

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 16 (1964)
Heft: 8

Rubrik: Blick auf die Leinwand

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: 22.01.2025

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

BLICK AUF DIE LEINWAND

ABENDMAHLSGÄSTE (Nattvards Gästerna)

Produktion: Schweden
Regie : Ingmar Bergman
Besetzung: Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, u. a.
Verleih: Columbus-Films

ms. Drei Filme, in den Jahren 1960 bis 1963 entstanden, hat Ingmar Bergman, Schwedens umstrittener Filmkünstler, zu einer Trilogie geführt, die das eine Thema, zu welchem Bergman Denken und Gestalten immer hineingedrängt haben, abgewandelt: das Thema, dass Gott schweigt und unter diesem Schweigen der geforderte Glauben unsicher wird und zerbricht. "Wie in einem Spiegel" (1960) setzt gegen die Zerstörung des Glaubens die Hoffnung, dass die Liebe zu den Menschen das Sinnbild der Liebe Gottes zu sein vermöge; dass in jener Liebe, und sei sie noch so schwach, sich die Liebe Gottes und damit Gottes Existenz beweise. Der Film "Die Abendmahlsgäste", 1962 geschaffen, geht dramaturgisch von dieser als Hoffnung sich darbietenden Erkenntnis aus und raubt dem Menschen auch sie, stürzt ihn in die Verzweiflung des völligen Bewusstseins, dass Gott den Menschen verlassen hat. Im dritten Film, "Das Schweigen" (1963), der demnächst bei uns ebenfalls zu sehen sein wird, engt Bergman dann das Bild des Menschen, dessen Probleme in den beiden ersten Teilen der Trilogie geistige gewesen sind, auf die Existenz im Physischen ein, auf die bloße Sexualität und damit eine Existenz, die die Transzendenz leugnet und in welcher der Mensch dem Tod anheimgegeben wird.

Entscheidend für das Verständnis der drei Filme ist, dass sie, als Ausdruck eigenen religiösen Suchens Bergmans und als Kritik am modernen Menschen, nicht begriffen werden können, wenn man nicht wahrnimmt, dass gegen das Bild des gottfernen Menschen stets die Wahrheit gesetzt ist, dass Gott existiert. Und zwar der Gott der Christen. Bergmans Problematik ist nicht zu verstehen, wenn man sie ausserhalb der Wahrheit auffasst, dass die Welt durch Gott sinnvoll eingerichtet worden ist und dass das Böse, an dem die Menschen leiden, zu Gottes Heilsplan gehört. Die Existenz eines persönlichen Gottes, mag sie sich auch verhüllen, bestimmt die Art des Suchens und Ringens, des Verzweifels und Hoffens, welche sich in Bergmans Filmen ausdrückt.

In "Wie in einem Spiegel" ist diese Wahrheit vielleicht noch nicht so klar ersichtlich gewesen. Die Auffassung, Bergman denke sich, indem Liebe sich an den Menschen durch die Menschen erfüllt, einen unpersönlichen Gott, liess sich vor jenem Film noch vertreten. Eindeutig wird Bergmans Haltung aber in "Die Abendmahlsgäste". Ohne die Existenz des persönlichen Gottes der Christen wäre das Thema sinnlos. Und Bergman leugnet Gott nicht; denn auch dann wäre das Thema unmöglich. Er verzweifelt - insoweit man die Figur des Pastors Thomas Ericsson als Schlüsselfigur für sein eigenes Suchen und Denken nehmen darf - unter dem Schweigen Gottes.



Auch die Lehrerin, die ihn liebt und an ihn glaubt, vermag dem Pfarrer nicht zu helfen.

Für Ericsson, den Pastor, hatte sich Gottes Existenz so lange bewahrt, als seine Frau lebte, in deren Liebe und in der Liebe, zu der er den Beweis für die Existenz Gottes erlebt hatte. Seit sie aber tot ist, ist sein Glaube zerfallen. Das Wort seiner Predigt hatte keine Ueberzeugungskraft mehr, die Kirche ist leer. Und in dem Masse, als er in der Trauer und der Verzweiflung über den Tod seiner Frau seine eigene Erlebnisfähigkeit, seine Empfindungskraft und sein Gefühl ausdörft, verschwindet hinter dem Schweigen auch Gott. Weil es für ihn keine Liebe im Menschlichen mehr gibt, seit er einmal liebte, findet er auch keinen Weg zu der anderen Frau, die jetzt, als Geliebte nur noch der Sinne um ihn ist, zu Märta Lundberg, der Lehrerin, die ihn täglich mit ihrer Liebe bedrängt, mit ihrer Stärke auch, von der sie glaubt, dass der Mann an ihr sich aufrichten könnte.

Märta selbst erscheint als Ungläubige, jedenfalls wird sie als solche eingeführt, am Ende aber betet sie um den Glauben. Für sie ist, obwohl sie nicht an Gott glaubt, die Feier des Abendmahles, der sie beiwohnt, eine Feier wirklich der Liebe, denn sie liebt. In ihrem Erleben spiegelt sich ein Abglanz der Zuversicht, dass Gott in der Liebe sich beweise, jener Zuversicht also, die der Pfarrer selbst verloren hat. Gerade durch diese Begegnung mit der Lehrerin erfährt der Pfarrer vollends, dass er seinen Glauben verloren hat. Aber ein anderes Ereignis musste ihn auf diese Wahrheit vorbereiten, vor welcher er sich lange gehütet hatte. Es ist sein Scheitern, als er versucht, dem an Gottes Allmacht und Güte zweifelnden Fischer Jonas Persson Trost zuzusprechen. Jedes Wort, das ihm die Lehre und die Praxis des Tröstens eingeben, erscheint ihm schal und als Jonas Selbstmord begehrt, stürzt die letzte, nur noch dünne Wand ein.

Er steht vor dem Nichts, vor den Ruinen seines Glaubens. Die Verzweiflung macht ihn böse, ungerecht, hochmütig; und die Erkenntnis, dass der Mensch, wenn Gott nicht existiert, für alle seine Beschwerden des Lebens einfache Lösungen findet, die Erkenntnis, dass das Leben aus Natur verdorben ist und der Tod ein Ausatmen, ein Ende ohne Jenseits, das alles klar macht und alles, vor allem das Böse, rechtfertigt - diese Erkenntnis lässt ihn gegenüber Märta, seiner Geliebten, verletzend werden.

Seinem Hochmut, auf den er umso stolzer ist, als er ihn rechtfertigen kann als intellektuelle Redlichkeit, erwächst aber Widerstand. Er kommt von einer Seite, auf welcher er den Widerstand nie vermutet hätte, vom Kirchendiener, einem buckligen, von Rheumaschmerzen geplagten Mann, der ein Armer im Geiste ist. Der Kirchendiener leidet Schmerzen, und er meint, dass die Schmerzen Christi am Kreuz nicht schlimmer gewesen seien als die Schmerzen unendlich vieler, die in schwerem Todeskampf starben. Dass also die Passion Christi nicht in diesem physischen Schmerz bestanden haben und überhaupt nicht in ihm beschlossen sein könne. Dass Jesu vor seinem Tod ein paar entsetzliche Minuten zweifelte, dass er unter Gottes, des Vaters, Schweigen litt, das war seine Passion. Damals muss Christus am meisten gelitten haben, und in der Wiederholung dieses Leidens besteht die eigentliche Imitatio Christi.

Dass der Mensch unter dem Schweigen Gottes leidet, ist also seine Grösse so sehr wie der Glaube, der zu seiner Sicherheit zunächst dieses Zweifels bedarf. In dem der Mensch zweifelt, bestätigt er die Liebe Gottes zu seiner Schöpfung. Im Zweifel ist die Wurzel, aus ihm erst bricht der Glaube auf, wenn nur um den Glauben gebetet wird.

In solcher Erschütterung tritt Thomas Ericsson, der Pastor, wiederum vor den Altar, und wenn er in dreimaligem Anruf des Heiligen die Herrlichkeit Gottes lobt, so vollzieht er nicht freventlich oder mechanisch den Ritus, den ihm sein Amt aufgibt, sondern vollbringt den Lobpreis Gottes, der in der Verzweiflung Christi am Kreuz den Zweifel des Menschen in seine Gnade aufgenommen hat. Pfarrer Ericsson ist, als er am Ende des Films ein zweites Mal vor den Altar tritt, nicht mehr der, der er war, als er, am Anfang des Films zum erstenmal den Gottesdienst feierte und das Abendmahl austeilte.

Ingmar Bergman versichert uns nicht der Unverbrüchlichkeit des Glaubens. Er gibt keine Antwort, die als Rezept dienen könnte. Er entlässt nicht in die Sicherheit. Aber er entlässt auch nicht in die Verzweiflung, denn er erkennt eben die Verzweiflung über Gottes Schweigen als unauslösbaren Teil der menschlichen Existenz. Mögen des Pfarrers Worte "Heilig! Heilig! Heilig!" auch in der leeren Kirche verklingen, so sind sie keine Frage, sie sind eine Feststellung, die unaufhebbar ist. Verstände Bergman diese Worte anders, hätte er sie als mechanischen Vollzug des Gottesdienstes durch einen Pfarrer aufgefasst, der nun eben nichts anderes gewöhnt ist als seinen Beruf, so wäre der ganze Film wertlos. Nur indem der Pfarrer den Sinn seiner Verzweiflung erkennt, und indem er ihn begreifen lernt am schlichten Wort eines im Geiste einfachen Mannes, erschliesst sich auch uns aus dem Film ein Sinn.

Bergman stellt die Fragen in jener Strenge der Selbstprüfung, die der Protestantismus, und in besonderem Masse wohl der Pietismus Schwedens, gelehrt hat. Sein Film ist ein

Zeugnis des Protestantismus gerade in dieser Gewissensstrenge, mit der dem in protestantischen Glaubenskreisen so gern und oft auch unbedacht verwendeten Selbstverständnis des Menschen als des gottunmittelbar gewordenen Menschen entgegentritt; mit der er diese Gottesunmittelbarkeit ernst nimmt; mit der er seinen Helden, den Pfarrer, aus den Gefährnissen der seinen Hochmut begründenden intellektuellen Redlichkeit hinwegführt in die Situation der Demut, die sich im Gebet um den Glauben aufschliesst. Und wenn Hoffnung in diesem Film Bergmans ist, so ist sie in dieser Gewissensstrenge geboren, mit der er - oder sein Held - den Masstab für jene Beunruhigung aufstellt, von welcher der moderne Mensch vor dem Schweigen Gottes betroffen ist. Den Masstab für den Ernst dieser Beunruhigung, die in ihrer Art das Zeichen der religiösen Situation des Menschen von heute ist, eine Beunruhigung, in welcher man es sich ben-sowenig wird bequem machen dürfen wie in der Beruhigung eines problemlos gewordenen Glaubens. Die Ehrlichkeit, ja die Schonungslosigkeit, mit welcher Bergman seine Gestalten in die Situation des Verzweifels und des Suchens stellt, ist eine Bestätigung des in den Grund seines Wesens verankerten Protestantismus.

Diese geistige Gestalt Bergmans muss vorab erkannt werden. Dann wird es müßig, darüber zu streiten, wie viel an seinem persönlichen Wesen und in der Folge an seiner Kunst auf das Konto des Neurotischen gebucht werden soll. "Die Abendmahlsgäste" sind ein Film, der von Bergmans psychischen Schwierigkeiten weit weniger an sich trägt, als andere Filme, als vor allem das "Schweigen". Es ist eine ins Geistige gewendete Welt, die aus dem Film spricht, und dieser Welt konform ist die künstlerische Gestalt dieses Werkes. Deshalb überrascht es, dass Bergman das Versagen des Glaubens bei dem Fischer Jonas mit Politik begründet - die Chinesen haben die Atombombe! Das ist eine unnötige Aktualisierung und Spekulation, die nichts hinzufügt, nur als Naivität befremdet.

Bergman hat stets eine Neigung zur Abstraktion besessen, in ihr wog er seine andere Neigung, die zur naturalistischen Krassheit, aus. Dem Sinn der werkdiagnostischen Beziehungen innerhalb dieser Trilogie entspricht es, dass "Die Abendmahlsgäste" in der Abstraktion am weitest gehen, so ein Gegengewicht schaffend zu dem vorausgegangenen und dem nachfolgenden Film, der schon vom Thema her die naturalistische Wirklichkeit anstrebt.

Freilich ergibt sich auf diesem Weg, dass Bergman zuweilen von den Möglichkeiten des Mediums, das der Film ist, allzu stark abrückt. Er setzt das Bild statisch ein, gibt die Figurationen der Gestalten im theatermässig konzipierten Raum. Auch darin drückt sich eine gewisse Theaternähe aus, dass Bergman die Einheit der Zeit beachtet - die Geschichte spielt an einem einzigen Tag -, während es Filmkünstlern in der Regel genügt, die Einheit der Handlung zu wahren; allerdings nimmt er keine Rücksicht auf die Einheit des Ortes (höchstens der Ortschaft).

Aber entscheidender als diese - bei Bergman begreifliche - Theaternähe, die seine Filme schon immer als mitprägendes, formales Element ausgezeichnet hat, ist die Sprödigkeit, der nüchternen Ernst des Bildes als integrierter Ausdruck der geistigen Welt, die mit diesem Film gemeint ist. Erst in der Form vollendet sich die religiöse Problemstellung, zu welcher sich Bergman aufgemacht hat; erst in der Form wird sie relevant, nämlich künstlerisch überzeugend, müsste sie doch, für sich als theologische Auseinandersetzung genommen, in den Schatten eines religiösen Denkens treten, das für sich selbst besteht. Erst dadurch, dass das, was Ingmar Bergman beunruhigt, im Film Kunstwerk wird, gewinnt es die Kraft, aus diesem Schatten herauszutreten.

Der Reiz des Films liegt in den Szenen in der Camargue, die durch ausgezeichnete Bilder vorgestellt wird, und deren Atmosphäre bemerkenswert getroffen ist. Die Perspektiven sind unkonventionell, der Kameramann, W. Wottitz, versteht sein Handwerk. Da die Geschichte auch sonst einfach und geradlinig erzählt ist, der Film ehrlich zur blossen Unterhaltungsabsicht steht, und diese auf eine saubere (wenn auch in einzelnen Szenen auf eine etwas brutale Weise) zu erzielen sucht, darf man ihn als einer jener wenigen Schlageridol-Filme bezeichnen, bei denen man seine Zeit nicht unnützlich vertert.

DER ZWEITE MANN (The running man)

Produktion: England
Regie: Carol Reeds
Besetzung: Lawrence Harvey, Lee Remick, Alan Bates
Verleih: Vita-Film

ms. Der deutsche Uebersetzungstitel von Carol Reeds neuem Film, "The Running Man", will durch den Anklang glauben machen, es handle sich um einen Thriller von der Qualität des "Dritten Mannes", mit welchem der englische Regisseur nach dem Krieg berühmt geworden ist. Carol Reed war stets ein Mann der Routine, und als solcher liebte er es auch stets, spannende Geschichten billig zu verkaufen. Es gibt eine Ausnahme unter seinen zahlreichen Filmen, "Old Man Out", kurz nach dem Krieg entstanden, als es den Anschein machte, als gewänne



Die Freunde in der Camargue helfen Johnny in seiner Auseinandersetzung mit Pariser Gangstern. Es sind Pferdezüchter und Stierherdenbesitzer, die ein freies Leben führen, im Film "Johnny Halliday".

der englische Film überhaupt eine neue künstlerische Statur, die eines zeitgeschichtlich scharfsichtigen Realismus nämlich. Aber schon mit "The Third Man" kehrte Carol Reed dorthin zurück, von wo er, vor dem Krieg, ausgegangen war: zu einem belletristisch ausgeschmückten, sozial unerheblichen und jeder zeitgeschichtlichen Perspektive entzogenen Realismus, wie er ihn fürs Gemüt einst in "Die Sterne blicken herab" und dann für die Nerven im damals überschwänglich gelobten "Dritten Mann" praktiziert hatte.

Nun, "The Running Man," einem Roman von Shelly Smith folgend, ist ein Thriller bescheidener Machart. Ein junger Flieger, entrüstet, dass ihm für einen erlittenen Unfall die Versicherung nicht ausbezahlt worden war, beschliesst, einen tödlichen Unfall vorzutauschen und die Versicherung zu betrügen, was ihm denn auch gelingt. Aber sein Friede ist hin. Krampfhaft sucht er in Spanien, unter falschem Namen, das Glück zu geniessen, das ihm das viele Geld zu spendieren verspricht. Aber das Glück kommt nicht. Die Ehe, die vorher Sonnenschein über seinen Alltag verbreitet hatte, ist innerlich zerstört. Und es taucht der "zweite Mann" auf, ein Versicherungsagent, von dem man bis zum Schluss nicht weiss, ob er zufällig den Weg des Betrügers kreuzt oder ob er im Auftrag der Versicherungsgesellschaft handelt. Aber was tut's, ob dieses Rätsel gelöst wird. Jedenfalls gibt es ein schreckliches Ende, der Betrüger findet diesmal nun wirklich den Tod, unter falschem Namen, auf welchen freilich zu seinem Leidwesen keine Versicherung aus-

JOHNNY HALLIDAY (D'ou viens tu, Johnny?)

Produktion: Frankreich
Regie: Noel Howard
Besetzung: Johnny Halliday, Sylvie Vartan,
Henri Vilbert
Verleih: Comptoir

FH. Ein Schlagerfilm, wird man denken, aber zu Unrecht. Zwar ist das junge Schlageridol John Halliday Hauptperson des Films, dessen Schlager bis jetzt nur sehr bescheidenen Ansprüchen genügten, aber in diesem Film sorgte Eddi Vartan dafür, dass die Musik um eine grosse Stufe besser klingt.

Halliday spielt hier einen jungen Pariser Musiker, der in die Fänge einer Gangsterbande gerät. Glücklicherweise erinnert er sich an seine glückliche Kindheit, die er in der Camargue verbrachte und die er gut kennt. So kann er dorthin fliehen und findet bei seinem stierzüchtenden Adoptivvater wieder Unterschlupf. Zwar ist er auch da nicht vor den Verfolgern sicher, aber seine Freunde helfen ihm, sie unschädlich zu machen.

gestellt ist. Natürlich spielt die Liebe, spielt die Eifersucht hinein in dieses ganz Spanien durchquerende und in Gibraltar gewaltsam endende Leben des Betrügers.

Man lässt sich als Zuschauer wohl ein bisschen einspannen von der Routine Carol Reeds, der selbst eine so banale Kriminalgeschichte geschmeidig erzählt. Aber hinter der Routine gähnt die Langeweile. Jene Doppelbödigkeit, die "The Third Man" auszeichnete, ist gänzlich abhanden gekommen, es gibt keinen Dämon, wie ihn Orson Welles allein schon durch seine Körperfülle wirken liess. Alles Zwielfichtige ist aus den Figuren ferngehalten, sie sind bieder, und ihre Biederkeit stiehlt ihnen, selbst dem Betrüger, die Attraktion des Bösen.

DER HENKER VON LONDON

Produktion: Deutschland
Regie: Edw. Zbonek
Besetzung: Hansjörg Felmy, Maria Perschy, Dieter Borsche,
Rudolf Forster, Chris Howland
Verleih: Elite

ZS. Der Krimi soll nach einer Idee von Edgar Wallace gedreht worden sein, worauf jedoch kein Mensch verfallen würde. Der Name von Wallace dürfte wohl nur zu Propagandazwecken eingefügt worden sein, aber sonst handelt es sich um ein fast "klassisches" deutsches Konfektionsprodukt, zu dem nur zu sagen ist, dass es anscheinend auch in seiner Heimat eine schlechte Kritik erhielt.

An sich wäre die Grundidee nicht übel: in London ist ein Privatgericht tätig, welches Schwerverbrecher, die der staatlichen Justiz entgingen, selber verurteilt und exekutiert. Diese Konkurrenz kann sich die "ordentliche" Gerechtigkeit nicht gefallen lassen, und Scotland-Yard, oder was sich ein deutscher Regisseur darunter vorstellt, schreit ein. Die Einschreiter bestehen nach dieser Auffassung zum Beispiel aus einem polternden, ewig ungeduldrigen Bürochef, und einem etwas schwächlichen Kriminalbeamten - ungefähr das genaue Gegenteil englischer Scotland-Yard-Leute, wie überhaupt der Regisseur durch den ganzen Film hindurch seine Ahnungslosigkeit gegenüber englischer Mentalität beweist. Unter Mitwirkung eines Frauenmörders, der von der Freundin des Kriminalbeamten zur Strecke gebracht wird, die dabei selber in höchste Gefahr gerät, mischt sich der "Henker" dabei ein und nach etlichem, wilden Durcheinander wird er entlarvt.

Im ganzen Film fühlt man sich nirgends engagiert. Das Geschehen ist zu unlogisch und widersprüchlich, es lohnt sich nicht einmal das Hauptvergnügen des Krimis, das Kombinieren. Immer wieder stösst man bei deutschen Filmen auf den fundamentalen Mangel eines guten Drehbuchs. Sie sind heute in dieser Beziehung wieder beim alten Kintopp vom Jahrmarkt angelangt.

SYMPHONIE FUER EIN MASSAKER

Produktion: Frankreich
Regie: J. Deray
Besetzung: Charles Vanel, Michel Auclair,
Claude Dauphin, Daniela Rocca
Verleih: Imperial

ZS. Fünf Leichen am Schluss - das ist wieder einmal der alte Kintopp, Ur-Grosspapas Kino. Und doch ist der Film als bald wieder vergessene Unterhaltung nicht schlecht. Fünf zweifelhafte Gesellen - Musiker sind es nicht, wie man nach dem Titel erwarten könnte -, betätigen sich nebenberuflich als smarte Rauschgift-Grosskaufleute und planen selbstverständlich den zu Beginn jedes gesunden Reissers obligatorischen "grossen Coup". Er geht daneben, denn es taucht falsches Geld auf und ein anderes, würdiges Mitglied der Symphoniespieler steckt den Kaufpreis in die eigene Tasche. Resultat wie immer: allgemeines, sich steigerndes Misstrauen, bis alle tot am Boden liegen, der letzte Schlawmeier noch sanft von zarter Hand erledigt. Unrecht Gut gedeiht nicht, -ausgenommen für die beiden hinterlassenen, lustigen Witwen.

Das wird alles geradlinig, logisch abgewickelt, ohne grosse Umstände. Dazu ist der Film gut gespielt und montiert, eine annehmbare Leistung für einen jungen Nachwuchs-Regisseur. Natürlich fehlt eine Portion Frivolität nicht, aber im Verhältnis zu dem, was heute leider immer mehr überhand nimmt, ist sie nicht übertrieben.

VIER FUER TEXAS

Produktion: USA
Regie: Robert Aldrich
Besetzung: Frank Sinatra, Dean Martin, Anita Eckberg,
Ursula Andress, Victor Buono, Charles Bronson
Verleih: Warner

FH. Ein Wild-Westfilm für Liebhaber des reinen Films. Fords berühmter "Stagecoach" hat ihm Pate gestanden; Regisseur Aldrich hat sich vorgenommen, ihn zu übertreffen, wenigstens technisch. Der Atmosphäre nach ist es ihm nicht gelungen, was übrigens nicht seine Schuld ist, denn wir haben soviel Schauerliches erlebt, dass wir nicht mehr die naive Begeisterung für diese Heldentaten aus dem Wilden Westen aufbringen wie einst. Sie kommen uns heute, wenn sie nicht von einem Ethos getragen sind, wie etwa in "High Noon", reichlich belanglos vor, wenn man uns zumuten wollte, sie ernst zu nehmen.

So bleibt einem heutigen Wild-West-Produzenten, wenn er nicht gerade für Jugendliche drehen will, nicht viel anderes übrig, als diese Geschichten von der heiteren Seite zu nehmen, eine Farce aus ihnen zu machen, oder sie zu parodieren. Das Letztere ist Aldrich zwar auch nicht gelungen; es steckt zu wenig Geist in der Geschichte, sie ist viel zu zufällig und willkürlich, und das Charakteristische des Wild-Westers wird nicht mit voller Absicht witzig und einfallsreich auf die Hörner genommen. Er will nur unterhalten; wer mehr verlangt, soll den Film meiden. Es blieb eine Farce, allerdings eine stellenweise überaus geschickt gedrehte.

Schon der Beginn, der Ueberfall auf die Postkutsche, ist technisch von einem Furore, dass Fords seinerzeitige Leistung dagegen bescheiden anmutet. Wer am Film das blosse Spiel der bewegten Bilder liebt, kommt hier auf seine Rechnung. Das weitere Geschehen ist nicht sehr wichtig, denn die Art der Gestaltung muss hier den Ausschlag geben: der Ueberfall ist misslungen, die feine Bankdirektion, die ihn zwecks Raubes eines Postsackes inszenierte, geht leer aus, lässt aber den Besitzer des grossen Geldsackes weiter verfolgen. Der hat ihn aber schon beim Ueberfall unter Bedrohung mit der Waffe einem Fremden übergeben müssen. Aber auch dieser wird von der Bank als Werkzeug benutzt, die sie samt ihren beiden Freundinnen, die mit dem Schiessen auch gut Bescheid wissen, hintereinander zu bringen sucht. Langsam kommen sie dann allerdings dahinter und erkennen schliesslich, dass sie zusammenstehen müssen, um den gefährlichen Anschlägen des Bankdirektors zu entgehen. Dieser und sein Helfeshelfer können schliesslich unschädlich gemacht werden.

Es geht wie in jedem Wild-Westfilm rau zu, und Aldrich war zusätzlich immer ein wenig zimperlicher Regisseur, wenn es sich um harte Szenen handelte. Es hagelt Faustschläge, Schiessen ist sowieso frei, Blut ist billig, und Stürze vom Pferd kosten auch nichts. Doch das Ganze ist eine Farce, derb-humoristisch auf weite Strecken, aber völlig unernst, sodass die Gewalttaten weiter nicht anwidern. Bemerkenswert ist die technische Gestaltung, eine Fundgrube für filmtechnisch Interessierte, wobei nur zu bedauern ist, dass Aldrich, der einst ein vielversprechendes Talent schien, nicht mehr fähig zu sein scheint, diese technische Meisterschaft in den Dienst eines anspruchsvolleren Filmes zu stellen.



Menschen aus dem einstigen Texas: Anita Eckberg, Frank Sinatra, Dean Martin, Ursula Andress in dem Wild-Wester "Vier für Texas".