Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 19 (1959)
Heft: 4

Artikel: Seriöses über den unseriösen Wildwester [Fortsetzung]
Autor: [s.n.]
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-964708

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: 02.07.2025

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

Der Filmberater

Nr. 4 Februar 1959 19. Jahrgang

Organ der Filmkommission des Schweizerischen Katholischen Volksvereins. Redaktion: Dr. Ch. Reinert, Scheideggstraße 45, Zürich 2, Tel. (051) 27 26 12. Verlag und Administration: Schweizerischer Katholischer Volksverein, Luzern, St. Karliquai 12, Telephon (041) 2 69 12, Postcheck VII / 166. Abonnementspreis per Jahr: für Private Fr. 10.-, für filmwirtschaftliche Unternehmen Fr. 14.-, im Ausland Fr. 12.- bzw. Fr. 16.-. Nachdruck, wenn nichts anderes vermerkt, mit genauer Quellenangabe gestattet.

Inhalt

Seriöses über den unseriösen Wildwester 25
Nochmals „Theater oder Film"? 29
Ein Problem der persönlichen Filmkultur 30
Kurzbesprechungen 31
Bild (Umschlagseite) C. Walker in „Fort Dobbs"

Seriöses über den unseriösen Wildwester

(Fortsetzung)

Die Saga des Wilden Westens bildete sich bereits mitten im Pulverdampf der Ereignisse, und ihre Gestalten umstanden, schon ins Legendenhafte verklärt, die Lagerfeuer, an denen Cowboys die kaum verflossenen Abenteuer besangen. Der Film mußte unweigerlich auf diesen Themenkreis stoßen. Es trieb ihn von Natur aus, die Bewegung der dahinstiebenden Reiter ins Bild zu nehmen, — die gleich Strömen ziehenden Herden inmitten der gewaltigen Naturszenerien zu verfolgen oder den Pazifik-Expreß auf sich zukommen zu lassen. Die ganz in der äußeren Handlung aufgehenden Episoden versprachen unmittelbar verständlich zu werden. Ihre Träger handelten aus einfachen Antrieben und konnten sich sofort als Typen einprägen. Und schließlich: wartete nicht eine ganze Nation darauf, vor der Leinwand die eigene Geschichte gemeinsam noch einmal mitzuerleben?

Die Entfaltung des Wildwesters

Die Geschichte des Wildwesters, der «bis heute lebenskräftigsten Filmgattung», ist fast so alt wie die Geschichte des Films schlechthin. Geben wir — in starker Anlehnung an Rieupeyrout/Bazin (Le Western) einige der wichtigsten Namen und Werke im Überblick.

Edwin Porter hat mit «The great train robbery» von 1903 nicht nur die «Bibel der Filmschöpfer» gedreht, sondern auch den Prototyp des Wildwesters geschaffen. Da ist bereits die ganze Atmosphäre: Landschaft, Saloon, die gesetzlosen Männer, ihre Pferde. Eine lebensechte Spannung herrscht vor, die wir um diese Zeit sonst noch nirgends treffen. Sie wirkte zweifellos für das amerikanische Publikum von damals

umso überzeugender, als man noch Jahr für Jahr solche Überfälle in der Wirklichkeit sich wiederholen sah (der letzte Eisenbahnüberfall datiert von 1923!).
Hat Porter mit seinem Werk eines der großen Themen des Wilden Westens aufgegriffen — die Eisenbahn —, so bilden die nächsten Jahre den Typ des Wildwesthelden aus. Da ist Max Anderson, der eine eigene Produktionsgesellschaft gründet und pausenlos dreht. Er kann sich rühmen, in 376 Wochen 376 Filme produziert zu haben. Unter dem Pseudonym «Broncho Bill» wird er in ganz Amerika populär. Was man von ihm verlangt, ist nicht hohe Schauspielkunst und eine geschickt geflochtene Story — er muß einfach reiten. «Man wechselt nicht das Thema, sondern nur grad das Roß», meint er.
Aber gerade in der Kunst des Reitens ersteht ihm ein großer Konkurrent. Tom Mix reitet geradewegs vom Wilden Westen in den Wildwester hinein. Er stammt von El Paso, ist auf einer Ranch aufgewachsen, auf die Militärakademie in Virginia gegangen und nach Einsätzen auf Kuba und in China in seiner Heimat Sheriff geworden. Ottis Turner, ein Regisseur, bringt ihn 1908 zum Film. Von nun an galoppiert der gepflegte Reiter auf seinem berühmten weißen «Toni» in den Wildwestserien der Selig- und dann der Fox-Gesellschaft herum und ringt seinen Landsleuten Bewunderung ab.

Nach Porter reiht sich in D. W. Griffith ein zweiter Meister des Filmschaffens in die Geschichte des Wildwesters ein. Es wäre zwar völlig ungenügend, «Birth of a nation» als Wildwester zu charakterisieren, aber in diesem Epos steht eines der zentralen Themen der Gattung im Vordergrund, der Sezessionskrieg. Diese Auseinandersetzung zwischen den Nord- und den Südstaaten hat von 1861 bis 1865 die ganze junge Nation ergriffen und sich nicht zuletzt auch im Westen ausgewirkt. Zwei der berühmtesten Gestalten der Epoche, die Brüder Jesse und Frank James, sind in ihrem Werdegang geprägt durch die Teilnahme an diesem Krieg. Jesse, geb. 1847, kam 1863 zur Süd-Freischärlertruppe «Bloody Bill» und lernte auf den Rachezügen in das nordtreue Kansas das Töten. In seinem Werk gibt Griffith einer ganzen Schule von Regisseuren nicht nur das Thema für zahllose Streifen, sondern auch ein Beispiel dynamischer und spannungsgeladener Gestaltung. Berühmt ist etwa die Sequenz, in der die Ermordung Lincolns (anläßlich einer Theateraufführung) durchgeformt ist.
Fast gleichzeitig mit Griffith begann Thomas Harper Ince seine Karriere als Regisseur. Auf einem 200 Hektaren weiten Gelände bei Santa Monica ließ er die Cowboys und Indianer eines in Vertrag genommenen Zirkus' für 2500 Dollar pro Woche reiten, schießen und sich verprügeln. Aber es steckte mehr als ein finanztüchtiger Serienproduzent in dem Mann. In «The battle of Gettysburg» von 1914 zeigte er seine Meisterschaft in der Inszenierung einer wachsenden Spannung und in der Führung großer Spielermassen. Zusammen mit D. W. Griffith und

Mack Sennett gründete er eine Gesellschaft, die in Culver City ihre großen Anlagen hatte. Es kam Ince zustatten, daß er in William Shakespeare Hart, dem «Rio Jim» der Amerikaner, auf Jahre hinaus einen unvergleichlichen Helden für seine Streifen bekam. Rio Jims Jugend in Süd-Dakota hatte in ihm unauslöschliche Eindrücke aus der Welt der Indianer, der Gesetzlosen und der Pferdehüter hinterlassen: «Meine erste Filmrolle war die eines Cowboys. Ich habe in meiner Einbildung das Leben des Far-West, das ich so sehr vermißte, wieder gelebt. Die Rollen in diesen kleinen Filmen waren für mich mehr als Spiel: ich wiederholte die Episoden meiner abenteuerlichen Jugend.» Wenn wir dazu noch hören, daß er bei seinem Come back von 1923 in «Wild Bill Hickok» (der übrigens in Dodge City und Deadwood, den historischen Schauplätzen, gedreht wurde), die Ex-Sheriffs Bat Masterton und Wyatt Earp als Berater hatte, dann wird die zeitrealistische Atmosphäre in solchen Werken verständlich.
Der erste Wildwestermeister der Tonfilmära wurde King Vidor mit «Billy the Kid» (1930), der Film-Biographie eines weiteren tragischen Outlaw, und mit «Texas Rangers» (1936). Im letzteren sind die Helden für einmal nun die Männer des Gesetzes, Mitglieder der berühmten Sicherheitstruppe im Staate Texas.
In «Cimarron» von Wesley Ruggles (1931) fand das Thema des Goldrausches eine episch eindrückliche Darstellung. Ausgangspunkt war jene Episode von 1889, da im Staate Oklahama, am Stichtag des 22. April, ein großes Gebiet für die Goldsuche freigegeben wurde. Marquis James, ein Augenzeuge, beschreibt die Szene: «Tausende von Pferden und Reitern und Wagenführer standen in einer Reihe, die sich in der Prärie verlor ... Soldaten patrouillierten, um jeden anzuhalten, der vor dem angekündigten Schuß losziehen wollte ... Auf das Signal hin begann das Rennen, ein Getöse erfüllte die Luft und Staubwolken verhüllten die Szene ... »

Cecil de Mille ist uns bekannt als Schöpfer von Monstrefilmen. Indes gehört er auch in die Geschichte des Wildwesters. Wie viele seiner amerikanischen Kollegen hat er mit diesem Genre seine Laufbahn begonnen. Das war 1913 mit einem, wie es heißt, nicht sehr bedeutenden Streifen «The Squaw Man». Nach vielen Superproduktionen finden wir ihn 1936 wieder beim Western mit «The plainsman», in dem er die Geschichte Buffalo Bills, des Büffeltöters, und seines Freundes Hickok auf die Leinwand brachte. In «Union Pacific» nimmt er das Thema der Eisenbahnverbindungen, seit den Zeiten Porters nun klassisch geworden, auf und rekonstruiert die Pioniertage der «Central Pacific Railroad» und der «Union Pacific Railroad» mit Sinn für historische und menschliche Wirklichkeit.
Am 15. September 1858 fuhr zum erstenmal eine Postkutsche von San Francisco nach St. Louis. Sie brauchte dazu 23 Tage und 23 Stunden. Edward Hungerford (Wells Fargo, Advancing the American Frontier)

stellt uns die Gefährlichkeit einer solchen Expedition vor Augen: «Zahlreich sind die Geschichten, die uns von einer Kutsche berichten, wie sie auf die einsame Relaisstation zujagte, um dort nur rauchende Trümmer, massakrierte, oft skalpierte Angestellte und flüchtige Pferde anzutreffen. Was blieb der übermüdeten Besatzung anderes übrig als zum nächsten Posten weiterzuziehen — unter ständiger Bedrohung durch die Indianer.» Genau diese Situation schildert Frank Lloyd in «Wells Fargo» (1937). Geschichtliche Treue und Sinn für das menschlich-symbolhaft Bedeutende solcher Fahrt vereinen sich in seinem Werk zu epischer Größe.

Mit dem Ende der dreißiger Jahre ist die Durchbildung der Gattung «Wildwester» vollendet. Die großen Themen der Besiedlungsgeschichte haben alle ihren Niederschlag gefunden, die Männer des Wilden Westens, die guten und die bösen, ihren Teil hergegeben zur Ausbildung von Legende und Mythos, nach denen die junge Nation verlangte. Es möchte scheinen, daß damit die Art fest geprägt und damit auf den Weg der Routineproduktion verwiesen sei. Doch sind gerade zu Ende der dreißiger Jahre noch Werke von bemerkenswerter Eigenart entstanden, so etwa «Dodge City» von Michael Curtiz und «Western Union» von Fritz Lang. In Filmen wie «The Westerner» von William Wyler brach übrigens eine neue Tendenz durch, deren Werke schließlich unter dem Namen «Edelwildwester» bekannt geworden sind. Sie zeichneten sich dadurch aus, daß sie den Akzent auf die psychologische Durchformung der Handlung verlegten. Der äußere Rahmen blieb zwar erhalten, aber die Typen wurden nun zu Personen und damit zu Trägern innerer und gesellschaftlicher Zustände.
John Ford hat mit «Stage Coach» (1940) ein klassisches Beispiel solch psychologisch dramatisierender Behandlung gegeben. In einer Kutsche finden sich Personen verschiedener sozialer Herkunft und verschiedenen Charakters zusammen. Die prekären Reiseverhältnisse und die Gefahren von seiten der Indianer zwingen sie, miteinander Kontakt aufzunehmen. Ford führt nun die Darstellung dieser Situation über das Anekdotische hinaus zur Höhe einer moralischen und soziologischen Studie.
In ähnlicher Weise gelang Fred Zinnemann mit «High noon» (1952) die menschliche Vertiefung eines Wildweststoffes. Diesmal wurden ein Sheriff und die Miteinwohner seines Ortes durch eine Stunde äußerster Bedrohung auf ihre menschlich-charakterlichen Eigenschaften hin geprüft. Ein besonderer formaler Reiz der Gestaltung sei hier nebenbei erwähnt: es besteht eine strenge Gleichung zwischen der realen Erlebniszeit und der Handlungszeit im Film.
Selbstverständlich ging die Produktion des gewöhnlichen Wildwesters weiter. Es gibt dafür sehr konkrete wirtschaftliche Gründe: der Wildwester mit seiner unkomplizierten Psychologie und Handlung verlangt keinen großen Einsatz und eignet sich somit sehr gut für die Serienherstellung. Den Produktionsfirmen stehen spezialisierte Drehorte zur Verfügung, so die «Wildwesterstadt» Kanab im Staate Utah, wo von der

Postkutsche bis zum Cowboy-Komparsen alles für die Aufnahmen Nötige gemietet werden kann.
Der Erfolg des Wildwesters — seit Kriegsende sind in Amerika jedes Jahr mindestens 20 % aller Filme auf Konto dieser Gattung zu buchen — hat seinen Grund aber zuletzt nicht im großen Angebot, sondern natürlich in der großen Nachfrage des Publikums. Und hier stellen die jugendlichen Filmbesucher mehr noch als bei andern Filmen den Löwenanteil. Es scheint, daß außer den früher angedeuteten Sachverhalten nun speziell für den Jugendlichen noch Anziehungspunkte im Wildwester gegeben sind, die eine bedeutende Wirkung auszuüben vermögen.

(Fortsetzung folgt)

Nochmals «Theater oder Film?»

Der Beitrag von Dr. Albert Sicker in der letzten Nummer des «Filmberaters» hat die im ersten Januar-Heft durch Dr. Hans Widmer aufgestellten Behauptungen («Theater oder Film») so deutlich widerlegt, daß die Diskussion ad acta gelegt werden könnte.
Doch scheint mir, ein paar weitere Bemerkungen zu jenem Artikel seien nicht ganz überflüssig. Es soll dabei weniger mit den dort vorgebrachten Ansichten ins Gericht gegangen werden, sondern mit einer Mentalität, die weit herum herrscht und für die jener Artikel nur eines von vielen Zeugnissen ist. Ich wende mich also nicht so sehr an Herrn Dr. Widmer als an manche andere Persönlichkeiten, die sich — zum Teil mit einem gewissen Anspruch autoritärer Zuständigkeit — über das Problem Film äußern.
Die angekreidete Mentalität besteht ganz simpel darin, daß man allzu leichtfertig den Schlagworten den Vorzug vor den Tatsachen gibt. Mit Schlagworten wird der Film gebrandmarkt, mit Schlagworten wird er verteidigt.
Es gibt dazu allerdings Entschuldigungsgründe. Nicht etwa die gute Absicht oder gar das seelsorgliche Anliegen ist damit gemeint (ein guter Zweck heiligt die Mittel ja nicht), sondern die Situation, daß die Tatsachen weitgehend nicht festgestellt sind. Also nimmt man vorlieb mit dem bißchen Wahrheit, das in den Schlagworten ja doch immer enthalten ist. Die Schlagworte sind unsern Ohren längst vertraut. Zum Beispiel: «Der Filmbesuch erzieht zur Passivität», «Im Film hat der Zuschauer keine Distanz zur Handlung», «Kriminalfilme sind die eindrücklichste Verbrecherschule», «Filme zeigen eine unwirkliche Welt» usw. Nicht besser sind die gegnerischen Schlagworte, wie «Durch den Film ist noch niemand zum Verbrecher geworden», «Der Film ist der künstlerische Ausdruck der heutigen Zeit» und ähnliches.
Hört man solche Schlagworte, möchte man rufen: Beweise, Beweise! Man kann beweisen, daß Filmbesuch zur Passivität führen k a n n, aber nicht das wird ja behauptet, sondern es wird verallgemeinert: er m ü s s e zur Passivität führen.
Mit solchen Verallgemeinerungen ist der Sache nicht gedient. Sie führen höchstens dazu, daß man die Worte derjenigen, die sich um Filmerziehung bemühen, nicht mehr ernst nimmt — nicht mehr ernst nehmen kann, wenn man einmal das Gegenteil erlebt hat: wenn man also etwa einmal eingeschläfert aus dem Theater, ein anderes Mal dafür geistig sehr angeregt aus dem Kino gekommen ist, oder wenn man einen Dirnenfilm nicht mit dem Gefühl der Schwüle, sondern mit einem höchst saubern Abscheu vor falscher Geschlechtlichkeit verlassen hat.
Statt der Verallgemeinerungen also sachliche, abgewogene Feststellungen! Leider sind deren — wir sagten es schon — noch zu wenig bekannt. Immerhin: die von Dr. Sicker angeführten Werke geben doch schon weithin eine klare Sicht. Jedenfalls aber ergibt sich auch folgender Schluß: wissenschaftliche, unvoreingenommene, vorurteilslose Erforschung des Problems Film tut not.
Es is darum sehr erfreulich, daß das Ge-