

«Der erste, der stirbt, sind Sie!»

Ein Gespräch mit «Rio Lobo»-Regisseur Howard Hawks | Von Franz Schöler

Ein Goldtransport wird überfallen. Denn der Sezessionskrieg kostet beide Parteien sehr viel Geld, und Captain Cordona, einem Offizier der Südstaaten-Armee, kommt es sehr gelegen, dass es unter den Nordstaatlern auch Soldaten gibt, die ihm gegen gute Bezahlung verraten, welche Züge er wo überfallen kann, um die Kriegskasse der Südstaaten aufzufüllen. Der minutiös geplante Überfall gelingt auch, aber bei der Verfolgung kann Colonel McNally (John Wayne) den Captain und seinen Sergeanten mit einem Trick überlisten und gefangennehmen. Nach ein paar Monaten ist der Krieg aus — die Südstaaten haben kapituliert. Aber McNally möchte unbedingt die beiden Verräter dingfest machen, die Cordona die Tips gaben. Der Captain verspricht ihm, sich sofort bei ihm zu melden, sobald er ihnen irgendwo begegnen sollte.

Soweit die ersten vierzig Minuten eines Films, in denen Meister Howard Hawks wieder einmal bravurös demonstriert, mit welcher Gelassenheit und Präzision man eine Exposition konstruieren kann, ohne dem Zuschauer auch nur eine einzige Minute Langeweile zu präsentieren. Die nächsten 74 Minuten verwendet er darauf, die Geschichte und Geschichten von «Rio Bravo» und «El Dorado» noch einmal zu variieren und so zu erzählen, dass man zwar ständig im Bewusstsein zuschaut, alles irgendwie schon zu kennen, aber eben nur irgendwie. «Rio Lobo» ist eine freimütige, selbstverständliche Be-

stätigung von Hawks' früheren Western, zugleich aber auch eine Art Widerruf. Ein Film, der das Lob der Praxis singt und «plot» nur noch als spielerisches Erzählmaterial kennt; der wie wenige andere der letzten Jahre eine ursprüngliche und völlig ungebrochene Freude am Kino und am Filmemachen vermittelt.

Man hat «Rio Lobo», der in Zürich viel zu spät anläuft, als einen weiteren «Spätwestern» und sogar als «Beschäftigungstherapie für alternde Regisseure» bezeichnet. Weder die eine noch die andere Charakteristik trifft zu, beide beinhalten die sanfte Diskriminierung eines Films, der — genauso wie Bressons «Quatre nuits d'un rêveur», mit dem «Rio Lobo» strukturell vergleichbar ist — aktueller und jünger ist als vieles, das momentan aus Hollywood nach Europa kommt. Seine Schönheit ist unter anderem begründet in der Klarheit, mit der Howard Hawks sich durch den Film erklärt.

Ein Gespräch mit Howard Hawks — das ist nun allerdings auch eine Unterhaltung mit einer Epoche, die heute manche fremd gegenüberstehen mögen. Der «andere Film» hat hier die Landschaft verändert; Hawks und sein Film scheinen davon unberührt. Das nachstehende Gespräch, in München aufgezeichnet, hält sich an den Filmmann Hawks. Aber es gibt auch Auskunft über den Bewusstseinsstand jener, die betont apolitisch argumentieren, deren Theorie nur die Praxis ist. (Zürich: Kino Rex) F.S.

Ideologie und Technik

«Weltwoche»: Sie scheinen an den ideologischen Aspekten von Kriegsfilmen, Western und Gangsterfilmen nicht interessiert zu sein, aber Ihnen missfiel mit Sicherheit die Ideologie von Fred Zinnemanns «High Noon» («12 Uhr mittags»).

Hawks: Ich glaube nicht, dass «High Noon» ein aufrichtiger Film war. Um die Wahrheit zu sagen: ich habe «Rio Bravo» gemacht, weil wir gerade über «High Noon» sprachen. Ich sagte: «Meine Idee von einem Sheriff ist die eines Profis, aber Gary Cooper rannte rum wie eine Henne ohne Kopf, und schliesslich musste seine Quäker-Frau ihn retten.» Dann habe ich einen anderen Film gesehen («3:10 To Yuma», «Zahl bis drei und bete», von Delmer Daves), in dem der Gefangene den Sheriff verspottete. Der Sheriff wurde nervös, weil der Gefangene sagte: «Warten Sie, bis meine Freunde mit Ihnen abrechnen.» Meiner Meinung nach müsste ein guter Sheriff sagen: «Hoffen Sie zu Gott, dass Ihre Freunde nicht in meine Nähe kommen, denn der erste, der stirbt, sind Sie!» Deswegen machte ich einen Film, nur um zu beweisen, dass man auch das Gegenteil tun konnte. Mir machte es wirklich Spass, oft das Gegenteil von dem zu tun, was viele Leute machen.

Die «plots» in Ihren Filmen sind sehr direkt geknüpft, aber letzten Endes bedeuten sie nicht so viel. Wichtig sind die Verhältnisse zwischen den einzelnen Personen. Wie erreichen Sie diese entspannte, lockere Erzählweise?

Indem ich bei der Konzeption des Charakters nicht an den «plot», sondern an die Person denke. Sie beginnen Dinge zu tun, von denen ich mir denke, dass sie sie tun sollten. In «Rio Lobo» wird das Mädchen nach einer grossen Schiesserei ohnmächtig und wacht im Hotel auf. Sie hat keine Kleider an. Der Mann, der sie wirklich gerettet hat, war oben in einem Schlafzimmer mit einem anderen Mädchen, und er kommt runter, hat aber nur die Unterwäsche an, nur ein Hemd und Unterhosen, und sie sagt: «Sie haben keine Hosen an.» «Tja», sagt er, «ich hatte nicht sehr viel Zeit.» Sagt sie: «Jetzt haben Sie aber Zeit. Warum ziehen Sie sie nicht an?» Sagt er: «Sie reden und reden. Sie haben ja selber nicht gerade viel an.» Sie schaut sich selber an und sagt: «Wer hat mich ausgezogen?» Und er sagt: «Ich.» Und sie sagt: «Warum?» «Oh», sagt er, «wir haben deswegen eine Münze geworfen, und ich habe verloren.»

Das Publikum mag das, denn statt darüber glücklich zu sein, dass er ihr die Kleider ausziehen durfte, sagt er: «Wir haben eine Münze darüber entscheiden lassen, und ich musste es tun.» Das Publikum möchte das. Ich filme gern Szenen, die ein wenig bissig sind, nicht diese blödsinnigen Szenen, in denen ein Mann ein Mädchen anschaut und aufsiezt, und das Mädchen schaut den Mann an und... Einige der interessantesten Beziehungen, die ich zu Mädchen gehabt habe, begannen mit einem Streit über irgend etwas. Dann beginnt man die andere Person zu mögen. Darum arbeite ich auch auf diese Weise.

Die beste Liebesszene im nächsten Film, den ich mache, spielt auf dem Rücken eines Elefanten. Zwei Leute versuchen zu entkommen, und sie halten eine Angel mit einem Stück rotem Flanell vor den Elefanten, denn der Elefant mag kein Rot, er rennt los wie verrückt. Das ist eine viel bessere Liebesszene als eine, die auf einer Parkbank oder in einer Mondscheinacht spielt. Diese Parkbank und die Mondscheinacht hat man schon mindestens hundertmal gesehen.

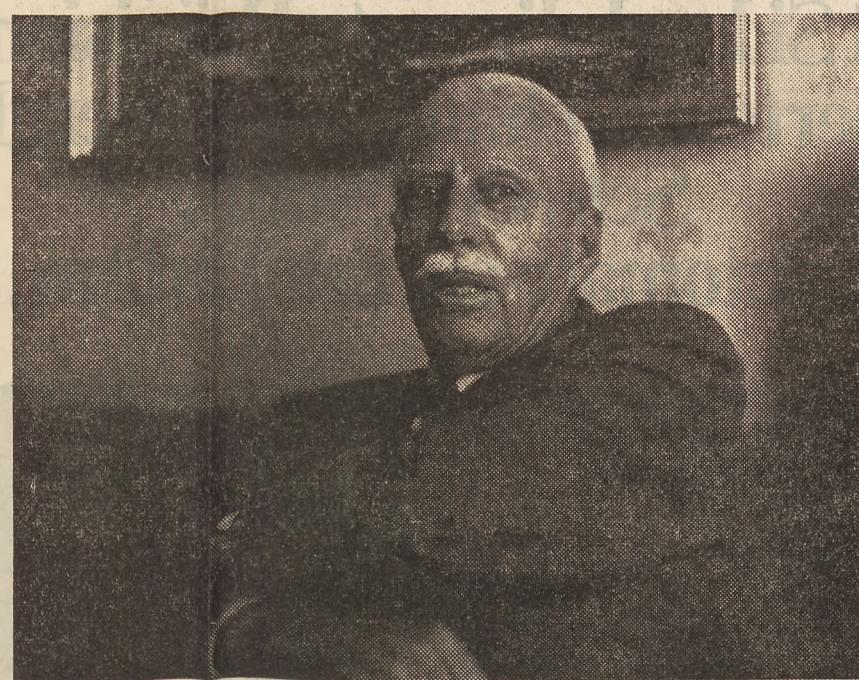
Identifizieren Sie sich mit John Waynes Moral oder seinen politischen Überzeugungen?

Meine Moral ist mindestens so schlecht wie die von Wayne. Ich habe keine politischen Überzeugungen, ich amüsiere mich über die Waynes. Wayne ist eben Amerika sehr dankbar für das, was er geworden ist. Er sagt: «Amerika hat mich gemacht», wissen Sie. Und er mag Amerika, er glaubt, dass es ein schönes Land ist, in dem er lebt. Manchmal wette ich mit ihm, wer die nächsten Wahlen gewinnt, denn er hat nicht immer recht. Ich möchte mich aber in seine Sachen nicht einmischen. Er hat die «Green-Berets»-Geschichte gemacht, weil das Kriegsministerium sie gemacht haben wollte. Die Tatsache, dass Sie das nicht mögen, wird ihn nicht ändern. Aber was seine Moral betrifft, da bin ich genauso unmoralisch wie er, ich hoffe sogar: mehr!

Sex, Misogynie und Sport

Die Mädchen in Ihren Filmen haben einen typisch amerikanischen Sex-Appeal. Hat sich das letztthin geändert?

Das hat sich überhaupt nicht geändert. Die Mädchen, an denen ich Vergnügen finde und mit denen ich gerne arbeite, sind ehrlich, freimütig und vermutlich etwas männlich; denn



Howard Hawks: «Meine Moral ist mindestens so schlecht wie die von Wayne.»



«Rio Lobo»-Szene mit John Wayne: «Amerika hat mich gemacht.»

wenn sie in jemanden verliebt sind, gestehen sie sich das ein, und sie haben keine Angst, das zu tun. Das hat sich in «Rio Bravo» nicht geändert und auch in «El Dorado» nicht. Das Mädchen in «Rio Lobo» ist äusserst aufrichtig und ganz modern.

Ich habe das nicht von Anfang meiner Karriere an so gehalten, aber als es mir leichter fiel, Geschichten zu erzählen, begann ich meine eigene Konzeption zu entwickeln und benutzte nicht mehr die anderen Leute.

Als ich anfing, filmte ich einige der üblichen Liebesgeschichten, Sie wissen schon: mit Mondlicht auf dem Wasser und Geigen, die ganz weich spielen — den ganzen Quatsch. Jetzt

sind die Beziehungen in meinen Filmen sehr frei und offen. In «Rio Bravo» machte Wayne dem Mädchen nicht einen einzigen Antrag, das Mädchen machte ihm dauernd Anträge. In «El Dorado» genau das gleiche. In «Rio Lobo» ist der Mann ein romantisches Typ und sehr galant in seinen Annäherungsversuchen, und das Mädchen macht sich darüber lustig, wissen Sie.

Sie scheinen die «Women's Liberation Front» für überflüssig zu halten, denn die Mädchen in Ihren Filmen sind immer die erdhäferen, aggressiveren und freieren Charaktere — wie Angie Dickinson in «Rio Bravo».

Ja, sie sind viel freier und haben mehr das Gefühl von Freiheit als die Männer. Sie tun und sagen, was sie denken. Die Art, wie französische Frauen ihre Männer verwöhnen, ist das genaue Gegenteil meines Ideals. Meine Frauen sind nie untartig. Sie sind sehr ehrlich, sehr direkt. Ich war ein grosser Bewunderer der Dietrich. Und wenn Sie das bemerkten haben: Lauren Bacall in «To Have And Have Not» ist die Dietrich. Marlene Dietrich beschimpfte mich einmal und sagte: «Das war ich, oder?» Und ich sagte ja. Mann, das Mädchen war gut!

Die Männer in Ihren Filmen sind sehr verletzbar, was Frauen angeht. Sie erledigen ihren Job, aber sie können nicht mit Frauen umgehen.

Nun lesen sie wieder

VON HERMANN BURGER

Schriftsteller versichern zwar immer wieder, dass sie nur Handwerker und keine höheren Wesen seien. Doch an Autorenabenden, und vor allem in den obligatorischen Diskussionen, scheint es mitunter, als ob jeder gerne ein bisschen von seiner Göttlichkeit Gebrauch machen würde. Götter sind bescheiden, sie können sich's leisten. So sucht man den Kontakt auf dem Wege der Selbstbagatellisierung, bindet die Krawatte locker oder lässt sie ganz weg. Vermutlich ist in der bescheidenen Ueberheblichkeit der Grund zu suchen, weshalb viele so miserabel vorlesen.

Gestern scharften sich die Literaturbeflissenem um den Dichter im Frack, heute setzt sich der hemdsmelige Autor unter die Leser. Eines ist sich gleich geblieben: die Gemeinde schweigt, der Schöpfer spricht. Ein Schriftsteller kann in Gottes Namen mit allen Sprachfehlern der Welt nicht verhindern, dass er, wenn er eine Stunde lang druckreife oder gedruckte Sätze von sich gibt, zu einer Autoritätsperson wird. Da helfen alle Mätzchen wie Brille putzen, Manuskripte vom Pult flattern lassen, wenig. Eine ständige Demonstration von Sprachvirtuosität erzeugt das ideale Diskussionsklima, ein Vakuum, das zur Folge hat, dass jede Antwort auf jede Frage passt. Ein Autor hat in der Diskussion immer recht, weil er vorher auf ästhetischer Ebene unwidersprochen recht hatte. Man glaubt ihm sogar, wenn er nach zwei Kapiteln vortrefflicher Prosa behauptet, der Roman sei tot.

Mammtdiskussionen über Gott, Welt und den Kommunismus im Anschluss an eine Lesung sind unfruchtbare. Die Zuhörer sind zu begeistert oder zu verdattert, oft auch zu verärgert, um eine überlegte Frage zu stellen, und der Autor, insbesondere der arrivierte, besitzt so viel Kredit, dass er sich jeden Gag leisten kann. Die Fragen werden ja meistens gar nicht beantwortet, der Fragende wird vielmehr befriedigt mit einer Formel, in der Brillanz die Sache ersetzt. Der Schriftsteller fühlt sich verpflichtet, seinen sprichwörtlichen Originalität gerecht zu werden. Da er die Originalität täglich trainiert, fällt es ihm in der Diskussion leicht, auf besonders originelle Art unoriginell zu sein, indem er zum Beispiel auf die Gretchenfrage «Warum schreiben Sie?» die Gegenfrage stellt: «Warum schreiben Sie nicht?» Die Autoren allerdings, die immer einen Schritt voraus sind, finden, man dürfe sie in der Saison 1971/72 wieder stellen, schliesslich habe der Konsument ein Anrecht auf Transparenz im musischen Geschäft. Sie geben, nachdem sie jahrelang ausgewichen sind, nun plötzlich wieder die grundehrliche Antworten, etwa: «Ich schreibe, weil ich den Vorschlag für die Feldweibelschule nicht bekommen habe trotz grossen Mangels an Feldweibern in der Armee.»

Zwar ist ein solcher Autorenabend kein literarisches Kolloquium. Indessen könnten der Mann am Pultchen einiges tun, um die — freiwillige — Mitarbeit der Zuhörer zu erleichtern. Zum Beispiel, indem er ungedruckte Texte vervielfältigt und vor der Lesung verteilt oder den Vortrag nach einem Gedicht unterbricht, dasselbe zwei- oder dreimal liest. Gera de lyrische Texte sind nach einmali gem Anhören nicht in dem Sinne erfassbar, dass man etwas Konkretes darüber zu äussern vermöchte. Es ist doch absurd, die Zuhörer mit Lyrik zu überrumpeln, welche unter Kollegen pro Zeile eine halbe Stunde zu denken gibt, und nachher vorwurfsvoll in die Runde zu schauen, wenn die Leute wie begossene Pudel dasitzen. Es liegt zu einem guten Teil am Autor, ob das Publikum von seiner Lesung mehr hat als den diffusen Eindruck eines originellen Sonderlings, der so wunderbar genau beobachten kann und so reizend unbeholfen die Endungen verschluckt, und ich frage mich: Wollen die meisten Schriftsteller wirklich, dass das Publikum mehr hat?

Ein klein wenig mehr Mühe geben könnten wir uns, die Göttlichkeit wird deswegen nicht angestastet. Schiller hat den Sperrsitz neben Zeus für alle Zeiten reservieren lassen. Den Gefallen, uns diesseits von Gut und Böse ernst zu nehmen, wird man uns noch lange nicht tun.