

Filme

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **28 (1968)**

Heft 8

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Filme

Kattorna (Verbotene Zärtlichkeiten)

IV. Mit Reserven

Produktion: Lorens Marmstedt; Verleih: Victor; Regie: Henning Carlsen, 1965; Buch: W. Chorell; Kamera: M. Ahlberg; Musik: Krzysztof Komeda; Darsteller: Eva Dahlbeck, Gio Petré, Per Myrberg, Monica Nielsen, Lena Granhagen, H. Petterson u. a.

Um es vorweg zu sagen: «Kattorna» (eigentlich: Die Katzen) von Henning Carlsen ist kein vordergründig spekulatives Sexstück nach Schweden-Art; das macht leider wieder einmal die Kinoreklame glauben, die mit ihrem Hinweis auf lesbisches Liebestreben das Publikum an die Kassen lockt. Das ist ebenso irreführend wie die Aussage «Filmereignis des Jahres»; denn der bereits 1964/65 gedrehte Film hat bei weitem nicht die Qualität aufzuweisen wie Carlsens zwei Jahre später entstandener Film «Hunger» nach Knut Hamsuns gleichnamigem Roman, bei dem ihm eine kongeniale Literaturverfilmung gelang – eine künstlerische Rarität. Der Däne Henning Carlsen, Jahrgang 1927, hat 38 Kurz- und Dokumentarfilme sowie bisher vier Spielfilme gedreht: «Dilemma» (1962), «Epilog» (1963), «Kattorna» (1965) und «Hunger» (1966).

«Kattorna» liegt ein Theaterstück zugrunde, das die vielfältigen Konflikte junger Arbeiterinnen in einer Wäscherei schildert. Ein neuer Arbeitstag beginnt; die jungen Frauen kommen an ihren unansehnlichen Arbeitsplatz, sie kleiden sich um, jede hat ein Spind für ihre Sachen. Die üblichen Fabrikgespräche heben an: Kino- und eigene Liebeserlebnisse, dazwischen ein paar Witze über Thema «Eins» und das muntere Gebabbel der Pförtnerin, die heimlich einen Schnaps kippt. Auf einmal wird's dramatisch in der feucht-heissen Atmosphäre der Wäscherei. Die Geschäftsführerin Martha taucht auf; die Mädchen halten sie für lesbisch, weil sie kalt und gefühllos erscheint und nichts mit Männern hat. Sie vermuten, dass Martha eine ehemalige Kollegin von ihnen, die jetzt im Irrenhaus ist, verführt hat. Ihr Verdacht verdichtet sich, als Rike, eine seit drei Tagen vermisste Kollegin, wieder auftaucht und den Kolleginnen berichtet, Martha habe auch von ihr verbotene Zärtlichkeiten gewollt. Es folgt eine ebenso lange wie harte Auseinandersetzung, in deren Verlauf Rike ihre Anschuldigungen gegen Martha wieder zurücknimmt und diese die Wahrheit enthüllt. Sie hat nichts mit Rike gehabt, aber sie liebt dieses vom Alkohol und der Prostitution zerrüttete Mädchen und wollte ihm helfen. Ihre Männerfeindlichkeit erklärt Martha mit einem Trauma aus der Kindheit: sie wurde vergewaltigt, heiratete später einen ordentlichen Mann, dem sie jedoch nie als Frau angehören konnte. Die Ehe wurde wieder geschieden, ihre Sehnsucht nach einem Kind blieb unerfüllt. In Rike vermeinte sie nun, «ihr Kind» gefunden zu haben; es enttäuschte sie durch die falsche Anschuldigung. Martha bleibt einsam zurück, während Rike mit einem unsympathischen Kerl zu einer Party geht. Dort werden, wie er sagt, ein paar Mädchen gebraucht, die «was mit sich machen lassen».

Henning Carlsen, der Dokumentarist, hat versucht, diesen Seelenaufwasch zerbrochener Frauen möglichst wirklichkeitsgetreu und ohne Umschweife direkt abzubilden. Das aber musste bei einer so schwachen und wenig gehaltvollen Vorlage danebengehen. Es nutzt Carlsen wenig, dass er sich auf die Einheit von Ort, Zeit und Handlung beschränkt; seine Waschküchen-Hysterie wird nicht zur mahnenden «Geschlossenen Gesellschaft», weil man bald merkt, dass hier so ungefähr alle Klischees für die Darstellung der «vom Leben Enttäuschten» beisammen sind und die Motivierungen für die Handlungsweisen der Figuren so nachdrücklich geliefert werden, dass sie kaum überzeugend wirken. Natürlich musste es eine Vergewaltigung bei der einen und ein scheussliches erstes Liebeserlebnis bei der anderen sein, die die Männerfeindschaft und die Frauenfreundschaft begründeten. Der Film versagt sich hier leider die psychologische Vertiefung und das Eindringen in die feinen Verästelungen mitmenschlicher Beziehungen. Er trägt in allem einfach zu dick auf; ganz augenscheinlich wird das in der einzig vorkommenden männlichen Person, dem jungen Wäschereiboten, einem Sexualprotz, der es im Fahrstuhl und auf der Treppe

treibt und auch noch Geld dafür nimmt. Damit soll dann der Abscheu Marthas vor den Männern erklärt werden. Am Kolportagecharakter kann die feinnervige Darstellung der Martha durch Eva Dahlbeck ebenso wenig ändern wie die kunstfertige Kameraführung. Im Gegenteil, durch den dick aufgetragenen Symbolismus in Dekor und Kameraführung wird der Eindruck des Klischeehaften noch verstärkt. A. P.

Chuka

III. Für Erwachsene

Produktion: Rodlor/Paramount; Verleih: Starfilm; Regie: Gordon Douglas, 1966; Buch: Richard Jessup, nach eigenem Roman; Kamera: Harold Stine; Musik: Leith Stevens; Darsteller: Rod Taylor, Ernest Borgnine, John Mills, Luciana Paluzzi, James Whitmore u. a.

Von jeher hat sich der Western recht gut für die «indirekte» Kritik an zeitgenössischen Zuständen und Verhaltensweisen angeboten; dass mit dem Western auch politisch Schindluder getrieben wurde – jüngst noch auf dem Höhepunkt des Koreakrieges – steht auf einem anderen Blatt. Fest steht, dass sich am Western allemal treffend die inneramerikanische Situation ablesen lässt. Zwei Beispiele aus jüngster Zeit verdeutlichen das: Phil Karlsons Film «The long ride home» und Gordon Douglas' «Chuka». Beide Arbeiten sind sehr engagierte Antikriegsfilme, welche die Fragwürdigkeit einseitig soldatischer Tugenden aufdecken, ein gesundes Misstrauen gegenüber den Militärs säen, verblasene Durchhalte-Ideologien als verbrecherisch und menschenunwürdig entlarven. Wie Karlson hat auch Douglas einen Kavallerie-Western gedreht, aber nicht die Auseinandersetzung der Nordstaaten gegen die Südstaaten zum Thema genommen, sondern die Auseinandersetzung der Yankees mit den Indianern als Kampf um politisch-soziale Gerechtigkeit dargestellt.

Dass es dem Regisseur nicht auf vordergründige Spannung, also auf die blosser Unterhaltung des Zuschauers ankam, beweist schon der Anfang des Films: Eine Einheit der Unionstruppen findet Anno 1876 das Fort Clendennon verwüstet und ausgeplündert vor, von der Besatzung ist niemand mehr am Leben. Während der Kommandant der Einheit, nachdem er den Indianerhäuptling Hanu verhört hat, ein Protokoll diktiert und der Regierung nahelegt, das Fort nicht wieder zu errichten, setzt die filmische Rückblende ein. Sie zeigt zunächst einen Einzelgänger, den Kundschafter und Killer Chuka, der durch die winterliche Landschaft reitet und auf ein Indianerlager stösst. Dort herrscht Kriegsstimmung, die Indianer sind dem Hungertod nahe; aus dem in der Nähe gelegenen Fort Clendennon bekommen sie nicht genug Lebensmittel oder Waffen, um jagen zu können. Im Fort befehligt mit eiserner Hand Colonel Valois; seine Soldaten sind allesamt Strafversetzte, in der Armee Gescheiterte wie er selbst, der einst wegen Trunksucht aus der britischen Armee gestossen wurde. Dem Colonel treu ergeben bis zur Selbstaufgabe ist nur ein Sergeant, dem der Colonel vor langen Jahren im Sudan das Leben rettete. Soweit die Ausgangssituation. Der Fall des Forts, den der Zuschauer bereits vom Auftakt des Films her kennt, vollzieht sich nun geradezu gesetzmässig, und ihn kann niemand, weder der Colonel noch der mutige Abenteurer Chuka, aufhalten. Chuka trifft im Lager ein, zusammen mit einer Postkutsche, in der zwei Damen reisen. Die eine, die junge Witwe Veronica, war einst Chukas grosse Liebe, als er noch auf der Ranch ihres Vaters arbeitete, der ihn, den nicht standesgemässen Partner für seine Tochter, davonjagte. Ein befremdliches Wiedersehen, das schliesslich, nachdem im Angesicht der drohenden Todesgefahr Stolz und Verbitterung weichen, zu einer einzigen beglückenden Begegnung der beiden führt, ehe der Tod die junge Frau ereilt. Denn Chuka hat den Colonel nicht davon überzeugen können, dass es das Beste wäre, das Fort kampfflos aufzugeben und den Indianern die Vorräte zu überlassen. So nimmt das Unvermeidliche seinen Lauf; die Übermacht der Indianer greift an und nimmt das Fort, getrieben von der Macht des Hungers, der friedliche Menschen wieder in kriegerische Kämpfer verwandelt hat. Das Filmende blendet zum Filmanfang zurück: der Kommandant beendet sein Protokoll; er erhebt keine Anklage gegen die Indianer, die aus einer Notlage heraus gehandelt haben.

Gordon Douglas hat die pessimistische Story ganz folgerichtig inszeniert und viel Sorgfalt auf die Charakterisierung der Handlungsträger verwendet. Schade, dass er die Geradlinigkeit des dramaturgischen Aufbaus zuweilen verlässt und – was gar nicht nötig wäre – den sonst so nüchternen und dadurch fesselnden Film um eine Reihe von Effekten bereichert, die aber aufgesetzt wirken und vordergründig bleiben. Dazu gehören einige Krassheiten: eine wüste Schlägerei zwischen dem Sergeant und Chuka ebenso wie das «Abstechen» eines Indianers. Geschmackliche Unsicherheit verrät zudem die Liebesszene zwischen Veronika und Chuka – die Passage ist arg gefühlig und wirkt unfreiwillig komisch. Eine Andeutung hätte hier genügt, ja, einen stärkeren Eindruck gemacht. Denn dass sich die beiden Menschen schliesslich finden – im Angesicht des Todes –, das ist nur zu verständlich. Die Stärke des Films liegt in der Art und Weise, wie er im Spiegel der Vergangenheit die Gegenwart transparent werden lässt: die vorgeführten Typen gibt es zu jeder Zeit, Situationen und Verhaltensweisen haben Parallelen auch heute. Dabei enthält sich Gordon Douglas klug jeden Spruchbands und jeder Propaganda; er beschreibt, gibt Denkanstösse, aber überredet nicht. Glaubhaft und überzeugend ist das Spiel der Hauptdarsteller John Mills, Ernest Borgnine und Rod Taylor. -Iz

Cowboys in Africa (Hondari)

II. Für alle

Produktion: Vantors-Films; Verleih: Starfilm; Regie: Andrew Marton, 1967; Buch: Andy White; Kamera: Paul Beeson; Musik: Malcolm Arnold; Darsteller: Hugh O'Brian, John Mills, Nigel Green, Adrienne Corri, T. Nardini u. a.

Ernährungsschwierigkeiten gibt es – und wird es in Zukunft noch mehr geben – auch im «Schwarzen Erdteil» Afrika. Der Rancher Howard Hayes sieht einen Ausweg aus dieser Lage darin, dass er Grosswild einfangen und zur Zucht zähmen lassen will. Dann fressen diese Tiere nicht mehr die ganze Gegend kahl, sondern werden gefüttert und geweidet wie Haustiere. Dazu lässt sich der Farmer Cowboys aus den USA kommen. Aber Hayes hat in seinem Nachbarn Bekker einen Feind, der nur die gnadenlose Jagd kennt. So schwärzt er Hayes beim Wildhüter an und erklärt, das gefangene Wild verbreite gefährliche Seuchen, die den gesamten Viehbestand vernichten können. Als das nichts hilft, lässt er in einem unbewachten Augenblick die fast zahmen Tiere frei, um das Werk seines Rivalen zu zerstören. Aber die Cowboys fangen wenigstens die trächtigen Tiere wieder ein. Die Idee des gezähmten Wildes hat gesiegt. Einer von den beiden Cowboys findet in Afrika Liebe und neue Heimat.

Es muss bereits gefährliche Abenteuer bei den Dreharbeiten gegeben haben, denn die Geschichte bringt Situationen, die sicher nicht nur gefährlich ausgesehen haben. Aber Produzent Joan Tors, bekannt durch seine Flipper-Filme, brachte offenbar ein gehöriges Mass an Erfahrung mit, um diese Abenteuer zu meistern. Jedenfalls scheint das Milieu äusserst echt getroffen zu sein, so dass sich informative Elemente mit unterhaltenden abgewogen gegenüberstehen. Der Film bietet ein Beispiel dafür, wie ein Sachproblem in einer Spielhandlung den Zuschauern im Kino nahegebracht werden kann. Die Abenteuer der Cowboys sind so spannend, wie die Betrachtung der Sitten und Gebräuche der Massai-Neger interessant sind. Jüngere Besucher werden sich noch mehr als ältere an dem kleinen Sampson erfreuen, einem Negerjungen, der herrlich viel Naturtalent zeigt. So wird der Film für jung und alt etwas Ansprechendes bringen. Bet.

Peau d'espion (Die Haut des Spions)

III. Für Erwachsene

Produktion: S. N. E. G., Eichberg, Franca; Verleih: Impérial; Regie: Edouard Molinaro, 1967; Buch: E. Molinaro, Jacques Robert, nach einem Roman von J. Robert; Kamera: Raymond Lemoigne; Musik: José Berghmans; Darsteller: Louis Jourdan, Senta Berger, Edmond O'Brien, Bernard Blier, Maurice Garrel u. a.

Edouard Molinaro (40) ist ein Regisseur, der Intelligenz, Einfallsreichtum und den Hang zum Spielerischen in Filmen wie «Une ravissante idiote» und «La chasse à

l'homme» bewies, wo er die Klischees des Schaugeschäftes Film variiert. So verhält es sich auch mit diesem Film, dessen Thema dem sattem bekannten Agenten-Genre entstammt. Doch es wird hier entschieden glaubwürdiger behandelt als in den meisten Produkten der gängigen Serien zwischen Bond und Cotton. Der französische Geheimdienstler ist mit Bernard Blier ein Mann, der – älter und dicklich – das Gegenteil des gewissenlosen und smarten Haudegens ist. Er hat zu verhindern, dass (durchaus menschlich gezeichnete) chinesische Agenten einen französischen Laser-Experten mit chinesisch-kommunistischen Auffassungen nach Peking bringen. Ein ehemaliger Untergebener im Algerien-Krieg, der ein nicht allzu erfolgreicher Roman-Autor geworden ist, soll ihm dabei helfen. Menschliche Gefühle wie Liebe, Freundschaft und Hass stören das sorgfältig eingefädelt Spiel. Liebe verbindet den Schriftsteller zeitweilig mit der schönen Agentin, Freundschaft mit dem Gelehrten (den Maurice Garrel mit zerfurchtem Gesicht überzeugend profiliert) und Hass mit dem gefügigen Adlatus des Führers der chinesischen Agenten, der sich hinter der Maske eines seriösen Verlegers verbirgt. Molinaro stellt die Frage nach der Moral der Agenten und beantwortet sie intensiver als viele seiner Kollegen, obwohl sein Film zur Ehre des französischen Vaterlandes endet: Der Patriotismus des Wissenschaftlers siegt über seine prochinesische Haltung. Allerdings sind auch da wieder moralische Wertfragen im Spiel.

Auch Molinaro hat natürlich den Gesetzen des Show-Business gehorcht. Er besetzte die Liebespaar-Rollen mit dem schönen und männlichen Louis Jourdan und mit Senta Berger, die in grossem Make-up die Verlegersgattin mimt. Damit und mit mancherlei raschen Schwenks brachte Molinaro modischen Sex ins Spiel. Ausserdem frönte er der Lust an Brutalitäten mit zwei sorgfältig ausgeklügelten Schlägerei-Sequenzen. Die eine handelt in einem seltsamen Gammler-Lokal in Paris und die andere in der Heidelberger Altstadt. Dort wird nämlich eine wissenschaftliche Zeremonie genützt, um die letzten Weichen für die Reise des Wissenschaftlers nach China zu stellen. Molinaro filmte hier wie auf dem Frankfurter Flughafen. Abgesehen von kleinen Fehlern und einer Mystifizierung der Neckar-Stadt gelang ihm damit ein gewisser authentischer Anschein. Die Bildgestaltung ist erfreulich lebendig. Alles in allem: ein interessanter Agentenfilm. -el

Sugar Colt, il vendicatore (Rocco – der Mann mit den zwei Gesichtern)

III. Für Erwachsene

Produktion: Mega/Eva; Verleih: Monopole-Pathé; Regie: Franco Giraldi, 1967; Buch: Giuseppe Mangione, Augusto Finocchi, Sandro Continenza, Fernando di Leo; Kamera: Alejandro Ulloa; Musik: Luis Enrique Bacalov; Darsteller: Hunt Powers, Soledad Miranda, Julian Rafferty, James Parker, V. Israel u. a.

Dieser Western fällt wohlthuend aus dem tristen Rahmen, den kommerziell begabte Italiener für ihre sadistische Django-Sippschaft gebastelt haben. Das bedeutet jedoch nicht, dass er auf die Merkmale des Markenartikels «Sado-Western» völlig verzichtet hätte; eines findet sich bereits in der ersten Sequenz: Nach dem Unabhängigkeitskrieg wird in New Mexiko eine Abteilung junger Scharfschützen aus dem Norden durch Sprengung einer Felswand teils getötet, teils zwecks späterer Erpressung der Angehörigen gefangengenommen. Ist der Zuschauer verblüfft, weil die Opfer nicht in Gross- oder gar Detailaufnahme präsentiert werden, so wird das Erstaunen noch grösser, wenn der zur Rettung der gefangenen Soldaten bemühte Held Rocco seine Talente trotz eines ansehnlichen Geld-Angebots zunächst nicht zur Verfügung stellen will und sich erst auf den Weg macht, als die Komplizen des Erpressers seinen früheren Freund getötet haben. Rocco kommt in der Maske eines mickrigen Doktors im Verbrechernes an und geht aus seinen ersten Abenteuern siegreich hervor.

Das bühlenbewährte Verkleidungsmotiv bringt auch hier echte Komik ins Spiel, zumal in dieser Phase Hunt Powers als Rocco eine komische Begabung an den Tag legt. Rocco gewinnt den Kampf gegen die Übermacht nicht durch eiskalte Brutali-

tät, sondern durch Mut, Geschicklichkeit und eine Reihe origineller Einfälle. So steht etwa dem üblichen Maschinengewehr eine Kräutermischung gegenüber, die Rocco in den Ofen wirft und damit die Wirkung von – Lachgas erzielt und die Verbrecher in einige Verlegenheit bringt. Wenngleich es hier mehr Tote als im traditionellen Western gibt, so entdeckt man doch in mehreren Szenen die ironische Distanz des Regisseurs von diesem Genre. Auch die ganze unrasierte Verbrecherbande wirkt mit ihren riesigen Schnurrbärten wie eine ironische Karikatur. Bei den Motivationen für Rocco stehen menschliche Aspekte im Vordergrund.

Der Film ist formal sauber und einfallsreich gestaltet. Bei den Schlägerei-Sequenzen finden sich brillante Schnitt-Folgen, deren Rasanz es dem Regisseur ermöglicht, auf sadistische Einzelheiten zu verzichten. Auch die Qualität der Farbfotografie ist erstaunlich gut. So steht dieser Film über dem Durchschnitt des Italo-Western und erreicht in einigen Einstellungen die Qualität seiner grossen Vorbilder aus Amerika.

G. P.

Yellow sky (Nevada)

II-III. Für Erwachsene und reifere Jugendliche

Produktion: Fox; Verleih: Victor; Regie: William A. Wellman, 1948; Buch: Lamar Trotti, nach einer Erzählung von W. R. Burnett; Kamera: Joe McDonald; Musik: Alfred Newman; Darsteller: Gregory Peck, Richard Widmark, Anne Baxter, James Barton, Henry Morgan, Robert Arthur, Charles Kemper u. a.

Die Story von «Nevada» hört sich an wie eine Dutzendgeschichte. Eine Gruppe von Outlaws überfällt eine kleine Bank, wird von Unionssoldaten verfolgt und flieht in eine Salzwüste. Dem Verdursten nahe, entdeckt Stretch, ihr Anführer, am Horizont die Silhouette einer Stadt. Als sie näherkommen, erkennen sie, dass es eine «Ghost-City», eine Geisterstadt ist, verfallen und von den Abenteurern, die hier einst nach Gold suchten, verlassen. Ein feindseliges Mädchen mit vorgehaltener Flinte weist den Banditen den Weg zur Quelle. Sie lebt als einzige Weisse mit ihrem Grossvater in dieser Gegend. Streiten sich die Männer zunächst nur um die Gunst des kratzbürstigen Mädchens, so kommen sie bald dahinter, dass der Alte Gold gefunden hat, von dem sie profitieren möchten. Als der Grossvater und seine Enkelin in die Enge getrieben sind, schliesst Stretch mit ihnen ein Abkommen, das Gold zu halbieren. Seine Leute aber wollen sich schliesslich nicht mehr an das gegebene Wort halten. Besonders Dude wiegelt sie auf und lässt sich zum neuen Anführer wählen. Es kommt zum Kampf, bei dem sich Stretch nicht zuletzt wegen seiner Gefühle für das Mädchen ganz auf die Seite der Beraubten schlägt. Dude wird getötet; Stretch wird ein anständiges Leben beginnen. Der erste Schritt dazu ist, dass er der Bank das gestohlene Geld zurückbringt.

Könnte man hinter dieser Handlung einen herkömmlichen Action-Western vermuten, so erweist sich der Stoff unter Wellmans Regie rasch als eine wesentlich interessantere Fabel über den Konflikt zwischen Gut und Böse, über den Zusammenprall von Ordnung und Gesetzlosigkeit, von Humanität und Egoismus. Wie die sechs Reiter zu Beginn im Bild auftauchen, kann der Zuschauer sie nirgends einordnen: eine Gruppe Fremder, über die man erst in der nächsten Einstellung erfährt, dass es Desperados sind, die sich aus eigener Entscheidung ausserhalb des Gesetzes gestellt haben. Wenn sich der Kreis schliesst – die Schlusszene gleicht verblüffend dem Bankraub des Anfangs –, haben sich die Männer, die übriggeblieben sind, für die Ordnung und damit für das Gesetz entschieden. Zwischen diesen beiden Extremen liegt eine psychologische Entwicklung, die den innersten Kern des Films bildet. Die stufenweise Steigerung, mit der sie fortschreitet, fordert den Zuschauer über die äussere Spannung hinaus tiefere Anteilnahme ab. Die Charaktere offenbaren sich sowohl in den Handlungen der Protagonisten wie in Selbstzeugnissen ihrer Vergangenheit und in der Art der Beobachtung durch die Kamera. Ein scheinbar beiläufiger Schuss auf eine Eidechse, eine Prügelei um das Mädchen, die in brutale Mordlust ausartet, sind keineswegs bloss Attribute einer auf rauhen Effekt bedachten Sensationsstory, sondern Indiz für eine seelische Disposition, um

deren Aufzeigung es dem Regisseur in erster Linie geht. Der urmenschliche Konflikt spielt sich auf zwei Ebenen ab, zum einen innerhalb der Gruppe, zum anderen im Kontakt mit den Repräsentanten der bürgerlichen Ordnung. Wellman hält beides klar auseinander. Die Abrechnung zwischen Stretch und Dude erfolgt gleichsam «unter Ausschluss der Öffentlichkeit»: Stretch stürzt in den finsternen Saloon, in dem Dude und ein weiterer Bandit verborgen sind; die Kamera bleibt draussen, während man fünf Schüsse hört. Andererseits bekennt der Grossvater seinen geheimen Traum, das Gold möge dazu verhelfen, dass wieder Leben in die Stadt einzieht, dass die Postkutsche wieder hält, in Gegenwart der Outlaws, die ihn gerade zuvor verwundet haben. Die Popularität der doppelten Konfliktstellung sichert dem Film verstärktes Interesse: die Entscheidung der Männer muss zweimal fallen.

Während der Durchschnittswestern sich in einem Klima vollzieht, das mehr von den Mythen einer ins Legendäre gedrängten Vergangenheit als von historischen Geschehnissen bestimmt ist, erweist sich «Nevada» deutlich an den politischen und sozialen Implikationen interessiert. Die Handlung spielt zwei Jahre nach Beendigung des Bürgerkriegs. Obgleich wenig über den Krieg und seine Folgen gesprochen wird, ist er als Ursache doch allgegenwärtig. Er hat die Männer aus der Bahn geworfen und bestimmt auch jetzt noch ihre Gefühle. Selbst die Augen des Grossvaters leuchten auf, als Stretch bekennt, er habe bei den Blauröcken gedient. Die Verschiebung des landläufigen Helden- und Gangsterbildes zugunsten psychologisch komplizierterer Typen zeigt sich bedingt durch die Auswirkung des Sezessionskrieges. Wellmans Figuren sind beherrscht, von eben den Vorzügen und Schwächen, die charakteristisch waren für die Epoche beginnender Restauration. Der Mythos des Westens wird darüber freilich nicht aufgegeben. Er lebt nicht nur in der Berufung auf Namen wie Quantrill, sondern vor allem in der Verbundenheit der Menschen mit einer rauen Natur weiter. Der zwischenmenschliche Konflikt ist integriert in die höhere Ordnung der Naturgesetze, der alle und jeder ausgeliefert sind, die ihre elementarsten Kräfte herausfordert, der sie sich widersetzen und doch gleichzeitig fügen. Die Meisterleistung Wellmans liegt vor allem in der unmerklichen, absolut überzeugenden Verschmelzung dieser mythischen Elemente mit der Weiterführung aus ihr abgeleiteter Stereotype zu einem psychologisch und historisch relevanten Geschehen. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang die vollkommene Kongruenz von Bild und Ton, die reflektierte Gliederung des Stoffes in eine Folge von «Kapiteln», die durch Ab- und Aufblendung deutlich voneinander getrennt sind und die gleichermaßen poetische wie realistische Durchformung der Szenen. «Nevada» ist deshalb ein ehrgeizig die scheinbaren Grenzen des Westerns sprengender Film, der im Entstehungsjahr 1948 seiner Zeit voraus war, aber auch eine Bestätigung des ehernen Gesetzes des Genres, das eine ursächliche Verbundenheit der Gestalten mit den Eigentümlichkeiten der Landschaft und den aus ihr resultierenden Lebensbedingungen behauptet. «Nevada» beweist nach Gehalt und Gestalt das Schlagwort vom Western als dem «Film par excellence». Ev.

Korrigenda

Der im «Filmberater» 6/68 besprochene Film «Ljubavni slucaj» (Ein Liebesfall) ist bei Emelka – und nicht, wie fälschlicherweise geschrieben, bei Alexander – im Verleih. Wir bitten höflich um Korrektur sowohl bei der Kurzbesprechung 68/194 wie auch bei der Grossbesprechung Seite 99. Vielen Dank.