
Jörn Glasenapp

›Welcome home, darling!‹

John Fords ›Rio Grande‹ und der Geschlechterkampf
an der Frontier des Kalten Krieges

1. John Ford und die ›ruthless Red hand of Communism‹. – »Fry 'em out – burn 'em out – cook 'em!« Der Sprecher scheint die US-Truppen anzufeuern, die gerade dabei sind, eingegrabene Gegner mit Phosphor-Granaten und Flammenwerfern zu bekämpfen. Selbst glühendste Verehrer von John Ford tun sich enorm schwer mit dieser Sequenz, die uns Geschehnisse vor Augen führt, welche der Regisseur im Frühjahr 1951 auf Celluloid bannen ließ, und zwar für *This Is Korea!*, eine seitens der Forschung sicher nicht zufällig weitgehend ignorierte Marine-Dokumentation.¹ Von Ford selbst als »narrative glorifying American fighting men«² apostrophiert, suchte diese das amerikanische Publikum darüber in Kenntnis zu setzen, was sich damals in dem zweigeteilten asiatischen Land abspielte, einem Land, welches, so versichert uns der Off-Kommentar, »peaceful« gewesen sei, »until the ruthless Red hand of Communism reached out to snatch it.« Daß die Vereinigten Staaten letzterer in aller Entschlossenheit entgegenzutreten hätten, davon war der Anti-Kommunist Ford überzeugt, der unmittelbar vor *This Is Korea!* eine andere »narrative glorifying American fighting men« vorgelegt hatte, in der es ebenfalls um die Bekämpfung der ›ruthless Red hand of Communism‹ ging: *Rio Grande*.

Als dritter Teil von Fords berühmter Kavallerie-Trilogie³ war der Film im November 1950 in die Kinos gelangt und gilt der Forschung mittlerweile als mustergültiger *Cold War Western* oder, in Michael Coynes Worten, »scantly disguised frontier equivalent of the communist threat.«⁴ In denkbar unverhohlener Weise der damaligen Containment-Politik das Wort redend, läßt der Film deutlich werden, wie ausgesprochen eng sich das älteste Genre der Filmgeschichte zuweilen mit dem politischen Diskurs und Geschehen synchronisierte. Im Zentrum seiner Handlung steht eine US-Kavallerie-Einheit. Unter dem Kommando von Colonel Kirby Yorke (gespielt von John Wayne) überwacht diese die Grenze zum südlichen Nachbarstaat Mexiko, von wo aus eine Horde Apachen als Verkörperung der ›Roten Gefahr‹ bzw. »Red hand« immer wieder ihre blutigen Raubzüge ins amerikanische Gebiet unternimmt. Um diesen ein Ende zu bereiten, wäre ein Überqueren des Rio Grande, des Grenzflusses, notwendig. Doch genau dies ist den US-Truppen per Kongreßbeschuß untersagt – ein mißliches, sowohl von Kirby als auch von General Sheridan heftig kritisiertes Verbot, über

das man sich jedoch nach einem weiteren Angriff der Indianer, dieses Mal auf das Fort, hinwegsetzt. »I want you to cross the Rio Grande. Hit the Apache and burn him out!«, lautet die an den eingangs zitierten Sprecherkommentar aus *This Is Korea!* erinnernde Geheimorder Sheridans an den Protagonisten, dessen Einheit dem Gegner nachsetzt, um ihn schließlich in einem verlassenen mexikanischen Dorf ausfindig zu machen und aufzureiben.

»Ford let his anti-Communist feelings run away with his reason in making *Rio Grande*«,⁵ befindet Joseph McBride. Er begreift den auf einem Drehbuch des erzkonservativen James Kevin McGuinnes basierenden Film als nur spärlich chiffrierten Kommentar zur Situation in Korea, wo der von Ford bewunderte General MacArthur mit seinen Truppen Anfang Oktober 1950 den 38. Breitengrad nach Norden überschritt, um die nordkoreanischen Streitkräfte zur Kapitulation zu zwingen und ein freies, geeintes Korea zu schaffen. Die Richtigkeit von McBrides politischer *Rio Grande*-Deutung steht außer Frage und wird durch die Interpretationen zahlreicher anderer Filmwissenschaftler bestätigt.⁶ Allerdings kaprizieren sich diese bei ihrem Bemühen, den Western als Stellungnahme zum Kalten Krieg bzw. Fords ersten kinematographischen Vorstoß nach Korea zu deuten, wie McBride allein auf die oben skizzierte militärische Handlung des Films und lassen die private Handlung desselben, welche wie immer bei Ford viel Raum einnimmt, dagegen völlig unbeachtet – so als würde diese die politische Botschaft des Films nicht tangieren. Daß sie dies sehr wohl tut, sollen die sich anschließenden Ausführungen zeigen. In ihnen wird es darum gehen, *Rio Grande* als einen Western auszuweisen, der sein Publikum mit Nachdruck von einer der zentralen, nicht nur von Sicherheitsspezialisten des FBI oder Vertretern des Militärs, sondern auch von der Populärkultur gestützten Nachkriegs-Ideologien zu überzeugen sucht, derzufolge der Kampf gegen den Kommunismus bereits in der Keimzelle der Gesellschaft, der Familie, beginnt. Deren oft beklagte Instabilität wurde, folgt man Elaine Tyler Mays bahnbrechender Studie *Homeward Bound*,⁷ als eminentes Sicherheitsrisiko bzw. »Einfallstor« für die gegnerische Weltanschauung angesehen und bevorzugt der in den Depressions- und vor allem Kriegsjahren gewonnenen ökonomischen und sexuellen Unabhängigkeit des weiblichen Geschlechts angelastet, die es – der Containment-Gedanke dominierte demnach auch hier – unbedingt einzudämmen galt. Eine entschlossene Rückkehr zu einer traditionellen Geschlechterordnung, welche dem Mann innerhalb der Familie die Rolle des *breadwinner*, der Frau dagegen die des *homemaker* zuschreibt, war folglich angezeigt,⁸ und es überrascht nicht, daß auch Hollywood wieder und wieder zu dieser Rückkehr mahnte – unter anderem natürlich im Western, dem Männergenre par excellence.⁹ *Rio Grande* – dies sei vorweggenommen – bildet hier keine Ausnahme. Ein etwas genauerer Blick auf die einzige Familie, die in dem Film eine nennenswerte Rolle spielt, die Yorkes, wird dies beweisen.

2. »Rio Grande« als »kinematografische Mutterschelte«. - Daß es sich bei *Rio Grande* um einen Familienfilm handelt, offenbart sich dem Zuschauer erst allmählich; dies, obwohl die Familienthematik bereits in der ersten Sequenz stark akzentuiert wird. Die nämlich zeigt uns die Rückkehr von Kirbys Einheit nach Fort Stark, wo zahlreiche der erschöpft wirkenden Männer von ihren Frauen und Kindern schon sehnhchst erwartet werden. Auf den Colonel allerdings wartet niemand – bis auf General Sheridan, der Kirby überraschend in dessen Zelt begrüßt. Im Laufe ihres Gesprächs erfährt letzterer unter anderem, daß sein Sohn Jeff (gespielt von Claude Jarman junior) aufgrund einer nicht bestandenen Mathematikprüfung aus der Militärakademie in Westpoint ausgeschlossen worden sei. »I haven't seen my son in fifteen years«, kommentiert dies der Protagonist, der auf ein Wiedersehen mit seinem Kind allerdings nicht lange zu warten braucht. Denn Jeff taucht bereits kurze Zeit später – die Montage suggeriert uns am nächsten Tag – im Fort auf, und zwar als einer der neuen Rekruten, die von Sergeant Quincannon freundlich in Empfang genommen werden. Indem er ihnen den Militärstützpunkt als »your home« präsentiert, führt dieser das zweite große Thema der privaten Handlung ein, die Suche nach dem Zuhause,¹⁰ welches Jeff bei seinem Vater findet. Sicher, ihr erstes Aufeinandertreffen verläuft militärisch steif, doch wird schnell klar, daß sich hinter Kirbys Strenge eine große Zuneigung zu seinem Sohn verbirgt, der sich, seinen Vater bewundernd, bestens in die Großfamilie der Armee integriert – sehr zum Mißfallen von Jeffs Mutter, Kathleen Yorke (gespielt von Maureen O'Hara), deren Erscheinen im Fort die Familien-Reunion perfekt macht. Daß es sich bei letzterer bald schon nicht nur um eine physische handeln wird, daß also auch Kathleen ihr Zuhause bei Kirby (wieder)finden wird, dies deuten die ihr geltenden Begrüßungsworte Quincannons, »Welcome home, darling!«, nur zu deutlich an. Zunächst allerdings will Kathleen davon nichts wissen, ist sie doch – dies erklärt sie Kirby sogleich – gekommen, »to take Jeff home«, wobei sie unter »home« Bridesdale versteht, die Südstaatenplantage ihrer Familie. Mittlerweile von der Protagonistin wieder aufgebaut, hatte sie ihr Mann als Offizier der Nordstaaten im Bürgerkrieg niederbrennen lassen, was zur Trennung von Kathleen führte, die Kirby sein damaliges Verhalten auch nach fünfzehn Jahren nicht verziehen hat. Und so schmerzt ihre *Backstorywound*¹¹ noch immer, als sie im Fort eintrifft.

Kathleens Wunsch, Jeff abzuholen, wird freilich vereitelt. Denn nicht nur ihr Mann, sondern auch ihr Sohn stellt sich ihm entgegen, wobei die Szene, in der sie ihr Kind aufsucht, bezeichnenderweise mit der Melodie von »I'll Take You Home Again, Kathleen« unterlegt ist.¹² Diese tritt in deutliche Konkurrenz zu dem sich entspannenden Gespräch zwischen Mutter und Sohn, speziell aber zu Kathleens Worten »I'll take you home« und läßt bereits zu diesem Zeitpunkt die zentrale Ironie des Familienplots erahnen: nämlich daß wir es mit einer

Protagonistin zu tun haben, die nach Fort Stark kommt, um ihren Sohn nach Hause zu holen, dabei aber nicht bemerkt, daß es eigentlich um *ihre* Heimkehr geht, daß es also ihr Sohn ist, der sie, wenn auch unbewußt, nach Hause, das heißt an die Seite ihres Mannes, bringt. Dort angekommen ist Kathleen, die sich schon bald in den Arbeitsalltag der anderen Soldatenfrauen einklinkt, spätestens in der abschließenden Szene, welche uns die Rückkehr von Kirbys Einheit nach dem Endkampf gegen die Apachen zeigt und – ein mustergültiges *bracketing*¹³ – nur zu deutlich auf den Filmeingang rückverweist, sich von diesem allerdings in markanter Weise unterscheidet: Denn dieses Mal wird auch Kirby (zusammen mit seinem Sohn) von seiner Frau erwartet. Zu der erneut im Hintergrund erklingenden Melodie von »I'll Take You Home Again, Kathleen« ergreift diese die Hand ihres aufgrund einer Verwundung auf einer Trage liegenden Mannes und begleitet ihn zum Halteplatz. Die abschließende Coda, in der Jeff und einige andere Soldaten für ihre Tapferkeit ausgezeichnet werden, bestätigt schließlich Kathleens Heimkehr.

Daß sich Kathleens finale Entscheidung, bei Kirby zu bleiben, in gewisser Weise auch als Niederlage der Protagonistin bzw. als deren Unterwerfung verstehen ließe, liegt auf der Hand und wird unter anderem von Scott Eyman betont: »At the end, she capitulates to her husband's way of life, waiting for her man to return from patrol, like the other soldier's wives at the beginning of the film.«¹⁴ Zugleich findet sich in dem Schluß natürlich auch das Nachkriegsschicksal unzähliger Amerikanerinnen widergespiegelt, die während der kriegsbedingten Abwesenheit ihrer Männer ihre Selbständigkeit unter Beweis gestellt und sich in der Berufswelt bewährt hatten, um schließlich – Quincannon »Welcome home, darling!« darf hier als programmatisch für den neuen Geschlechterkonservatismus gelten – erneut in die häusliche Sphäre zurückzukehren, und zwar aufgefordert unter anderem durch die staatliche Parole »Give your job to GI Joe.« »Whatever sexual pleasures and employment ambitions they might have enjoyed during the World War, these were to be contained within marriage. Women were supposed to enjoy domesticity as their career, using their energy and talents for the betterment of their families and, via volunteer work, their communities«,¹⁵ faßt Peter Filene die Stoßrichtung des Häuslichkeitsdiktats der Nachkriegszeit zusammen, welchem Ford mit *Rio Grande* gewissermaßen seinen kinematografischen Segen erteilt.¹⁶ Folglich nimmt es nicht wunder, daß der Film insgesamt wenig Anlaß dazu bietet, ihn als einen Western zu begreifen, welcher *nicht* die zentrale These aus *West of Everything*, Jane Tompkins' feministischer Bestandsaufnahme des Genres, bestätigt: nämlich daß es sich bei letzterem um eine hochgradig misogynne Männerphantasie handelt, in welcher die Handlungsmöglichkeiten des weiblichen Geschlechts in aller Konsequenz auf ein Minimum reduziert werden, um gewissermaßen Platz zu schaffen für den männlichen Helden, der – individualistisch, hart, wortkarg

und gewaltbereit – durch eine stete Meidung gemeinhin als »feminin« apostrophierter Werte- und Verhaltensmuster gekennzeichnet ist. »My answer to the question of why the Western takes place in the West«, bilanziert Tompkins, »is that the West was a place where technology was primitive, physical conditions harsh, the social infrastructure nonexistent, and the power and presence of women proportionately reduced. The Western doesn't have anything to do with the West as such. It isn't about the encounter between civilization and the frontier. It is about men's fear of losing their mastery, and hence their identity, both of which the Western tirelessly reinvents.«¹⁷

So wirkungsmächtig Tompkins' Überlegungen wurden, unwidersprochen blieben sie nicht, wobei in diesem Zusammenhang auf Wendy Chapman Peek,¹⁸ insbesondere aber auf Gaylyn Studlar¹⁹ hingewiesen sei. Während sich ersterer zufolge das Genre in seiner Blütezeit, den späten vierziger und fünfziger Jahren, nicht so sehr, wie dies Tompkins erklärt, als »romance of masculinity«, sondern eher als »romance of competence« begreifen ließe, in der der Held durchaus auch »feminines« Verhalten an den Tag legen dürfe, um sein Ziel zu erreichen und damit seine »competence« speziell gegenüber seinen hypermaskulinen Antagonisten zu unterstreichen,²⁰ versucht Studlar zu zeigen, daß sich nun gerade das Œuvre des fraglos wichtigsten Westernregisseurs, John Ford, gegen Tompkins' monolithischen Genretadel sperre. Zugegebenermaßen sei es schwer zu leugnen, »that Ford's Westerns offer a conservative view of the genre's commonly available, historically grounded social roles based on gender.«²¹ Dennoch bestehe kein Zweifel daran, daß der Fordsche Kosmos die von Tompkins konstatierte Abwertung des weiblichen Geschlechts nicht erkennen lasse, dessen eminente Bedeutung oftmals *ex negativo* offenkundig werde, etwa anhand der Charakterisierung frauen- bzw. mutterloser Familien, die – man denke an die Clantons aus *My Darling Clementine* (1946),²² die Cleggs aus *Wagon Master* (1950) oder die anderen Cleggs aus *Two Rode Together* (1961) – als hochgradig regressiv und pervers zu bezeichnen sind.²³ Auch liege ihre Kollegin falsch, wenn sie als Bestätigung ihrer These immer wieder auf Ethan Edwards, den Protagonisten aus Fords Meisterwerk *The Searchers* (1956), rekurriere und dabei gänzlich übersehe, daß dieser so offensichtlich pathologische Charakter schwerlich als männliches Ideal wird gelten können. »*The Searchers* emerges very unmistakably as a major critique – rather than an advocacy – of what Tompkins claims is the genre's standard model of masculinity. Ford's film undermines Edwards's ability to function as a Western hero«,²⁴ schreibt Studlar, die mit Recht darauf hinweist, daß der sprichwörtliche einsame Cowboy bei Ford nicht zum Helden taugt, daß anstelle dessen »weiche« und vor allem familienorientierte Männer – Gil Martin in *Drums Along the Mohawk* (1939), Sandy und Travis in *Wagon Master* oder Martin Pawley in *The Searchers* – dem Ideal des Regisseurs erheblich näher kämen. Zu überraschen vermag dies nicht, stellt

man in Rechnung, in welchem hohem Maße es Ford in seinen Western darum geht, die Familie als »key to the future of the nation and the most important value in his moral order«²⁵ herauszustellen.

Ließe sich im Zusammenhang mit der ausgeprägten Familienfixierung des Regisseurs ohne Zweifel auch an *Rio Grande* denken, so steht außer Frage, daß der Film, was die von Studlar als Ford-typisch erklärte Gleichberechtigung der Geschlechter anbelangt, als äußerst unergiebig gelten muß. Schließlich erfolgt die Reunion der Familie Yorke allein zu den von Kirby festgelegten Konditionen, ist es allein Kathleen, die Zugeständnisse zu machen hat. Von einem Aufeinanderzugehen der beiden Eheleute, welches die Forschung zuweilen auszumachen meint,²⁶ kann keine Rede sein, was nicht zuletzt durch jenes Schlüsselgespräch verdeutlicht wird, in dem Kathleen ihrem Ehemann ihre Rückkehr in Aussicht stellt, sollte dieser ihren Sohn gehen lassen. Obgleich Kirby offenkundig unter seinem Alleinsein leidet, schlägt er das Angebot aus, und zwar aus Rücksicht auf Jeff, der, so Kirby, zu lernen habe, daß ein Mann zu seinem Wort stehen müsse, koste es, was es wolle. Implizit weist der Protagonist somit Kathleens Ansinnen als schädlich für ihren Sohn aus, dessen im Zentrum der Familienhandlung stehende Entwicklung vom Kind zum Mann bereits im vollen Gang ist, als seine Mutter im Fort auftaucht. Schließlich hat er zu diesem Zeitpunkt schon zwei unsehwer als Teilprüfungen seiner Initiation erkennbare Mutproben, das Im-Stehen-Reiten auf zwei Pferden sowie den Faustkampf gegen einen anderen Soldaten, absolviert. Ihn jetzt aus der Armee austreten zu lassen, hieße – darüber ist sich Kirby im klaren –, die Mannwerdung Jeffs zu arretieren. War es demnach im Bürgerkrieg seine Pflicht als Soldat, so ist es nun seine Pflicht als Vater, die ihn gegen den Willen Kathleens handeln läßt, deren Wunsch, ihren Sohn aus der väterlichen Sphäre herauszureißen, um ihn nach Bridesdale, das heißt die mütterliche Sphäre, zurückzuholen, eine eminente Bedrohung für Jeff darstellt.²⁷

Mit Rekurs auf Freuds Modell zum Erwerb der männlichen Geschlechtsidentität, welches wie die Psychoanalyse insgesamt Hollywoods Drehbuchautoren speziell der späten vierziger und fünfziger Jahre so sehr faszinierte,²⁸ ließe sich Kathleen zweifellos als eine Mutter beschreiben, die ihrem Sohn den für seine psychische Gesundheit so wichtigen Austritt aus der ödipalen Phase und die mit diesem einhergehende Identifikation mit dem Vater zu verweigern sucht – eine Mutter also, die, wahlweise als »clinging«, »overprotective«, »hyperpossessive«, »domineering« oder gar »castrating« apostrophiert, gerade in den USA der Nachkriegsjahre besonders gefürchtet war. »The clinging mother is the great emotional menace in American psychological life«,²⁹ hieß es beispielsweise in Geoffrey Gorers viel gelesener Abhandlung *The American People* aus dem Jahre 1948, deren zweites Kapitel die Vereinigten Staaten als mütterdominiert, als, so der Titel desselben, »Mother-Land« auswies, in welchem der väterlichen

Autorität keine nennenswerte Bedeutung mehr zukomme. »In few societies«, so der Autor, »is the role of the father more vestigial than in the United States.«³⁰ Mit seiner Klage schaltete sich Gorer in die seinerzeit überaus breit geführte Diskussion über den sogenannten *Momism* ein, die insbesondere durch die 1942 erfolgte Veröffentlichung von *Generation of Vipers* losgetreten wurde, einer 1955 neu aufgelegten, eminent einflußreichen Essaysammlung Philip Wylies, in welcher der Patriot und Anti-Kommunist unter anderem von einer für die USA typischen, in seinen Augen freilich höchst verderblichen »gynecocracy«³¹ ausging. An deren Spitze stehe »Mom«, und die habe es vor allem auf ihren Sohn abgesehen, den sie mit ihrer erdrückenden, vampirhaften Liebe an einer geschlechtsadäquaten Sozialisation hindere und auf diese Weise in einen Schwächling bzw. ein »lifelong sucking-egg«³² verwandele. Wylies Überlegungen aufgreifend, stürzten sich bald, und zwar in nicht selten explizit misogynen Weise, Autoren in solcher Zahl auf Amerikas Mütter, daß Erik H. Erikson bereits 1950 in seinem kinderpsychologischen Klassiker *Childhood and Society* befand, die Mutterschelte habe sich in kürzester Zeit zu »a manifest literary sport«³³ entwickelt, wobei die Bezeichnung »Mom« zu einem Schimpfwort gekommen sei.

Bemerkenswerterweise hatte der Momism, dessen Ursache man allen voran in der sexuellen Frustration der zu Hause auf ihre Ehemänner wartenden Mütter wählte, bald nicht mehr nur die Verweichlichung und Bindungsunfähigkeit, sondern auch die Homosexualität und Wehruntauglichkeit des männlichen Nachwuchses zu verantworten.³⁴ Dies wiederum erklärt, warum man das Phänomen keineswegs auf die leichte Schulter nahm, sondern daß man es als nichts Geringeres als eine Bedrohung für die nationale Sicherheit betrachtete. »Are we staking our future on a crop of sissies?«,³⁵ fragte denn auch ein Autor 1950 in der Zeitschrift *Better Homes and Gardens*, wohl »wissend«, daß nur ein starker und fähiger männlicher Nachwuchs das zukünftige Standhalten gegen den Kommunismus garantieren könne, dem – eine zentrale »Erkenntnis« jener Zeit – die amerikanischen Mütter unbewußt in die Hand spielten, wenn sie ihre Söhne durch ihre hypertrophe Zuwendung verweichlichten.

Doch zurück zu *Rio Grande* und dessen jungem Initianden, der als Einzelkind natürlich besonders gefährdet ist, als Momism-Opfer zu enden. Daß der bezeichnenderweise eher feminin wirkende Jeff gut daran tat, sich rekrutieren zu lassen und sich dadurch von seiner Mutter zu lösen,³⁶ läßt speziell deren nächtlicher Besuch im Zelt ihres Sohnes erahnen. Sichtlich glücklich singt dieser gerade zusammen mit seinen Freunden Sandy und Travis einige Lieder, und nicht zufällig ist es ein Song über Alamo, welcher durch das plötzliche Eintreten der Mutter jäh gestört wird. Wie Ford die Szene interpretiert wissen will, liegt demnach auf der Hand: Kathleen bricht in das Zelt ein wie im März 1836 die mexikanische Übermacht in die von knapp 200 Amerikanern zu einer

Festung umfunktionierte Mission, welche bekanntlich als »Shrine« und »Cradle of Texas Liberty« ins kollektive Gedächtnis der amerikanischen Bevölkerung eingegangen ist. Um Freiheit geht es freilich auch in der hier zur Diskussion stehenden Szene, und zwar um die Freiheit Jeffs. In der Armee bzw. dem »Reich des Vaters« angekommen, wähnte er sich dem maternalen Einfluß entzogen und ist nun entsprechend entsetzt über das Erscheinen der Protagonistin, die sich, indem sie ihn zur Begrüßung auf die Stirn und die Nase, schließlich sogar auf den Mund küßt, unschwer als mütterliche Verführerin zu erkennen gibt, welche ihren Sohn mit aller Macht in die ödipale Situation zurückziehen will. Zudem läßt Ford keinen Zweifel an dem latent erotischen Charakter ihrer Beziehung,³⁷ was einmal mehr zeigt, wie problemlos sich *Rio Grande* im Fahrwasser des Momism-Diskurses situierte, der den amerikanischen Müttern immer wieder inzestuöse Neigungen hinsichtlich ihrer Söhne unterstellte.³⁸ Bedenkt man nun, daß letztere im Western im allgemeinen eher unter allzu strengen Vätern zu leiden haben – erinnert sei etwa an Howard Hawks' *Red River* (1948) oder Edward Dmytryk's *Broken Lance* (1954) –, so wird die Sonderstellung von *Rio Grande* innerhalb des Genres deutlich. Ja, in gewisser Weise läßt der Film, wenn auch freilich in überaus moderater Weise, bereits die perversen Mutter-Sohn-Beziehungen anklingen, welche – angefangen mit Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960) – das Horror-Genre so sehr bestimmen werden.³⁹

Der »Überfall« der Mutter findet sein Ende durch einen anderen Überfall, nämlich den der »roten Gefahr«, der Indianer, die das Fort angreifen, um gefangen genommene Stammesmitglieder zu befreien. Die enge Koppelung der nächtlichen Störungen darf hierbei keineswegs als zufällig betrachtet werden, ist es Ford in *Rio Grande* doch offenkundig darum zu tun, im völligen Einklang mit der zeitgenössischen Mutterschelte das direkte Ineinandergehen von mütterlicher und kommunistischer Bedrohung aufzuzeigen bzw. deutlich zu machen, daß letzterer nur beizukommen ist, wenn man sich ersterer erwehrt. Und so verwundert es denn auch kaum, daß der Regisseur die Parallelen zwischen Kathleen und den Indianern noch weiter führt, wenn sich diese bei einem erneuten Angriff der Kinder der im Fort lebenden Familien bemächtigen und diese nach Mexiko verschleppen – sie in gewisser Weise also das tun, was die Protagonistin mit Jeff vorhatte.

Mußte sich dieser im Zelt gegen seine Mutter zur Wehr setzen, so hat er sich im abschließenden Gefecht folgerichtig gegen die Indianer zu behaupten, welche die Kinder in einer verlassenen Kirche gefangenhalten. Heimlich dringen Jeff, Travis und Sandy in das Gebäude ein, das sie bis zum Eintreffen der Hauptmacht der Truppen gegen eine erdrückende Überzahl von Feinden verteidigen, wobei Ford durch die Inszenierung der Sequenz dem Zuschauer einmal mehr die Alamo-Schlacht als historisches Vergleichsszenario nahelegt⁴⁰ und damit zugleich auf die oben behandelte Mutter-Sohn-Szene rückverweist.

In dieser wurde Jeff von der Protagonistin noch wie ein schutzbedürftiges Kind behandelt. Nun jedoch erweist er sich seinerseits als Beschützer der Kinder und unterstreicht damit denkbar deutlich seine Mannwerdung, die ihren endgültigen Abschluß in der hochoymbolischen Szene unmittelbar nach dem Kampf findet, in der Jeff seinem verwundet am Boden liegenden Vater einen Pfeil aus der Brust zieht. Bezeichnenderweise geschieht dies auf ausdrückliches Geheiß Kirbys, dem allein es zusteht, gewissermaßen als Hüter der letzten Initiationschwelle seinen Sohn der entscheidenden und schwierigsten Prüfung zu unterziehen und ihm so zugleich die Möglichkeit zu geben, seine Backstorywound, das Scheitern in Westpoint, zur Gänze zu überwinden.

»[A]n essential ingredient in winning the cold war«, faßt May eine zentrale Überzeugung in den USA der Nachkriegszeit zusammen, »was [...] the rearing of strong and able offspring.«⁴¹ *Rio Grande* ist von dieser Überzeugung förmlich durchdrungen. Und so geht der finale Sieg gegen die »Roten« denn auch zu einem wesentlichen Teil auf das Konto der mutigen Rekruten, die keinen Zweifel daran lassen, daß die Sicherheit der Nation in guten Händen liegen wird, wenn Männer wie Kirby einmal abgetreten sein werden (letzteres zeichnet sich durch dessen Sturz vom Pferd am Ende des Kampfes bereits vage am Horizont ab). So gesehen, darf *Rio Grande* als optimistisches Pendant zu einem weiteren klassischen Cold War Western, Fred Zinnemans *High Noon*, gelten, der dem Zuschauer jedwede Illusionen bezüglich einer lichten Zukunft raubt: Mit dem Weggang ihres Marshals Will Kane wird die Stadt Hadleyville der Bedrohung von außen schutzlos ausgeliefert sein – dies nicht zuletzt deswegen, weil sich der »Nachwuchs«, hier vor allem Kanes junger opportunistischer Hilfsmarshal Harvey, der wiederholt zu hören bekommt, er solle erst einmal erwachsen werden, in der Krisensituation als schwach und unmännlich herausstellt.⁴²

3. *Schluß*. – Im Western, so heißt es in Tompkins' *West of Everything*, »the viewpoint women represent is introduced in order to be swept aside, crushed, or dramatically invalidated.«⁴³ Die Autorin formuliert damit eine These, welche in der Forschung zwar nicht unumstritten blieb, tatsächlich aber durch zahlreiche Musterbeispiele des Genres, angefangen bei *Stagecoach* über *Red River*, *High Noon* und *Shane* (George Stevens, 1953) bis hin zu *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1969), meist mehr denn weniger deutlich bestätigt wird. Daß in dieser Reihe auch *Rio Grande* problemlos Platz findet, sollten die vorangegangenen Überlegungen deutlich gemacht haben, die sich aber nichtsdestotrotz als implizite Kritik an Tompkins verstehen, deren hochgradig verallgemeinernder, immer wieder auf singularische Formulierungen wie »Der Western ist...«, »Im Western gibt es...« etc. hinauslaufender Ansatz sich in seiner Ahistorizität als höchst unergiebig herausstellt, wenn es gilt, das Genre als das auszuweisen, was es immer auch ist: ein oftmals ausgesprochen sensibler, wenn auch im histori-

schen Gewand daherkommender Kommentar zur jeweiligen gesellschaftspolitischen Situation in den Vereinigten Staaten. Mit Blick auf die misogynen Tendenzen von *Rio Grande* heißt das, daß es, um diese zu erklären, nicht damit getan ist, auf eine grundsätzliche Frauenfeindlichkeit des Genres hinzuweisen. Vielmehr sollte man sich über die Spezifik einer Gesellschaft im klaren sein, die in den späten vierziger und fünfziger Jahren den Kampf gegen den Kommunismus nicht nur in entlegensten Erdteilen, sondern auch und vor allem in der Familie führte und in diesem Zusammenhang das weibliche Geschlecht, insbesondere aber die Mutter unter Generalverdacht stellte.

Anmerkungen

- 1 Ende des Jahrzehnts kehrte Ford noch einmal nach Korea zurück. Erneut ging es um die Dreharbeiten zu einer Dokumentation über den Krieg, die 1959 unter dem vielsagenden Titel *Korea: Battleground for Liberty* anlief.
- 2 Zitiert nach Joseph McBride: *Searching for John Ford. A Life*, New York 2001, S. 507.
- 3 Vorangegangen waren *Fort Apache* (1948) und *She Wore a Yellow Ribbon* (1949).
- 4 Michael Coyne: *The Crowded Prairie: American National Identity in the Hollywood Western*, London 1997, S. 70.
- 5 McBride: *Searching for John Ford*, S. 505.
- 6 Vgl. etwa John H. Lenihan: *Showdown: Confronting Modern America in the Western Film*, Urbana 1985, S. 27–31; Richard Slotkin: *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Norman 1992, S. 353–365; sowie Jörn Glasenapp: ›You're like the wind blowing over the land and passing on‹: Strategien nationaler Identitätsbildung im US-amerikanischen Mexikowestern, in: *ZAA: Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 49(2001)4, S. 336 f.
- 7 Elaine Tyler May: *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*, New York 1988.
- 8 Vgl. hierzu Wini Breines: *The 1950s: Gender and Some Social Science*, in: *Sociological Inquiry*, 56(1986)1; May: *Homeward Bound: Jane Sherron De Hart: Containment at Home: Gender, Sexuality, and National Identity in Cold War America*, in: Peter J. Kuznick, James Gilbert (Hg.): *Rethinking Cold War Culture*, Washington 2001.
- 9 Vgl. in diesem Zusammenhang Jane Tompkins: *West of Everything: The Inner Life of Westerns*, New York 1992; Roger Horrocks: *Male Myths and Icons: Masculinity in Popular Culture*, Houndmills 1995, S. 56–82; Lee Clark Mitchell: *Westerns: Making the Man in Fiction and Film*, Chicago 1996; sowie Walter Erhart: *Männlichkeit, Mythos, Gemeinschaft - Nachruf auf den Western-Helden*, in: Walter Erhart, Britta Herrmann (Hg.): *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit*, Stuttgart 1997.
- 10 Auf die zentrale Rolle, die diese im gesamten Œuvre des Regisseurs spielt, hat die Forschung bereits des öfteren hingewiesen. Vgl. hierbei insbesondere Richard A. Blake: *Going Home: The Films of John Ford*, in: *Thought: A Review of Culture and Idea*, 66(1991)261, sowie Elisabeth Bronfen: *Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood*, Berlin 1999, S. 327–367.
- 11 Vereinfacht gesprochen, bezeichnet der Begriff *Backstorywound* ein unverarbeitetes

- Erlebnis in der Vorgeschichte einer Filmfigur, das deren Verhalten in der im Film dominant erzählten Zeit maßgeblich motiviert (vgl. Michaela Krützen: *Dramaturgie des Films: Wie Hollywood erzählt*, Frankfurt/Main 2004, S. 25–62). Speziell das klassische Hollywood läßt seine Helden gern an Backstorywounds leiden, die es im Verlauf der jeweiligen Filmhandlung zu verarbeiten gilt. *Rio Grande* bestätigt dies: So gelingt es Kathleen, mit dem ihr durch das Niederbrennen von Bridesdale zugefügten Schmerz, Jeff dagegen mit seinem Versagen in Westpoint ins reine zu kommen.
- 12 Bereits zweimal zuvor war das Lied zu hören gewesen: zunächst, als Kathleen in Kirbys Zelt ein Kästchen mit eingebauter Spieluhr öffnet, dann, als die Regimentsmusiker zur Begrüßung der Protagonistin aufspielen. Zur eminenten Bedeutung der Musik in Fords Western vgl. Kathryn Kalinak: »The Sound of Many Voices«: *Music in John Ford's Westerns*, in: Gaylyn Studlar und Matthew Bernstein (Hg.): *John Ford Made Westerns: Filming the Legend in the Sound Era*, Bloomington 2001.
 - 13 Vgl. hierzu Richard Neupert: *The End: Narration and Closure in the Cinema*, Detroit 1995, S. 21 f., pass.
 - 14 Scott Eyman: *Print the Legend: The Life and Times of John Ford*, New York 1999, S. 394.
 - 15 Peter Filene: »Cold War Culture« *Doesn't Say It All*, in: Kuznick/Gilbert: *Rethinking Cold War Culture*, S. 161. Vgl. zudem May: *Homeward Bound*, S. 58–91.
 - 16 Ein weiterer in dieser Hinsicht besonders einschlägiger Western wäre etwa William A. Wellmans *Westward the Women* (1951), der die Reise eines Trecks von Frauen in den Fokus rückt, welche sich von Chicago nach Kalifornien aufmachen, wo heiratswillige Junggesellen auf sie warten. Bedroht durch allerlei Gefahren, haben die Frauen während der Fahrt ihren Mann zu stehen, um schließlich, als Preis für ihre Entbehrungen, zu heiraten und wieder ganz Frau sein zu dürfen. Susanne Spiegeler kommentiert den Film wie folgt: »Made in 1951, *Westward the Women* provides an insight into the spirit of the Fifties, in which the public attitude in post-war America wanted the women to leave their jobs they had during World War II and return to their homes to take care of their families. Since the men were back from the war, they were considered to have »more« rights to the jobs than the women. This film uses a Western plot to convey the stereotype of the female helpmate who has to go through lots of hardship (the trek as a symbol for WW II) only to land safely in the haven of marriage in the end as a sort of »reward« for all what she had to endure.« (Susanne Spiegeler: *Women in the American Western Film from 1930-1980: Historical Reality and Filmic Representation*, Aachen 2002, S. 77).
 - 17 Tompkins: *West of Everything*, S. 44 f. Tompkins zufolge erklärt sich die für den Western typische Misogynie aus der im 19. Jahrhundert erfolgten Genese des Genres, welches als dezidiert männlicher Gegenentwurf zur weiblichen *domestic novel* um ein männliches Publikum warb. »The female, domestic, »sentimental« religion of the best-selling women writers – Harriet Beecher Stowe, Susan Warner, Maria Cummins, and dozens of others – whose novels spoke to the deepest beliefs and highest ideals of middle-class America, is the real antagonist of the Western« (ebd., S. 37 f.), resümiert die Autorin, deren Argumentation deutlich werden läßt, daß der Western der *domestic novel* in nahezu allen zentralen Punkten direkt entgegentritt: Anstelle der Heldin setzt er den Helden, anstelle des privaten Settings das öffentliche, anstelle des emotionalen Exzesses die Emotionskontrolle, anstelle des psychischen Kampfes den physischen, anstelle der Frauenfreundschaft das *male bonding* und schließlich anstelle der Fixierung auf ein christliches Jenseits dessen konsequente Leugnung (vgl. ebd., S. 38–40).
-

- 18 Wendy Chapman Peck: *The Romance of Competence: Rethinking Masculinity in the Western*, in: *Journal of Popular Film and Television*, 30(2003)4.
- 19 Gaylyn Studlar: *Sacred Duties. Poetic Passions: John Ford and the Issue of Femininity in the Western*, in: Studlar/Bernstein: *John Ford Made Westerns*, sowie dies.: *What Would Martha Want? Captivity, Purity, and Feminine Values in »The Searchers«*, in: Arthur M. Eckstein, Peter Lehman (Hg.): *»The Searchers«: Essays and Reflections on John Ford's Classic Western*, Detroit 2004.
- 20 Insofern könne die »romance of competence« – ein Aspekt, den Chapman Peck anhand der Untersuchung von Fords *Fort Apache* sowie Delmer Daves' *Broken Arrow* (1950) zu belegen sucht – durchaus als »critique of phallic masculinity« (Peck: *Romance of Competence*, S. 209) verstanden werden.
- 21 Studlar: *Sacred Duties*, S. 46.
- 22 Zwar sind auch die den Clantons als lichte Kontrastfolie gegenübergestellten Earps mütterlos, doch verdeutlichen zahlreiche der von diesen geführten Gespräche, daß sie die verstorbene Mutter nach wie vor in Gedanken halten, daß sie letztere also gewissermaßen im Herzen tragen.
- 23 Studlar: *Sacred Duties*, S. 73, sowie dies.: *What Would Martha Want?*, S. 175.
- 24 Studlar: *Sacred Duties*, S. 61.
- 25 Studlar: *What Would Martha Want?*, S. 174. An anderer Stelle spricht die Filmwissenschaftlerin von »Ford's almost obsessional foregrounding of the family as the source of all good in securing the future of the nation.« (Studlar: *Sacred Duties*, S. 55).
- 26 Vgl. etwa William Darby: *John Ford's Westerns: A Thematic Analysis, with a Filmography*, Jefferson-North Carolina 1996, S. 82–117, sowie Studlar: *Sacred Duties*, S. 64–66.
- 27 Vgl. hierzu R. Barton Palmer: *A Masculinist Reading of Two Western Films: »High Noon« and »Rio Grande«*, in: *Journal of Popular Film and Television*, 12 (1984)4, S. 161. Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auch auf die Ausführungen Walter Erharts (*Männlichkeit, Mythos, Gemeinschaft*). In ihnen wird der Western als ein Genre akzentuiert, in welchem die Männlichkeit nicht nur glorifiziert, sondern stets auch bedroht wird – durch deviante, das heißt verweiblichte »Männlichkeiten«, insbesondere aber freilich durch die Verlockung der Weiblichkeit selbst, die den Helden – Erhart nennt als Beispiele Ringo Kid aus *Stagecoach* (John Ford, 1939) und Will Kane aus *High Noon* (Fred Zinneman, 1952) – von seinem »männlichen« Weg abzubringen sucht.
- 28 Hingewiesen sei hier nur auf Filme wie Fritz Langs freudianische Blaubartvariation *Secret Beyond the Door* (1948), Vincente Minnellis Anstaltsmelodram *The Cobweb* (1955) oder Douglas Sirks Impotenztragödie *Written on the Wind* (1956).
- 29 Geoffrey Gorer: *The American People: A Study in National Character*, New York 1948, S. 64.
- 30 Ebd., S. 54.
- 31 Philip Wylie: *Generation of Vipers*, Normal, Illinois 1996, S. 207.
- 32 Ebd., S. 209.
- 33 Erik H. Erikson: *Childhood and Society*, Frogmore 1978, S. 261.
- 34 Vgl. hierzu Breines: *The 1950s*, S. 82–85, insbesondere aber May: *Homeward Bound*, S. 74 f., 96 f., 116 f., 146–148.
- 35 Andre Fontaine: *Are We Staking Our Future on a Crop of Sissies?*, in: *Better Homes and Gardens*, Dezember 1950, S. 154–156.
- 36 Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Empfehlungen, die das *Ladies' Home Jour-*

nal in einem 1950 abgedruckten Artikel der, so dessen Titel, »overprotective mother« mit auf den Weg gibt: »Often it is desirable to send the too-protected child away to camp, or even to boarding school, so that he will be physically beyond reach of the mother's overpowering impulse to shelter and indulge him and thus dominate his life.« (Herman N. Bundesen: *The Overprotective Mother*, in: *Ladies' Home Journal*, März 1950, S. 244).

37 Vgl. hierzu Studlar: *Sacred Duties*, S. 65.

38 Vgl. Wylie: *Generation of Vipers*, S. 198.

39 Vgl. in diesem Kontext Barbara Creed: *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London 2001, S. 139–150.

40 Vgl. hierzu Slotkin: *Gunfighter Nation*, S. 362.

41 May: *Homeward Bound*, S. 99.

42 Angemerkt sei, daß der Drehbuchschreiber von *High Noon*, Carl Foreman, den Film als implizite Kritik an Hollywood verstanden wissen wollte, das sich Foreman zufolge dem McCarthyismus, das heißt der anti-kommunistischen Prüfung durch das House Un-American Activities Committee (HUAC), ebenso bereitwillig ausgeliefert hatte wie es die Bürger von Hadleyville mit der von dem Banditen Frank Miller ausgehenden Gefahr tun. So schlüssig diese linke Deutung ist, so sehr liegt es auf der Hand, daß sich der Film auch problemlos in jene rechte Ideologie einspannen ließ, der auch *Rio Grande* das Wort redete. In diesem Fall hatte Miller die kommunistische Bedrohung zu figurieren, welcher der »kalte Krieger« Kane ebenso entschlossen entgegentritt wie dies Kirby Yorke in Fords Western tut (vgl. hierzu Thomas H. Pauly: *The Cold War Western*, in: *Western Humanities Review*, 33[1979]3, S. 259 f.; Lenihan: *Showdown*, S. 117–121, Slotkin: *Gunfighter Nation*, S. 395; sowie Mitchell: *Westerns*, S. 191 f).

43 Tompkins: *West of Everything*, S. 41.