

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 8 (1956)
Heft: 4

Artikel: Verblassendes Startum
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-964128>

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: 03.05.2025

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

Von Pistolen, Pferden und Stampeden

Von Dr. Martin Schlappner

II.

Mag heute auch die geistige und seelische Struktur der amerikanischen Gesellschaft anders geworden sein: im Wildwester erlebt der Amerikaner noch immer etwas von den Kräften, die den Grund bestellt haben, auf dem er steht. Dieses Land des Ursprungs, in dessen Umwelt er stark geworden ist, sucht er mit der Seele. Romantisch wird Rückschau gehalten auf das Vergangene, das erscheint, als hätten sich damals Sinn und Aufgabe der eigenen Existenz am reinsten und genauesten ausgebildet. Im Wildwester spiegelt sich für den Amerikaner Tradition. Es ist eine Art darin, die eigene Geschichte zu erleben, und wenn auch lächelnd und mit Spott von Pferdeopern gesprochen wird, die Herzen schlagen dennoch stolz und von Spannung erregt im Rhythmus der Hufe, die durch die abenteuerliche Handlung sprengen.

Freie Bewegung von Mensch und Tier, das Kolorit des natürlich Gelebten, der Charme der Dokumentarität der Landschaft: das hat sich im Wildwester von seinen Anfängen bis heute erhalten, mögen sich auch die Typen der Helden gewandelt haben, mögen auch die Erzählungen thematisch anspruchsvoller und im Motivwerk phantasiereicher, in der Schilderung des Menschlichen differenzierter geworden sein. Um einen Wildwester zu drehen, braucht es wenig Dekorationen, aber viel Platz. Die Naturfreiheit erspart in vielen Teilen das Atelier. Ein paar Farmerhäuser, eher ärmlich als wohlhabend anzusehen, ein Schaukelstuhl auf der Bretterveranda, einige Scheunen, in denen die Pferde zur Nacht eingestellt werden und Faustkämpfe der Raufbolde am Rand des Tennenbodens ausgefochten werden, einige Schenken, wo nach dem rauen Reitwerk das gebrannte Wasser die Müdigkeit im Leibe auslöscht und die Würfel über die Tischplatte rollen, wo sich im fiebrigen Wirbel das Roulette dreht und die Pistolen tödlich in die Brust der Falschspieler peitschen, eine staubige Straße zwischen niedrigen, einstöckigen Häusern, das Office des Sheriffs unter ihnen, und die Bank und die Posthalterstation, und ein Rastbalken vor jedem Haus, an dem die Pferde angebunden werden: das genügt als Aufwand. Und dazu die freie Landschaft, «hinter den Hügeln», auf denen sich die Filmstadt Hollywood ausdehnt, oder weiter, fernweg, in Utah, in Kolorado, in Arizona und Kansas, Nevada und Wyoming.

Der Wildwester steht an der Wiege des Starfilms. Aber blieb dieser Starfilm nicht mehr als jeder andere dem Leben verbunden? Weil er sich nicht zur geschminkten Darstellung des Lebens verführte! Das mag daher kommen, daß der Wildwester stets literaturfern geblieben ist und deshalb nicht mit falscher Ambition des Künstlerischen verkoppelt worden ist. Das Milieu, in dem er spielt, ist dem Amerikaner vertraut, er vermag es schmucklos realistisch zu erfassen, ohne das Pathos des Gestellten zu bemühen. Die Absichtslosigkeit des vor der Kamera gelebten Lebens, der Charme der Alltäglichkeit wurden im Wildwester zum erstenmal als Voraussetzung künstlerischer gerichteter Schilderung im Film begriffen. Das heißt nicht, daß alle Wildwester künstlerisch auch ernst zu nehmen wären. Die es aber sind, gestalten eine in den Urgründen des Menschlich-Allgemeinen wurzelnde Erzählung aus der Umwelt des noch der Gesittung und dem Gesetz entzogenen Landes, und der Feinnervige, der mit etwas verschämter Lust am Naturhaften und Robusten hängt, wird menschlich davon angerührt. Hier lebt die Landschaft, in ihrem Schweigen, in den tausendfältigen Stimmen ihrer Stille erhört, hier ist die äußere Handlung in Intensität der Innerlichkeit und des wirkend Menschlich-Bewegenden verwandelt, hier leben, streiten und sterben Menschen, deren Charaktere vielschichtig ins Spiel geformt sind, hier wird die Aktion zur spannungsvollen Saga vom Heldenkampf der Pioniere, die das Inbild solcher Männlichkeit sind, hier bestehen Männer und Frauen willigen Glaubens und voll zäher Ausdauer die Fährnisse des noch unerschlossenen Marsches durchs wilde Land, hier ist das Abenteuer seelisch differenziert, vollzieht sich das Drama in der besonderen Umwelt des Ungeordneten, ist unverstelltes Milieu, ist Folklore, volkhafte Musik, balladeske Stimmung. So ist der gute Wildwester — wie gering auch die Zahl dieser Art sein mag — in seiner Handlung unter die Oberfläche bloßer Abenteuerlichkeit und billigen Nervenkitzel gelagert. Uner-schöpflich ist das Theater der Personen: Scouts, Offiziere und Soldaten der Kavallerie und der Infanterie, Sheriffs, Aerzte, Prediger und Viehhirten, Damen und Dirnen, Kaufleute und Farmer, Schurken, habgierige Bankiers, Haciendakönige und arme Schlucker. Die Helden sind immer untadelig, und sie haben Rosse, die die Klugheit selbst sind. Das sind Helden von altem Schrot und Lasso. Das sind muskelpralle Männer, die ungerührt die Sporen in die Weichen ihrer Pferde pressen und standhaft mit knallenden Faustschlägen ihre Gegner niederlegen. Das sind gute junge Recken, die auf weißem Roß geradewegs in des Sheriff-töchterchens Herz hineinreiten. Das sind gefährliche Burschen, denen die Pistole locker im Gürtel sitzt. Das sind struppige Gesellen, die kaltblütig die blutigsten Schießereien bestehen, bei denen es immer nur Tote gibt, und die Toten immer auch die Bösen sind. Als Abenteuerfilm ist der Wildwester oft hart und brutal. Die Amerikaner haben die Tat stets hochgehalten. Daher weichen sie der Härte und Brutalität weniger empfindlich aus als wir. Das mag uns abstoßen, und

wenig gefällt uns auch, daß Personen und Konflikte, Räuberei und Heldentum sehr oft schematisch angelegt sind, und daß sich ebenso mechanisch die meist simplistische Moral vollzieht, deren Sieg immer gewiß ist.

Der Wildwester verbindet in den meisten Fällen zwei Elemente miteinander: Mit der Erinnerung an die große Pionierzeit wird der nationale Stolz liebost, und diese Erinnerung wird eingebettet in eine Handlung, die ihre Spannungseffekte immer aus der Abenteuerlichkeit, sehr oft aber auch aus Verbrechen zieht. Schon der Film, der am Anfang der Westerner-Produktion steht, weist diese Elemente auf. Es ist das zwölf Minuten dauernde, im Jahre 1903 entstandene und die (kurze) Aera des Einrollenfilms eröffnende Räuberstück «Der große Eisenbahnüberfall». Broncho Billy war der Held dieses Films, der als erster eine Spielhandlung mit dramatischer Intrige skizzierte und zugleich ein als Spannungsmotiv später immer wiederkehrendes Thema aufgriff: den Überfall auf einen fahrenden Eisenbahnzug. Broncho Billy wurde der erste berühmte Cowboy-Star. Er war der erste, der auf der Leinwand einen Revolver zog, und es geht die Legende, das Publikum sei, als er die Mündung gegen den Zuschauerraum richtete, zur Panik erschrocken — obwohl (es war ja Stummfilm) kein Schuß zu hören, nur Pulverdampf zu sehen war.

Dieser Räuberfilm inspirierte eine ganze Schule von Filmen; ihre wichtigsten Attraktionen waren waghalsige Überfälle, kühne Klettereien über die Dächer rasend dahindampfender Züge, kaltblütige und blutige Schießereien, bei denen es immer nur Tote gab, fliegende Reiterjagden, satte Burschen, die über die heftig schlagenden Flanken der Pferde hinweg zielgenau ihre Schüsse pfefferten. Es waren Filme, die die mexikanische Reitermode mit den enganliegenden Hosens und dem breiten Schattenhut in der ganzen Welt zum gewohnten Anblick machten. Sie wurden, wie diese Kleidungsstücke, nach dem immer gleichen Muster zugeschnitten: Der Held war ein gefährlicher Bursche, dem die Pistole locker im Gürtel saß und der sein Schützenhandwerk — das ihm, auch wenn er für das Recht kämpfte, den Verruf eines Bösewichtes dennoch einbrachte — dadurch der Vergebung des Publikums empfahl, daß er am Schluß des Films ein junges hübsches Mädchen aus mancherlei todbringenden Gefahren selbstlos rettete und in drohenden Verfolgungsritten seine Bravour des Reitens und des Herzens bewies.

(Fortsetzung folgt.)

Verblissenes Startum

ZS. Keine Sicherheit mehr, selbst mit einem Anstellungsvertrag — das ist die neue Situation, vor der die angehenden Schauspieler des amerikanischen Filmes stehen. Wie ein Lauffeuer hat sich diese Erkenntnis in der großen Schar der Aspirantinnen, die auf eine Filmlauf-



Verblissenes Startum: Gloria Swanson (links), einst weltbekannter Star («Sunset Boulevard»), in ihrem Schneideratelier. Auch viele andere Stars betreiben nebenbei noch ein Gewerbe.

bahn hoffen, verbreitet. Die Zeit des Starruhms ist sehr kurz geworden, und auch die Höchstbezahlten unter ihnen müssen sich früh mit dem Gedanken an den Abstieg vertraut machen. Die sagenhaften Gehälter (das höchste jemals bezogene hat Audrey Hepburn in der Höhe von 350 000 Dollar für ihre Mitwirkung im kommenden Film «Krieg und Frieden» erhalten) erweisen sich zum guten Teil ebenfalls als

trügerisch, da die Steuer bis auf 90 Prozent ansteigen kann. Dazu kommen noch die Agenten, die Angestellten und die hohen Repräsentationsausgaben.

Das hat zu einer Entwicklung geführt, die mit der Zeit der Filmproduktion ernste Schwierigkeiten bereiten kann. Außerdem haben eine Reihe von Filmstars begonnen, neben ihrer Filmarbeit noch irgendeinen Beruf oder eine sonstige gewinnbringende Tätigkeit in der Freizeit auszuüben. Selbst bekannteste Filmschauspielerinnen stehen heute infolge der unsicheren Zukunftsaussichten mit einem Bein außerhalb des «unsoliden» Films irgendwo im Wirtschaftsleben. Einige zeichnen Kostüme für Modehäuser, andere kauften oder beteiligten sich an einem Hotel oder Restaurant oder führen ein Modegeschäft. Der Ruf, der die Stars begleitet, ist auch für Reklamezwecke sehr geeignet; sie können auf diese Weise neue Produkte in den Zeitungen empfehlen, wofür sie hoch bezahlt werden. Esther Williams dürfte als gewandte Geschäftsfrau im Vordergrund stehen; vor zwölf Jahren begründete sie ihren Ruf als schwimmender Star in einem Film, in welchem sie unter Wasser lachte und schluchzte. Ihre Produktionsfirma gestattete ihr die Verwendung ihres Namens für wirtschaftliche Zwecke, worauf sie sogleich eine Fabrik für Badekleider gründete. Als sie einst eine leichte Szene schlecht spielte (sie weiß, daß ihre schauspielerischen Fähigkeiten sehr gering sind), wagte sie dem Regisseur nicht zu sagen, daß sie dabei über die Bilanz ihres Unternehmens nachdachte. Sie ist heute über ihre Idee sehr froh, denn diese verschafft ihr dreimal soviel Einkommen wie der Film. Trotzdem bleibt sie bei diesem, denn jeder ihrer Filme bringt eine neue Nachfrage nach ihren Produkten. Sie arbeitet also beim Film, um eine erfolgreiche Geschäftsfrau zu sein, wovon ihre Bewunderer und die jungen Mädchen, die von einer gleichen Laufbahn träumen, bestimmt nichts wissen. Arlene Dahl wiederum betreibt ein Wäschegeschäft, mit dessen Kollektionen sie in den Ferien selbst im Lande herumreist. Der begabten Gloria Swanson ist es zugut gekommen, daß sie schon früh ein Modegeschäft begonnen hatte. Einen Augenblick schien es, als ob der große Erfolg ihres Spät-filmes «Sunset Boulevard» ihr den Wiederaufstieg beim Film ermögliche, aber sie ließ sich dadurch nicht aus dem Wirtschaftsleben weglocken und hat die Filmproduzenten nie mit neuen Vorschlägen für gleiche Filme bearbeitet. Sie blieb bei ihrem Schneiderinnengewerbe. Dorothy Lamour betreibt ein Geschäft für Säuglingsartikel, aber auch mit Baumwolle, Tabak und Petrol wird gehandelt. Sozusagen alle Stars haben ihr Vermögen außerhalb der Filmindustrie angelegt und verfolgen eifrig die Entwicklung der Unternehmen, an denen sie beteiligt sind. Der bekannteste Fall ist Greta Garbo, die, gut beraten, ein großes Paket Oelaktien erworben hatte, die heute mehrere Millionen wert sind. Nur Marilyn Monroe macht eine Ausnahme; sie hat ihr ganzes Geld in ein eigenes Filmunternehmen geworfen und träumt davon, Proust und Dostojewski zu verfilmen. Sie ist dem Film auf der ganzen Linie auf Gedeih und Verderb treu geblieben.

Es ist eine prosaische Entdeckung für viele romantische Köpfchen, welche von einer großartigen Existenz als Filmstar schwärmen! Um ein Schneidergeschäft oder etwas Ähnliches zu führen, braucht man schließlich nicht den anstrengenden Umweg über den Film zu nehmen. Selbstverständlich hängt auch dies mit der herrschenden Geistesverfassung Amerikas zusammen. Das gewaltige Zahnrad der amerikanischen Wirtschaft steht nun einmal unter dem Leitsatz: «Es ist keine Minute zu verlieren.» Niemand entgeht diesem Spiel; es gibt keinen Müßiggang, selbst das Vergnügen wird schnell nach Fahrplan konsumiert. An möglichst vielen Orten, wo Geld fließt, dabei zu sein, mitzumachen, das scheint die beste Sicherung für das Alter. Nur schade, daß die Menschen bei dieser ständigen Hast kein große Chance haben, sehr alt zu werden.

Der Regisseur als Laie

ZS. Es gehört bekanntlich zu den Grundsätzen des neo-realistischen Films, nicht mit Berufsschauspielern zu arbeiten. Auch Regisseur Pietro Germi («Im Namen des Gesetzes») war dazu entschlossen, und es gelang ihm auch, für seinen neuen Film «Der Lokomotivführer» genügend geeignete Laien zu finden. Nur für die Hauptperson und Titelrolle hoffte er (verbotenerweise) auf Spencer Tracy, dessen Gesicht ihm bei der Gestaltung stets vor Augen schwebte. Doch Tracy sagte aus Amerika ab, worauf Germi sich zornig auf den Weg machte, auch dafür einen Laien zu suchen.

Das erwies sich jedoch als schwierig. Tausende von Gesichtern ließ er in allen Städten Italiens an sich vorüberziehen, keines entsprach seinem Bild. Der Film handelt vom Zerfall einer Familie, von Leben und Tod eines etwas rauhen, aber braven Mannes, der sein Leben lang auf verantwortungsvollem Posten seine Pflicht getan und sogar Auszeichnungen für Sonderleistungen errungen hat. Sein jüngster Sohn bewundert ihn, hält ihn für einen Helden, weil er den wichtigsten Schnellzug auf der wichtigsten Linie führt, Auszeichnungen besitzt, mehr trinken kann als andere und die Gitarre in besonderer Art zu bearbeiten versteht. Doch der ältere Sohn und die Tochter teilen diesen Respekt nicht. Sie haben beide persönliche Fragen zu lösen, füh-

len sich unverstanden, weil in der Familie keine Antwort auf die wichtigsten Probleme erfolgt, so daß es oft zu harten und bitteren Auseinandersetzungen mit dem Vater kommt. Besonders die Tochter gerät in große Schwierigkeiten, deren Folgen sie mutig auf sich nehmen will, aber der Vater will sie zu einer falschen Heirat zwingen. Angesichts der häuslichen Schwierigkeiten verläßt er eines Tages die Familie. Aber deren Zerfall stürzt ihn in innere Schwierigkeiten, er wird be-ruflich unsicher, führt einen Unfall herbei, gerät in Untersuchung und



Der Regisseur Pietro Germi in der Hauptrolle seines neuen Films «Der Lokomotivführer», in dem er auch die Regie führt, mit seiner Film-Familie. Links die Mutter und der von ihm begeisterte jüngste Sohn, rechts die opponierenden Kinder, Tochter und ältester Sohn.

wird schließlich auf einen Güterzug versetzt. Dafür fühlt er sich nicht mehr geeignet, tritt in den Ruhestand und erkrankt. Langsam sammelt sich die Familie wieder um sein Bett, alles scheint wieder in Ordnung zu kommen, aber mit ihm ist es zu Ende. — Man erkennt die Ähnlichkeit dieses Stoffes mit dem alten Film «Ein Baum wächst in Brooklyn».

Wo aber den Laien für die tragende Charakterrolle des alternden Mannes hernehmen? Nach den vielen Mißerfolgen bei der Suche wurde Germi beinahe trübselig, begann seine Pflichten zu vernachlässigen und saß mehr in Roms Schenken herum, als ihm zuträglich war. Der Produzent, der sein Geld in den Film gesteckt hatte, wurde ungeduldig, aber Germi zuckte gegenüber Vorwürfen nur die Achseln und verschwand in der Stadt. Der Produzent ließ aber nicht locker, ging ihm schließlich nach und fand ihn in einer Osteria, im Begriffe, den Gästen sein Leid zu klagen. Er machte kurzen Prozeß mit ihm: «Du selbst wirst die Rolle spielen!» Germi lachte, aber dem Produzenten war es bitterer Ernst. Es half Germi nichts, daß er erklärte, ein Regisseur sei doch kein unbeschriebenes Filmblatt wie ein Laie, es fehle ihm die nötige Naivität und Ursprünglichkeit. Der Produzent ließ sich nicht ausreden, daß jeder Regisseur als Schauspieler ein Laie sei, und deshalb das geheiligte Dogma des Neo-Realismus für die Verwendung von Laien als Schauspieler dadurch nicht verletzt würde. Es sei ganz überflüssig, bei einem Gesicht wie dem seinigen noch lange in Europa herumzusuchen, er solle sich nur im Spiegel betrachten.

Germi befolgte diesen Rat, und fand es schließlich für die Aufgabe nicht so übel. Er stellte sogar eine Ähnlichkeit mit Tracy fest. Auch sonst paßte er nicht schlecht zur Rolle; er haßte alles Mondäne. Als junger Mann war er Hafenarbeiter in Genua, später Handlanger in verschiedenen Gewerben, darauf Matrose gewesen. Er ist stolz darauf, noch nie in seinem Leben einen Smoking getragen zu haben.

So werden wir erstmals Germi von Angesicht auf der Leinwand begegnen. Er soll bei den Proben ein fürchterliches Lampenfieber gezeigt haben, obwohl er vor keinem Regisseur Angst zu haben braucht, weil er es selbst ist. «Alle ändern Mitwirkenden hat man auf der Straße gefunden», pflegt er zu bemerken, «nur mich hat man in einer Osteria aufgelesen.»