

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 8 (1956)
Heft: 10

Artikel: Der Weg zurück
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-964189>

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: 08.01.2026

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

Von Pistolen, Pferden und Stampeden

Von Dr. Martin Schlapner

VII.

Der gute Wildwester will nicht mehr stiebende Verfolgungsritte, nicht edelmütige Helden zeigen, die sich den Ehrenkranz der untadeligen Gesinnung durch vehementen Kampf gegen die bösen Vieh- oder Bankräuber erstreiten. Er will ein menschlich packendes und aufwühlendes Drama gestalten, in der besondern Umwelt des wilden Westlandes. Wellman's Filme sind dieser Art, und auch Henry Hathaway hat sich so wieder versucht, in «Der Ueberfall auf die Prärieopst». hier ist der Held ein junger Mann, der zwischen Widerstand gegen das Räubern und der Furcht vor dem Bandenchef schwankt. Auf einer einsamen Poststation inmitten der Savanne seine Lehrzeit als Posthalter und Kutschenwart absolvierend, wird er von vier Bösewichten gezwungen, einen Ueberfall auf die mit Goldbarren beladenen Postkutsche vorzubereiten. Das Hauptgewicht der Handlung ist dabei auf den inneren Kampf dieses Burschen gelegt, der, indem er scheinbar alle Bedingungen erfüllt, die ihm gestellt werden, den Ausweg sucht, um den Ueberfall verhindern zu können. Die Zufälligkeit hilft ihm dabei. Hier nun ist eingetreten, was im bessern Wildwester sonst kaum eintritt: die Landschaft wird kaum beachtet, die Handlung spielt sich in der Stube der Poststation ab, und obgleich der Film eben den inneren Widerstreit des Helden gestalten will, vermag er zum Schluß doch nicht auf eine Schießerei zu verzichten, die sein angestrebtes Niveau senkt.

Wer nennt die Namen nur der bedeutendsten Filme — aller jener, die weniger urmenschliches Schicksal gestalten, sondern — zumeist unter die Farbraufe des Technicolors gestellt — mit einem Aufwand an Landschaft, Menschen und Pferden die Dramatik des Räuberhandwerks und des Heldenmuts der Rechtschaffenheit, die Dramatik des Faustkampfes und der Pistolen siege über dunkle Ehrenmänner, Desperados und Indianer pflegen? Da wären alle die Filme zu nennen, in denen Randolph Scott den Helden spielt, den rechtschaffenen oder den schurkischen, der erst rechtschaffen wird, weil sein Gegner noch schurkischer ist. Scotts bester Film ist der von Charles Vidor mit einer herzhaften Schlägerei im Mittelpunkt gedrehte Film «Dep serados». Es wäre auch herauszuheben der von B. Humberstone im Stile von Ford geschaffene «Fury at Furnace Creek», in dem Victor Mature in der Rolle des verlorenen, zur Rache für seinen Vater heimkehrenden Sohnes eine Schule der strengen Männlichkeit durchmacht. Der romantische und zugleich harte «Canyon Passage» von Jacques Tourneur wäre zu nennen, besonders um seines reifen Darstellers, Dana Andrews, willen. Nicht vergessen werden darf G. Shermans routinierter «Letzter Mohikaner» — eine Neuverfilmung des bereits durch Maurice Tourneur einmal verfilmt Romans von Cooper —, in dem John Hall eine sympathische Rolle bündig spielt, und anzudeuten ist die große Zahl der Filme, die den smarten Eroll Flynn in akrobatischer Heldenallüre, stets unverwandelt, aber amüsant, zeigen, darunter die bedeutendsten von Michael Curtiss, «Santa Fé» und «Dodge City».

Die Namen der Darsteller, die wir bisher genannt haben, zeigen an, daß es oft die besten sind, die solche Rollen in harten Männerfilmen übernehmen. So wie sich die guten unter den Regisseuren der Gestaltung von Wildwestern nicht überheben. So wäre William Wyler anzuführen, der mit seinem äußerlich leidenschaftslos und formal streng gefügten, innerlich vielschichtigen und menschlich bewegenden Film «The Westerner» — die Geschichte eines einsamen Mannes, der sich mit Klugheit gegen den tyrannischen Beherrschern eines verlotterten Farmerdorfs zu wehren versteht — ein im Humor vertieftes, durch die inneren Spannungen des Seelischen ergreifendes Epos geben hat. Cary Cooper, nimmt hier, wie es bei ihm gerne geschieht, durch eine schlacksig-barsche Männlichkeit ein, die ihren eigenen Ernst mit Schmunzeln betrachtet. Mit ihm in der Hauptrolle hat übrigens Stuart Heisler den einzigen Wildwester gedreht, der mit bald leisem, bald handfestem Humor das ernste Räuberwerk dieser Gattung ins Parodistische hinüberspielt: sein «Along came Jones» zeigt einen friedfertigen, singenden Cowboy, der in den falschen Verdacht des schlimmen Bösewichts gerät und, ein dummer Tor, dabei sein Heldenamt entdeckt. Mit Cary Cooper in der Hauptrolle wird aber nun jener Film am meisten namhaft gemacht, der unter den neuern am meisten als Beispiel herhält dafür, daß es auch gute Wildwester gibt. Gute Wildwester: hier tobzt nicht der wilde Kampf muskelpraller Männer, die die Sporen brutal in die Weichen ihrer Pferde pressen und mit knallenden Faustschlägen ihre Gegner niedерlegen. Auch reitet der Held nicht auf weißem Pferd geradewegs in des Sherifftöchterchens Herz hinein. Im guten Wildwester — das hatte John Ford gezeigt und zeigte nun wieder Fred Zinnemann in «High Noon» — erstehen Landschaft und Handlung in organischer Verbindung, und die Handlung ist das aus den Lebensbedingungen der gesetzlich noch nicht befriedeten Landschaft erwachsende Drama wirklicher Lebenskonflikte. «High Noon»: da ist der Sheriff, am Tage seiner Hochzeit, der auch, um seiner Frau willen, der Tag des Abschieds von seinem gefährlichen Beruf ist. In die heiter-ernste Stimmung des Festes schnellt die unheilvolle Nachricht, daß ein Raubmörder, den der Sheriff vor Jahren unschädlich gemacht, aus dem Gefängnis entlassen worden sei. Er treffe mit dem Mittagszug in dem kleinen Städtchen ein, drei Spießgesellen würden ihn dort erwarten. Er wolle mit dem Sheriff auf Leben und Tod abrechnen. Kann dieser nun auf seinem Abschied beharren? Wäre es nicht Feigheit, gerade jetzt wegzuheben? Würde er da nicht die Achtung vor sich selber verlieren? Aber die Mitbürger, denen des Sheriffs starke Hand den Frieden in die staubigen Straßen gebracht hat, sind zu Tode erschrocken. Sie meinen, daß der Böse zurückkehre und seine Rache nehmen wolle, das gehe nicht sie alle, das gehe nur den Sheriff an. Sie verkriechen sich in ihre Häuser. Einer nach dem andern, keiner will helfen, keines Mut besteht, keines Freundschaft bewährt sich. Der Sheriff wird allein gegen die vier stehen müssen. Das Herz durch Angst und Todes-

furcht gepreßt, den Schweiß im Nacken, die Beine knieweich, so allein tritt der Mann, der sich selber treu geblieben, den vier Feinden entgegen, allein in der todesstilen Straße des Städtchens (eine selbständige Wiederholung des gleichen Motivs in Fords «Stagecoach»). Die Schüsse fetzen durch die Luft, ein kurzes Gefecht, und der das Recht und das Herz auf seiner Seite hatte, siegt. Aber der Abgrund der bitteren Enttäuschung ist aufgebrochen: jetzt wird dem Sheriff der Abschied nicht mehr zum schweren Verzicht, er wird Befreiung. Die Schmach der Feigheit ist aus den Herzen seiner Mitbürger nicht mehr wegzusuchen. Fred Zinnemann erzählt diese Geschichte — das Drama der Einsamkeit des Mutigen in der Welt der Mutlosigkeit und so symbolisch in Gehalt und Wirkung — mit unerhörter Steigerung der Spannung, die vor allem die Spannung im Menschlichen, im Herzenswahren ist. Das besondere stilistische Gepräge empfängt der Film mit dem ergreifend gewordenen, reifen Cary Cooper dadurch, daß die eineinhalb Stunden seiner Vorführungsduauer genau übereinstimmen mit den einundehnhalf Stunden seiner eigentlichen Handlung; sie läuft morgens von halb elf bis zwölf Uhr ab, absolute Einheit der Zeit, künstlerische Verdichtung der Zeit, die zum packenden Erlebnis selbst wird, überzeugende Montage des Bildrhythmus auf dem Minutenzeiger der Uhr, die unheimliches, unausweichliches Schicksal wird. Die musikalische Untermalung, die aus der Folklore schöpft und oft, vor verhaltenem Atem aussetzt, ist vorbildlich genutzt als verinnerlichende Betonung der dramatischen, balladesken Stimmung. Ein Film, dazu angetan, auch den Gegner des Wildwesters milde zu stimmen.

(Fortsetzung folgt.)

Der Weg zurück

ZS. Bette Davis, vor drei Jahren schwer erkrankt und in der Filmepresse abgeschrieben, ist in alter Kraft vor die Kameras zurückgekehrt. Sie hat sogar jene Rolle übernommen, die ihr am meisten Bedenken einflößte, als sie sie erstmals verkörperte: die der ersten Königin Elisabeth von England. Es war ihr einst als sehr schwierig erschienen, im Alter von 36 Jahren die 65jährige Monarchin darzustellen. Charles Laughton war es, der ihr zuflüsterte: «Wir können nicht nur jene Dinge tun, von denen wir wissen, daß sie gut aufgenommen werden. Wenn du mit den Versuchen, dich selbst in einer Kunstform aufzuhängen, aufhörst, bist du tot.»

Das wurde für diese außergewöhnliche Frau zu einer Lebensmaxime. Sie hatte viele Hindernisse zu überwinden: Ehen, in welchen sie Geldjägern in die Hände gefallen war oder der Gatte starb, Unglück mit Kindern, bis sie den richtigen Mann fand, den Kollegen Gary Merrill, mit dem sie erstmals in «All about Eve» aufgetreten war. Doch immer



Die nach langer Krankheit wieder zur Arbeit zurückgekehrte Bette Davis in ihrer neuen Rolle als Elisabeth I. von England.

wieder wagte sie Neues, auch auf die Gefahr hin «sich aufzuhängen». Sie hat einmal selbst zwei Gruppen von Schauspielern unterschieden: erstens solche, welche sich in immer wieder andere Charaktere transferieren können, z. B. Claude Rains, Paul Muni, Spencer Tracy, John Gielgud, Alec Guinness, Celia Johnson, Marlon Brando und Julie Harris. Zweitens die für Hollywood ebenso wichtigen Schauspieler, die nur sich selbst spielen, aber eine unerhörte Anziehungskraft besitzen: an der Spitze Joan Crawford, dann Gary Cooper, Clark Gable und Marilyn Monroe. Durch ihren großen Anhang sind sie das Rückgrat der Kinokassen. Bette Davis zählt sich mit Recht zur ersten Gruppe,

«ein Glück in Anbetracht meines Gesichts, mit dem ich nie einverstanden gewesen bin». So hat sie sich in neuen, immer wieder anderen Rollen versucht, und sie in eindrücklichster Weise bewältigt.

Bis 1953 die Krankheit sie traf, über die seinerzeit viel Falsches geschrieben wurde. Heute haben wir darüber ihren eigenen Bericht. Schon lange spürte sie ihre Kräfte schwinden, obwohl sie sich sonst nach ihrem Ausdruck «wie ein Ochse» fühlte. An einem Wohltätigkeitsanlaß fiel sie in Ohnmacht; die Aerzte fanden aber nichts, «pumpten mich bloß voll mit Penicillin und Dexedrin und behaupteten, ich sei bloß neurotisch». Erst als Bette sich endlich dagegen zur Wehr setzte, kam die schwere Erkrankung durch das Eingreifen eines Spezialisten an den Tag: Osteomyelitis des Kiefers, eine bedrohliche Infektion, die leicht auf die Schädelknochen übergreifen konnte. In einer schwierigen Operation, wo auf Erhaltung ihrer Gesichtszüge Rücksicht genommen werden mußte, wurde der größere Teil des Unterkiefers entfernt. Aber eine lange und schmerzhafte Rekonvaleszenz von zwei Jahren war die Folge, bis ein neuer Knochen nachgewachsen war und sich die verlorene Sprache und der Geschmackssinn wieder einstellten.

Als es endlich soweit war, wurde sie von Zweifeln gepeinigt, ob sie ihre Arbeit wieder aufnehmen solle. Der Gedanke einer Rückkehr nach Hollywood — sie hatte sich in Portland ein hübsches Haus erstanden — machte sie beinahe wieder krank. Besaß sie noch ihre künstlerischen Fähigkeiten, konnte sie noch Zeilen lernen, würde ihr Mund und das Sprechvermögen ihr einen Streich spielen? Sie kam zur Überzeugung, daß diese quälenden Fragen nur durch einen praktischen Versuch entschieden werden könnten und nahm die angebotene Rolle der jungfräulichen Königin mit allen Vorbehalten an. Es schien ihr besser, eine rasche Entscheidung herbeizuführen. Die Spannung von der ersten Szene in der wohlbekannten Atmosphäre von Hitze und Konzentration im Studio war beinahe unerträglich. Aber als Henry Koster den Befehl «Action» gab und die Aufnahmekameras summten, kamen ihr die Worte wieder von selber. Sie war wieder «jenseits», in der Welt des 16. Jahrhunderts, in der ihre Rolle spielte. Sicher ging sie durch die erste Szene; der Rest war leicht. Doch damit war der letzte Entscheid noch nicht gefällt, denn die Rolle der Elisabeth war ihr von früher her vertraut. Als ihr deshalb ein neues Angebot gemacht wurde, die Hauptrolle in «Storm Center», stellten sich die nagenden Zweifel erneut ein. Sollte sie diese Rolle, die Darstellung einer sanften Frau, so ganz anders als die der Kämpferin Elisabeth, übernehmen und vielleicht eine Auseinandersetzung um ihre Person heraufbeschwören? Setzte sie nicht ihren großen Ruf aufs Spiel, könnte das nicht vielleicht für immer ein schmachlicher Abschluß einer großen Laufbahn werden? Aber das Wort Laughtons fiel ihr wieder ein: «Wenn du mit den Versuchen, dich selber in einer Kunstform zu hängen, aufhörst, bist du tot.» Sie sagte darauf zu. Der Film gehörte ohnehin zu jenen Werken, für die sie sich immer eingesetzt hatte, weil er eine ernste Aussage enthielt. Und sie berichtet, wie sie während der schwierigen, neuen Aufnahmen die Bette Davis von früher zurückkehren spürte, — «der alte Ochse war wieder da». So ist sie zur Auffassung gelangt, das lange und oft einsame Schmerzenslager sei gut für sie gewesen, es habe ihr die Möglichkeit geboten, «ihre Batterien wieder aufzuladen». Man wird sich in der Schweiz bald davon überzeugen können.

Cannes I.

sch. Das IX. Internationale Filmfestival in Cannes, das am 23. April eröffnet wurde und bis zum 10. Mai dauerte, stand in seiner ersten Hälfte — bis zu dem Tage, an welchem dieser vorläufige Rapport geschrieben wurde —, im Zeichen der Mittelmäßigkeit, vor welcher auch einige interessante und einige gute Filme den aufmerksamen Zuschauer nicht zu retten vermochten. Es ist sonderbar, daß an einem Festival, das sich eine Reputation von hohem Rang erworben hat, Filme gezeigt werden, die, von wenigen Ausnahmen abgesehen, eigentlich unter dem Niveau eines durchschnittlichen Kinoprogramms liegen. Zu Beginn erschien Jean Delannoy's Prunkfilm «*Marie Antoinette*», der — zum zweitwielten Male — die Geschichte der unglücklichen französischen Königin erzählt und sich von früheren gleichen Filmen nur dadurch unterscheidet, daß es dabei weniger historisch und politisch zugeht, sondern eher intim menschlich. Aber das Menschliche ertrinkt schließlich unterm Punkgewand, das sich der Film umgelegt hat. Die beiden weiteren französischen Filme des Festivals sind in ihrer Art vollkommen. Jacques-Yves Cousteau zeigte seinen Unterwasserfilm «*Le Monde du Silence*», der die von Hans Haß inaugurierte Schule des Meerfußes weiterführt und vor allem ins Reich des Filmkünstlerischen hinaufführt. Die Unterwasseraufnahmen sind teilweise hervorragend, immer sind sie interessant, und manchmal brennt einen der Film vor lauter Schönheit. Der dritte französische Film endlich stammt von Henri-Georges Clouzot und nennt sich «*Le Mystère Picasso*»: ein Thriller der Malerei. Clouzot hat es mit seinem Kameramann Claude Renoir unternommen, den Schaffensprozeß Picassos, eines der genialen Maler unserer Epoche, auf den Film zu banzen, wobei er ganz neue Wege der Aufnahmetechnik beschritten hat, indem das Werden des Bildes, der Zeichnung oder des Aquarells von der Kamera von der hinteren Seite her beobachtet wird, was nur dadurch möglich war, daß neue Tinten verwendet wurden, die Papier und Leinwand in der Weise durchdringen, daß auf der Hinterseite das gleiche (natürlich seitenverkehrte) Bild entsteht. Das erlaubte es, den Stift und den Pinsel Picassos bei ihrer Arbeit zu beobachten, ohne Picasso lediglich über die Schulter sehen müssen: die Kamera blickt unmittelbar in den Schaffensprozeß. Clouzot müßte nicht Clouzot sein, wenn daraus nicht ein spannender Film geworden wäre, der zwar ermüdet, aber in der Ermüdung den Zuschauer zum Respekt führt. Vieles darin ist natürlich Virtuosität Picassos, aber an den meisten Stellen spürt man den Hauch des Genius, der seine Vision aufs Papier wirft und mit den großen figürlichen Kompositionen eines Freskos ringt.



Michele Morgan, deren Film «*Marie Antoinette*» das Festival von Cannes eröffnete, mit ihrem Mann, dem Schauspieler Henry Vidal.

Die Amerikaner setzten die Reihe ihrer sozial- und gesellschaftskritischen Filme fort und behandelten nun — nach den Mißständen in den Häfen («*Waterfront*») und nach der Rauschgiftsucht («*Der Mann mit dem goldenen Arm*») — wieder einmal die Trunksucht und die Korruption im Sport. «*I'll Cry Tomorrow*» greift scharf und unerbittlich die Trinkgewohnheiten in den besseren Gesellschaftsschichten an und zeigt den Niedergang einer jungen Vedette, die der Trunksucht verfallen ist: Daniel Mann führt wie gewöhnlich eine wenig überzeugende Regie, stellt aber, was dankenswert ist, die bisher wenig in guten Rollen hervorgetretene Susan Hayward heraus und läßt sie zeigen, daß sie doch eine gute Schauspielerin ist. Großartig ist Mark Robsons «*The Harder They Fall*», der, wie schon Robsons erster Film «*Champion*», in die Welt des Boxsports führt, diesmal aber nicht die Karriere des Boxers darstellt, sondern die Hyänenengel der Manager, die den Sport in Amerika und natürlich auch anderswo korrumpt haben. Der Film ist hart, sachlich, knapp, er zerriß an den Nerven, ist unsympathisch, weil er wahr ist, ausgezeichnet gespielt (Humphrey Bogart, Red Steiger). Hitchcock wartete mit einem Remake auf, «*The Man who Knew Too Much*», einem Thriller, der sich von den früheren Werken des Meisters dadurch unterscheidet, daß er seinen Genre bei aller wirkungsvollen Spannungsmache selber parodiert: das gibt es nur bei Hitchcock, dieses Zwinkern mit den Augen: seht, so macht man das; die meisten Zuschauer merken es nur nicht, daß Hitchcock zwinkert.

Griechenland zeigte mit «*Ein Mädchen in Schwarz*» einen schönen Liebesfilm von epischer Breite, der besonders in seinem Schlußteil hervorragt und stark bewegt. Italien präsentierte vorerst nur Pietro Germis «*Il Ferroviere*», der nicht ganz hält, was man sich von ihm versprechen durfte: ein realistischer Film mit Melos, ein Herzensfilm mit künstlerischem Geschmack, der die Sentimentalität nicht scheut, aber sie ziemlich fein dosiert, ein ergreifender Film, ganz kurz, voll der faits divers der Menschlichkeit, wie die neueren Italiener sie ja lieben und zur schönsten künstlerischen Blüte gebracht haben, die Geschichte eines Vaters, eines Eisenbahners, und seiner Familie.

Unfreiwillig komisch ist der diesmal reichlich naive indische Film «*L'Héritage moral*», der von einem gütigen Vater und seinen drei unter sich zerfallenen Söhnen berichtet. Ägypten tat mit dem Melodrama «*La Sangsue*» dar, daß man am Nil die dramaturgischen Gezeiten des Films allmählich zu entdecken beginnt; dabei war die Sache natürlich recht spaßig. Brasilien führte an Stelle des angekündigten und guten Films «*Estrada*», worin von einer Handvoll von Lastwagenchauffeuren erzählt wird, die im Innern Brasiliens auf schlechten Straßen die harte Arbeit der Warentransporte besorgen, den völlig mißlungenen und langweiligen Farbenstreifen «*Unter dem Himmel von Bahia*» vor, einen brasilianischen Ganghofer, die Geschichte vom armen Fischermädchen in der bösen Stadt; aus dem teilweise schönen Bildmaterial hätte sich ein recht schöner Dokumentarfilm über die Folklore des Fischens in Brasilien machen lassen. Junge Belgier haben das Verdienst, einen billigen Spielfilm gedreht zu haben, doch kann man sie gar nicht loben, daß sie diese Geschichte von einem jungen Mann, der seine treulose Ehefrau umgebracht hat und nun von Angst gehezt in Verstecken lebt, außer Landes fliehen will und keinem Menschen mehr traut, bis er zuletzt unter den Kugeln der Polizei stirbt — man kann jene jungen Leute gar nicht loben, daß sie diese Geschichte in einer Bildsprache erzählen, die aus Cocteau, Reed, Clouzot und vielen anderen zusammengeklaut ist; so macht man nicht Avantgarde, das ist Retrospektive, und sogar noch auf den sogenannten «kommerziellen» Film. «*Die Möwen sterben im Hafen*» heißt der Streifen. Die Japaner traten bisher nur mit einem einzigen Film hervor, «*Le Christ en bronze*», einen Film über die Christenverfolgung in Japan zur Zeit der portugiesischen Missionare; Grausamkeit ist das Zeichen dieses Films, der am Schluß, bei einer Kreuzigung, dämonisches Ausmaß des Furchtbaren erlangt, sonst aber recht mittelmäßig ist.