

Robert Lorenz

Heartland

Robert Lorenz

Heartland

Der US-amerikanische Südwesten im Film



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

Text:	© Copyright 2017 Dr. Robert Lorenz
Lektorat + Satz:	SPLENDID. Text- & Webdesign www.splendid-combination.de
Umschlaggestaltung:	SPLENDID. Text- & Webdesign
Umschlagfotos:	iStock.com / shanelinkcom (Vorderseite), shutterstock.com / Milan M (Rückseite)
Verlag:	Dr. Robert Lorenz Stegemühlenweg 25 37083 Göttingen redaktion@filmkuratorium.de
Druck:	epubli – ein Service der neopubli GmbH, Berlin

ISBN 978-3-7450-8259-3

Inhalt

Prolog	7
Der alte Westen	
Jeremiah Johnson (1972)	21
Apache (1954)	26
The Outlaw Josey Wales (1976)	33
The Missouri Breaks (1976)	40
Hang 'Em High (1968)	48
Chato's Land (1972)	53
Will Penny (1967)	59
McCabe & Mrs. Miller (1971)	64
The Ballad of Cable Hogue (1970)	69
Die große Depression	
Elmer Gantry (1960)	77
This Property Is Condemned (1966)	83
Wild River (1960)	88
Places in the Heart (1984)	92
Hard Times (1975)	101
Bound for Glory (1976)	107

Verspätete Moderne

The Last Picture Show (1971)	119
Picnic (1955)	125
The Long, Hot Summer (1958)	130
The California Kid (1974)	136
The Flim-Flam Man (1967)	140
The Chase (1966)	145

Amerikanische Träume

Vanishing Point (1971)	155
Deliverance (1972)	161
Fat City (1972)	166
Charley Varrick (1973)	172
White Lightning (1973)	174
Nashville (1975)	179
Norma Rae (1979)	186
The Electric Horseman (1979)	190
Tender Mercies (1983)	195

Kurzbesprechungen	201
-------------------	-----

McCabe & Mrs. Miller (1971)

Lange bevor er zum König des Episodenfilms avancierte, schuf Robert Altman diesen elegischen Anti-Western. Ein beeindruckendes Werk aus der Ära von *New Hollywood*, in dem ein Glücksspieler und eine Prostituierte in einer kleinen Minenarbeiterstadt ein Edelbordell eröffnen – inszeniert in einem genialen Zusammenspiel von Filmmusik und Aufnahmen. Nässe und Kälte sind gleich in den ersten Sekunden des Films förmlich spürbar und rücken einem umso nachdrücklicher die Behaglichkeit des eigenen Zuhause ins Bewusstsein. Hier, in *Presbyterian Church*, einer fiktiven Ortschaft, die Altmans Filmcrew damals eigens für die Dreharbeiten in Kanada als überschaubare Ansammlung wackliger Holzhäuser erstehen ließ, will man nicht sein.

Eben dorthin reitet John McCabe (Warren Beatty); kein Revolverheld, sondern ein gerissener Pokerspieler, der auf der Suche ist nach Startkapital für sein eigenes Unternehmen. Bereits in dieser Ankunftsszene in dem abgelegenen Ort irgendwo am Rand der damaligen Zivilisation ist alles ausgelöscht, was auch nur entfernt mit der *Frontier-Romantik* und ihren Geschichten erfolgreicher Besiedelung einer zuvor brachliegenden Landschaft zu tun haben könnte, wie sie zuvor in so vielen Hollywood-Filmen ver-

mittelt worden ist. Warren Beatty trottet hier als Glücksjäger auf einem schmutzigen Ross, eingehüllt in einen dunklen Pelzmantel, durch eine triste Gegend; es regnet, der Wind heult und der buchstäblich einzige Lichtblick in der von Grau- und Brauntönen dominierten Szenerie ist ein winziges Lagerfeuer, das vor einem kleinen Zelt flackert. Sich selbst verfluchend steigt McCabe ab, in dem finsternen Ambiente übersieht man fast die wenigen Gestalten, die in gebückter Haltung zum Saloon schleichen – einer Bretterbude, die den absurden Schriftzug „Hotel“ trägt. Als McCabe die Kneipe betritt, ist die so dunkel, dass sich den Augen der Zuschauer lediglich fahle Gesichter und Pokerkarten offenbaren.

Ganzer Stolz der Ortsansässigen ist die – ebenfalls aus Holz – neuerbaute Kirche. Auch McCabe hat in ein neues Gebäude investiert, in der Gernegroß-Attitüde des schimpfenden Bauherrn tritt er dort seinen Arbeitern gegenüber, die seinem geforderten Tempo nicht nachgekommen sind. Dabei soll doch nun alles ganz schnell gehen, denn McCabe hat vor, sein Geld mit dem ältesten Gewerbe der Welt zu verdienen: der Prostitution.

Für 200 Dollar kauft er sich bei einem Zuhälter drei „Chippies“ – fortan der menschliche Kapitalstock des ambitionierten Entrepreneurs McCabe. Mit den drei Frauen reitet er zu seinem Geschäftsgebäude, in dem er sie einquartiert. Das Bezeichnende: McCabe wird nicht ihr schlechtester Arbeitgeber sein, die Zeiten und Sitten sind rau damals. Zusammen bilden sie sogar eine Schicksalsgemein-

schaft: Denn McCabe verdient sein Geld mit ihren Körpern und Liebeskünsten; sie wiederum erhalten von ihm eine einigermaßen beständige Unterkunft. Der Glücksspieler McCabe bekommt indes schon bald eine Geschäftspartnerin, die Prostituierte Constance Miller (Julie Christie). Nur sie, macht sie ihn glauben, hat die Expertise, den Laden zusammenzuhalten und die Frauen für ihren harten Job zu disziplinieren. In einem forschendem Monolog verdeutlicht sie McCabe, dass er keine Ahnung von Frauen und erst Recht keine von Prostituierten habe, dass er nicht einmal erkennen könne, ob eine Frau tatsächlich ihre Periode oder nur keine Lust zu arbeiten hat.

McCabe leuchtet das ein, die beiden werden Geschäftspartner. Sie haben auch Sex, aber jedes Mal muss er im Voraus bezahlen. Als Erstes holt Miller neues Personal aus San Francisco; derweil lässt McCabe ein neues Gebäude errichten, in dem sich die zahlungsfreudige Kundschaft besonders wohlfühlen soll – der Puff als gemütliches Refugium in einer deprimierenden Gegend. Das Geschäft floriert, doch eines Tages tauchen zwei Unterhändler eines Großunternehmens auf und wollen den ganzen Laden übernehmen. Und McCabe macht einen fatalen Fehler, indem er ihr Angebot großspurig ausschlägt. Statt der Geschäftsleute schickt das expandierende Unternehmen eine Gruppe hartgesottener Killer, die McCabe auslöschen sollen.

Regisseur Altman hat eine hochgradig stimmige Atmosphäre kreiert. In beinahe jeder Einstellung spürt man

förmlich die unwirtliche Gegend, das entsetzliche Klima, die soziale Kälte. Auch frühere, klassische Western haben solche Figuren wie Miller und McCabe als „positive“ Charaktere gezeigt; aber hier, bei Altman, entbehren sie jeglicher Heroik und Illusion. Der Glücksspieler und die Edelnutte: Beide sind bereit, andere für ihre Ziele auszunutzen, und beide suchen auf ihre Art kurzweilige Alltagsfluchten: Während McCabe sich in kleinen Pokerrunden vergnügt, gibt sich Miller der Opiumpfeife hin. Ohne jeglichen Kitsch oder Pathos porträtiert Altman die bittere Symbiose zweier Menschen, die nach etwas streben, was ihnen ihr bisheriges Leben vorenthalten hat.

Die trostlose Szenerie wird perfekt von Leonard-Cohen-Songs untermalt. In *McCabe & Mrs. Miller* gerät die Kombination aus Bild und Musik ungefähr so genial wie in der britischen Gangster-Serie *Peaky Blinders* (2013–). Es sind lakonische Einstellungen, die den Charme des Films ausmachen; etwa der sinnlose Tod eines Bordellgasts (Keith Carradine mit seinem Leinwanddebüt), der kurz vor dem Verlassen der Stadt noch einmal im Saloon vorbeischaut: Dort trifft er auf einen aggressiven Jugendlichen, der gerade so der Pubertät entkommen scheint; der schwingt mutwillig einen Revolver, provoziert den Fremden und erschießt ihn kaltblütig. Mit entsetztem Blick im Gesicht, eingefroren von der Todesstarre, versinkt die Leiche vor den Augen der gleichmütigen Stadtbewohner im Eiswasser eines kleinen Sees – eine unendlich deprimierende Sequenz.

Überhaupt liefert Altmans Film eine ziemlich böse Interpretation der Charaktere, die einst Amerika aufgebaut haben. Robert Altman war eben schon damals Hollywoods unerschrockener Zyniker. Mit *Nashville* (1975) formulierte er nur wenige Jahre später eine heftige Kritik am menschenverachtenden Wesen der amerikanischen Musikindustrie, in *The Player* (1992) nahm er dann sogar die Filmbranche auf die Schippe, in *Prêt-à-Porter* (1994) schließlich noch die überspannte Modewelt. In *McCabe & Mrs. Miller* ist es hingegen ein ganzes Genre, das er dekonstruiert, nämlich das des klassischen Western: eine Parade-disziplin und lange Zeit ergiebige Geldquelle des alten Hollywood. In Altmans Anti-Western gibt es keine geradlinigen Heldenfiguren à la John Wayne oder Gary Cooper, auch die (Über-)Lebensbedingungen des Wilden Westens werden hier nicht romantisiert, die Krise der Protagonisten löst sich nach überstandener Klimax am Ende keineswegs in Wohlgefallen auf, traditionelle „Western“-Werte wie Heldenmut und Solidarität sucht man vergeblich.

The Chase (1966)

Ein Mann wird gejagt

Immer wieder versucht er sich gegen sie aufzulehnen. Und jedes Mal landet er auf dem harten Bretterboden seines Büros. Niedergestreckt von einem Fausthieb, über seinen Schreibtisch geworfen. Das Hemd blutverschmiert, das Gesicht und der Hals blutüberströmt. Und dann zieht er sich wieder nach oben, gegen alle Schmerzen, gegen alle Vernunft. Sein Kontrahent verpasst ihm gezielte Schläge in die Rippen, packt ihn am Haarschopf – und wirft ihn einem anderen in die Arme, der ihn wie eine Puppe wieder auf den Schreibtisch fallen lässt. Drei, vier Minuten lang wird Marlon Brando als Sheriff Calder in seinem eigenen Büro verprügelt – von „besorgten Bürgern“, wie man heute wohl sagen würde.

Diese Männer sind zu Calder gekommen, damit der den Aufenthaltsort eines flüchtigen Strafgefangenen preisgibt. Aber Calder weiß, dass dies den Tod des jungen Mannes bedeuten würde. Robert Redford spielt diesen Charlie Reeves, den alle bloß „Bubber“ nennen. Reeves' Leben lief von Anfang an schief. Ein einmaliges Missverständnis in seiner Jugend hat ihn in seinem Heimatort zum Dieb abgestempelt und in die Kriminalität getrieben; irgendwann landete der mehrfache Autodieb im Gefängnis. Als er mit 16 Jahren wegen eines Ladendiebstahls in eine Besserungs-

anstalt kam, war er für immer der Taugenichts. Dabei hatte nicht er gestohlen, sondern sein Freund, Edwin Stewart. Reeves scheiterte mit seinem Leben, Stewart stieg auf.

Der ältere Stewart, gespielt von Robert Duvall, ist zwar leitender Angestellter einer Bank, aber eine Witzfigur, ein lascher Kerl, der nicht zur Party des Bosses eingeladen wird, keine Schusswaffe besitzt und von niemandem ernst genommen wird, schon gar nicht von seiner Frau Emily (Janice Rule). Die stellt ihren Mann vor allen Bankern bloß, weil sie einen anderen toll findet. Edwin, der optische Inbegriff eines langweiligen Bürokraten, und Emily, deren Lust auf Sex mit dem starken, selbstbewussten Damon Fuller (Richard Bradford) aus jeder ihrer Bewegungen spricht, sind eine unvergessliche Paarung.

The Chase, gedreht von Arthur Penn, ist eine brutale Gesellschaftsstudie, angesiedelt im Texas der Sechziger. Das schwüle, reaktionäre Klima, das dort herrscht, ist hier fast greifbar: Bubber Reeves, zu Beginn des Films auf der Flucht aus dem Knast, schlägt sich zu seiner Heimatstadt Tarl, tiefste Texas-Provinz, durch (sein Weg dorthin wird von der Kamera als odysseischer Gewaltmarsch über Straßen, Zugdächer und durch Flüsse inszeniert). Denn dort wohnt neben seinen Eltern – Reeves' Mutter wird von der gebürtigen Südstaatlerin Miriam Hopkins gespielt, die einst von der Britin Vivien Leigh in der Konkurrenz um die Rolle der Scarlett O'Hara in *Gone with the Wind* (1939) ausgestochen worden war – auch seine Frau Anna (Jane Fonda). Aber während Bubber weggesperrt war, hat sich

Anna in dessen besten Freund verliebt: Jake Rogers (James Fox), den Sohn des Ölmagnaten Val Rogers (E.G. Marshall), der mit seinem Geld die ganze Stadt, inklusive Sheriff Calder, im Griff hat.

Weil bei Bubber Reeves' Flucht ein Mann ermordet worden ist – von Reeves' Komplizen, einem wahren Verbrecher –, nehmen jetzt alle an, dass Reeves ein unberechenbarer Killer ist, heimtückischer Mörder an einem unbescholtenen Familienvater. Lynchjustiz liegt in der Luft. Denn die Kleinstadtgesellschaft ist gnadenlos und vorurteilsbeladen: Aufgrund von Dingen, die er nicht getan hat, unterstellen die Einwohner ihm Dinge, die er nie tun würde. Reeves will natürlich niemanden in Tarl umbringen. Aber in ihrer Egozentrik nehmen sie alle an, dass er nur ihretwegen zurückgekommen sei, um sich zu rächen: etwa Edwin Stewart, wegen des verschleierten Landdiebstahls in ihrer Jugend.

Der Film ist sehr stark besetzt, aber aus damaliger Sicht hatte er nur einen Star: Marlon Brando, damals schon ein Altstar, eine lebende Schauspiellegende. „Brando is on“, verkündet der US-Trailer, so als ob dieser Besetzungstreue gleichbedeutend mit der gesamten Geschichte sei. Ganz anders Jane Fonda und Robert Redford: Die beiden hatten noch fast alles vor sich, was sie groß gemacht hat. Bei Fonda stand ihr *Fantasy-Trash-Werk Barbarella* (1968) ebenso aus wie ihre beiden Oscar“-Rollen in *Klute* (1971) und *Coming Home* (1979); und Redford drehte erst ein paar Jahre später *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969), der

ihn mit einem Mal zum Superstar machte – weder *Die Zeit* noch *Der Spiegel* erwähnten Redford in ihren Kurzbesprechungen von *The Chase* im Herbst 1966 auch nur mit einem Wort.

The Chase, so wollte es sein Produzent Sam Spiegel (1903–85) – als „Macher“ unsterblicher Leinwandikonen wie *African Queen* (1951), *The Bridge on the River Kwai* (1957) oder *Lawrence of Arabia* (1962) schon damals ein Hollywood-Gigant –, sollte die Menschen aufrütteln, auf Rassismus und das Gewaltpotenzial massenhysterischer Gruppen aufmerksam machen. Mit seiner Härte steht das Drama tatsächlich in einer Linie mit *Wild River* (1960) und *Mississippi Burning* (1988). Arthur Penn fluchte jedoch, als der Film herauskam, konnte aber freilich nichts mehr ändern: Denn Sam Spiegel hatte das Rohmaterial nach den Dreharbeiten einfach mit nach London genommen und nach seinen Vorstellungen zusammengeschnitten – „He selected the wrong shots [...] it was a disaster.“³ Wie Penns *final cut* wohl ausgesehen und auf Publikum wie Kritiker gewirkt hätte?

Aber auch so werden den Zuschauern eine ganze Reihe Sozialfiguren und Pathologien, mutmaßlich typisch für die damalige Zeit, präsentiert: Da sind die bigotten Kleinbürger mit ihrer ekelhaften Selbstgerechtigkeit, hervor-

3 Arthur Penn zitiert nach Callan, Michael Feeney: Robert Redford. *The Biography*, London 2011, S. 119.

ragend verkörpert von Clifton James als feistem Lem Brewster mit dickem Schnauzbar, fettem Bauch und in Haarwasser ertränkter Frisur; der Immobilienspekulant Mr. Briggs (Schauspiel-Urgestein Henry Hull), ein raffinierter wie durchtriebener Geschäftsmann, der mit dem Unglück seiner Mitmenschen viel Geld verdient; dann der schwarze Schrottplatzbesitzer Johnson (Joel Fluellen), der aufpassen muss, dass er beim geringsten Verdacht nicht von der argwöhnischen weißen Mehrheitsbevölkerung vor deren akkuraten Vorgärten einfach abgeknallt wird.

Oder Jake Rogers, der Sohn und designierte Nachfolger des Öl-Tycoons, dessen Worte, die er an die mexikanischen Billigarbeitskräfte richtet, in diesem Moment genauso gut aus dem fiesen Grinsemund von J. R. Ewing stammen könnten: „My father smells oil, nature repents. And there'll be oil. And when it flows, and flow it will, my father will be right here with a bonus for everybody.“ Nachdem die armseligen Arbeitsmigranten ihren Job getan haben, schickt er sie wieder über die Grenze in ihre Armutsquartiere, während das Öl sprudelt und sein Konto füllt.

Aber zu seinem ambivalenten Schicksal gehört auch, dass er unglücklich verheiratet ist und, wie so oft in solchen Familien, von den unausgesprochenen Erwartungen seines übermächtigen Vaters gequält wird. Während der junge Rogers eine Affäre mit seiner Jugendliebe Anna eingegangen ist, hat sich auch seine Ehefrau „Freunde“

gesucht, zu denen sie geht. Überhaupt die Frauen: Sie sind alles andere als passive Objekte chauvinistischer Männlichkeit. Die sex- und geldbegierige, von Janice Rule gespielte Banker-Gattin Emily Stewart, mit ihrem weit ausgeschnittenen Kleid, erniedrigt ihren Mann und holt sich sexuelle Befriedigung außerhalb ihrer Ehe. Und Martha Hyer bewegt sich als Mary Fuller, die von ihrem Mann betrogen wird, auf einer Party so ekstatisch und sexuell, wie man es nur auf einer drogenschwangeren College-Party vermuten würde. Nach über zwei Stunden hat man jedenfalls eine Menge primitiver Emotionen, ja biblischer Todsünden erlebt – darunter Hass, Habgier und Wollust.

In Tarl herrscht eine unterschwellige Aggressivität, die sich mit reaktionären Werten und Normen zu einem unheilvollen Sozial-Cocktail vermischt. Die seltsam eklektische Stadtarchitektur verstärkt diese Atmosphäre. In diesem texanischen Kaff treffen Wilder Westen und Moderne aufeinander: Könnten vor den fahlen Bretterbuden jeden Moment Cowboys entlang reiten oder eine Postkutsche vorbeifahren, fährt urplötzlich auf dem staubigem Untergrund eine fabrikneue Limousine vor.

Am Ende des Films rotten sich die Stadtbewohner zu einem Lynchmob zusammen, der zu Reeves' Versteck, einem Schrottplatz, aufbricht. Weil sie nicht wissen, wo genau inmitten der Autowracks der vermeintliche Mörder kauert, übersäen sie das Areal mit Brandfackeln – Penn lässt daraus eine infernalische Trümmerlandschaft erste-

hen, in der überall kleine Brandherde Rauch aufwerfen, ein vollständig in Flammen gehüllter Reifen wie ein Höllenrad einen Abhang hinab rast und Redford und Fonda mit rußverschmierten Gesichtern, in deren Schweiß sich das Licht des Feuers spiegelt, voller Entsetzen das irrsinnige Geschehen verfolgen. Als Reeves anschließend im Polizeiwagen – mit blutigem Hemd und dem deformierten Gesicht eines übel verdroschenen Boxers von Calder gesteuert – sitzt und die Kamera ihn von hinten zeigt, hinter den Maschen des Sicherheitsgitters, sitzt er da wie ein eingefangenes Raubtier im Käfig.