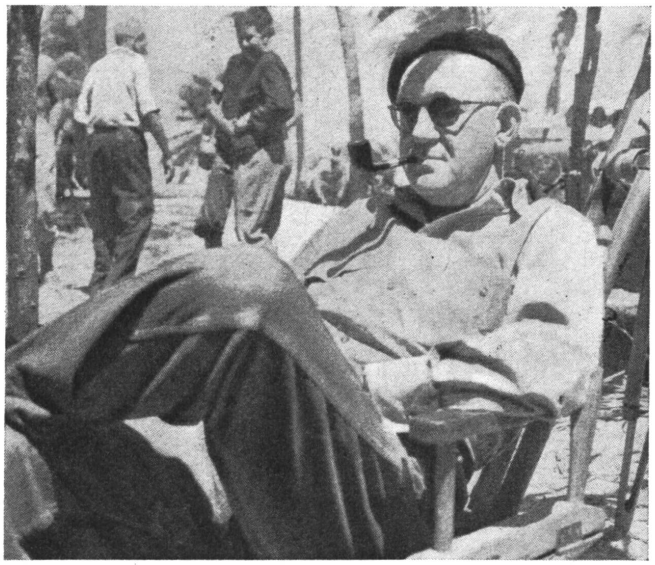
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Von Pistolen, Pferden und Stampeden

Von Dr. Martin Schlappner

VI.

Vier Jahre später gelang John Ford jener Wildwester, den man heute stets noch zu nennen pflegt, wenn man den Film namhaft macht, mit dem die Gattung des Westerners menschlich und künstlerisch ernsthaft und erwachsen geworden ist. Als nämlich im Jahre 1939 John Fords «Stagecoach» auf der Leinwand erschien, da erstarben die Jünglinge, die in den Revolverkinos als Patronenhülsensammler ein zufriedenes Dasein zu führen gewohnt waren, in Langeweile. Ein Film, in dem nicht ein Faustschlag gegen die Kinnbacken des Gegners donnerte und in dem erst zum Schluß, dazu noch spärlich geschossen wurde —, ein solcher Film war nicht nach ihrem Geschmack, war des Namens Wildwester ihrer Meinung nach nicht würdig. Und ist es heute noch nicht. Der Liebhaber des guten Films aber atmete auf: denn hier nun war eine Umwelt, eine Landschaft, eine Menschenrasse, der er in der vielleicht etwas verschämten Freude des Feinnervigen am Robusten und Naturhaften anhing, endlich menschlich berührend geworden. Hier wurde eine in den Urgründen des Menschlich-Allgemeinen wurzelnde Erzählung aus der Umwelt des noch der Gesittung und dem Gesetz entzogenen amerikanischen Westlandes atmosphärisch echt gestaltet. Hier lebte die Landschaft, in ihrem Schweigen erhorcht, ihr eigenes Dasein — die in ferne Horizonte verschwimmende Weite, in die nur ab und zu pyramidenhoch geschichtete Felstürme dem sich verlierenden Gefühl Halte und Rast setzen. So unbemessene Weite hätte den Zusammenprall der menschlichen Begegnungen mildern können, aber die sieben Menschen, fünf Männer und zwei Frauen, zwischen denen Gefühle des Mißtrauens, der Verachtung, des Stolzes und der Zuneigung unverstellt hin- und hergehen, sind im engsten Raum einer Postkutsche zu schicksalhafter Gemeinschaft gebunden. In drei Etappen der durch unbesiedeltes, von den Indianern verwüstetes Land führenden Postfahrt — die den innern Rhythmus des Films angibt — wächst diese Menschengemeinschaft über drei Stufen der äußern Verlassenheit, die das Menschliche im Guten wie im Bösen aufbricht, hinein in die Bewährung des Kampfes. Die rettende Ankunft in der Stadt entläßt die sieben Menschen, deren inneres Dasein in knappen Profilen sichtbar gemacht worden ist, aus dem Kreis der Einsamkeit, in welche die Landschaft sie gestoßen hatte — nur einer bleibt darin, der junge Desperado, der hergefahren ist, die Mörder seines



John Ford, der den ersten, künstlerischen Wildwestfilm schuf: «Stagecoach». In der Schweiz hat sein neuester Film «Mister Roberts» zu laufen begonnen.

Vaters zu töten, die Männer, die ihn in die Existenz eines Outlaw's getrieben haben. Die episch breite Erzählung erreicht ihr spannungsvolles Ende in der Geschichte dieses einzelnen, der nun in die Mitte tritt: das Schicksal vollendet sich — in äußerster Verdichtung der Spannung — in der quälenden Stille einer nächtlichen Straße, auf welcher der junge Mann seinen beiden Feinden einsam, allein auf sich gestellt, entgegenschreitet.

John Ford hat mit diesem Film menschlich und künstlerisch ein Werk geschaffen, das heute noch, wenn man es wiedersieht, volle Bewunderung erregt. Es gibt wenige Wildwester, die diesem gleichkämen, und gar erst sehr wenige, die ihn überträfen. Und die späteren Filme Fords, die diesen Genre pflegen (es sind zahllose), haben dieselbe Intensität des Innerlichen nur hin und wieder noch einmal erreicht. Das formale Können scheint den Regisseur bestochen zu haben, auch scheint sein Scheiden von seinem besten Drehbuchautor, Nunnally Johnson, ihn aus lebendigem Neuschaffen in die Routine des schon Gesehenen verführt zu haben. Die Handlung, in seinem ersten großen Wildwester auf knappe Striche reduziert, wurde in der Folge vielfältiger, ohne dabei aber im Menschlichen immer auch vielschichtiger zu werden, wiewohl die Charakterisierung der Personen, die diese Filme bevölkern — Scouts, Offiziere und Soldaten der Yankee-Kavallerie, Aerzte, Sheriffs und Prediger, Damen und Dirnen, Kaufleute und Farmer, Viehhirten, Schurken — mit einer phantasievollen Entfaltung sinnfälliger Details geschieht. Aber immer hat John Ford Wildwester der höheren Art geschaffen. Da ist der Grenzsoldaten- und Indianerfilm «Fort Apache», die trotz zuweilen zerfahrener epischer Breite innerlich und äußerlich spannungsvolle Saga vom Heldenkampf eines Trupps Soldaten auf verlorenem Posten im feindlichen Indianergebiet; in ihr spielen die beiden Lieblingsdarsteller Fords, John Wayne und Henri Fonda, im dramatischen Widerpart ihrer Charaktere und ihrer Willensabsichten das tapfere Paar des Mannesmutes, der seinen eigenen Zwist im Angesicht gemeinsam bestandener Gefahr vergißt und im Tode sich die Hand der Freundschaft reicht — ein Ereignis, das wenig erbaulich wirkt, wenn Ford es nicht verstände, ihm jegliches melodramatisches Pathos zu nehmen. Die zentrale Gestalt verkörpert Henri Fonda auch in dem nächsten größeren Wildwester Fords, in «My Darling Clementine», wo er als der älteste von drei Brüdern, Viehzüchtern, die ihre Herde zum Verkauf treiben, der unbarmherzige Rächer an der Sippe der Mörder des Jüngsten wird: ein Film, nicht weniger als durch die meisterlich komponierte verzweigte Handlung auch durch den innern Stil der sobren Männlichkeit gehalten, trotz der blutigen Unbarmherzigkeit des Schlusses unter die Sordine des Humors gelegt, liebenswert durch seine Folklore.

Humor und Folklore bestimmen den ersten Farbfilm John Fords, in dem es dem Meister gelang, dem berüchtigt klatschigen Technicolor neue, sanftere, pastellose Töne abzugewinnen: «Spuren im Sand», der sich in den Sand- und Salzwüsten Arizonas abspielt — wie die anderen Filme Fords kein Rowdyfilm, sondern vielmehr eine Wildwestlegende, an welcher die frommen Bibelsprüche und der neuenglische Puritanismus, der selbst Räuberherzen beseelt, den größeren Anteil haben als das Faustrecht. Aber befriedigend ist diese Legende von drei barmherzigen Räubern, die sich aufopfern für ein in der Wüste geborenes Kind, dessen Mutter stirbt, durchaus nicht: philosophierender Wust lagert sich auf der an sich zielstrebigen Handlung ab. Der neuere Film sodann, «Karawane westwärts» heißt auch er, kehrt wieder zu einer einfacheren Geschichte zurück — zur Geschichte von einer mühevollen Wagenfahrt einer kleinen Mormonengruppe, die willigen Glaubens und voll zäher Ausdauer die Fährnisse des noch unerschlossenen Marsches über die Rockies nach Kalifornien ertragen. Die Erzählung ist in einem herben Bildrhythmus gestaltet: aber das Gefühl reiner Befriedigung will nicht laut werden. Das ist repräsentativ für diese Ford-Wildwester nach dem Zweiten Weltkrieg: die dramatischen Akzente sind zuweilen überspielt, der epische Erzählerton mitunter an die Grenze der Langenweile getrieben, und vor allem stört die Erinnerung an Szenen aus früheren Filmen, die ähnliche Konflikte in ähnlicher Weise gestaltet haben.

Eingeschoben sei hier, daß John Ford seine frühere Meisterschaft wiedererlangt hat — mit einem Film, der kein Wildwester ist, aber als Landschaftsepos doch in diesem Zusammenhang genannt werden darf. Denn John Ford hat im Wildwester immer die Landschaft aufgesucht, und als gebürtiger Ire hat es ihn gelockt, seiner Heimat, der «Grünen Insel» ein Denkmal des Heimwehs zu setzen. So hat er daheim seine alte Haut aufgefrischt, und so entstand mit «The Quiet Man» das Epos der irischen Landschaft. Was darin an Handlung sich ereignet, ist wenig. Ein Auswanderer kehrt heim, es fällt ihm nicht leicht, sich einzufügen ins neue Leben, das das alte seiner Rasse ist; es geht nur langsam, bis er sein Ungestüm ablegt und wieder Bauer wird. Er vergafft sich in die Schwester seines Nachbarn, ein wildes Blut, wie ihr Bruder ein Heißsporn und Dickschädel. Der Bruder ist gegen die Verbindung seiner Schwester mit dem Rückkehrer, der zunächst ja nur ein hergelaufener Kerl ist, und erst während eines langen Faustkampfes dorfauf, dorfab, erwacht zwischen den beiden Männern die schwägerliche, von Mann zu Mann spröde achtende Liebe. Das ist wenig an Handlung und durchaus verwandt in Struktur und Gesinnung mit den besten Wildwestern John Fords. Und wie ist diese Geschichte erzählt! Mit einem schalkhaften Humor, nicht laut, sehr leise sogar, in den Tönen des Gemütes verhalten. Der Ruch der hartkrustigen, aber herzensweichen Männlichkeit ist darin, und da viel Humor da ist, wirkt das Gefühlshafte nie als unschickliche Sentimentalität, und der Humor auch ist es, der dem faustgewaltigen Zweikampf alle Brutalität nimmt. In knappen Strichen werden die Charaktere gezeichnet — alle sind sie versponnenen Wesens, die einen kauzig, die andern knorzig. Und dann die Landschaft: Ford erlauscht sie wieder in ihrer Heimlichkeit, folgt den Schafherden, die über die Triften wandern, dem Wind, der über die Hecken streicht, den Hügeln, die sich grün dahinwellen. Da sind die an den Halden hingeduckten Häu-

ser mit den weißen Mauern und den grünen Fensterläden, da sind die kleinen Vorgärten, in denen die Rosen blühen. Da sind die Menschen, ganz Teil dieser Landschaft, eingesponnen in sie, glücklich in ihr. Schön und einfach ist das alles. (Fortsetzung folgt)

Wendung zum Besseren?

ZS. Anna Magnani Oscar-Preisträgerin! Die Nachricht hat in Italien erleuchtend gewirkt. Wenn ein Oscar ein einzigesmal eine gute Wirkung erreichen kann, dann hier. Seit Jahren waren die italienischen Zeitungen, Filmzeitschriften nicht ausgenommen, voll von Berichten über die Lollobrigidia und die Loren und die kleineren, äußerlich gut aussehenden Sterne, die ihnen nacheiferten. Nur die beiden ersten wurden an repräsentative Veranstaltungen ins Ausland delegiert, wobei sie dann, wie kürzlich in Stockholm, ziemlich schlecht abschnitten, (während ein gewisses Zürcher Publikum einmal mehr seine Kritiklosigkeit bewies). Auch an den offiziellen Filmfestivals stellte man Anna Magnani, sofern sie überhaupt eingeladen wurde, in die hinteren Reihen, so daß sie bald wegblieb. Produzenten, Verleiher und Kinos behaupteten, sie vermöge sich nie die Gunst des Publikums zu erringen (wobei nur die Frage ist, welches Publikums). Jedem Filmkundigen war dabei klar, daß einzig sie und in einem engeren Bezirk noch Giulietta Masina und Alida Valli im italienischen Film höheren künstlerischen Rang repräsentierten.

Obwohl von außerordentlicher Sensibilität, hat sie die Zurücksetzung niemandem übelgenommen und sich ganz ihrer Arbeit gewidmet, in welcher sie die hochgespannte Intensität ihres Wesens konzentrierte. Als die öffentliche Meinung von ihrer Kandidatur für den Oscar Kenntnis erhielt und sich mit ihr zu beschäftigen begann, zog sie sich ganz ins Haus zurück. Am kritischen Tage verschwand sie, und nicht einmal ihre engsten Freunde wußten, wo sie sich aufhielt. Da sie bereits den Preis der amerikanischen Filmkritik und jenen der Auslandspresse erhalten hatte, glaubte sie nicht recht an die Möglichkeit des Oscars; noch nie hat jemand alle drei Preise gewonnen. Gegen Abend hatte sie ihr Gleichgewicht wiedergefunden und rief des Nachts verschiedene Freunde an, um scherzhaft zu erklären, sie habe den Oscar erhalten, und Gratulationen einzuheimsen, bis zur Mitteilung, sie seien auf einen Schabernack hereingefallen. Als dann gegen Morgen die Nachricht wirklich eintraf, mußte sie die gleichen Freunde zuerst mit sieben Eiden davon überzeugen, daß es die Wahrheit war. Eine Viertelstunde später setzte der Ansturm auf ihr Haus ein, an der Spitze die Reporter von Presse, Radio und Fernsehen, die Photographen und Freunde. Von den letztern konnten sich viele durch die Menge nicht mehr Bahn brechen. Mit sauersüßen Gesichtern erschienen auch die Vertreter der Filmwirtschaft, der Verleiher und Kinos, um ihre ergebenen Glückwünsche anzubringen. Aus Amerika hatte eine begeisterte Bette Davis, ihr Partner Burt Lancaster, Marlon Brando und Tennessee Williams lange Glückwunschtelegramme gesandt.

Die Botschaft des letzteren war ihr besonders teuer, da sie die Werke des Dichters über alles liebt. Die «Tätowierte Rose» stammt von ihm und war ihr auf den Leib geschrieben. Sie wird zuerst in Italien wieder einen Film drehen «Wenn die Engel nicht fliegen», und dann wieder nach den USA abreisen, um dort in einem weiteren Werk von Williams zu spielen, dessen Titel noch nicht feststeht, und in dem wieder der gleiche Regisseur Danny Mann Regie führen wird. Hoffentlich wird es keine bloße Kopie werden.

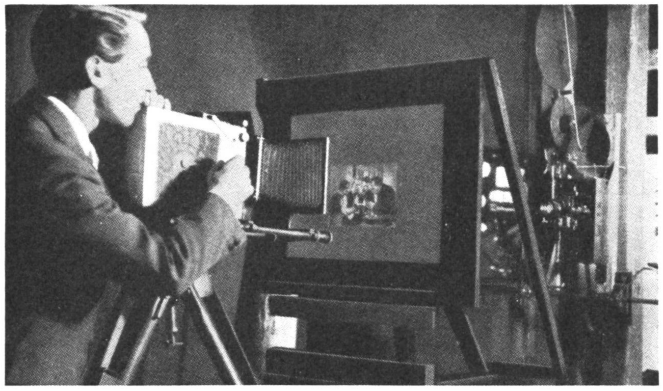
So hat dieser Oscar gewisse, arg verschobene Dinge wieder an ihren richtigen Platz gerückt. Vielleicht sind die Produzenten der «schöne-Frauen-Filme» etwas nachdenklich geworden. Anna Magnani ist in ihrem geschäftlichen Sinn nicht «schön». Aber statt dessen stellt sie eine der größten Tragödinnen unserer Zeit dar. Ihre restlose Aufrichtigkeit, ihre Ungeduld gegenüber der Dummheit, ihr ganz unitalienischer Hang zur Einsamkeit, und unter allem herzlichen Lachen eine nie verschwindende Melancholie lassen sie das Leben in allen Tiefen und Höhen bis zum Grunde erleiden. Wenn Italien sich dem Urteil des Auslandes anschließt, erhält es Gelegenheit, nicht nur schwere Unterlassungssünden gutzumachen, sondern seinen durch die Pflege leichter Unterhaltungsware und den widrigen Propagandarummel für mittelmäßige Schauspielerinnen ramponierten Ruf wieder zu stärken.

Filmtricks

ZS. Das große Publikum interessiert sich beim Film gewöhnlich nicht darum, «wie es gemacht wird». Die Hauptsache ist ihm die Wirkung einer Szene. Wenn aber, wie z. B. im Film «Das Wunder von Mailand» Menschen plötzlich nach altem Hexenbrauch vor dem Mailänder Dom auf Besen in die Luft schwirren, dann staunt es doch. Und dann bekommt die Redaktion Anfragen, wie denn so etwas «Unglaubliches» habe gefilmt werden können.

Filmtricks, oder wie der Fachausdruck lautet, «Spezialeffekte», haben heutzutage einen sehr hohen Stand erreicht. Viele von ihnen sind längst Allgemeingut der Filmaufnahmetechnik geworden; was gestern noch bewunderter Trick war, z. B. die fahrbare Aufnahme-Kamera, ist heute eine Selbstverständlichkeit. Man teilt sie gewöhnlich in drei Klassen ein:

1. Tricks, die schon vor der Aufnahme ausgeführt wurden. Sie dienen gewöhnlich dazu, der Aufnahme-Kamera eine erfundene Wirklichkeit zu verschaffen. Dazu gehören z. B. die Miniaturaufnahmen, d. h. Aufnahmen von Landschaften und Vorkommnissen in besonders hergestellter Spielzeuggröße, welche die Szenen in natürlichen, großen Dimensionen vortäuschen. Auf diese Weise wurde z. B. im Film «Königin Afrika» die Aufnahmen des Schiffes vorgenommen, das durch die fürchterlichen Stromschnellen eines Flusses im schwarzen Erdteil



Wie es gemacht wird: Ein früherer Film, der die gewünschte Landschaft oder sonstigen Hintergrund enthält, wird auf eine Glaswand projiziert und dort in einen neuen Bildstreifen einkopiert (Play Back). Der Trick erspart z. B. Neuaufnahmen in fernen Ländern.

geschleudert wird. Eine dokumentarisch getreue Aufnahme wäre für die Darsteller wegen höchster Lebensgefahr unmöglich gewesen. Ebenso gehören die «Transparente» hierher. Die Szenen werden hier gegen eine durchscheinende, transparente Wand gespielt, welche den gewünschten Hintergrund abgibt. Das geschah z. B. im «Wunder von Mailand». Selbstverständlich wurden die Szenen mit dem Hexenritt nicht auf dem wirklichen Mailänder Domplatz gedreht, sondern Aufnahmen des Ortes wurden von hinten aus einem anderen Film auf eine durchscheinende Wand geworfen, vor der sich dann die Szene abspielte. Auf diese Weise ist es auch möglich, Szenen von fernen Ländern im heimatlichen Atelier zu drehen, z. B. eine Sandwüste durch Verwendung von Aufnahmen aus früheren Filmen, oder eine arktische Eislandschaft, ohne daß der Zuschauer etwas merkt. In die gleiche Reihe gehören auch Aufnahmen von meteorologischen Vorkommnissen, z. B. von Nebel und Schneetreiben, die mit modernsten chemischen Mitteln erzeugt werden.

2. Spezialeffekte, welche während der Aufnahmen verwendet werden. Sie gehören zu den raffiniertesten Techniken des Films. Das kunstvolle Uebereinanderschieben von zwei verschiedenen Bildern, verschiedene Methoden der Bildauflösung, die Verdoppelung der gleichen Person im gleichen Bild und vieles Andere wird durch zwei oder mehrfache Verwendung des gleichen Negativs mit verschiedenen Perspektiven erzielt, was eine große Zahl von Abwechslungen erlaubt. Es wird so möglich, daß ein Schauspieler gleichzeitig seinen Doppelgänger in der gleichen Szene spielen kann, zwei Rollen in einer, wie das Louis Jouvet wiederholt getan hat.

3. Spezialeffekte, die erst nach der Aufnahme eingefügt werden. Diese dienen meist zum Ersatz einer der oben genannten Techniken, erreichen aber kaum die gleiche suggestive Wirkung. Man benützt dafür gewöhnlich das Negativ, das mit allen möglichen Dingen bedruckt werden kann. Der gute Regisseur sucht sie möglichst zu vermeiden.

In ihren Studios haben die Amerikaner besondere Abteilungen für Tricks geschaffen, deren Arbeitsgebiet zu einer Spezialwissenschaft wurde. Europa kennt das nicht. Der größte Teil dieser Probleme wird mit den Transparenten und den Miniaturgeräten gelöst. Je nach Bedarf zieht man jeweils Wassersachverständige, Elektriker oder sonstige Fachleute herbei, welche die Aufgaben nach eigenen Fähigkeiten frei bearbeiten und lösen. Dieses Verhältnis hat sich bezahlt gemacht; trotz dieser ganz anderen und viel billigeren Arbeitsweise sind die europäischen Studios auf diesem Gebiet ebenso leistungsfähig wie die amerikanischen. Auch der neue Film «Krieg und Frieden» mit Audrey Hepburn wird Trickaufnahmen enthalten.