

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 8 (1956)
Heft: 11

Artikel: Auf hartem Wege
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-964198>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

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

Von Pistolen, Pferden und Stampeden

Von Dr. Martin Schlappner

IX.

In vollkommener Verschmelzung der äußern und innern Form ist in «High Noon» eine haltbare menschliche Aussage unternommen: daß der Mutige gewinnt, seiner Seele Heil erringt, auch wenn er das Leben ließe. Aussage tieferen Gehaltes findet sich auch in John Hustons Mexikaner-Film «Der Schatz von Sierra Madre», der ein eigentlicher Wildwester nicht ist, hier aber erwähnt sei um zweier Dinge willen: Einmal ist hier — eindringlicher noch, weil auf dem Hintergrund einer grausamen, zerstörenden Landschaft — die Handlung organisch aus dieser Landschaft ausgespult (in einer hinreißenden, streng komponierten und weiß-sinnlichen Photographie). Und zum andern ist diese Handlung: die Geschichte von Goldgräbern, unter der Oberfläche bloßer Abenteuerlichkeit tiefer gelagert, sie ist sinnfällig für eine Größe des Männlichen, die ihren Grund in der vitalen Stärke, der Unverzagtheit und der Selbstbewährung wirkender männlicher Potenz hat: das Gold, das die Männer in mühevoller Schürfferei gewinnen und unter brennenden Entbehrungen vom Berg hinabtragen, zerstäubt im rasenden Sturmwind über die Wüste hin — so hauchdünn und ironisch ist die Linie zwischen Erfolg und Mißerfolg, und nichts tut es, ob einer Erfolg habe oder Mißerfolg, wenn er dabei nur ein Mann bleibt und es stark trägt. Hier übrigens hat der für so manche Gangsterrolle mißbrauchte Humphrey Bogart seine stärkste darstellerische Ausprägung erfahren.

Der Humor im Wildwester ist nicht selten; auch hier hat John Ford den Weg angegeben. Eine ausgemachte Parodie gibt es auch, nämlich M. Z. Mac Leods «The Paleface», eine handfeste Satire, die dem Heldentum der Reiterüppigkeit die Schelmenkappe aufsetzt und ein Fest des unterhaltsamen Ulks ist, deshalb, weil diese Satire eulenspiegelisch einer schönen heißen Frau die übermännliche Gebärde überläßt. Wer mit den älteren Wildwestern vertraut ist — vor allem mit Cecil B. de Mills Monstrefilmen —, wird der parodistischen Wiedergeburt aller westlich-wilden Requisiten sich doppelt freuen. Cecil B. de Mille — endlich wäre auch er genannt — hat zwei Leidenschaften: das Alte Testament und den Wilden Westen, und das Element, das diese beiden Neigungen untereinander verbindet, ist seine Freude am historisierenden Prunk. Seine Leidenschaft für die Erzählungen des Alten Testaments verführt ihn immer wieder zu Geschmacklosigkeiten technicolorisierten Schwulstes. So fern ihm die biblische Vergangenheit ist, so nah ist ihm aber die amerikanische Pionierzeit, und im Wilden Westen ist er wirklich zu Hause. Auch er bietet ihm Anlaß zu prunkvollem Aufwand, denn nie hat er den Film anders verstanden; aber man spürt dennoch, daß er sich hier sicher fühlt und festeren Grund unter den Füßen hat. Etwa «Pacific Expres» ist ein Beweis dafür (auch «Die Unbesiegtens», ein buntfarbener Indianerfilm, der monumental die Unbesiegbarkeit einiger Weißen besingt). «Pacific Expres» ist gemacht worden, um den vorwärtsdrängenden, keine Gefahr scheuenden und die Freiheit, die Gerechtigkeit hochhaltenden Geist des jungen amerikanischen Volkes zu feiern. Es geht darin um den Bau der Eisenbahn von der Ostküste nach der Westküste des Kontinents. Mannigfaltig sind die Hindernisse, die Natur und Gegnerschaft der Feinde des Fortschritts und auch der schlimmen Konkurrenz diesem grandiosen Bauwerk entgegenstellen. Alles wird aufgeboten, was zum Kintop gehört: kühne, hart entschlossene Männer, die zu kämpfen verstehen, Helden von Schrot und Lasso, elegante Dunkelmänner und brutale Söldlinge, Tausende von Komparsen, die die Schienen legen und, wenn sie von der Arbeit müde sind, den Whisky maßlos hinter die Binde schütten. Indianer in wildesten Horden, die die Arbeiter überfallen und denen zum Schluß, wie es sich gehört, die Yankee-Kavallerie den Garaus macht — noch in keinem Wildwester ist die Kavallerie zu spät gekommen. Aber auch die Liebesgeschichte darf nicht fehlen, und wie könnte sie anders sein, als eben die Geschichte zweier Freunde, die die gleiche Frau lieben und sich sonst auch feind geworden sind, aber beide den Glanz des edlen Verzichts um die Stirnen tragen. Und wie es sich gehört, wird effektiv traurig gestorben, damit auch diese Seite des Gemütes im Zuschauer in Schwingung komme. Und die beiden kauzigen Gesellen, die dem Helden den Rücken sichern, sorgen für bärbeißige Lustigkeit, ohne die ein Wildwester dieser Art nicht auszukommen scheint. So wird geritten und faustgewaltig geschlagen, geschossen und verehrend geliebt, und wir dürfen, bequem im Kinostuhl sitzend, mit dabei sein, und unsere Knabenträume werden vor uns lebendig.

Und im Gegensatz zu diesem Typus des Wildwesters steht wieder «Shane» von George Stevens. Hier darf der Darsteller Alan Ladd — er nahm in «The Whispering Smith» (auch einem Film vom Bau der Eisenbahn) die Rolle des Schweigsamen, die einst William Shakespeare Hart innehatte, wieder auf — endlich ein Mensch sein. Er ist der geheimnisvolle Fremde, der eines Tages im Blockhaus auftaucht. Woher kommt er? Wohin geht er? Keiner erfährt es. Er ist einfach da. Sucht Ruhe, greift bei der Arbeit des Farmers zu, hilft diesem gegen die Bösen, ist der große Shane, der große Freund des Farmersbuben, liebt wortlos die Frau in der Blockhütte, und wenn er zum Schluß wieder wegreitet, da weiß man nicht, geschieht es, weil

er in seiner heimlichen Liebe zur Frau des zum Freund gewordenen Farmers nicht Unrecht tun, oder geschieht es, weil die Zeit abgelaufen, da er unter Menschen weilt. Der Ruf der Savanne lockt ihn, dieser Weite, die das Herz weit macht und von der nicht mehr lassen kann, wer einmal von ihr trunken war. Es ist eine stille Würde um diesen Mann, der die Fäuste stählen ballen kann, und es ist auch etwas in ihm von einem Lohengrin, und so mag es sein, daß ein Ton des Sentimentalen ins Spiel kommt, doch so verhalten und so unterschwellig, daß es nicht unschicklich anrührt.

(Schluß folgt)

Auf hartem Wege

ZS. Gary Cooper hat den Ruf, der schweigsamste Filmschauspieler Amerikas zu sein. Wahrscheinlich zu Unrecht, denn er sagt immer noch «Yes» oder «No», wo zum Beispiel James Stewart nur den Kopf schüttelt oder nickt. Kürzlich ist er jedoch gesprächig geworden, und hat manchen Zug über den amerikanischen Film verraten, der neu ist. Seine Schweigsamkeit dürfte mit dem harten Weg zusammenhängen, den er bis zum Erfolg gehen mußte.

Zwar stammt er keineswegs aus ärmlichen Verhältnissen. Sein Vater war Anwalt, führender Richter des Staates Montana und Gentleman-Farmer. Der Sohn wollte jedoch nichts dem väterlichen Vermögen verdanken, lernte aber auch nichts Rechtes, versuchte sich in einem Dutzend Berufen ohne Erfolg und lag schließlich mittellos auf der Straße. Er kehrte jedoch nicht nach Hause zurück, und alte Schulkameraden, die sich in Hollywood als Cowboy-Darsteller beim Film verpflichtet hatten, verschafften ihm die gleiche Position. Seine Aufgabe bestand aber nicht im Reiten, sondern vom Pferde zu stürzen. «Statt wütende Stiere zu bändigen, mußte ich mich von ihnen angreifen lassen. Und wenn ich eine Postkutsche zu führen hatte, so wurde ich nicht dafür bezahlt, sondern damit ich sie im Galopp umwarf.» Ein ziemlich halsbrecherisches Gewerbe, besonders weil er nicht wußte, daß er sich schon früh einen gefährlichen Beckenbruch zugezogen hatte, der ihn ständig schmerzte, von den Aerzten jedoch nicht erkannt wurde.

Begreiflich, daß er aus dieser Situation herauskommen wollte. Die Zeitumstände waren aber ungünstig. Der Tonfilm hatte sich einge-



Gary Cooper mit Marlene Dietrich in einem seiner ersten Filme «Morocco», in welchem er sich selbst fand.

stellt, und Hollywood entließ Wagenladungen von Stummfilmschauspielern, darunter nächste Kameraden Coopers. Er selbst konnte bleiben, da er eine für die damaligen schlechten Mikrophone nötige Stenortstimme besaß, die er durch das Zusammentreiben der Viehherden seines Vaters besonders auf die Höhe gebracht hatte. Aber die Entlassenen wurden durch Berufsschauspieler vom New Yorker Broadway ersetzt, und dem Trüpplein Ueberlebenden aus der Stummfilmzeit erklärte, daß es sich hier um «legitime» Schauspieler handle. Cooper konnte das von sich allerdings nicht behaupten; er hatte nie eine Schauspielschule besucht oder eine ähnliche Ausbildung genossen; in der Schule war er nicht einmal in den dramatischen Verein aufgenommen worden. Aber er hatte Glück und einen sehr einfachen, gradlinigen Charakter, der sich nichts einbildete, wo nichts war.

Auf umständliche Weise war es ihm gelungen, die Aufmerksamkeit einiger Regisseure auf sich zu lenken, indem er mit dem letzten Geld Probeaufnahmen von sich machen ließ. Er hatte sogar großes Glück; schon drei Jahre nach seiner ersten Rolle konnte er in «Morocco» neben Marlene Dietrich spielen (1930). Während der Aufnahmen machte er eine schwere Krise des Selbstvertrauens durch, deren siegreiche

Ueberwindung ihm den Weg ebnete. Es war keine Kleinigkeit, neben der durch den «Blauen Engel» weltberühmt gewordenen Marlene zu bestehen. Dazu war Josef v. Sternberg ihr Regisseur, und beide waren eben erst aus Deutschland eingetroffen. Er dirigierte sie ausschließlich in deutscher Sprache, wovon Gary kein Wort verstand. Und außerdem führte er ingeniose neue Kamera-Effekte ein, die in Amerika noch unbekannt waren. Gary konnte so nicht nur nicht verstehen, über was gesprochen wurde, sondern er wußte überhaupt nicht, was vorging. Er bekam das Gefühl, daß Sternberg ihn bei passender Gelegenheit jeweils in den Film werfe, um Marlene zu größerem Ruhm zu verhelten und ihn nachher ebenso schnell wieder hinausbeförderte. Das Vertrauen in sein Können wurde dadurch schwer erschüttert.

Er klagte sein Leid einem andern Kollegen, Adolf Menjou, der mit ihm zusammenspielte, deutsch verstand und genau wußte, was Sternberg wollte. «Gary», erhielt er zur Antwort, «manchmal ist Schauspielerei nicht schwieriger als die Fähigkeit, einen Hut zu tragen. Du aber kannst dich beglückwünschen; es gibt keine Kopfbedeckung auf der ganzen Welt, die du nicht so tragen könntest, als wäre sie extra für dich angefertigt. Dir kann nichts fehlschlagen.» Dieses Wort zur richtigen Zeit gab Cooper Selbstvertrauen und Mut. Er entschloß sich, etwas gegen Sternberg zu unternehmen, was aber schwierig war, denn dieser regierte seine Schauspieler mit eiserner Hand. Sie mußten im Kreise herumstehen, während er Marlene genaue Anweisungen auf deutsch gab.

Hier sah Gary seine Chance. Als alles ehrfürchtig zusah, begann er laut zu gähnen. Die Kollegen starrten ihn an und Sternberg machte eine Pause, fuhr dann aber fort. Gary gähnte nochmals. Nach dem vierten Mal war Sternberg das Blut in den Kopf gestiegen und er brüllte ihn an. Gary blieb ruhig und höflich. «Wenn Sie immer englisch reden würden, könnte ich sicher wach bleiben», bemerkte er. Sternberg versuchte eine Erwiderung, stürmte dann jedoch davon und ließ sich für den Rest des Tages nicht mehr blicken. Am nächsten Tag ging es jedoch viel besser. Gary und Menjou bekamen von ihm höfliche Uebersetzungen auf englisch, von allem was er sagte. Es war ein großer Sieg. «Marocco» wurde ein guter Film, Gary strengte sich an. Von da an war er ein anerkannter Star und blieb es bis heute.

Cannes II.

sch. Es gilt, an dieser Stelle noch einige Bemerkungen zu den Filmen anzubringen, die in der zweiten Hälfte des IX. Internationalen Filmfestivals in Cannes gezeigt worden sind. Von unserer Betrachtung bleiben die Filme der verschiedenen Sowjetstaaten ausgenommen, die in einem besonderen Artikel besprochen werden sollen.

Die letzten zehn Tage des Cannes Festivals brachten keine Hebung des allgemeinen Durchschnitts mehr. Die Höhepunkte waren mit Clouzots Malexperiment «*Le Mistère Picasso*» und mit Lamorisses «*Le Ballon Rouge*», mit Robsons «*The Harder they Fall*» und Bergmanns «*Lächeln einer Sommernacht*», mit Cousteaus «*Le Monde du Silence*» gegeben. Was nachher kam, überstieg in einzelnen Fällen nicht den kommerziellen Durchschnitt, blieb im allgemeinen sogar unter diesem. Das Festival, das seiner Idee nach eine Veranstaltung von filmkünstlerischem und allgemein kulturellem Wert sein soll und das von den früheren Jahren her einen hohen Rang besitzt, wird sich, will es nicht sein Renommé verlieren, bemühen müssen, künftig eine strengere Auswahl in künstlerischer Hinsicht vorzunehmen. Wohl ist es richtig, daß jedes Land jene Filme zeigt, die seiner Auffassung nach für das Filmschaffen seines Volkes repräsentativ sind, aber es scheint uns dennoch notwendig zu sein, daß zumindest ein bestimmter Maßstab der künstlerischen Bewertung angewendet wird, um auf diese Weise das Niveau der Auswahl zu heben.

Was gibt es zu berichten? Die Engländer führten einen eindrucksvollen Film über die Todesstrafe vor, «*Yield to the Night*». Darin wird der Fall einer jungen Frau behandelt, die einen «crime passionel» begangen hat und zum Tode verurteilt wird. Der Film ist die psychologisch wahrhaftige Schilderung der schweren Tage des Wartens auf den Tod. Erschütternd, schwer lastend, qualvoll ist dieser künstlerisch sorgfältige, in der schauspielerischen Darstellung saubere Film, der bei uns freilich offene Türen einrennt, wiewohl er menschlich zu fesseln vermag. Zu erwähnen ist weiter der spanische Streifen «*Der Nachmittag der Stiere*» von Ladislao Vajda, dem Schöpfer von «*Marcelino, Pan y Vino*», ein Stierkämpferfilm von durchaus dokumentärem Wert, finden doch im Rahmen einer großen Corrida sechs Stierkämpfe statt, zu welchem freilich einige teils unauffällige, teils etwas banale Spielszenen gefügt werden. Der Film hat künstlerisches Niveau, ist aber natürlich ein Gegenstand brennend heißer Diskussionen, in welchen sich die Gemüter derer, die dem Stierkampf anhängen, und derer, die ihn verdammen, aufs heftigste scheiden. Jeder wird da nach seinem Empfinden urteilen müssen. Die schöne filmkünstlerische Leistung Vajdas wird aber niemand bestreiten können.

Mexiko darf nicht vergessen werden. Nach dem Melodrama «*Talpa*», in welchem Erotik, Religion und Folklore zu sehr ungünstigen Teilen gemischt wurden und eigentlich nur die Folklore Interesse einheimen konnte, zeigten die Mexikaner den starken Film «*La Escamída*», der wiederum eine Episode aus der Revolution von 1911/12 behandelt

und ein dramaturgisch durchaus beherrschtes Drama ist. Die Bildsprache Gabrielo Figuoreras ist packend wie immer in ihren plastischen und atmosphärischen Werten, Maria Felix ist nicht nur eine gute Schauspielerin, sondern auch eine wunderschöne Frau, Pedro Armendariz stellt erneut einen Revolutionsgeneral auf die Beine, der seine männliche Faszination hat. Ein Epos der melancholischen, unter einer ausdörrenden Sonne brütenden, verbrannten Landschaft ist dieser Film.

Von den Italienern, die in Konkurrenz standen, ist noch Bologninis «*Gli Innamorati*» zu nennen, der wiederum Ausschnitte aus dem all-



Die zierliche Brigitte Bardot erwarb sich in den ersten Tagen von Cannes große Sympathien.

tagsleben des einfachen Volkes von Rom zu einem Mosaik zusammensetzte. Marokko zeigte, Molière «*Le Médecin malgré lui*» verwendend, einen farbigen und orientalischen Schwank. Die Inder präsentierten einen Streifen, «*Pather Panchali*», der Sozialprobleme mit Melodrama verquickte und langweilte, aus einem völlig unersichtlichen Grunde aber von der Jury mit einem Preis ausgezeichnet wurde, mit dem Preis für die «Beste menschliche Dokumentation» nämlich. Die Japaner, die mit «*Le Cheval Fantôme*» einen Pferdefilm nach dem Stil von Hollywoods «*Flicka*» usw. aufs Programm gesetzt hatten, versuchten mit Akira Kurosawas «*Wenn die Vögel wüßten*» wenigstens ihre künstlerische Ehre noch zu retten. «*Wenn die Vögel wüßten*» ist das Drama eines Mannes, der Angst vor der Wasserstoffbombe hat und von dieser Angst in den Wahnsinn getrieben wird. Der Film erschüttert zwar nicht, aber er beeindruckt und nimmt deshalb vor allem ein, weil er das Thema völlig unpolitisch behandelt. Zwischen der ferventen Dramatik dieser Angst und dem schleppenden Gang der Handlung kommt es in diesem Film zu einer interessanten, wir möchten sagen: exotischen Spannung.