

# **Die Kavallerie-Western John Fords**

## Inauguraldissertation

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie  
im Fachbereich 10 Neue Philologien  
der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität  
zu Frankfurt am Main.

vorgelegt von  
Dirk Christian Loew  
aus Wiesbaden

Frankfurt am Main, 2002

(Einreichungsjahr)

2003

(Erscheinungsjahr)

1. Gutachter: Prof. Dr. Walter Kühnel
  2. Gutachterin: Prof. Dr. Christa Buschendorf
- Termin mündliche Prüfung: 17.1.2003

**„I HATE PICTURES.... WELL, I LIKE MAKING THEM.... BUT IT`S NO USE ASKING  
ME TO TALK ABOUT ART.“**

*John Ford*

**BUT STILL THE HAND OF MEM`RY WEAVES/  
THE BLISSFUL DREAMS OF LONG AGO....**

*Genevieve, Volkslied, gesungen in „Fort Apache“*

## Inhaltsverzeichnis

<b>Die Kavallerie-Western John Fords</b> .....	<b>5</b>
1. Einleitung .....	5
1.1. Inhalt und Methodik dieser Untersuchung .....	6
1.2. Bisherige Veröffentlichungen über die Filme John Fords .....	11
1.3. John Ford - American Artist .....	12
2. Directed by John Ford .....	14
2.1. John Ford und das Westerngenre .....	14
2.2. Der Kavalleriewestern als Subgenre .....	31
2.3. John Ford: Autor? Theorie und Praxis .....	36
2.3.1 Theorie .....	36
2.3.2. Praxis .....	42
2.3.3. Fords Arbeitsweise .....	59
2.4. Fords thematische Motive .....	63
2.4.1. Irland .....	64
2.4.2. Gemeinschaft .....	65
2.4.3. Opfer .....	67
2.4.4. Befehlsmühsal .....	69
2.4.5. Rituale .....	70
2.4.6. Schule, Kirche, Musik .....	71
2.4.7. Wilderness und Garten .....	72
2.4.8. Ethnizität .....	74
2.4.9. Die Poesie der Gegenstände .....	77
2.5. Die Mythologie des Westens .....	79
3. „Stagecoach“ .....	87
3.1. Inhalt .....	88
3.2. „Stagecoach“ - ein Meilenstein .....	89
3.3. Produktionsgeschichte .....	93
3.4. Der Zeitbezug in „Stagecoach“: Interventionismus und New Deal .....	98
3.5. Analyse: Gesellschaft, Genremuster .....	101
3.6. Die Kavallerie in „Stagecoach“ .....	107
4. Die erste Kavallerietrilogie .....	111
4.1. „Fort Apache“ .....	112

4.1.1. Inhalt .....	112
4.1.2. Produktionsgeschichte .....	113
4.1.3. Analyse I: Thursday vs. York .....	120
4.1.4. Analyse II: Familie und Moral.....	125
4.1.5. Der Zeitbezug in „Fort Apache“: „Management-Labor Relations“ .....	133
4.2. „She Wore A Yellow Ribbon“.....	137
4.2.1. Inhalt .....	138
4.2.2. Produktionsgeschichte .....	139
4.2.3. Analyse I: Zwei Hauptmotive .....	141
4.2.4. Analyse II: Inszenierung von Kostümen und Landschaft.....	148
4.3. Rio Grande .....	154
4.3.1. Inhalt .....	154
4.3.2. Produktionsgeschichte .....	155
4.3.3. Analyse: Erste Risse .....	158
4.4. Der Zeitbezug der ersten Kavallerietrilogie: Kalter Krieg.....	169
4.4.1. Zeitbezug II: Militarismus und McCarthy .....	175
5. Stationen einer Entwicklung.....	183
5.1. „The Searchers“ .....	184
5.1.1. Inhalt .....	185
5.1.2. Produktionsgeschichte .....	186
5.1.3. Analyse: Rassismus .....	192
5.1.4. Der Zeitbezug in „The Searchers“ : Rassenproblematik .....	195
5.1.5. Zeitbezug II: Die Krise der Familie .....	200
5.1.6. Die Kavallerie in „The Searchers“.....	204
5.2. „Two Rode Together“.....	211
5.2.1. Inhalt .....	212
5.2.2. Produktionsgeschichte .....	213
5.2.3. Analyse I: Werteverfall.....	215
5.2.4. Analyse II: Rassismus .....	219
5.2.5. Der Zeitbezug in „Two Rode Together“: Ethnizität .....	220
5.2.6 Die Kavallerie in „Two Rode Together“ .....	224
6. Die zweite Kavallerietrilogie .....	230
6.1. „The Horse Soldiers“.....	230
6.1.1. Inhalt .....	231

6.1.2. Produktionsgeschichte .....	232
6.1.3. Analyse I: Die Kavallerie im Bürgerkrieg.....	234
6.1.4. Analyse II: Der Verlust des Mythos der Kavallerie .....	238
6.2. „Sergeant Rutledge“.....	246
6.2.1. Inhalt .....	248
6.2.2. Produktionsgeschichte .....	249
6.2.3. Analyse I: Die Kavallerie in „Sergeant Rutledge“.....	251
6.2.4. Analyse II: Der Verlust der <i>Wilderness</i> .....	255
6.3. „Cheyenne Autumn“ .....	263
6.3.1. Inhalt .....	264
6.3.2. Produktionsgeschichte .....	265
6.3.3. Analyse I: Die Kavallerie in „Cheyenne Autumn“ .....	269
6.4. Die zweite Kavallerie-Trilogie: Linearität des Niedergangs .....	277
6.5. Der Zeitbezug der zweiten Kavallerietrilogie .....	281
6.5.1. Die sechziger Jahre – Gesellschaft und Film im Wandel .....	282
6.5.2. Zeitbezug: Rassenfrage und Generationenkonflikt.....	290
7. Konklusio .....	302
8. Anhang.....	306
8.1. Exkurs: Die historische US-Kavallerie in den Indianerkriegen nach 1865 .....	306
8.2 Literaturverzeichnis .....	310
8.3. Filmverzeichnis .....	316
8.3.1. Chronologie der Filme John Fords ab 1939.....	321
8.4. Glossar amerikanischer Filmausdrücke .....	322

# Die Kavallerie-Western John Fords

## 1. Einleitung

John Ford gilt in der Filmgeschichtsschreibung, neben Regisseuren wie D.W. Griffith, Orson Welles oder Howard Hawks, als der bedeutendste amerikanische Filmemacher. Diese Position wurde Ford bereits zu Lebzeiten von Kritik, Publikum und Kollegen zugebilligt. Als Orson Welles 1941 nach der Aufführung seines Films „Citizen Kane“ gefragt wurde, wer seine filmischen Vorbilder seien, antwortete er, so besagt die Legende: „I like the Old Masters – by which I mean John Ford, John Ford and John Ford.“

Diese herausragende Position im Filmgeschäft hatte sich Ford auf Grund der Tatsache erarbeitet, daß er im Laufe seiner langen Karriere nicht lediglich einen einzigen überdurchschnittlichen Film, sondern weil er viele überdurchschnittliche Filme gemacht hatte: „Many American directors, and King Vidor and Orson Welles are names that come most readily to mind, have made individual films superior to Ford`s best, but no director, not even Griffith, maintained such a *consistency* high standard over such an extended period of time – more than a half century of active filmmaking.“<sup>1</sup> Viele der Filme Fords, wie z.B. „Stagecoach“, „The Grapes of Wrath“, „The Quiet Man“ oder „The Searchers“ kann man heutzutage als amerikanische Folklore bezeichnen, als Kunstwerke, die das amerikanische Bewusstsein geprägt haben, und dort präsent sind. Sam Girgus, amerikanischer Kulturwissenschaftler, charakterisiert die Bedeutung der Filme Fords folgendermaßen: „Over years and generations, a critical and popular consensus has deemed John Ford the quintessential American director. He occupies a special status as both an American artist and an American consciousness.“ Und weiter: „Ford`s most popular and influential films brilliantly represent such typical American values and conflicts in concrete ways that achieve permanence in our cultural consciousness“.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> William K. Everson: The Hollywood Western. New York 1992. Seite 70.

<sup>2</sup> Sam B. Girgus: Hollywood Renaissance. The Cinema of Democracy in the Era of Ford, Capra and Kazan. Cambridge, UK, 1998. Seiten 19 und 22.

Aber was genau macht eigentlich die spezifische Qualität der Filme Fords aus? Gaylyn Studlar und Matthew Bernstein fassen diese charakteristischen filmisch-künstlerischen Eigenschaften, in einer der jüngsten filmwissenschaftlichen Untersuchungen zum Thema folgendermaßen zusammen:

„The director`s gift for visual composition, his ability to use film as eloquent, often wordless means of expression, his insight into human psychology, and the vigor of his storytelling have all been cited as reasons for his greatness as director.“<sup>3</sup> Dem ist nichts mehr hinzuzufügen, in den einzelnen Kapiteln der Filme werde ich auf diese typischen Fordschen Qualitäten explizit eingehen.

### **1.1. Inhalt und Methodik dieser Untersuchung**

John Ford, fast im gleichen Jahr geboren wie das Kino, wuchs gewissermaßen analog zum Medium Film auf.<sup>4</sup> In seiner Karriere, die bis in die späten sechziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts währte, durchlief er alle Phasen der (amerikanischen) Filmgeschichte, seit 1917 als *director*<sup>5</sup>: Die „wilde“ Pionierzeit Hollywoods vor dem Ersten Weltkrieg, das Aufkommen des Langfilms ab 1914, die Hochzeit der Westernserials bis 1924, die Blütezeit des stummen Films bis 1927, den Übergang zum Tonfilm ab 1927, die Filme der Depressionszeit in den Jahren von 1930 bis 1934, die optimistischen „New Deal“ Filme ab 1935, die „goldene“ Ära des Hollywood-Studiosystems der Jahre bis 1948, das Aufkommen unabhängiger Produzenten und die populärste Zeit des Westernfilms in den fünfziger Jahren sowie die große „Kino-versus-Fernsehen-Krise“ der sechziger Jahre. 1966, mit dem Mißerfolg seines Films „Seven Women“, beendet Ford seine Karriere.

---

<sup>3</sup> Gaylyn Studlar/Matthew Bernstein (Ed.): John Ford Made Westerns. Filming The Legend In The Sound Era. Bloomington/Indinapolis, 2000. Seite 2.

<sup>4</sup> Fords Geburtstag ist der 1. Februar 1894, laut Geburtsregister seiner Heimatstadt, das Scott Eyman als auch Joseph McBride, einsahen. In vielen Artikeln und Biografien, und auch Ford selbst machte diese Angabe gerne, wird fälschlicherweise das Jahr 1895, das allgemein als das Jahr der Entstehung des Kinos gilt, als Geburtsjahr angegeben.

<sup>5</sup> Alle kursiv herausgestellten amerikanischen Filmbegriffe finden sich im Glossar, Kapitel 8.4., erklärt.

Nach wie vor gilt Ford als *der* klassische Westernregisseur, obwohl er, seltsamerweise, keinen einzigen seiner sechs „Oscars“ für einen Western erhalten hat. Und selten wird in der Filmgeschichte ein Genre, und in diesem Fall der Western als die offenbar amerikanischste aller Filmgattungen, so unmittelbar mit dem Namen und Werk eines einzelnen Regisseurs verknüpft, wie der Western mit dem Namen John Ford.

Der Western ist das Genre, das Ford mit seinen Filmen am nachhaltigsten geprägt hat, und die Doppeldeutigkeit dieses Satzes ist durchaus beabsichtigt. Von 1939 bis 1964 verantwortete Ford als Regisseur insgesamt 14 Western. Es sind dies, in chronologischer Reihenfolge:

„Stagecoach“ (1939), „Drums Along The Mohawk“ (1939), „My Darling Clementine“ (1946), „Fort Apache“ (1948), „Three Godfathers“ (1948), „She Wore A Yellow Ribbon“ (1949), „Wagonmaster“ (1950), „Rio Grande“ (1950), „The Searchers“ (1956), „The Horse Soldiers“ (1959), „Sergeant Rutledge“ (1960), „Two Rode Together“ (1961), „The Man Who Shot Liberty Valance“ (1962) und „Cheyenne Autumn“ (1964).

In neun dieser vierzehn Filme thematisiert Ford die US-Kavallerie, und das, besonders in den beiden Kavallerietrilogien, äußerst ausführlich: „...the larger life of the cavalry, the institution that functions as a family to veritably guide its members throughout their lives, serves as a groundwork against which the plot takes place.“<sup>6</sup>

Diese neun Filme sollen Thema dieser Arbeit sein. Es sind dies, im Einzelnen:

„Stagecoach“, gefolgt von der ersten Kavallerietrilogie bestehend aus „Fort Apache“, „She Wore A Yellow Ribbon“ und „Rio Grande“, dann „The Searchers“ und „Two Rode Together“, schließlich folgt die zweite Kavallerietrilogie mit „The Horse Soldiers“, „Sergeant Rutledge“ und „Cheyenne Autumn“.

Diese Arbeit versteht Film als einen subliminalen Spiegel seiner Zeit. Darüber hinaus wird diskutiert werden, inwiefern der Regisseur des Films einen Kommentar zu den Geschehnissen seiner Zeit mittels des Films abliefern, bzw. inwieweit die Themen der Zeit selbst in den Filmen wiederzufinden sind. Das hauptsächliche Motiv und Thema meiner Betrachtung der Filme John Fords ist das der US-Kavallerie. In dieser Arbeit soll explizit das Bild der US-Kavallerie untersucht werden, das der Regisseur in seinen Filmen entwirft. Gibt es in Fords langer Karriere eine Linearität oder eine Entwicklung in der Darstellung

---

<sup>6</sup> William Darby: John Ford`s Westerns. A Thematic Analysis, with a Filmography. Jefferson, N.C., 1996. Seite 54.



dieses Themas? Und wenn ja, soll ganz besonders der eventuelle *Wandel* dieses Bildes in der Zeit zwischen den Produktionsjahren 1939 bis 1964 dargestellt werden. Um diesen Wandel, bzw. die spezifische Entwicklung dieses Motivs im Werke Fords aufzuzeigen, habe ich mich größtenteils für eine chronologische, lineare Darstellung und Analyse der Filme entschlossen. Viele Eigenschaften und Ideale, die Ford mittels der Kavallerie transportiert, gehen ab „The Searchers“ auf die von Ford ebenfalls thematisierte zivile Gemeinschaft in seinen Filmen über. Es gilt, diesen Prozeß in seinem Werk aufzuzeigen. Aus diesem Grund ist es nötig, die jeweils in den Filmen vorhandenen zivilen Protagonisten eingehend zu analysieren.

Darüber hinaus sollen die Filme aber auch als Genrebeispiele vor dem Hintergrund einer Betrachtung des Westerngenres analysiert werden. Wie sagte Budd Boetticher: „Im Western gibt es keine Botschaft“, und vielleicht hat er sogar Recht. „Aber vielleicht *ist* der Western eine Botschaft“, antwortet Georg Seeßlen.<sup>7</sup> Und aus dieser Replik erwächst ein weiterer Berg an Fragen:

Welchen Einfluß hat der „Zeitgeist“ auf die Filme John Fords, welche Rolle spielen sich wandelnde Produktions- und Technikbedingungen in Hollywood? Reflektieren die Filme einen gesellschaftlichen Wandel, und wenn ja, welchen? Welche Ideologie verkörpert die Kavallerie als militärische Institution und Lebensgemeinschaft in den Filmen, und wie wandelt sich der dargestellte Militarismus im Laufe der Zeit? Was sind die Bestandteile der spezifischen Fordschen Mythologie der „Frontier“ und des Westens, und wie ist diese Mythologie erklärbar durch die US-amerikanische Geschichte? Und wieder: welchem Wandel ist dieser Mythos in Film und Genre und, parallel dazu, in der Realität, unterworfen?

Jeder der neun Western soll auf allen historischen, filmischen, inhaltlichen, genrespezifischen und sozialgeschichtlichen Ebenen eingehend analysiert und interpretiert werden. Ich verstehe die Produktionsgeschichte eines Films als einen sehr charakteristischen, sehr spezifischen Aspekt von Historie, und somit ist die detaillierte Schilderung der Produktionsgeschichte jedes einzelnen Films von Bedeutung. Denn anhand der Produktionsgeschichte lassen sich soziale, arbeitsrechtliche, werkimmanente

---

<sup>7</sup> Georg Seeßlen: „Im Western gibt es keine Botschaft. Zum Tode von Bud Boetticher“ In: epd film, 1/2002, Seite 27.

und filmtechnische Veränderungen, die immer Bestandteil eines umfassenden gesellschaftlichen oder technischen Wandels darstellen, sehr gut ablesen.

Die Methodik meiner Untersuchung wird also folgendermaßen sein: Jeder Film wird unter produktionshistorischen Aspekten betrachtet: Wer finanzierte z.B. den Film, wie war Fords Stellung zu den Finanziers? Wer schrieb das Drehbuch, und wie groß war Fords Einfluß bzw. Anteil daran? Wie entwickelten sich Technik und z.B. Stellung der Schauspieler im Produktionsprozeß? Und wie veränderte sich der Produktionsprozeß im Rahmen des allgemeinen Geschäftsgebarens in Hollywood? Wie veränderte sich das Filmemachen in Hollywood generell über die Jahre? Und was waren die Ursachen dafür? Auf die detaillierte Produktionsgeschichte des Films folgt eine eingehende, detaillierte Analyse der Filmhandlung. Der Bezugsrahmen dieser Analyse ist auf der einen Seite immanent, und bezieht sich auf vorhandene Muster („patterns“) oder Codes die spezifisch für John Fords Filme sind; auf der anderen Seite gibt es einen externen Bezugsrahmen, nämlich die gesellschaftlichen, kulturellen, sozialen Entwicklungen und Tendenzen der Zeit, in der der Film produziert wurde.

Ich verstehe John Ford als treibende künstlerische Kraft seiner Filme und werde versuchen, dies auch darzustellen. In diesem Zusammenhang ergibt sich folgende Fragestellung: Inwieweit ist Ford als Filmregisseur in Hollywood als „Autor“ seines eigenen Werks zu definieren? Kann man einem Einzelnen, und sei es ein noch so bekannter Filmemacher, unterstellen, die maßgebliche künstlerische Kraft hinter einem in Gemeinschaftsarbeit zu erstellendem Werk wie einem Film, zu sein? Und wie weit hat diese Aussage, im Falle John Fords, Gültigkeit? In der Methodik meiner Untersuchung möchte ich aber über die Essenz der sogenannten Autorentheorie (siehe dazu Kapitel 2.3.) hinausgehen. D.h., wie bereits erwähnt, werden auch historische, soziale, kulturelle, technische Aspekte in die Betrachtung des Werks von John Ford einfließen; die Betrachtung seiner Filme wird sich nicht ausschließlich auf die Schilderung filmischer Muster im Sinne der Autorentheorie beschränken. John Ford - Autor? ist somit eine weitere Fragestellung dieses Textes.

Vervollständigen werden diese Arbeit ein Kapitel über Fords Arbeitsweise und - Methoden, sowie ein Abriß über die historische US-Kavallerie in der Zeit nach dem Sezessionskrieg. Ebenfalls wird in einem Kapitel das Genre des Westernfilms und Fords Bedeutung für das Genre behandelt. Ein Kapitel widmet sich dem Subgenre des Kavalleriewesterns. Eine ausführliche Filmografie sowie eine Chronologie aller im Text

erwähnten Filme John Fords sowie ein Glossar der verwendeten amerikanischen Filmausdrücke komplettieren diese Arbeit.

In den einleitenden Kapiteln möchte ich einen einführenden, allgemeinen Zugang zum Werk des Regisseurs vermitteln. Weiter ins Detail - Analyse, Produktionsgeschichte und historische Interpretation betreffend - werde ich jeweils in den einzelnen Kapiteln zu den ausgesuchten Filmen gehen. Ich verstehe darüber hinaus die Filme Fords als die primäre Quelle dieser Arbeit. Eine weitere wichtige Quelle sind die privaten Papiere und Unterlagen John Fords. Briefe, Produktionsnotizen, Drehbücher, Drehpläne, Verträge zu einzelnen Filmen, Abrechnungen u.v.m. aus seinem Nachlaß, befinden sich in der Lilly Library der Indiana University at Bloomington, Indiana, USA. Soweit nicht anders angegeben, beziehen sich alle historischen und produktionsbezogenen Angaben in diesem Text auf diese Dokumente. Es handelt sich hierbei also um primäre Quellen, die ich persönlich untersucht habe.

Nahezu jeder Analytiker oder Kritiker erkennt die künstlerische Einzigartigkeit des Fordschen Oeuvres an, und sieht aber auch gleichzeitig die Problematik und oftmals erstaunliche Widersprüchlichkeit in der Analyse seines Werkes. Andrew Sarris nannte eines der ersten Bücher über den Regisseur „The John Ford Movie Mystery“. Robin Wood bringt es, zusammen mit einer begründeten Huldigung der Qualität der Filme Fords auf den Punkt: „Few would now (1980, Anm. DCL) wish to question that Ford is among the greatest artists the cinema has so far produced, yet the nature of his greatness has proved difficult to define“.<sup>8</sup>

Diese Arbeit will versuchen, dieser Widersprüchlichkeit vieler Filme Fords, insbesondere der seiner Kavalleriewestern, auf den Grund zu gehen.

---

<sup>8</sup> Robin Wood: John Ford. In: Cinema: A Critical Dictionary. Vol. 1. Ed. Richard Roud. New York 1980. Seite 371.

## 1.2. Bisherige Veröffentlichungen über die Filme John Fords

Bis heute gibt es in Deutschland, außer einigen kürzeren Texten in der Zeitschrift „Filmkritik“ aus den siebziger und frühen achtziger Jahren, stark beeinflusst von der französischen Autorentheorie, keine einzige wissenschaftliche Abhandlung bzw. Veröffentlichung über die Filme (oder die Person) John Fords.

Im kontinentaleuropäischen Raum sind bisher lediglich in Frankreich einige Bücher veröffentlicht worden, das Gros der Ford-Texte erscheint allerdings im englischsprachigen Raum. Für die USA kann man fast von einer Ford-Wiederentdeckung sprechen, so erschienen in den Jahren 2000 und 2001 gleich zwei sehr ausführliche Biografien (Scott Eyman, Joseph Mc Bride) bzw. eine kritisch-analytische Textsammlung (Studlar/Bernstein) über den Regisseur. 2002 erschien eine sehr interessante Sammlung aller Interviews Fords (Gerald Peary), die interessante Einblicke in sein künstlerisches Selbstverständnis vermittelt.

Die bisher veröffentlichten wissenschaftlichen Arbeiten, sie stammen übrigens ausnahmslos, soweit mir bekannt, aus den USA, befassen sich explizit mit Themen wie Fords Bild von „Wilderness and Frontier“, oder analysieren gleich alle Western bzw. Filme Fords, allerdings unter keinem spezifischen Gesichtspunkt, wie z.B. Michael Budd 1975 und Thomas Gallagher 1978. Peter Lehman befasste sich in seiner Dissertation aus dem Jahr 1978 mit John Ford und diskutierte dessen Status als Autor vor dem Hintergrund der französischen Autorentheorie auf einer filmtheoretischen Ebene. William Howze analysiert in seiner sehr interessanten Arbeit die Einflüsse amerikanischer Western- und Genremaler auf die spezifische Visualität der Filme Fords. Er sieht unmittelbare Zusammenhänge zwischen Zeichnungen, Gemälden, bebilderten Magazinartikeln solcher Künstler wie Frederick Remington, Harold von Schmidt oder Eastman Johnston, und vieler für Filme Fords typischer Szenen wie Darstellungen des häuslichen Lebens o.ä. Lediglich zwei Arbeiten, beide von Jeffrey C. Prater, befassen sich ausführlich mit Fords Darstellung der US-Kavallerie<sup>9</sup>, allerdings, ausschließlich unter *militärhistorischen* Aspekten. Wie Prater

---

<sup>9</sup> Jeffrey C. Prater: John Ford's Cavalry Trilogy: Myth or Reality? Magisterarbeit, U.S. Army Command and General Staff College, Fort Leavenworth, Kansas, 1989. Jeffrey C. Prater: John Ford's Cavalry. Dissertation, University of Kansas, 1993. In der Bibliothek der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main, vorhanden.

eingangs seiner Dissertation (S. iii) schreibt: „This dissertation determines the individual and aggregate historical accuracy of these depictions.“ Geht man davon aus, daß Ford, bei aller historischen Detailtreue, beabsichtigte, einen Hollywood-Spielfilm zu drehen und keinen Dokumentarfilm, so ist die Sinnhaftigkeit der Fragestellung Praters, eben die nach einer wie auch immer dargestellten militärhistorischen Authentizität, mehr als zweifelhaft. Prater untersucht auch nicht den Einfluß der Zeitgeschichte auf die Filme, und betrachtet die Filme nicht als Kunstwerke, sondern quasi als historische Dokumente. Einen sehr umfassenden Überblick über die Publikationen zum Thema gibt Bill Levy in seiner Bio-Bibliografie über Ford.<sup>10</sup> Dort findet sich auch eine Auflistung aller bisherigen Dissertationen und Zeitschriften- bzw. Magazinartikel über den Regisseur.

### 1.3. John Ford - American Artist

Zeit seines Lebens betrachtete sich Ford als „hard-nosed craftsman“, und nicht als Künstler. In diesem Punkt ähnelte er stark seinem Regiekollegen Howard Hawks, der auch von sich sagte: „I am a storyteller – not an artist.“<sup>11</sup> Interpretationen seiner Filme und einer ihm zugebilligten künstlerischen Intention stand Ford mehr als skeptisch, geradezu ablehnend, gegenüber. „Ford, of course, notoriously disdained any intellectualizations about or sophisticated interpretations of his work, and denied any preconceived aesthetic ambitions or cultural notions about his films.“<sup>12</sup> Fords Äußerungen in Interviews sind als Quellen oder Kommentare zu seinem Werk nur bedingt zu gebrauchen, mehr als einmal erzählt er ganz bewußt Unwahrheiten oder variiert bzw. widerspricht bereits getätigte Aussagen aus vorangegangenen Gesprächen. Sein filmmacherisches Selbstverständnis ist das eines professionellen Hollywood-Regisseurs, der sein *Handwerk* versteht: „You say someone`s called me the greatest poet of the Western saga. I am not a poet, and I don`

---

<sup>10</sup> Bill Levy: John Ford. A Bio-Bibliography. Westport, London 1998.

<sup>11</sup> Howard Hawks in H.C. Blumenbergs Film „Ein verdammt gutes Leben!“, 1978.

<sup>12</sup> Sam Girgus, a.a.O., Seite 23.

know what a Western saga is. I would say that is horseshit. I am just a hard-nosed, hardworking, run-of-the-mill director.“<sup>13</sup>

Diese Attitüde hat er zu Lebzeiten gepflegt, ebenso wie seinen Ruf als despotischer Herrscher am *set*. Ford galt als schwieriger Interviewpartner, als, wie ein Journalist einst klagte, „the interviewee from hell“. In den mir vorliegenden gefilmten Gesprächen besticht er durch scharfen Verstand und ausgefeilte Rhetorik. Dies gilt ebenfalls für die von Gerald Peary herausgegebene, jüngst veröffentlichte Interviewsammlung. Das projizierte Selbstbild des Filmhandwerkers hat, in Anbetracht der scharfsinnigen Betrachtungen Fords seinen Gesprächspartnern gegenüber, kaum Bestand. In einem Interview mit der BBC zum Beispiel verweigert Ford auf die Frage nach der Behandlung der Indianer im Laufe der US-Geschichte die Antwort, solange der Interviewer nicht eine historische Darstellung und Bewertung der Behandlung der Iren durch die Briten abgeben würde. Ford war ein Intellektueller, gebildet in Literatur und Geschichte, und er war ein Künstler, der es verstand, seine persönliche Vision, beruhend auf seinem Wissen, umzusetzen in die Bilder und Figuren seiner Filme. Er glaubte, daß nur die Selbstdarstellung als Regisseur, der ein absoluter Profi und handwerklich-technisch begabter Filmarbeiter ist, ihm das kreative Schaffen im Hollywood-Studiosystem ermöglichte. Der Ruf, eine intellektuelle Künstlernatur zu sein, konnte ihm, beruflich betrachtet, nur schaden. Die Demontage solcher Künstlergestalten wie Orson Welles oder Erich von Stroheim durch die Studios spricht für diese Annahme.

Wiederum ähnlich wie Hawks, anders als z.B. Hitchcock, hielt sich Ford auch aus der V.I.P. – Gesellschaft Hollywoods heraus. Keinen einzigen seiner sechs Oscars zum Beispiel hat er persönlich entgegengenommen. Zusammen mit der lebenslang gepflegten offenbaren Negierung seiner Selbst als Künstler haben diese Umstände sicherlich stark dazu beigetragen, daß Ford heutzutage, außer in Filmkreisen, einer breiteren Öffentlichkeit, besonders in Deutschland, nahezu unbekannt ist. Anders als seine Filme, ist die Person John Ford, auch in den USA, nicht übermäßig populär: „Though he’s among the great American artists of the century, worthy to be discussed with Faulkner and Pollock and Ellington and Ives, John Ford is, in truth, hardly part of our national consciousness.“<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> John Ford im Interview mit Walter Wagner, 1973. Zitiert in Gerald Peary: John Ford Interviews. Jackson 2001, Seite 159.

<sup>14</sup> Gerald Peary, a.a.O., Seite xi.

In Fords persönlichen Papieren und Unterlagen offenbart sich allerdings die Seite seiner Persönlichkeit, die er zeitlebens hinter der Attitüde des harten Burschen zu verstecken suchte.

Nicht nur seine Filme, gerade auch viele seiner persönlichen Dokumente sprechen eine lyrische, subtile, künstlerisch bewußte Sprache und strafen Fords professionelle Projektion seiner Selbst Lügen. Wie heißt es doch so schön: „Half an Irish man`s lies are truth“.

## **2. Directed by John Ford**

„Build Pictures! Not Words!“ Diese Aufforderung findet sich am Rande eines der von John Ford bearbeiteten Drehbüchern in den John-Ford-Papers der Lilly Library. Zwar arbeitete Ford sein ganzes berufliches Leben lang unter den Produktionsbedingungen Hollywoods, doch schaffte er es, sich einen persönlichen Stil zu erschaffen und zu erhalten. Er erarbeitete sich für Hollywood ungewöhnliche Freiräume und eine große Unabhängigkeit von den Restriktionen des Studiosystems, finanzieller als auch hierarchischer Art. Das folgende Kapitel möchte ein Gesamtbild des Mannes entwerfen, seine Bedeutung insbesondere für das Westerngenre herausstellen, und seine spezifischen filmischen und künstlerischen Muster definieren. Diese Arbeit ist primär nicht an der historischen Person John Ford interessiert. Verwiesen sei zu diesem Thema auf die jüngst publizierten, sehr ausführlichen und interessanten Biografien von Scott Eyman und Joseph McBride.

### **2.1. John Ford und das Westerngenre**

Kann man über Fords Bedeutung für den amerikanischen Film als Ganzes sicherlich geteilter Meinung sein, so ist seine überragende Bedeutung für das Westerngenre außerhalb jedes Zweifels. Das folgende Kapitel möchte Fords Stellung und Entwicklung innerhalb des Genres Westernfilm darstellen.

In seinem zum Standardwerk gewordenen Buch über den Hollywood-Western stellt der amerikanische Filmwissenschaftler William K. Everson eingangs des Kapitels über Ford (übrigens der einzige Regisseur, der in diesem Werk ein eigenes Kapitel erhielt), fest: „In the long run, director John Ford probably contributed more to both the popularity of and artistic respect for the Western, than any other individual. Certainly he made more of them than any other major director, and over the years maintained a substantially higher standard than Howard Hawks, King Vidor, Henry King, and Raoul Walsh.“<sup>15</sup>

Die frühen Western bis ca. 1912, und das gleiche gilt auch für den frühen Film, waren charakterisiert durch einfache narrative Strukturen und Bildfolgen. Die Laufzeit betrug meist lediglich zwei *reels*<sup>16</sup>. Gleichwohl war die Bildsprache dieser Filme reichhaltig und von großer Schaulust geprägt, dafür spricht unter anderem der hohe Anteil von aktionsreichen Außenaufnahmen in diesen Filmen. Ab 1912, mit dem Aufkommen längerer Filme in Hollywood, den sogenannten *features* (fünf und mehr Reels), wurde nicht nur eine komplexere Filmsprache, sondern auch komplexere Erzählstrukturen eingeführt. Gemeinhin wird David Wark Griffith (1875 – 1948) als der Filmemacher angesehen, der filmische Sprache und Grammatik in den Jahren 1912 - 1915 entscheidend revolutionierte. Griffith` Einfluß auf den Westernfilm und auf Ford ist unbestritten. Eine große Gemeinsamkeit der beiden ist die sentimentale, eher dem Genre des Melodrams zugehörige Grundstimmung vieler Szenen und Filme. Bereits Griffith verwob in seinen Filmen die Mythologie der Vereinigten Staaten mit einer naturalistisch-historisierenden Sicht von Geschichte. Wie später Ford, so vermischte auch Griffith eine fiktive Handlung mit einem historisierendem Rahmen. Er kombinierte also eine rein fiktionale Narration in den thematischen Rahmen z.B. des amerikanischen Bürgerkriegs, der allerdings so naturalistisch wie möglich filmisch dargestellt und wiedergegeben wurde. Indem Fiktion und historisierender Naturalismus untrennbar miteinander verbunden wurden, erschuf Griffith, wie später Ford, die filmische Abbildung unzähliger amerikanischer Mythen. Diese Mythen fanden in den Filmen lediglich ein neues Medium, sie existierten bereits in Literatur, Gemälden, anderen Medien wie Zeitungen, in mündlicher Überlieferung. Das

---

<sup>15</sup> William K Everson: American Silent Film. Oxford, New York. 1998. Seite 61

<sup>16</sup> *Reel* ist der amerikanische Begriff für eine Rolle Film. Die Länge solch einer Rolle betrug in der Stummfilmzeit, in der die Filme mit einer Geschwindigkeit von 14 – 18 Bildern pro Sekunde gedreht und projiziert wurden, ca. 800 Meter und entsprach ca. 10 – 12 Minuten Laufzeit. Ab Einführung des Tonfilms 1927 ist die Film - Laufgeschwindigkeit 24 Bilder (*frames*) pro Sekunde. Im Stummfilm wurde mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten gefilmt.



Verweben von Geschichte und Fiktion in einer Filmerzählung ist bereits so etwas wie das erneute Erschaffen dieser Mythen: „Mythen sind Geschichten. Sie werden erzählt. Die Erzählung ist immer schon Deutung. Sie legt einen roten Faden durch das Labyrinth und folgt seinen verschlungenen Pfaden durch bildhafte Ereignisse, verwirrende Namensvielfalt und Gestaltähnlichkeiten. Der Film spürt den mythischen Stoff der literarischen Vorlagen auf (...).“<sup>17</sup>

Für das Westerngenre gilt gleichermaßen: „Der Westernfilm besiegelt das Ende des wilden Westens und hält die legendenhafte verklärte Erinnerung an ihn aufrecht. Er verdeckt die reale Geschichte, indem er sie mythisch überhöht. Grabstein über Heldengräbern. Er erbaut das Bewußtsein Amerikas.“<sup>18</sup> Das Bewußtsein Amerikas über seine Geschichte und deren mythologische Bestandteile ist vielleicht die einzige übergreifende, allgemeingültige thematische Klammer der Westernfilme Fords. Wie sich noch zeigen wird, ist diese Klammer allerdings dem Wandel des Zeitgeists sowie der künstlerisch-persönlichen Entwicklung seines Schöpfers unterworfen. Fords Haltung gegenüber einem zeitgenössischen Amerika ist es, die sich in seinen Filmen im Laufe seiner Karriere spürbar verändert.

Bis zu „The Iron Horse“ 1924 drehte Ford ausschließlich Western. Er profilierte sich somit als aufstrebender Regisseur vorerst lediglich in diesem einzigen Genre.

Als er 1917 seinen ersten Western verantwortete, war das Genre formal in einer ambigen Phase. Zwei sehr unterschiedliche Interpretationen des Westernhelden konkurrierten um die Gunst des Publikums. Die Figur des Westernhelden an sich war seit zirka 1909 durch die Filme von Gilbert M. „Broncho Billy“ Anderson (1882 – 1971) definiert.<sup>19</sup> Dieser Held zeichnete sich dadurch aus, daß er nicht eindeutig ein „guter“ Protagonist ist. Der als „good badman“ bezeichnete Held konnte eine dunkle Vergangenheit besitzen, oder seinen Lebensunterhalt als Bandit oder Kartenspieler aufbringen. In seinem Verhalten, besonders Frauen gegenüber, ließ er oftmals gute Manieren vergessen, um sich dann aber von der Liebe einer Frau bekehren zu lassen und auf den rechten Weg zurückzufinden.

---

<sup>17</sup> Hannes Böhringer: Auf dem Rücken Amerikas. Eine Mythologie der neuen Welt im Western und Gangsterfilm. Berlin 1998. Seite 14.

<sup>18</sup> Ebd., Seite 38.

<sup>19</sup> „To....Anderson belongs the credit for creating the screen image of the western hero...“. Everson, a.a Seite 241.

(Oftmals entsprach die Handlung der frühen Western, auch vieler Griffith-Filme, eher dem Melodram, lediglich das *setting* war „Wildwest“).

William S. Hart (1870 – 1946) griff die Figur des „good badman“ auf, und entwickelte sie weiter, indem er seinen Filmen eine fast dokumentarisch-strenge Portion Realismus hinzufügte. Er legte Wert auf eine realistische Schilderung von Handlung, Kulisse und Kostümen. Selbst ein in klassischen Stücken geschulter Bühnendarsteller in bereits fortgeschrittenem Alter, verlieh Hart seinen Protagonisten, und seinen Filmen, eine bis dahin im Westerngenre nicht dagewesene künstlerische Reife und Strenge der Form. Dieser „historische Realismus“ war bis 1917 beim US-Publikum sehr beliebt. Hart legte mehr Wert auf detailgetreue Handlung, weniger auf Action, seine Filme ließen sich Zeit, das Melodramatische der Erzählung gewann mit dem zunehmenden Alter Harts, der auch die Regie seiner Filme verantwortete, an Gewicht. 1917 war diese Formel allerdings ausgeschöpft, das Publikum hatte einen neuen Star, und eine neue Art von Western entdeckt: Tom Mix (1880- 1940). Anfangs seiner Karriere entsprachen die Mix`schen Helden denen des William S. Hart. Mit zunehmenden Erfolg ihres größten Stars, veränderte die Fox das Format der Mix-Western. Die Filme mit Tom Mix waren somit gänzlich anders als die William S. Hart Filme: schnell geschnitten, der Schwerpunkt auf Action, fantasievolle Story-Elemente statt realistischer Handlung, ein junger, gutaussehender Star, glamouröse, fast zirkushafte Kostüme. Der Mix`sche Held war die Westernversion der Protagonisten, wie sie Douglas Fairbanks oder Harold Lloyd verkörperten: der „All-American boy“, optimistisch, wagemutig, moralisch einwandfrei. Tom Mix war, wie Fairbanks und Lloyd, die perfekte Verkörperung ihrer Zeit, der „Roaring Twenties“. Tom Mix fuhr in seinen Western Autos und flog Flugzeuge. Die zunehmende Verstädterung der USA, der allgemeine Wohlstand, die Technikgläubigkeit und Konsumfreudigkeit einer Epoche die den Ratenkredit erfand, spiegelt sich in diesen drei Protagonisten des amerikanischen Stummfilms und ihren bereits erwähnten Eigenschaften, wider. William K. Everson fasst zusammen:

„The Beginning of Mix`s career coincided with the beginning of the end of Hart`s. Inevitably, all of the newer western stars tended to follow one of their two images. Jack Holt, Neal Hart, Harry Carey, and Buck Jones followed essentially in the more realistic and restrained footsteps of Hart, while the greater majority of the newer western stars

adopted the fancy costumes and stress on circus-style stunts made fashionable by Mix: Ken Maynard, Fred Thomson, Jack Hoxie, Bob Custer, Yakima Canutt, and Tom Tyler“.<sup>20</sup>

An diesem Scheidepunkt der Genreentwicklung drehte Ford seine ersten Westernfilme als Regisseur. Es ist bezeichnend für Ford als Person und Künstler, daß er sich als Regisseur vorerst der traditionellen, realistischeren Schule eines William S. Hart zuwandte. Erst Jahre später sollte Ford auch Filme mit Tom Mix verantworten. Harry Carey (1878 – 1947) war der Star der Universal, und eher der Heldentypisierung eines William S. Hart zuzurechnen. Ford drehte mit Carey von 1917 bis 1920 25 Filme. Diese sind, bis auf die beiden ersten, „The Soul Herder“ und „Cheyenne`s Pal“, alles *features*, also Langfilme mit einer Länge von fünf oder sechs *reels*. Glaubt man den Zeitzeugen, so war Fords und Careys Unabhängigkeit von der Kontrolle des Studios und seiner Produzenten relativ groß. Die Dreharbeiten fanden oftmals im Freien, fernab der Studios, statt. An den meisten Drehbüchern bzw. Stories war Ford als Autor beteiligt. Budget und Drehzeit dieser Filme waren stark limitiert. Dies ist einer der Gründe, warum Ford früh lernte, im Rahmen der von einem Studio zur Verfügung gestellten Ressourcen erfolgreich zu arbeiten.

In diesen Filmen verkörperte Carey, in seiner oft gespielten Rolle des „Cheyenne Harry“, einen gesellschaftlichen Außenseiter, der gezwungen ist, sei es durch Liebe oder durch sein Gerechtigkeitsempfinden, unterdrückten „homesteaders“ oder anderen Verfolgten, gegen die übermächtigen Rancher, Banditen etc., beizustehen. Allerdings wird der Protagonist durch seine Handlung kein seßhafter Bürger, sondern er muß weiterziehen und einer bürgerlichen Existenz und Zivilisation entfliehen. Dieser Held ist sich seines Status als Fremder und „Outcast“ nur allzu bewußt. Gleichzeitig weiß er um gesellschaftliche Werte, und schätzt die Gemeinschaft von Kommune und Familie hoch ein. Deshalb bezahlt er die Rettung anderer oftmals sogar mit seinem eigenen Leben. Er opfert sich für die Werte der Gemeinschaft. Dieses Muster wird eines der typischen Erzählmuster der Filme Fords werden. Darüber hinaus ist dieses Erzählmuster, ohne das Element der physischen Selbstopferung des Helden, ein elementares Bestandteil der Mythologie des Westernfilms: „Der Held kommt vorbei und hilft. Er rettet eine Gemeinschaft aus dem drohenden Rückfall in den Naturzustand. Der Stärkste bricht das Recht des Stärkeren und ermöglicht so den Übergang zur bürgerlichen Gesellschaft. In ihr hat der Held keinen Platz. Er ist ein Outlaw, außerhalb des Gesetzes, über dem Gesetz.“<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> William Everson: American Silent Film, a.a.O., Seite 251.

<sup>21</sup> Hannes Böhringer: Auf dem Rücken Amerikas. A.a.O., Seite 38.

Eine Figur wie „Cheyenne Harry“ nimmt zumindest teilweise thematische Motive (Außenseiter der bürgerlichen Gesellschaft und Moral, kein eindeutig „guter“ Held) oder Schicksal (kriminelle Vergangenheit, keine gesicherte Zukunft und Heimat) z.B. der Figur des Ethan Edwards in „The Searchers“ oder der Figur des Captain Brittles in „She Wore A Yellow Ribbon“, stellvertretend für viele typische Fordsche Helden, vorweg. Das spezifische Erzählmuster des Helden als gesellschaftlicher Außenseiter, das nicht von Ford erstmalig benutzt wurde, sondern bereits in frühesten Western zu finden ist, taucht durchgängig im Genre auf. Es ist Teil der amerikanischen Mythologie des Individuums, das sich gegen widrige Umstände behauptet. In Filmen, um nur einige zu nennen, wie „My Darling Clementine“ (John Ford, 1946), „Shane“ (George Stevens, 1953) oder „Decision at Sundown (Budd Boetticher, 1957) ist es zu entdecken, aber auch in den letzten wichtigen Filmen des Genres, in „Dances With Wolves“ (Kevin Costner, 1990) und „Unforgiven“ (Clint Eastwood, 1992), ist dieses Muster präsent.

Bereits in „Straight Shooting“ aus dem Jahr 1917 finden sich filmische Muster und Kameraeinstellungen, die Ford im Laufe seiner Karriere immer wieder nutzen wird, wie zum Beispiel die des Kamerablicks durch einen Tür- oder Fensterrahmen (u.a. in „The Searchers“, „Sergeant Rutledge“, „Cheyenne Autumn“ u.v.m) oder die Handlung bzw. Charaktere kommentierende Nutzung von Landschaft. So wird Ford später eine der charakteristischen Felsformationen aus „Straight Shooting“ in „Stagecoach“ wiederverwenden. „While *Straight Shooting* is an eminently satisfying western on its own level, it is perhaps most interesting for originating at such an early date the many themes, individual compositions, and uses of landscape that were later to become Ford trademarks.“<sup>22</sup> Peter Stowell ist der gleichen Meinung und bezeichnet den Film, die frühe Verwendung typischer Motive des Regisseurs betreffend, als „a gold mine of Fordiana.“<sup>23</sup> Nach 1920 wird Ford mit den Westernstars modernerer Prägung wie Buck Jones („Just Pals“), Hoot Gibson („Action“, „Sure Fire“) und Tom Mix („North of Hudson Bay“, „Three Jumps Ahead“) drehen. Diese Produktionen waren Starvehikel und/oder *Serials*, schnell abgedrehte Filme für ein anspruchsloses (juveniles, ländliches) Publikum, das seinen Star in aktionsreichen Verfolgungsjagden und der erfolgreichen Bekämpfung von Banditen und Indianern sehen wollte. Keiner dieser Filme wurde von den Stars, den produzierenden Studios oder Ford selbst als konservierungswürdig erachtet, der natürliche

---

<sup>22</sup> Ebd., Seite 253.

<sup>23</sup> Peter Stowell: John Ford. A.a.O., Seite 21.

Zerfall des Nitratfilmmaterials tat sein übriges; von Fords Stummfilmwestern sind lediglich ganze drei der Nachwelt erhalten geblieben, „Straight Shooting“, „The Iron Horse“ und „Three Bad Men“.

„The Iron Horse“ zählt als Fords bedeutendster Stummfilm. In diesem Film erscheint erstmalig die US-Kavallerie, allerdings nicht in einer für die Handlung maßgeblichen Rolle.

Initiiert wurde der Film durch den Erfolg der Paramount 1923 mit „The Covered Wagon“, einem epischen Western-Langfilm (98 Minuten) von James Cruze. Dieser Film stellt einen entscheidenden Wendepunkt in der Geschichte des Genres dar, wie William Everson feststellt: „The two major catalysts of the western film in the silent period were the advent of William S. Hart in 1914 and the release of *The Covered Wagon*, directed by James Cruze, in 1923“.<sup>24</sup> Fords damaliges Studio, Fox, wollte den Erfolg der Konkurrenz bei Kritik und Kinokasse kopieren, und plante ebenso ein Westernepos: „The Iron Horse“. Damit wurde das Westerngenre aus den narrativen, dramaturgischen und qualitativen Restriktionen der kurzen oder dramaturgisch simplen Form, wie sie der Two-Reel Film, das Serial oder das Starvehikel diktierte, endgültig befreit. Das Genre wurde damit thematisch und dramaturgisch anspruchsvoller und ernsthafter. Als solches wurde es schließlich von einem anspruchsvolleren, urbanen Publikum und der Kritik wahrgenommen. Es wird kolportiert, daß „The Iron Horse“ der erste Film der Fox war, der in der Radio City Music Hall in New York City lief. Der Westernfilm hatte mit den beiden epischen, für den heutigen Geschmack eher langatmigen Filmen, seine narrative, dramaturgische, visuelle und thematische Eindimensionalität als Genre hinter sich gelassen. Hatte „The Covered Wagon“ die Fahrt eines Wagentrecks auf dem Oregon Trail als Handlung, zweifellos eines *der* mythischen Themen der amerikanischen Geschichte, so griff „The Iron Horse“ ein ähnlich mythologisch behaftetes Sujet der US-Historie auf: den Bau der ersten transkontinentalen Eisenbahn. Mythenbeladene historische Vorgänge wie einen Herdentrieb oder ihrer faktischen Geschichte entrückten Figuren wie Buffalo Bill und Wild Bill Hickok erhöhten nur den epischen, symbolreichen Gehalt der die US-amerikanische Geschichte euphemisierenden Handlung. Fox scheute keine Kosten und Mühen und ließ den Streifen für die damals enorme Summe von 280.000 Dollar *on location* in Nebraska drehen. Der Film wurde ein großer nationaler und internationaler Erfolg, allein in den USA selbst spielte er mehr als zwei Millionen Dollar ein. Von diesem

---

<sup>24</sup> Ebd. Seite 252.

Zeitpunkt an war Ford einer der führenden Regisseure Hollywoods und nicht mehr allein auf das Westerngenre festgelegt.

„Three Bad Men“ war Fords letzter Stummfilmwestern, und sein letzter Western bis „Stagecoach“, 1939. Begründen läßt sich diese lange Abstinenz vom Genre mit dem Einsetzen des Tonfilms. Außenaufnahmen, für die Western unerlässlich, waren mit dem frühen, sperrigen Tonaufnahmegeräten nicht zu bewerkstelligen. Außerdem hatte sich der Publikumsgeschmack gewandelt, basierend auf der Erfahrung mit dem neuen Medium Tonfilm: dialoglastige, zeitgenössischere Stoffe wurden von den Kinogängern bevorzugt. Eine annähernde Popularität des Genres wie in den zwanziger Jahren sollte der Western erst wieder in den fünfziger Jahren erlangen. Das Drehbuch zu „Three Bad Men“ basiert auf „Three Godfathers“ von Peter Kaynes. Ford verfilmte die gleiche Geschichte noch einmal 1948, dann unter ihrem ursprünglichen Titel. Den drei der Nachwelt überlieferten Filmen gemein sind gewisse visuelle, narrative und damit eng verbundene mythologische Muster, die sich in allen späteren Filmen Fords, mehr oder minder stark ausgeprägt, wiederfinden. Die zeitgenössische Kritik hob besonders in allen drei Filmen die außergewöhnlichen Landschaftsaufnahmen hervor, alle Filme wurden *on location* in Landschaften des Westens wie Wyoming und Nebraska gedreht. Ford zeigte zum Beispiel in „The Iron Horse“ schon früh seine Kenntnis von historischen Fotografien, indem er das geschichtlich verbürgte Treffen der Eisenbahnlinien am Promontory Point in Utah, in diversen Bildaufnahmen der Zeitgenossen ausführlich dokumentiert, filmisch nachstellt. „Ford`s staging of this final scene reflects his interest in creating an exciting tableau, for he literally copies contemporary photographs of the ceremony.“<sup>25</sup> Ebenfalls in diesem Film erscheint ein betrunkenener Soldat, wie William Darby meint, ein Vorläufer der vielen charakteristischen Trinkergestalten in Fords späteren Filmen: „Corporal Casey emerges as the first of Ford`s lovable western drunks – a stock figure that will be reprised by Thomas Mitchell, Francis Ford, Judson Pratt, and most notably Victor McLaglen in the sound westerns.“<sup>26</sup>

In „Three Bad Men“ läßt sich ein typisches Muster Fordscher Themen bereits erkennen: Die physische Selbstopferung eines Einzelnen zugunsten eines gesellschaftlich höheren

---

<sup>25</sup> William Darby: John Ford`s Westerns. A Thematic Analysis, with a Filmography. Jefferson, N.C., London, 1996. Seite 20.

<sup>26</sup> Ebd., Seite 20.

Guts. Die drei Bösewichter des Titels verteidigen ein mit ihnen befreundetes Farmerehepaar, und verlieren dabei ihr Leben. In der Bewertung dieser drei Filme und ihrem thematisch antizipierenden Charakters sind sich die Ford-Biografen und Kritiker einig, stellvertretend für viele sei Jane Place zitiert: „While both *The Iron Horse* and *Straight Shooting* are „epic“ films of the settling of the American West, *Straight Shooting* is a simple movie about ranchers, farmers, and an outlaw who sides with the farmers in a range war. What is most interesting about *Straight Shooting*, in terms of Ford's later Westerns, is that many elements appear in this first little feature in essentially final, well developed form – elements that will remain important visual motifs and themes of later, more sophisticated works.“<sup>27</sup>

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß Fords frühe Western, soweit sie bekannt sind, viele seiner charakteristischen Themen und Motive, seien sie narrativer oder visueller Art, teilweise präfigurieren oder zumindest ansatzweise anklingen lassen. Das Hauptmittel des stummen Films, seine Geschichte zu transportieren, war in erster Linie visueller Art, die gefilmte Handlung also. Fords ausgeprägtes Talent, eine Geschichte oder einen Charakter allein über seine visuelle Wirkkraft zu erzählen bzw. zu definieren, hat sicherlich ihre Wurzeln in seiner Erfahrung mit dem stummen Film. Gleichwohl sind die meisten Kritiker und Biographen mit Andrew Sarris einig, der bereits 1968 meinte:

„If Ford's career had ended in 1929, he would deserve at most a footnote in film history, and it is doubtful that scholars would even bother excavating too many of his Twenties works from the Fox vaults“.<sup>28</sup>

Erst 1939 wird John Ford wieder einen Western drehen, „Stagecoach“. Selten in der Filmgeschichte läßt sich die Renaissance eines Genres anhand eines einzelnen Films belegen. Begünstigt durch den Lauf der Weltgeschichte und vor dem Hintergrund einer verunsicherten amerikanischen Gesellschaft nach überstandener Wirtschaftskrise und vor dem Kampf mit dem Faschismus, ergriff Ford das rechte Thema zur rechten Zeit. Daß dieser Film ein bewußtes filmisches und politisches Fanal setzt, macht ihn zu einem Meilenstein des Genres und der Karriere seines Regisseurs, wie ich in Kapitel 3 darlegen werde.

---

<sup>27</sup> J.A.Place: *The Western-Films of John Ford*. Secaucus, N.J., 1974. Seite 14.

<sup>28</sup> Andrew Sarris: *The American Cinema*. New York 1968. Seite 44.

In den dreißiger Jahren verschwand das Genre von den Leinwänden der großen Kinos in der Obskurität schnell abgedrehter *B-Filme* und *Serials*, bis es in den vierziger Jahren, vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkriegs, zu einer Wiederkehr des Westernfilms im großen Stil kam. Den Wendepunkt dieser Entwicklung stellt „Stagecoach“ dar. Ford produzierte in den vierziger Jahren während des Krieges keinen Western, er partizipierte nicht am vom Kriege bedingten patriotischen Boom des Genres. Die zumeist einen zivilisatorischen Prozeß wie den Eisenbahnbau oder die Bändigung einer wilden Stadt thematisierenden Filme wie „Western Union“ (Fritz Lang, 1941) oder „Dodge City“ (Michael Curtiz, 1939) waren teure Prestigeproduktionen ihrer Studios. Gedreht wurden diese Filme mit den größten Stars wie Errol Flynn und mit großen Produktionsaufwand wie Außenaufnahmen und Technicolor. Die Western dieser Ära stellten eine Art Rückbesinnung auf die Eroberung und Zivilisierung des Westens dar. Diese Rückbesinnung auf amerikanische Werte und Ideale war unkritischer Natur. Eine hinterfragende Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte war im Anblick der zukünftigen bzw. aktuellen kriegerischen Auseinandersetzungen nicht gefragt. Der Western der Vierziger schilderte und bebilderte den Mythos der Urbarmachung der Nation, ohne ihn kritisch zu hinterfragen. In dieser Hinsicht stellt wiederum „Stagecoach“, mit seiner scharfsichtigen Betrachtung und Darstellung der amerikanischen Gesellschaft, eine Ausnahme dar. Tatsächlich steht „Stagecoach“ im Werke Fords eher den sozialkritischen, dem Geist des „New Deal“ verhafteten Filmen wie „The Grapes of Wrath“, „How Green Was My Valley“, „Tobacco Road“ oder „Young Mr. Lincoln“ nah.

Mit der Ausnahme von „Stagecoach“ und „Drums Along The Mohawk“, beide 1939 produziert, beginnt Fords „erneute“ Karriere als Westernregisseur erst wieder mit „My Darling Clementine“. Der Film entstand unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs.

1946 drehte Ford diese Produktion im Rahmen seines Kontrakts mit 20<sup>th</sup> Century Fox. Mit dem Ende des Krieges hatten sich die politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse in den Vereinigten Staaten entscheidend gewandelt. Dies machte sich in einem thematischen Wechsel im Genre des Western deutlich. Michael Coyne sieht den Hauptunterschied zwischen den Western der vierziger Jahre und denen der fünfziger Jahre wie folgt: „The nation-building Westerns of the late 1940s were, like the prewar historical epics, at heart reverential toward America’s past and optimistic about her future. Before 1950, the Western focused largely on the march of civilization. After 1950, the genre dwelt



increasingly on roads not taken. Over the ensuing decade, the Western`s principal theme veered from the glory of the pioneer achievement to its awful cost.<sup>29</sup>

Fords „My Darling Clementine“ (aber auch große Teile der Filme der ersten Kavallerietrilogie, siehe dazu Kapitel 4.4.) bewegt sich genau zwischen den Polen dieser von Coyne geschilderten thematischen Entwicklung. Der Film thematisiert einerseits den individuellen Helden, der unter persönlichen Opfern die fremde Stadt befriedet. Dieses Motiv ist eher dem Geist des Westerns der vierziger Jahre verhaftet. Eine zweideutige Figur wie Doc Holiday, das nicht eindeutige Happy-End des Films sowie die an den Film-Noir erinnernde Hell-Dunkel Dramaturgie der Bilder symbolisieren andererseits nicht mehr den wertebewußten, staatstragenden Optimismus der Zeit während des Krieges, sondern eine dunklere Seite der amerikanischen Geschichte. Besonders die Figur des Doc Holiday, so erkennt Joe Hembus, wird Ford in späteren Filmen weiter präzisieren: „Was macht Doc Holiday in diesem Film? Er kündigt das Ende des Fordschen Optimismus an. Weil der Pessimismus und die Bitterkeit, die er verkörpert, diesem optimistischen Film widersprechen, muß er sterben. In Fords kommenden Western steht er in den Figuren, die dann John Wayne spielt, wieder auf und überlebt alle bitteren Erfahrungen, um immer einsamer zu werden.“<sup>30</sup>

Mit „My Darling Clementine“ nimmt Ford die zunehmend kritischere Sicht vieler Western der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre zumindest ansatzweise vorweg. Der visuelle Stil des Films mit seiner großen räumlichen Tiefenschärfe, den niedrigen Decken und verborgenen Lichtquellen vieler Räume, den sorgfältig komponierten und inszenierten Tableaus, der unaufdringlichen Darstellung der Schauspieler, ist nichts anderes als meisterhaft.

Mit der großen Anzahl von Western, die er nach 1945 verantworten sollte, erarbeitete sich Ford den Ruf eines Westernregisseurs. Von den 27 Filmen, die er ab 1946 als Regisseur drehen sollte, waren 12 Western. Nicht eingerechnet sind in dieser Aufzählung „Red River“ (Howard Hawks, 1948), „Hondo“ (John Farrow, 1953), „The Alamo“ (John Wayne, 1960) und „How The West Was Won“ (George Marshal, Henry Hathaway, 1962) für die Ford jeweils nicht alleinverantwortlich war bzw. lediglich einige Second-Unit Aufgaben verrichtete. Interessanterweise verlief Fords Karriere als Westernregisseur also analog zur Entwicklung der Popularität des Genres. In den Zeiten der höchsten Popularität des

---

<sup>29</sup> Michael Coyne: *The Crowded Prairie. American National Identity in the Hollywood Western*. London, New York 1997. Seite 66.

<sup>30</sup> Joe Hembus: *Western-Film-Lexikon*. München 1976. Seite 624.

Westerns, den zwanziger und fünfziger Jahren, drehte auch Ford das Gros seiner Westernfilme.

Die zweifellos große Zeit des Ton-Westerns, die Popularität beim Publikum und die Zahl der produzierten Filme betreffend, begann in den Jahren nach Ende des Zweiten Weltkrieges. Sie fand ihren Höhepunkt als Kinogenre in den fünfziger Jahren. Richard Slotkin begründet diese Popularität des Filmgenres innerhalb der Vereinigten Staaten mit dem Einsetzen und Andauern des Kalten Krieges:

„The Beginning of the Cold War in 1948 inaugurated the Golden Age of the Western: a 25-year period, regularly punctuated by the appearance of remarkable films, that saw the genre achieve its greatest popularity and that ended with its virtual disappearance from the genre map.“<sup>31</sup>

Inwieweit diese Aussage bezüglich des Themenkomplexes „Kalter-Krieg“ tatsächlich zutrifft, werde ich besonders in den Kapiteln zu „Fort Apache“, „She Wore A Yellow Ribbon“ und „Rio Grande“ näher untersuchen. Slotkin untermauert seine Aussage, die Popularität des Westerngenres betreffend, mit Zahlen. So führt er den Anstieg der Westernproduktion der Jahre 1947 bis 1956 an. 1947 wurden in Hollywood gerade 14 Western hergestellt, diese Zahl stieg 1948 auf 31, fiel 1949 auf 25, 1950 waren es wiederum 38 Western. 1952 wurden 40 Western hergestellt, 1954 36, und 1956 waren es 46. Dieser Anstieg der Produktion war dadurch zu erklären, daß nahezu jeder Western an der Kinokasse Geld verdiente: „Movie exhibitors polled in 1949 reported they had never had a first-class western that was a box-office failure.“<sup>32</sup> Dieser Erfolg des Genres und die gleichzeitige Tendenz vieler Filmemacher, selbständig Filme zu produzieren, schuf Nischen für unabhängige Produktionen innerhalb des Hollywood-Studiosystems. Die fünfziger Jahre waren das Jahrzehnt, in dem das Hollywood-Studiosystem begann, sich aufzulösen. Mit dem sogenannten „Paramount-Decree“ des Obersten Gerichtshofs der USA aus dem Jahr 1948, das den großen Studios den gleichzeitigen Besitz von Kinos und Distributionsfirmen verbot, setzte der Zerfall des Studiosystems ein. In Hollywood

---

<sup>31</sup> Richard Slotkin: *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. Norman, 1992. Seite 347.

<sup>32</sup> Michael Coyne: *The Crowded Prairie*, a. a. O., Seite 51. Coyne gibt übrigens andere Zahlen, die Westernproduktion betreffend, an. Für 1950 kommt er auf 58 Filme der großen Studios, welche 34% der Gesamtproduktion darstellten. Zum Vergleich: 1961 wurden laut Coyne nur noch 16 Western produziert, was einem Anteil von 17% an der Filmgesamtproduktion der Majors entsprach. Ebd., Seite 71.

machten sich viele Regisseure und Produzenten selbständig und formten ihre eigenen unabhängigen Produktionsfirmen. (Zu Beginn des Kapitels von „Fort Apache“ gehe ich genauer auf diese Entwicklung ein). Die größere Unabhängigkeit vieler Regisseure und Schauspieler, machte sich im Genre des Western durchaus positiv bemerkbar.

Themen, Visualität, Dramaturgie der Westernfilme erleben in dieser Zeit eine Erneuerung durch Regisseure wie Anthony Mann („Devils Doorway“, 1950, „Winchester 73“, 1950, „The Naked Spur“, 1953) Budd Boetticher („Seven Men From Now“, 1956, „The Tall T“, 1957) oder Delmer Daves („Broken Arrow“, 1950, „3:10 To Yuma“, 1957). Kameraleute wie Winton Hoch oder John Alton, der erste ein Spezialist für Farbaufnahmen, der zweite ein Experte für extreme Schwarzweiß- und Helldunkel-Kompositionen, reüssierten in Western dieser Zeit. Schauspieler wie James Stewart, Robert Taylor oder Randolph Scott belebten mit außergewöhnlichen Western ihre Karrieren neu. Gary Cooper gewann für seine Rolle des Marshals Kane in Fred Zinnemanns „High Noon“ sogar einen Oscar, Alan Ladd ist heutzutage nur aufgrund seiner Rolle in „Shane“ bekannt. Das Genre war, nicht nur die Popularität der Filme beim Publikum betreffend, auf seinem Zenit, sondern auch künstlerisch sollte keine andere Ära eine vergleichbare Dichte an bemerkenswerten Western hervorbringen. Stellvertretend für diese Entwicklungen des Genres stehen zwei Filme John Fords, „Wagonmaster“ von 1950 und „The Searchers“ von 1956.

„Wagonmaster“ wird von der Filmgeschichtsschreibung gerne abqualifiziert, als sogenannter „kleiner“ Film. Das mit diesem Urteil dem Film, gegenüber solch populären Klassikern der Dekade wie „Shane“ oder „High Noon“ unrecht getan wird, findet auch William Everson. Gleichzeitig beschreibt er, was genau die Ford-Western von Filmen anderer Regisseure unterscheidet:

„This extraneous quality of warmth, humanity and spontaneity is what makes the Ford Westerns, for all their occasional rough edges, so durable. *Stagecoach*, *My Darling Clementine* and *Wagonmaster* get better with each viewing; *Shane*, and for that matter *High Noon* and *Red River*, do not. In a way, it's all John Ford's fault; if he had made no Westerns at all, there would be no basis for comparison, and everybody else's Westerns would look infinitely better!“<sup>33</sup>

Gerade „Wagonmaster“ kann, mit dem Wissen um die Produktionsgeschichte, als sehr „persönliches“ Werk John Fords betrachtet werden. Durchaus kann man „Wagonmaster“ mit dem Begriff „Autorenfilm“ bezeichnen. Ford lieferte die Vorlage für das Drehbuch, er

---

<sup>33</sup> William K. Everson: *The Hollywood Western*, a.a.O., Seite 243.

führte Regie, seine eigene Produktionsfirma finanzierte und produzierte den Film. Ford verzichtete sogar auf die Verpflichtung hochkarätiger Schauspieler. Ein Star konnte immer die Macht des Regisseur beschneiden, in „Wagonmaster“ gibt es keine Stars. Der Film wurde nahezu vollständig *on location* gedreht, nicht einmal Hollywood in irgendeiner Form (Kollegen, Stars, Produzenten, Presse etc.) konnte die Herstellung dieses Films beeinflussen. (Mehr zum Thema Autor in Kapitel 2.3.).

Von vielen Kritikern als *der* Western schlechthin, oder zumindest als Fords ureigenstes Meisterwerk bezeichnet, ist „The Searchers“, aus dem Jahr 1956 ein typisches Beispiel für den Western dieser Dekade. Der Film wurde mit Hilfe von „unabhängigem“ Geld finanziert, Warner Bros. übernahm lediglich den Verleih. In prächtigem Technicolor gedreht, erzählt der Film auf einer aktionsreichen, vordergründigen Ebene die simple Geschichte einer Suche. Daß unter dieser narrativen Oberfläche beunruhigende (sexuelle) Obsessionen, Rassismus, Rachegeleüste und Gewaltvorstellungen lauern, wurde zur Zeit der Entstehung des Films ignoriert oder schlichtweg nicht bemerkt. Die fünfziger Jahre in den USA waren noch von puritanischen Vorstellungen von Familie und Moral geprägt, der Mythos der Landnahme durch die Weißen noch unbefleckt. Die Problematik der eigenen gewaltreichen Geschichte der Entstehung der Nation wurde von den (weißen) US-Amerikanern größtenteils nicht wahrgenommen. Die Würdigung, die der Film zweifelsohne verdiente, erfuhr er erst spät mit der Wiederentdeckung Fords durch die die Autorentheorie postulierenden französischen Kritiker der Cahiers du Cinema.<sup>34</sup>

„The Searchers“ steht allerdings nicht allein in der Tendenz des Genres ab Mitte der fünfziger Jahre, kritischere Töne im Hinblick auf die eigene Geschichte, zu entwickeln. Doch: diese künstlerischen und finanziellen Erfolge vieler Western konnten den Schwund der Popularität des Mediums Kino in den USA nicht verbergen, noch aufhalten. „1937 hatten 61 Prozent der Amerikaner wöchentlich einmal ein Kino besucht, 1963 waren es nur noch 32 Prozent“<sup>35</sup>

Mit dem Aufkommen des Fernsehens in den fünfziger Jahren (nicht der einzige Grund, aber gemeinhin als der schwerwiegendste erachtet) sank die Zahl der Kinobesucher, und somit die Anzahl der Filmproduktionen, besonders zu Anfang der sechziger Jahre,

---

<sup>34</sup> Das erste Buch überhaupt über den Regisseur und seine Filme schrieb ebenfalls ein Franzose, Jean Mitry, 1954.

<sup>35</sup> Raeithel, Gerd Raeithel: Geschichte der nordamerikanischen Kultur. Band 3. Vom New Deal bis zur Gegenwart 1930-1995. Frankfurt am Main 1995. Seite 118.

drastisch. Dafür stieg die Zahl der für das TV produzierten Serien, die im Westernmilieu spielten, signifikant an. Mit dem zunehmenden Erfolg des neuen Mediums und einem sich ändernden Freizeitverhalten der Amerikaner geht der Niedergang des Westerns in den Kinos einher. Fords Oeuvre zu dieser Zeit erscheint wie ein melancholischer Abschied auf das Genre. (Was ihn aber nicht davon abhielt, für das Fernsehen zu arbeiten). Loderte in den fünfziger Jahren die Kritik an den Mißständen der amerikanischen Gesellschaft (Rassismus, McCarthyismus) noch unter der abenteuerverbrämten, technicolorbunten Oberfläche vieler Western, trat diese kritische Sicht US-amerikanischer Geschichte und Gegenwart in den Western der sechziger Jahre offen zutage. In der gesellschaftlich äußerst zerrissenen Dekade begann die Dekonstruktion des Mythos des Westens und somit der eigenen, amerikanischen Geschichte. In einem Film wie „Ride The High Country“ (1963) schildert Regisseur Sam Peckinpah den Westen bereits nur noch als ein El Dorado von Glücksspielern und Prostituierten, in dem keine gemeinschaftlichen Werte oder Moral, sondern nur Geld und Besitz von Bedeutung sind. Die Helden des Films sind alte Männer, die ihre besten Zeiten lange hinter sich haben, aus den einst properen Westernstädtchen sind schmutzige Zeltlager geworden.

Fords letzter Western, „Cheyenne Autumn“, 1964, klingt bereits im Titel wie ein Abgesang auf das Genre, der er auch inhaltlich war. In diesem Film verabschiedet sich Ford von den Idealen des Westens, so wie er sie in z.B. „Wagonmaster“ noch filmisch zelebriert hatte. Bereits 1962 in „The Man Who Shot Liberty Valance“ demystifiziert Ford die glorreichen amerikanischen Legenden als Lügen der Geschichte.

Widersprüchlicherweise deckt er sie auf als die gewalttätigen Taten, die sie waren, um sie gleich im Anschluß wieder zu verklären: „When the legend becomes fact, print the legend“. Anders als z.B. Sam Peckinpah verwirft Ford den amerikanischen Traum nicht als Lüge, sondern versucht ihn mittels Wahrung der Legende zumindest in Rudimenten zu schützen. Letztendlich aber ist die Resignation Fords über die Entwicklung der US-amerikanischen Gesellschaft kaum zu übersehen.

Mit dem Ende des Westerns als Kinogenre sollte auch Fords Karriere als Regisseur enden. „The Man Who Shot Liberty Valance“ oder „Cheyenne Autumn“ erschienen bereits zum Zeitpunkt ihrer erstmaligen Veröffentlichung 1962 bzw. 1964 thematisch und teilweise visuell „altmodisch“. Ford, alt und resigniert, hatte das Interesse an einer zeitgenössischen Thematik, an einem zeitgenössischen Publikum auf einer vordergründigen Ebene offenbar verloren. Neuere Strömungen des Genres (ob thematisch-politischer Art, oder filmischer),

wie sie bei Sam Peckinpah oder John Sturges zu finden waren, beeinflusst durch die italienischen oder deutschen Western sowie von Filmemachern wie Akira Kurosawa ab Anfang der sechziger Jahre, sucht man bei Ford vergebens. Er schien sie geflissentlich ignoriert zu haben, ebenso wie er die USA der Gegenwart in seinen Filmen aussparte, indem er diese größtenteils in einer verklärten, idealisierten Vergangenheit bzw. im Ausland spielen ließ. Viele Kritiker merken genau dies an, daß Ford sich dem zeitgenössischen Amerika und seinen Problemen verschlossen hatte: „Of Ford`s thirty-four films since *Stagecoach*, at least twenty-four are set in the past, and nowhere does he show either the inclination or the ability to confront the realities of contemporary American life in his work.“<sup>36</sup>

In den siebziger Jahren fristete der amerikanische Western lediglich ein Randdasein. Hollywood-Außenseiter wie Monte Hellman oder Robert Altman nutzen die altbekannten Genremuster, um am Amerika der Gegenwart Kritik zu üben. Ein Mittel, diese Kritik auszudrücken ist es, die genrebekannte Mythologie des amerikanischen Traumes als Lüge, Farce oder Verbrechen zu dekonstruieren. Viele der Filme dieser Zeit sind eindeutig Anspielungen auf den Vietnamkrieg, wie „*Ulzana`s Raid*“ (Robert Aldrich, 1972), „*Chato`s Land*“ (Michael Winner, 1971) oder „*Soldier Blue*“ (Ralph Nelson, 1970). In diesen Filmen stehen erstmalig indianische Helden im Mittelpunkt der Erzählung. Die weißen Soldaten sind nichts anderes als Eindringlinge in ein fremdes Land und eine fremde Kultur. In den Siebzigern vollzog sich ein Rollenwechsel der Besetzung von „Gut“ und „Böse“. Jetzt sind es die Weißen, die Verbrechen an den Roten begehen. Die weißen Siedler sind meist nichts anderes als Vorboten eines kapitalistischen, moralisch zweifelhaften, Wirtschaftssystems. Besonders der Italo-Western wird gerne als eine Form einer Kapitalismuskritik gedeutet (was Sergio Leone oder Sergio Corbucci immer abstritten). Ohne die Einflüsse der italienischen Western ist der thematische, narrative und visuelle Wandel des amerikanischen Western der späten sechziger und der siebziger Jahre nicht zu verstehen. Wahrscheinlich war der amerikanische Western nie politischer als in den Siebzigern. Aber das Publikum verschloß sich zusehends diesem Wandel hin zum politisierenden Film. Höhe- und Endpunkt dieser Entwicklung war „*Heavens Gate*“ von Michael Cimino aus dem Jahr 1980. Hier wird, in überästhetisierten, meisterhaften, extrem

---

<sup>36</sup> Robin Wood: „Shall we gather at the River – The late films of John Ford“ in: *John Ford Made Westerns – Filming The Legend In The Sound Era*. Gaylyn Studlar, Matthew Bernstein (Ed.). Bloomington/Indianapolis 2001. Seite 35.

tiefenscharfen Bildern die Geschichte des Johnson-County-Krieges geschildert. Das Kapital, vertreten durch die Großrancher, läßt die kleinen Farmer und Siedler per Auftragskiller töten. Alle Großrancher sind Amerikaner. Die Siedler und Farmer sind Einwanderer aus Osteuropa. Die Polizei ist korrupt. Die Rancher nehmen das Recht in die eigenen Hände, letztendlich gehen sie ungestraft aus dem Konflikt heraus. Die Gemeinschaft an der Frontier besteht aus Zynikern, Verlierern, Alkoholikern und Prostituierten. Der amerikanische Traum erschien nie verlogener und krimineller als in „Heaven`s Gate“.

Mit dem desaströsen Mißerfolg des Films, das produzierende Studio Universal ging bankrott, sollte in den achtziger Jahren der Western gänzlich von den Leinwänden verschwinden. Der Erfolg von „Dances With Wolves“ (Kevin Costner, 1990) und „Unforgiven“ (Clint Eastwood, 1992) verursachte lediglich eine kurzfristige Wiederkehr des Genres in den Kinos mit Filmen wie „Geronimo – An American Legend“ (Walter Hill, 1993), „Last of the Mohicans“ (Michael Mann, 1992), „Tombstone“ (George P. Cosmatos, 1993), „Wyatt Earp“ (Lawrence Kasdan, 1994), „Wild Bill“ (Walter Hill, 1995) oder „Dead Man“ (Jim Jarmush, 1996) .

Weder im Kino noch im Fernsehen ist der Western heutzutage noch präsent. Das Genre selbst ist Geschichte. Nur noch spezifische Muster wie das des einsamen Helden, der sich altruistisch einer Gesellschaft gegenüber verhält, ohne ihr wirklich anzugehören, kann in zeitgemäßerem Genres wie dem Action-Film noch immer entdeckt werden. John Fords große Bedeutung für das amerikanische Kino im Allgemeinen und für das Genre des Western im Besonderen jedoch bleibt bestehen, ungeachtet der Tatsache, daß der Western von den Leinwänden verschwunden ist.

Diese Arbeit thematisiert nicht in erster Linie die Historie des Westerngenres. In diesem Zusammenhang sei auf die im Literaturverzeichnis erwähnten Werke zum Thema hingewiesen, insbesondere auf die Arbeiten von William Everson, Jim Kitses, Michael Coyne, Edward Buscombe und John Cawelti.

## 2.2. Der Kavalleriewestern als Subgenre

Zweifellos hat Ford mit dem Erfolg seiner ersten Kavallerietrilogie das Subgenre des Kavalleriefilms entscheidend initiiert. Besonders in den fünfziger Jahren brachte Hollywood eine grosse Anzahl von Filmen dieses Subgenres hervor, die jedoch künstlerisch kaum an die Vorbilder Fords heranreichen konnten.

Im Westernlexikon von Joe Hembus<sup>37</sup>, das 1272 Western der Jahre von 1894 bis 1975 auflistet, lassen sich 75 US-amerikanische Filme finden, die man aufgrund der Inhalts- und Stabangaben zum Subgenre des Kavalleriewestens zählen kann. Das Gros<sup>38</sup> dieser Filme ist in den fünfziger Jahren produziert worden, und es sind zumeist Filme, die man als „B-Pictures“ bezeichnen kann. Mit solchen billig produzierten, aber qualitativ nicht zwingend schlechten Filmen taten sich Regisseure aus der zweiten Reihe wie Gordon Douglas, Lesley Selander, Sydney Salkow, André de Toth oder Charles Marquis Warren hervor. Für viele spätere Stars, Schauspieler wie Regisseure, waren die B-Western erste Stationen einer Karriere. So finden sich zum Beispiel die Namen von Charlton Heston („Arrowhead“, 1953, von Charles Marquis Warren) oder John Sturges („Escape from Fort Bravo, 1953) in den Stablisten wieder. Thematisch kreisen diese Filme nahezu ausschließlich um den Konflikt zwischen Siedlern und Indianern. Deshalb fällt eine Trennung zu einem anderen Western-Subgenre, dem des Indianerwesterns, oftmals schwer. Viele der Titel implizieren diesen Konflikt bereits: „Tomahawk“, „Battle at Apache Pass“, „Conquest of Cochise“, „War Arrow“, „40 Guns to Apache Pass“. Andere Filme nehmen dagegen bereits im Titel bezug auf die Kavallerie: „Bugles in The Afternoon“, „Gold, Glory and Custer“, „Cavalry Scout“, „Seventh Cavalry“, „The Sabre and the Arrow“, „The Broken Sabre“, „The Glory Guys“. Die allgemeine Handlungsthematik der Kavalleriewestern kreist prinzipiell und nahezu ausschließlich um den Konflikt zwischen weißer Landnahme und Widerstand der Indianer. Zwei Untermotive dieser allgemeinen Thematik lassen sich im Kavalleriewestern schwerpunktmäßig feststellen: das „Custer´s Last Stand“ – Motiv und das „Nord und Süd gegen die Indianer“ Motiv. Diese beiden Motive finden sich bedingt auch in den Kavalleriefilmen Fords wieder. Wie bereits erwähnt, hatten die Filme der ersten Kavallerietrilogie wesentlichen Einfluß, vielleicht

---

<sup>37</sup> Joe Hembus: Western-Film-Lexikon. München 1976.

<sup>38</sup> Lediglich 31 dieser 75 Filme sind nicht aus den 1950er Jahren.



sogar eine Art Vorbildfunktion, für die nachfolgenden Genrebeispiele. Der Qualitätsunterschied zwischen den Originalen Fords und den Epigonen ist mehr als deutlich. Denn: im Prinzip entwickeln die epigonalen Filme kaum eigene Motive oder Thematiken, sondern lediglich Variationen von Figuren und narrativen Konstellationen, so wie sie aus „Fort Apache“ und „Rio Grande“ bereits bekannt waren.

Das „Last-Stand Motiv“ ist das eigentliche Schlüsselmotiv des Subgenres, und es ist auch der hauptsächlichste Unterscheidungspunkt zum nahestehenden Subgenre des Indianerwesterns.

Schon im Titel vieler Kavalleriefilme klingt das Thema um Custers letzte Schlacht an, variiert wird in diesen Fällen allerdings oft der Indianerstamm, und nicht immer geht es um den spezifischen Custer. „The Legend of Custer“, „Duell at Diabolo“, „They Died with their Boots on“, „Massacre River“, „Little Big Horn“, „Fort Massacre“, „Ambush“, „Dragoon Wells Massacre“ sind nur einige der bezeichnenden Titel. Geschildert wird oftmals der Untergang eines Trupps Kavallerie gegen eine indianische Übermacht, die geschickt Landschaft und Gelände nutzt, um die weißen Soldaten zu überwältigen.

Interessanterweise sind die *settings* dieser Filme nahezu ausschließlich im Südwesten der USA lokalisiert, und der oder die feindlichen Indianerstämme sind keine Prärieindianer,<sup>39</sup> sondern meistens Apachen. In den Titeln vieler Filme findet sich diese Tatsache belegt: „Ulzanas Raid“, „Geronimo“, „Apache Rifles“, „Apache Chief“, „Apache“, „Conquest of Cochise“, „Taza, Son of Cochise“. Nicht zu vergessen, auch Fords „Fort Apache“ kreist thematisch und den Titel betreffend um das „Last Stand“ Motiv und die Apachen.

Das zweite wichtige thematische Motiv könnte als „Nord und Süd wider den gemeinsamen Gegner“ – Motiv bezeichnet werden. Handlungszeit der Filme ist während des US-Bürgerkriegs. Handlungsort ist zumeist ein entlegener Außenposten der Armee im Westen, in dem Unionstruppen Konföderierte gefangenhalten oder umgekehrt. Dieser Außenposten, aufgrund des Krieges im Osten mit minimaler Besatzung, läuft Gefahr, von den ihren Vorteil witternden Indianern eingenommen zu werden. Die verfeindeten Weißen schließen

---

<sup>39</sup> Die Schlacht am Little Bighorn River (im heutigen Bundesstaat Montana) zwischen Custers 7. Kavallerie und den vereinigten Stämmen der Sioux, Cheyenne und den Arapahoes fand 1876 statt. Custers Truppe, ca. 280 Mann, wurde vollends aufgerieben. Neben dem Fetterman Massacre aus dem Jahr 1866 ist dies die einzige Kampfhandlung im Westen, in der Truppen der US-Armee in einer offenen Feldschlacht von Indianern vernichtet wurden. Die Apachen dagegen, und das mag ihre Bevorzugung in vielen Filmen erklären, verwickelten die überlegenen amerikanischen Truppen in einen langjährigen Guerillakrieg im Südwesten der USA, der erst 1886 beendet werden konnte.

sich angesichts der gemeinsamen Gefahr zusammen, und überkommen so die tödliche Bedrohung durch die Ureinwohner. Dies erinnert an eine Maxime der Revolutionskriege der damaligen dreizehn Kolonien gegen den gemeinsamen Gegner England: „United we stand, divided we fall.“ Dieses Postulat kann durchaus in den Kanon der nationalen Mythen der Vereinigten Staaten aufgenommen werden. In Zeiten der Gefahr wird sich die Nation ihrer Stärke bewußt, aber diese muß ungeteilt sein. Das „United we stand“ – Motiv hat also, wie die unzähligen Rituale in Fords Filmen, die Aufgabe, die zentrifugalen, zersetzenden Kräfte einer Gemeinschaft, zu neutralisieren bzw. zu bündeln.

Prominentestes Beispiel für Kavalleriewestern, in denen sich Union und Konföderation gegen die Indianer verbünden, ist Sam Peckinpahs „Major Dundee“. Andere Filme sind „Westbound“, „Escape from Fort Bravo“, „Revolt at Fort Laramie“, „Two Flags West“, „The Last Outpost“ und „The Long Ride Home“. In diesen Filmen sind mehrheitlich wieder die Apachen der Gegner der US-Armee. In Fords erster Kavallerietrilogie ist das Motiv eher indirekt zu finden, wird es doch lediglich durch die Vergangenheit vieler Protagonisten verkörpert, die einst in der Konföderierten Armee dienten. Richard Slotkin faßt die Entwicklung und die Motive des Genres in den fünfziger Jahren und Fords Einfluß darauf zusammen: „Over the next decade the themes and images developed in Ford`s „cavalry trilogy“ were reproduced, varied, and extended by other studios and producers. These films retained the essential elements of Ford`s original myth: the use of the cavalry as a microcosm of embattled American values, the representation of the Indian as the supreme enemy of these values, and the resolution of all the personal and ideological divisions of the microcosm in the process of defeating that enemy.“<sup>40</sup>

In den fünfziger Jahren war der Western, wie bereits erwähnt, in seiner Thematik eindeutig vom Kalten Krieg gekennzeichnet. Die Filme handeln vordergründig vom Konflikt zwischen Rot und Weiß, wobei dieser historische Konflikt stellvertretend für den Ost-West Gegensatz steht. In der Ära des Kalten Kriegs entstanden aber auch Produktionen wie „Broken Arrow“ (Delmer Daves, 1950) oder „Devil`s Doorway“ (Anthony Mann, 1951). Werke, die versuchen, einen Weg der Vermittlung zwischen den gegensätzlichen Kulturen aufzuzeigen. In diesen Filmen wird bereits angedeutet, daß der indianische Kampf gegen die weißen Eindringlinge eine gewisse Berechtigung und moralische Größe besitzt. Mit

---

<sup>40</sup> Richard Slotkin: Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America. Norman 1998. Seite 365.

dem Kalten Krieg in enger historischer Verbindung stehende zeitgenössische Ereignisse wie der Koreakrieg und die Kommunistenjagd unter Senator McCarthy halten ebenfalls thematisch Einzug in den Western. Auf einer *vordergründigen* Ebene bleiben die meisten der B-Western jedoch unpolitisch. Den politisch interessierten und filmisch-künstlerisch herausragenden Regisseuren der Zeit wie Anthony Mann, Delmer Daves und mit Abstrichen Budd Boetticher ist ein bewußter zeitthematischer Bezug ihrer Filme kaum abzusprechen. Die Filme dieser dem liberalen Lager zuzurechnenden Regisseure versuchen thematisch, liberale gesellschaftliche Lösungsmöglichkeiten des geschilderten Konflikts und damit eine gewisse aufklärerische Tendenz in ihrer Moral zu vermitteln. Analog zur politischen Botschaft der Filme ist die eher kritische Darstellung der US-Kavallerie. Hervorgehoben wird gerne das kalte militärische Kalkül, und die professionelle Gewaltbereitschaft der Truppe. Im Gegensatz dazu ist besonders in den politisch konservativen B-Filmen der fünfziger Jahre die Truppe unzweifelhafte Ordnungsmacht und Repräsentant der weißen Siedlungsbewegung, sowohl in ihrer Funktion als Schutztruppe, als auch in ihrer moralischen Position. In diesen Filmen sind die Rollen zwischen „Gut“ und „Böse“ sowie „Opfer“ und „Täter“ noch eindeutig besetzt. Auf der einen Seite („böse“, „Täter“) die Indianer, auf der anderen Seite („gut“, „Opfer“) die weißen Amerikaner sowie ihre Schutzmacht, die Kavallerie. In Fords „Rio Grande“, vom B-Film-Studio Republic produziert, ist dieses Schema auch vorhanden, obwohl Ford es im selbstproduzierten „Fort Apache“ zwei Jahre früher entscheidend modernisiert und variiert hatte. Die erwähnten Produktionen von Mann oder Daves sind folgerichtig auch keine B-Filme, sondern Vorzeigeproduktionen von z.B. MGM. In diesen Filmen wird die Kavallerie durchaus differenziert betrachtet. Die Täter-Opfer-Schematik ist bereits ein wenig verschoben, vielschichtiger, auf gar keinen Fall aber ist sie so eindeutig wie in den vielen einfacher strukturierten B-Produktionen. Wie ich später noch aufzeigen werde, macht die Kavallerie in den Filmen John Fords einen ähnlichen Wandel durch, so wie er sich bereits in vielen kritischen, politischen Western zu Anfang der fünfziger Jahre andeutet. Der Kavalleriewestern hatte seine große Zeit in den fünfziger Jahren. Thematisch und motivisch ist das Subgenre, insbesondere seine vielen, einfach strukturierten B-Filme, ebenfalls geprägt vom Kalten-Krieg und dem Ost-West Gegensatz. Mit dem Ende der Kommunistenjagd unter Senator McCarthy entspannt sich die innenpolitische Lage in den USA. In den Vordergrund tritt mehr und mehr der Rassenkonflikt. Diese Entwicklung macht sich in einer differenzierteren und liberaleren Betrachtung des Konflikts mit den Indianern in vielen Western der Zeit bemerkbar.

Unter dem Einfluß des italienischen Western wandelt sich der amerikanische Western ab Mitte der sechziger Jahre entscheidend. 1966 wurde der *production code*, die Selbstzensur der amerikanischen Filmindustrie, abgeschafft. Dies hatte zur Folge, daß bis dahin verbotene Themen und Bilder in den amerikanischen Film Einzug hielten. Der Westernfilm der siebziger Jahre verdankt diesen beiden Faktoren wesentliche charakteristische Elemente wie seine unverblünte Sexualität und Gewalt sowie seine ausgesprochene Kritik und Thematisierung zeitgenössischer Probleme wie z.B. des Vietnamkriegs. Ein Schlüsselfilm dieser Entwicklung ist sicherlich „Soldier Blue“ von Ralph Nelson, 1970. Hier ist die Kavallerie nur noch seelenlose Tötungsmaschine. Der Film nimmt die Schilderung des historischen „Sand Creek Massacre“ in Colorado als Vorwand, um auf extrem plastische Art Gewalttätigkeiten der weißen Soldaten gegenüber den Cheyenne, hauptsächlich Frauen und Kindern, zu zeigen. Zeitgenossen sahen in dieser Schilderung eine eindeutige Analogie zum My-Lai Massaker in Vietnam. Der Western dieser Dekade sah in der Kavallerie nichts Idealistisches mehr, das klassische Thema der Landnahme wird in dieser Zeit als eine fortwährende Gewaltorgie geschildert. Dem Westernfilm wurde somit sein ureigenster Mythos geraubt, vielleicht der Hauptgrund, weshalb das Genre Mitte der siebziger Jahre, Anfang der Achtziger, aus den Kinos verschwand. Für ein kurzfristiges Comeback des Western in den Kinos sorgte 1990 der Erfolg des Films „Dances With Wolves“ von Kevin Costner. Der Protagonist ist ein Soldat, der in den Westen geht, „solange es diesen noch gibt“. Die Kavallerie in diesem Film ist nichts Anderes als der Vorposten der weißen Rasse: dumm, brutal und ungebildet ihre Vertreter, zudem die Tierwelt massakrierend und die Umwelt verschmutzend, so schildert Costner die blauen Reiter. Die Gut-Böse Dichotomie ist in diesem Film stark simplifiziert, doch diesmal, anders als in vielen Kavalleriewestern der Fünfziger, sind es die Weißen, die eindimensional „böse Täter“ sind. Etwas differenzierter betrachtet Walter Hill die US-Kavallerie in „Geronimo – An American Legend“. Visuell und thematisch ist der Film deutlich an Fords erste Kavallerietrilogie, insbesondere an „She Wore A Yellow Ribbon“ angelehnt. Ähnlich wie Cochise in „Fort Apache“ wird der indianische Anführer und Titelheld Geronimo zu einer dramaturgisch ausgefeilten Figur stilisiert. Die Kavallerie wird, anhand verschiedenster soldatischer Charaktere, durchaus differenziert und vielschichtig geschildert. Deutlich wird Wert auf historische Akkuratessse und Detailtreue gelegt. Die Soldaten zeichnet in der Mehrzahl eine professionell-sachliche Attitüde aus. Ähnlich wie bei Ford wird anhand der Figur des Generals Howard die schwierige Gratwanderung zwischen bigotter Politik und aufrechter soldatischer Berufsauffassung

geschildert. Visuell schweigt der Film in den Farben der Landschaft des Südwestens und dem Blau und Gelb der Uniformen. Ohne daß Hill epigonal wird, sieht man sein filmisches Vorbild: John Ford. Dieser Film ist vorerst der letzte Vertreter des Subgenres Kavalleriewestern in den Kinos geblieben.

### 2.3. John Ford: Autor? Theorie und Praxis

**Autor** = Urheber; Verfasser eines Werkes der Literatur, Musik, Kunst Fotografie od. Filmkunst. (Duden)

Folgende, grundsätzliche Fragestellung liegt diesem Kapitel zugrunde: Kann ein Einzelner als *maßgebliche* und *hauptsächliche künstlerische* Kraft bei der Herstellung eines Films bezeichnet werden? Wenn dem so ist, und *im Prinzip* spricht die grundsätzliche Analyse von Film, wie in dieser Arbeit dargestellt, für diese Annahme, wie genau definiert sich diese Autorenschaft im Falle John Fords?

#### 2.3.1 Theorie

In der filmtheoretischen Diskussion um die Frage nach dem Autor gibt es zwei, sehr unterschiedliche Theorien. Sie sollen hier, als Hintergrund der Frage nach der spezifischen Autorenschaft Fords, gewissermaßen als die zwei entgegengesetzten Pole einer Diskussion, dargestellt werden. Diese zwei Theorien kommen zu sehr widersprüchlichen Ergebnissen als Antwort auf die eingehende Fragestellung. Zum einen gibt es die (von mir so bezeichnete) *Kollektivtheorie*, von Autoren wie Bela Balazs (1884-1949) oder Siegfried Kracauer (1889-1966). Dieser gegenüber steht die Idee der französischen *Autorentheorie*. Beide Theorien werden, besonders im Falle des Hollywood-Regisseurs Ford, vor dem Hintergrund der Produktionsbedingungen des Hollywood-Studiosystems betrachtet. Kontemporäre Kritiker und Analytiker scheinen allerdings eine Synthese der beiden Theorien in der Beurteilung der Autorenschaft, nicht nur Fords, sondern des Film-Regisseurs im Allgemeinen, zu bevorzugen.

In seinem Standardwerk, einer Psychologisierung der deutschen Filmgeschichte, schreibt Siegfried Kracauer 1947 kurz und bündig, daß Filme „niemals das Produkt eines Individuums“ sind.<sup>41</sup> Dieser Aussage mag niemand, der weiß, wie ein Film hergestellt wird, wirklich widersprechen. Kracauer bezweifelt nicht, daß Film an sich die Agenda seiner Zeit widerspiegelt oder kommentiert. Er bezweifelt jedoch, daß ein Film diese Vorgabe erfüllt, aufgrund der individuellen künstlerischen Gestaltung z.B. des Regisseurs. Widerspruch muß die Ausschließlichkeit dieser Aussage sowie die generelle Negierung einer dominierenden künstlerischen Kraft im Entstehungsprozeß einer Filmproduktion, hervorrufen. Kracauer zitiert Bela Balazs, der die These vom Kollektiv ein wenig genauer definiert:

„Da jeder Filmproduktionsstab eine Mischung heterogener Interessen und Neigungen verkörpert, tendiert die Teamarbeit auf diesem Gebiet dazu, willkürliche Handhabung des Filmmaterials auszuschließen und individuelle Eigenheiten zugunsten jener zu unterdrücken, die vielen Leuten gemeinsam sind“.<sup>42</sup>

Balazs zitiert als Beleg eine Aussage des russischen Regisseurs Vsevolod Pudowkin, der ebenfalls hervorhebt, daß das Kollektiv der maßgebliche Einfluß auf die Produktion eines Films ist. Erwähnenswert in Hinsicht auf Balazs ist, daß dieser stark von einer marxistisch-hegelianischen Weltansicht geprägt ist, was sich sicherlich auf die Formulierung der Kollektivtheorie niederschlug. Kracauer argumentiert zusätzlich dahingehend, daß Film als Produkt der Unterhaltungsindustrie industriell gefertigter Massenware gleichkommt, und aus diesem Grund keinen individuell-künstlerischen Charakter besitzen kann. Denn um einem Massenpublikum attraktiv zu erscheinen, muß der Film einem massentauglichen, Geschmack entsprechen, also einen entindividualisierten Charakter besitzen. Film, als Produkt der Unterhaltungsindustrie, muß populär im wahrsten Sinne des Wortes sein. Eine Eigenschaft, die wiederum einer künstlerisch-persönlichen Note Kracauers Meinung nach widerspricht. Für Kracauer ist Film ein populäres Massenmedium, das analog seiner Bedeutung in einem genormten, der industriellen Fertigung nicht unähnlichem Prozess, hergestellt wird. Diese Auffassung von Film als einem beliebigen Massenartikel der Unterhaltungsindustrie schließt aus, dem fertigen Produkt einen künstlerischen Anspruch

---

<sup>41</sup> Siegfried Kracauer: „Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films.“ Frankfurt am Main, 1984. Seite 11.

<sup>42</sup> Bela Balazs: Der Geist des Films. Halle 1930. Seite 187 – 188. Zitiert in Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt am Main 1979. Seite 11.

zuzubilligen. Insofern kann keinem der Mitwirkenden am Herstellungsprozess dieser künstlerische Anspruch eingeräumt werden.

Zu einem völlig diametralen Ansatz, die Wertung des Produkts Film betreffend, gelangen die Vertreter der Autorentheorie. Sie verstehen, und das ist der grundlegende Unterschied zu Kracauer, grundsätzlich Film als ein *künstlerisches* Werk. Dieser Anspruch beinhaltet ganz ausgesprochen auch ausgewählte Produkte der US-amerikanischen Filmindustrie. Die „Autorentheorie“ wurde erstmalig in der Januarausgabe der französischen Zeitschrift „*Cahiers du Cinéma*“ 1954 postuliert, damals allerdings nicht als eine These, sondern als eine Art Leitmotiv der Filmproduktion. Die Autoren der *Cahiers* bezeichneten ihren Text als „politique des auteurs“. In seinem Artikel „Une certaine tendance du cinéma français“ vertritt François Truffaut<sup>43</sup> die Meinung, daß eine individuelle Person, gemeinhin der Regisseur, für den Stil, den Inhalt, die Dramaturgie oder die Thematik eines Films größtenteils und alleine verantwortlich ist, dem Film also somit eine persönliche Note verleihen kann. Aus diesem Grund ist es auch möglich, so die Schlußfolgerung dieser Theorie, einen Film wie ein Gemälde oder ein literarisches Werk innerhalb eines spezifischen Kanons, des Gesamtwerks eines Künstlers eben, zu analysieren und zu interpretieren. Ähnlich dem Pinselstrich eines Malers oder den erzählerischen Techniken eines Schriftstellers, lassen sich in den Filmen eines Regisseurs Strukturen und Muster wiederfinden, die typisch oder charakteristisch für diesen sind. Die These Truffauts geht zurück auf einen Artikel von Alexandre Astruc aus dem Magazin „Ecran Français“, Ausgabe 144, aus dem Jahr 1948. Dort schreibt Astruc: „The cinema is quite simply becoming a means of expression, just as all the arts have been before it, and in particular painting and the novel. (...) it is becoming a language. By language, I mean a form in which and by which an artist can express his thoughts, however abstract they may be, or translate his obsessions exactly as he does in the contemporary essay or novel. That is why I would like to call this new age of cinema the age of *caméra-stylo*.“<sup>44</sup>

Truffaut entlehnt also die grundlegende Idee seiner Autorentheorie Astrucs Gleichnis vom Filmmacher als Schriftsteller, der die Kamera wie einen Bleistift benutzt.

Die Motivation des Artikels lag in Truffauts Unzufriedenheit mit dem momentanen Zustand der zeitgenössischen französischen Filmproduktion. Diese war Truffaut zu

---

<sup>43</sup> François Truffaut, 1932-1984.

<sup>44</sup> Alexandre Astruc, zitiert aus John Caughie: *Theories of Authorship*. London New York 1981. Reprint 1999. Seite 9.

konturlos, weil allein auf Literaturverfilmungen ausgerichtet. Es entstanden Filme ohne persönliche Note, die lediglich versuchten, eine „realistische“ Wiedergabe literarischer Vorlagen wiederzugeben. Sein Artikel war demnach provozierend und polemisch. Von einer die Filmgeschichte oder das Kino erklärenden, definierenden Theorie oder These war nicht die Rede. Truffaut bezog sich vorerst allein auf französische Filme und Regisseure. Daß aus der sehr spezifischen „politique des auteurs“ eine allgemeine filmische Theorie wurde, ist der mißverständlichen Übersetzung Andrew Sarris` zuzuschreiben, der 1962 in seinem Artikel „Notes on the Author Theory“ aus der „politique“ eben eine „theory“ machte. Was zu einer gewissen Konfusion unter Vertretern der Filmtheorie führte, denn auf einmal war eine eigentlich polemische, inkohärente, essayistische Aussage zum aktuellen Zustand der *französischen* Filmindustrie zu einer die *internationale* Filmgeschichte und Filmkritik neudefinierenden Überlegung geworden. Ein Grund für diese Entwicklung war sicherlich auch die verstärkte Öffnung des französischen Filmmarktes für Hollywood-Produktionen. Die Begeisterung, mit der Vertreter der Autorentheorie amerikanische Filme empfangen, ist sicherlich auch mit dem Charakteristikum des „Neuen“ zu erklären: „It sprang from the conviction, that the American cinema was worth studying in depth, that masterpieces were made not only by a small group upper crust of directors, the cultured gilt on the commercial gingerbread, but by a whole range of authors, whose work had previously been dismissed and consigned to oblivion.“<sup>45</sup>

Korrespondierend zu dieser Theorie entwickelte sich eine bestimmte Form der Filmkritik und -analyse. Sie basiert auf der prinzipiellen These der Autorentheorie, daß wenn ein Autor bzw. Filmregisseur seine grundsätzliche künstlerische Weltvorstellung in einen Film einbringen kann, in allen Filmen dieses Regisseurs immer wiederkehrende Muster, seien sie visueller, narrativer, thematischer oder sonstwelcher Art, gewissermaßen seine Handschrift, zu finden sind. Die Autorentheorie geht also, ausdrücklich im Wissen um die kollektivistischen Methoden der Filmherstellung gerade in Hollywood, davon aus, daß solche individuellen, künstlerischen Muster bei Regisseur-Autoren und in ihren Filmen, zu finden sind. Und im Gegensatz zu allen anderen europäischen Filmpublikationen, die solche künstlerischen Intentionen lediglich europäischen „Kunstfilmen“ vorbehalten zu

---

<sup>45</sup> Peter Wollen: Signs and Meaning in the Cinema. London 1998. Seite 50.



wissen glaubten, erstreckte sich die Definition der „Cahiers“ ausdrücklich auch auf Hollywood-Regisseure. Sicherlich steht die Postulierung der Autorentheorie in einem gewissen Zusammenhang mit den stärker werdenden Auflösungserscheinungen des klassischen Hollywood-Studiosystems. Die französische Autorentheorie macht nicht zur Bedingung, im Gegensatz zur bundesdeutschen Spielart des „Autorenfilms“ der neunzehnhundertsiebziger Jahre, daß der Regisseur des Films („Filmemacher“) identisch mit dem Verfasser des Drehbuchs sein soll.<sup>46</sup>

In den folgenden Ausgaben der „Cahiers“ zum amerikanischen Kino (Nummern 150 und 151) wurden nicht weniger als 120 Hollywood „directors“ als „cinéastes“, also als Autoren bezeichnet, darunter Orson Welles, Howard Hawks, Fritz Lang, Alfred Hitchcock und John Ford. Aber auch unbekannte Filmemacher wie Nicholas Ray oder sogar *poverty row* Regisseure wie Edgar Ulmer wurden als Autoren entdeckt. Im Gegensatz zu den „metteurs en scènes“, also Regisseuren, die lediglich Handlanger der Filmstudios waren und unpersönliche, konturlose Auftragsarbeiten ablieferten, wie John Huston, Vincente Minelli, Elia Kazan, Michael Curtiz, denen die *Cahiers* eine eigenständige künstlerische Note in gewissen Rahmen absprachen, und sie eben nicht zu „auteurs“ erkoren. Aber: auch die Autorentheorie besagt nicht, daß der Regisseur die *einzig*e schöpferische Kraft in der Filmproduktion darstellt: „...some individual directors have always been recognised as outstanding: Charles Chaplin, John Ford, Orson Welles. The auteur theory does not limit itself to acclaiming the director as the main author of the film. It implies an operation of decipherment; it reveals authors where none had been seen before.“<sup>47</sup>

Zeitgenössische Analytiker des Werks John Fords, beziehen in ihre Definition der künstlerischen Eigenständigkeit Fords, und um nichts anderes geht es in der Diskussion um die Autorenschaft, eine Art Synthese der beiden widerstreitenden Theorien in ihre Analysen seiner Filme, mit ein. Jane Place schreibt: „The point should be made here that movies are a collaborative medium. It is impossible to consider one man the absolute creator of a film, be he John Ford or Ingmar Bergman. (...) This may seem to indicate that one cannot accurately discuss „the films of John Ford“, but quite the reverse is true. When,

---

<sup>46</sup> Viele der schreibenden Vertreter der Autorentheorie wie François Truffaut, Claude Chabrol oder Eric Rohmer wurden später selbst zu Regisseuren.

<sup>47</sup> Peter Wollen, a.a.O., Seite 50.

in chaotic circumstances such as the making of a movie, one man`s vision emerges to such an extent that the films in which he has been involved bear his artistic imprint, one must assume that they are his films.<sup>48</sup>

Ein Filmregisseur, so Place, verfügt eben nicht über das Ausmaß an Kontrolle über sein Werk wie ein Maler oder ein Schriftsteller.<sup>49</sup> Aber im Falle der Diskussion um die Autorenschaft eines Filmregisseurs ist es wichtig zu definieren, ob er die *maßgebliche* künstlerische Kraft im Entstehungsprozeß eines Films ist, und im Laufe seiner Karriere in seinen Filmen eine persönliche, künstlerische Vision der Welt abzulesen ist. Außer Frage steht, und hier findet sich der Nukleus von Kracauers „Kollektivtheorie“, befreit von allen politischen und kulturideologischen Überlegungen, daß ein Film in seiner Entität das *alleinige* Werk eines einzelnen Künstlers sein kann.

Die Aufgabenstellung im Falle John Ford ist es also, über sein filmisches Gesamtwerk hinaus, jeden einzelnen Film, der Thema dieses Texts ist, auf den Umfang der Autorenschaft Fords hin, auf seine persönliche Vision, seine filmische Handschrift hin, zu untersuchen. In diesem Zusammenhang sei auf die Kapitel der Produktionsgeschichte eines jeden Films hingewiesen, in denen explizit der historische Prozeß der Entstehungsgeschichte des Films, und somit auch die Beteiligung seines Regisseurs an der Herstellung, analysiert wird.

Denn anhand der praktischen Filmarbeit und deren Ergebnis läßt sich unzweifelhaft eher als in der theoretischen Diskussion die Autorenschaft eines Regisseurs an „seinen“ Filmen ablesen. Die Autorenschaft des Regisseurs läßt sich also nicht nur an der relativen, hierarchischen Unabhängigkeit innerhalb des Produktionsprozesses festmachen. Wichtig erscheint mir zudem, ob sich eine „Handschrift“, also filmische und ästhetische Muster im Sinne der Autorentheorie, feststellen lassen. Die Frage muß lauten: Wie weit war Ford wirklich „Autor“ seiner Filme? Welchen Einfluß hatte er u.a. auf die Auswahl von Drehbuch und Drehbuchautor, die Besetzung der Rollen, Produktionsfragen die Organisation und Finanzierung des Films betreffend?

---

<sup>48</sup> Jane Place: The Western Films of John Ford. Secaucus 1974. S.4.

<sup>49</sup> Die Fragestellung, wie „frei“ und unabhängig ein Künstler generell ist, ist wieder eine andere Diskussion.

An diesem Punkt ist es nötig, kurz die Arbeitsbedingungen und -abläufe des Hollywood-Studiosystems zu erörtern.<sup>50</sup>

### 2.3.2. Praxis

Das Prinzip des Studio systems beruht darauf, daß ein einziges Unternehmen, eben das Filmstudio, alle Schritte der Filmherstellung und der anschließenden Distribution und Vermarktung sowie die Aufführung des fertigen Films in Kinos autark ausführt. Diese Dreiteilung des Herstellungs- und Auswertungsprozesses läßt sich auf die einfache Formel „production – distribution – exhibition“ bringen. Alle für die Filmproduktion benötigten Personen wie Schauspieler, Regisseure, Kameraleute, Drehbuchautoren, Kostümbildner, Produzenten etc. etc. werden also vom Studio fest angestellt. Das Studio unterhält einen Verleih seiner Filme und besitzt eigene Kinos. Die eigentliche Filmherstellung geschieht in einer Art industriellem Prozeß. Die Ära der „assembly-line production“ währte zirka von 1920 bis 1955. Genauere Zeitangaben sind nur schwer zu machen, da die Übergänge von oder in andere Produktionsmethoden fließend waren.

In dieser Epoche teilten sich acht große Filmstudios in Los Angeles<sup>51</sup> den Markt. Es waren Paramount Pictures (1927 hervorgegangen aus der Fusion von Famous Players und Jessie Lasky), Warner Bros. (seit 1923), RKO (1928 gegründet), 20<sup>th</sup> Century Fox (1935 hervorgegangen aus dem ZusammenSchluß von William Fox` Unternehmen und der Century Films) und MGM (1924 unter der Holding von Loew`s Inc. MGM entstand aus dem ZusammenSchluß von Metro Films, zu Loews gehörend, Goldwyn Pictures und der Produktionsfirma von Louis B. Mayer). Dazu kamen Universal Pictures ( 1912 gegründet von Carl Lemmle), Columbia Pictures (1924 gegründet von Jack und Harry Cohn) und United Artists (1919 gegründet von Charlie Chaplin, Mary Pickford, D.W. Griffith und Douglas Fairbanks).

Fünf der großen Studios der dreißiger und vierziger Jahre Paramount, Warner Bros., Fox, RKO und Loew`s-MGM unterhielten zusätzlich eigene landesweite Kinoketten und

---

<sup>50</sup> Das Standardwerk zu diesem Thema ist von David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson: The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960. London 1985.

<sup>51</sup> Tatsächlich befinden sich die meisten Studios nicht mehr in Hollywood, sondern z.B. in Culver-City oder Brentwood. Heutzutage ist Paramount das letzte in Hollywood verbliebene Filmstudio.

distributierten außerdem ihre eigenen Filme. Die drei kleineren Studios Universal, Columbia und United Artists besaßen keine eigenen Kinos und mußten sich mit den großen Fünf sowie den wenigen unabhängigen Kinos, was Verleih- und Aufführungspolitik ihrer Filme betraf, arrangieren. Interessanterweise existierten neben den acht sogenannten *major studios* oder kurz *majors*, noch viele unabhängige kleinere Firmen, die ebenfalls Filme produzierten. Diese sogenannten *poverty row studios* wie z.B. Republic, Monogram oder American Pictures produzierten hauptsächlich Genrefilme wie Westernserials oder Horrorfilme. Diese Genres wurden von den großen Studios als „minderwertig“ betrachtet und ergo wurden kaum oder selten Filme dieser Art hergestellt. Diese Nische wussten die kleineren Produktionsfirmen zu nutzen. Nicht wenige Stars stammen aus diesen Produktionsstätten, beispielsweise John Wayne, Glenn Ford oder Charles Bronson. Mit dem bereits erwähnten *Paramount Decree* von 1948 verurteilte das oberste amerikanische Gericht die Filmstudios zur Aufgabe ihrer Kinos und der Distribution der eigenen Filme per eigener Distributionsfirma. Mit diesem Urteil und dem gleichzeitigen Aufkommen des Fernsehens war die Ära des klassischen Studiosystems beendet. 1949 bereits mußte Paramount seine Kinos verkaufen, 1950 folgte RKO, 1952 schließlich MGM und 20<sup>th</sup> Century Fox.

Doch wie entstand ein Film organisatorisch, wie war der Arbeitsablauf einer vom Studiochef und seinen Finanziers beschlossenen Produktion? Wie konnte ein Regisseur innerhalb des Systems Filmen seinen persönlichen Stempel aufdrücken, einen ihm eigenen, persönlichen Stil kreieren, oder für ihn persönlich interessante Themen in seine Filme einbringen? Denn zweifellos, und hier versagt die Kollektivtheorie in ihrem Erklärungsansatz, hat das industriell strukturierte Hollywood-Studiosystem filmisch-künstlerische einzigartige Regisseure hervorgebracht. Beispielhaft seien hier nur einige genannt, die zweifellos aus der Masse herausragen: D.W. Griffith, Charles Chaplin, Erich von Stroheim, Ernst Lubitsch, F.W. Murnau, Alfred Hitchcock, Orson Welles, Buster Keaton, Preston Sturges, Billy Wilder, Frank Capra, Howard Hawks. Interessant anzumerken erscheint mir an dieser Stelle, daß lediglich in Deutschland in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts ein vergleichbares industriell organisiertes Filmproduktionssystem existierte. Innerhalb dieses von nur einem einzigen großen Studio, der UFA, dominierten Marktes gelang es einzelnen Künstlern, wie z.B. Friedrich Wilhelm Murnau, Fritz Lang, G.W. Pabst, Ernst Lubitsch, ein persönliches Profil in ihren Filmen zu entwickeln. Analog zur Entwicklung in Hollywood schafften dies nicht nur Regisseure, sondern auch Produzenten (Joe May, Erich Pommer), Kameraleute (Karl Freund, Eugen

Schüfftan) Autoren (Carl Meyer, Thea von Harbou) und Filmarchitekten (Hermann Warm, Walter Röhrig). Es ist interessant, daß ein Zeitgenosse und Kenner des deutschen Films ,wie Bela Balazs, diese Entwicklung zugunsten seiner Kollektivtheorie ignorierte. Das Filmstudio zahlte seinen festangestellten Künstlern gewöhnlich wöchentliche Gagen, dafür wurde permanent produziert, d.h. die Schauspieler erschienen, wie ein Arbeiter in einer Fabrik, täglich zur Arbeit im Studio. Oftmals hatten die künstlerischen Angestellten keinen Einfluß auf die Rollen, die sie spielen sollten: das Studio bzw. der Produzent des Films besetzte sie, und die Schauspieler hatten dies zu akzeptieren. Erst einem Star wurde das Recht, zwischen mehreren Drehbüchern zu entscheiden, bzw. ihm angebotenen Rollen abzulehnen, eingeräumt. Ein schönes Beispiel, wie sich dieses Zugeständnis des Studios an den Star für den Schauspieler negativ auswirken konnte, ist die Ablehnung der Rolle des Rick in „Casablanca“ durch George Raft. Humphrey Bogart , der bei Warners kein Vetorecht besaß, wurde als Ersatz besetzt und konnte nicht ablehnen. Raft dagegen lehnte noch weitere interessante Rollen ab, und war Mitte der vierziger Jahre raus aus dem Geschäft; Warners löste seinen Vertrag auf. Genauso konnte es im Prinzip den Regisseuren ergehen. Der organisatorisch-hierarchische Leiter bei einem vom Studio management projektierten Film war der Produzent. Dieser wählte dann von den festangestellten Regisseuren des Studios denjenigen aus, welchen er für die Regieführung am geeignetsten hielt. Die Besetzung des Films bestimmten ebenfalls größtenteils die Produzenten und/oder der Studiochef, die Regisseure hatten darauf relativ wenig Einfluß. Es konnte also geschehen, daß der „director“ tatsächlich erst zu einem Filmprojekt stieß, nachdem alle Fragen der Produktion wie Besetzung, Finanzierung, Drehbuch etc. schon geklärt waren. In diesem Fall ließ das Studiosystem tatsächlich nur bedingt eine eigenständige künstlerische Note zu. Diese Beispiele zeigen auch den entpersonalisierten Charakter des fließbandähnlichen Produktionsprozesses. Schauspieler und Regisseure wurden als Ware angesehen, die für die Herstellung eines Films beliebig ausgetauscht oder verliehen werden konnte. James Monaco folgert demnach: „Doch zum größten Teil war das Hollywood-Kino das Produkt zahlloser Handwerker ..(...)...das Hollywood-System war grundsätzlich so strukturiert, daß selbst starke Regie-Persönlichkeiten meist im Meer der Studio-Stile, Schauspieler-Stile, Produzenten-Forderungen und Eigenarten der Autoren versanken.“<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> James Monaco: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films. Reibek bei Hamburg 1991. Seite 270.

Gleichwohl, Ausnahmen bestätigen die Regel, und lassen die französische Autorentheorie den Produktionsbedingungen Hollywoods zum Trotz als bedingt plausibel erscheinen. Denn sogar im Hollywood-Studiosystem lassen sich Künstler mit einer eigenen „Handschrift“, einem spezifischen filmischen Stil, oder einer ihre Filme einigenden thematischen Klammer ausmachen. Diese Ausnahmen von der Regel gibt und gab es nicht nur unter den Regisseuren, die sich, und das war die Bedingung, kraft des finanziellen Erfolges ihrer Filme an der Kinokasse eine gewisse künstlerische Freiheit bei den Studios erkaufen konnten, sondern z.B. auch unter den Produzenten (David Selznick, William Goldwyn, Darryl F. Zanuck, Sam Spiegel, Irving Thalberg) oder Kameraleuten (Gregg Toland, James Wong Howe, Joe August, Winton Hoch). An diesen Umständen hat sich bis heute in der amerikanischen Filmindustrie nicht viel geändert, geachtete Filmemacher wie Woody Allen oder Martin Scorsese müssen sich ihre künstlerische Freiheit verdienen. Bringen ihre Filme kein Geld für die Financiers ein, ist die gewährte Unabhängigkeit der Regisseure dahin.

John Ford arbeitete seit 1913 in der Hollywood – Filmindustrie. Ab 1917 als Regisseur. Eine Beurteilung der künstlerischen Selbständigkeit Fords in den Jahren des Stummfilms fällt aus zweierlei Gründen schwer: Zum einen sind lediglich 10 Filme der Periode bis 1928 der Nachwelt erhalten geblieben.<sup>53</sup> Zum zweiten gibt es auch kaum verlässliche Quellen über die Herstellungsweise dieser Filme. Die Frühzeit der Filmherstellung in Hollywood erscheint als legendenumnebelte, anekdotenreiche, mystische Märchenzeit der dortigen Filmpioniere. Historische Dokumente von Studios und Machern existieren kaum, mündliche Überlieferungen sind mit Vorsicht zu genießen, weil kaum verifizierbar. Glaubt man den Schilderungen Fords, so spielte sich die Produktion eines Films, er arbeitete damals exklusiv für Universal, in großer Unabhängigkeit vom Studio und seinen Produktionsleitern ab. Die Dreharbeiten fanden zumeist im Freien statt, außerhalb des Studiogeländes und seinen Kontrollinstanzen. Wie bereits im Kapitel 2.1. erörtert, lassen sich für Ford typische filmische und ästhetische Muster bereits im ältesten der erhaltenen Filme, „Straight Shooting“, feststellen. Sicherlich war Fords künstlerische Unabhängigkeit in den Filmen mit Harry Carey für Universal, wesentlich größer als in späteren Starvehikeln mit z.B. Tom Mix. Ford arbeitete zusammen mit Carey, und den in den *credits*

---

<sup>53</sup> Siehe dazu auch Kapitel 2.1., Seite 19. Eine Auflistung der erhaltenen Stummfilme Fords findet sich in Tag Gallagher: John Ford. The Man and his Films. Berkeley, Los Angeles, London 1986., Seite 36.

genannten Autoren, das Drehbuch aus. Einzige Beschränkung von Seiten des Studios war die Rationierung von Filmmaterial und die Einhaltung des Budgets. Die Vorgabe an den Star und Regisseur lautete, einen kopierfertigen Westernfilm der Serie um „Cheyenne Harry“ abzuliefern, mehr nicht. In gewissem Sinne kann man soweit gehen, bereits in dieser frühen Phase von Fords Karriere, von einem inoffiziellen, informalen Autorenstatus zu sprechen. Auch was die Dreharbeiten, die filmischen und ästhetischen Muster sowie die relative Unabhängigkeit Fords vom Studio und seinen Produzenten während der Herstellung von „The Iron Horse“ angeht, ist ein solcher Status dem Regisseur noch zuzubilligen. Mit dem finanziellen und künstlerischen Erfolg von „The Iron Horse“ stieg Ford in die erste, d.i. privilegierteste Garde der Regisseure Hollywoods auf. Das bedeutete, daß er nicht nur höhere Gagen verlangen, sondern nun auch offiziell auf einer höheren hierarchischen Produktionsebene handeln konnte. Die ihm nun von den Studios zur Verfügung gestellten Budgets, größere Stars und prestigeträchtigere Produktionen nutzte Ford, um sich die Position als Hollywoods führender Regisseur zu erarbeiten. Setzt man den Status eines „Autors“ auch mit einem gewissen Maß an Unabhängigkeit und künstlerischer Eigenständigkeit in Verbindung, so kann davon im Falle Fords in den Jahren bis 1939 allerdings kaum die Rede sein. Die Themen seiner Filme in der Periode von 1924 bis 1939 beginnen zwar zu variieren, Ford wendet sich vom Western ab, und dreht Filme anderer Genres, hauptsächlich Abenteuerfilme, Männergeschichten, Kriegsfilm, Action, Komödien mit Will Rogers; gleichwohl verharnte er im Status eines Auftrags- und Genreregisseurs, in relativer Abhängigkeit von den großen Studios.

Die weltweite, öffentliche Rezeptionsgeschichte von Fords Werk sowie die Akzeptanz des Regisseurs als „Künstler“ beginnt ab 1935 einzusetzen, mit dem Erfolg des Films „The Informer“. In der Karriere Fords, als auch in der Rezeption seiner Filme durch Kritik und Öffentlichkeit, stellt diese Produktion eine gewisse Wendemarke dar. Fords Status als herausragender Filmmacher seiner Zeit war seit „The Informer“ bei Publikum und Kritik gleichermaßen gefestigt. In den Folgejahren leitete Ford, als Oscargewinner und einer der fünf bestbezahlten Regisseure Hollywoods, hochklassig besetzte und budgetierte Studioproduktionen. In der Periode seit Durchsetzung des Tonfilms bis zum Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg, drehte er 32 Filme. In dieser Zeit arbeitete Ford auf Werksvertragsbasis für RKO (5 Filme), MGM (1), Columbia (1), und Universal (1), hauptsächlich jedoch für 20th Century Fox. Ebenfalls wurde Ford für zwei Filme,

„Arrowsmith“, 1931 und „The Hurricane“, 1937, von Sam Goldwyn, einem der wenigen unabhängigen Produzenten Hollywoods dieser Jahre, verpflichtet.<sup>54</sup>

Diese Periode seiner Karriere ist der Abschnitt, der das Prädikat „Autor“ am wenigsten verdient, gleichwohl Ford für ihn typische, ihn persönlich interessierende Themen wie die irische Revolution (The Plough and the Stars, 1936), amerikanische Geschichte (The Prisoner of Shark Island, 1936) oder eine Kriegsstory (Submarine Patrol, 1938), verfilmte. In den Jahren vor und nach „The Informer“ drehte Ford aber auch Filme, die auf den ersten Blick wenig mit seinen künstlerischen Präferenzen, so wie sie sich in den Jahren ab 1939 artikulierten, zu tun haben: „Mary of Scotland“, 1936 für RKO und „Wee Willie Winkie“ 1937 für 20th Century Fox produziert, sind hierfür die besten Beispiele.

Fords berufliche Situation in der Periode von „The Iron Horse“ bis „Stagecoach“ ist ein Karriereabschnitt, in dem nicht unmittelbar ein eigenständiger Stil auszumachen ist. Fords Filme dieser Zeit sind technisch, inszenatorisch, visuell, ästhetisch, sicherlich überdurchschnittlich. Für persönliche Themen wie Irland, das Militär, amerikanische Geschichte beginnt sich eine Präferenz abzuzeichnen, ohne daß jedoch bereits ein künstlerischer Stil, eine Handschrift, oder eine geistige, produktionstechnische Independenz von den (künstlerischen) Restriktionen des Studiosystems auszumachen wäre. Fords Filme dieser Periode, die Themen sowie sein Stil sind inkohärent.

Gleichwohl klingen viele der Themen, die Ford in späteren Jahren in seinen Filmen behandeln wird, bereits an. Die Phase seiner Karriere von 1924 bis 1939 kann als ein Abschnitt der persönlichen, künstlerischen Findung und Selbstdefinition bezeichnet werden, in dem die Qualität der produzierten Filme stark schwankt. Technisch hatte sich Ford bereits einen hohen Standard erarbeitet, die künstlerische Entwicklung sollte jedoch erst in den Folgejahren, die hohe Qualität seiner Arbeit betreffend, gleichziehen.

Tag Gallagher bezeichnet diesen Ära in Fords Karriere demnach auch als „one of negativity, floundering and indifference“.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Sam Goldwyn, 1882-1974. Der eigentlich Schmucl Gelfisz bzw. englisch Goldfish hieß, aber den Namen seiner damaligen Produktionsfirma annahm, die er zusammen mit William Goodwyn gegründet hatte. Zusammengesetzt aus den beiden Namen ergab sich Goldwyn. Als das Unternehmen Goldwyn in MGM aufging, hatte Samuel Goldwyn schon lange nichts mehr damit zu tun. Da englisch nicht seine Muttersprache war, ist er für legendäre sprachliche Stilblüten, die sogenannten „Goldwynisms“ bekannt: „You can include me out“ oder „Bring on the empty horses“. Er produzierte unter anderem solche Klassiker wie „The Best Years Of Our Lives“ oder „Wuthering Heights“.

<sup>55</sup> Tag Gallagher: John Ford. The Man and his Films. A.a.O., Seite 144.



In der Zeit ab 1938 war Ford als Regisseur an 20<sup>th</sup> Century Fox unter Studioboss Darryl F. Zanuck gebunden. Dieser Kontrakt lief über die Fertigstellung von zehn Filmen, und konnte erst nach dem Krieg 1950 mit dem Film „When Willie Comes Marching Home“, erfüllt werden. Wenn Friedrich Wilhelm Murnau eine stilbildende Kraft in Fords frühen Jahren bei der Fox war, so ist für die Zeit ab 1936 Darryl F. Zanuck<sup>56</sup> von ähnlicher Wichtigkeit für Fords Entwicklung. Der auch von Ford als Film-Genie bezeichnete Studioboss der 20<sup>th</sup> Century Fox hatte maßgeblichen Einfluß, den Regisseur mit der Verfilmung sozialkritischer, historischer Themen (für die Zanuck bekanntermaßen ein Faible hatte) zu beauftragen. „The Grapes of Wrath“, „How Green Was My Valley“ oder „Young Mr. Lincoln“ verantwortete Ford alle für Zanucks Studio. Insbesondere die übermächtige Person des Produzenten macht es schwer, Ford die künstlerische Eigenständigkeit eines Regie-Autors, für seine Ära bei 20<sup>th</sup> Century Fox, zuzugestehen: „Darryl F. Zanuck`s Twentieth Century-Fox was no place for an Auteur. Movies were made on what amounted to an assembly line: writers wrote, directors directed, actors acted, cutters cut, and Zanuck himself supervised every detail of each stage of production.“<sup>57</sup> Die Periode in Fords Werk vor 1939 betreffend, sind sich die meisten Kritiker und Biografen einig, daß der Regisseur nur in wenigen Filmen persönliches Interesse, über eine professionelle Einstellung hinaus, in die Produktion einbrachte. Das Resultat dieser Einstellung ist, daß ebenso wenig Szenen in Filmen dieser Epoche zu finden sind, die eine persönliche „Handschrift“ des Regisseurs andeuten. Jedoch: Einige der Apologeten Fords finden sogar in „Wee Willie Winkie“, einem Starvehikel mit 20<sup>th</sup> Century Fox größtem Star, der achtjährigen Shirley Temple, typische Fordsche Szenen. Der Fall von „Wee Willie Winkie“ erscheint mir exemplarisch für Fords Karriere zu dieser Zeit. Sein Vertrag mit Zanuck sah vor, daß er zehn Filme als Regisseur zu drehen hatte, deren Stoffe er sich *nicht* aussuchen konnte. Studiochef Zanuck kommt auf die heute seltsam anmutende Idee, seinen profiliertesten, oscargekrönten Regisseur für dramaturgisch anspruchsvolle, um nicht zu sagen „erwachsene“ Filme, zwingend auszuwählen, einen Shirley-Temple-Film zu leiten. In diesem Film entdecken Andrew Sarris und Joseph McBride jedoch trotzdem

---

<sup>56</sup> Darryl F. Zanuck, 1902-1979. Fords erster, vollständiger Film unter Zanucks Supervision war „The Prisoner of Shark Island“, 1936. Zanuck wurde Studioboss während der Dreharbeiten von „Steamboat Round the Bend“, 1935.

<sup>57</sup> Philip Dunne, Drehbuchautor und Regisseur der Fox, zitiert in Joseph McBride: Searching for John Ford. A Life. New York 2001. Seite 247.

„passages of visual poetry“<sup>58</sup>, die sie eindeutig Fords Können zuschreiben. „*Wee Willie Winkie* provides a case study how Ford approached what could have been a potboiler and infused it with his own artistic sensibility.“<sup>59</sup> Auch Tag Gallagher bezeichnet die Produktion, in dieser Phase von Fords Werk, als “the gem of the period”.<sup>60</sup>

Interessant und bezeichnend im Hinblick auf Fords Arbeitsmethoden ist die Aussage des Kameramanns des Films, Arthur C. Miller. Zwar spricht er dem Regisseur ab, seine Arbeit nach einer voraussagbaren Methode abzuliefern („He was one hundred percent unpredictable and had no special method or formula for proceeding“), allerdings ist Miller der Meinung: „Only one thing is certain and that is that Ford made the pictures himself without any interference.“<sup>61</sup> Im Falle Zanucks, der selten am *set* erschien, mag das stimmen, doch nur bis zu einem gewissen Grad. Sobald der Film abgedreht war, übernahm wiederum der Produzent. Die gesamte *Postproduction* der Fox lag allein in den Händen Zanucks. Den finalen Schnitt und die Vertonung mit Effekten und Musik übernahm der Studioboss oftmals persönlich. Diese Ära in der Zeit der Filmproduktion kann durchaus als die Epoche der Produzenten bezeichnet werden. Trotzdem: Für einen Hollywoodregisseur dieser Zeit hatte Ford erstaunliche Freiräume. So zitiert Tag Gallagher einen Artikel aus *Photoplay* über die Dreharbeiten zu „*Mary of Scotland*“ 1936: „(Ford) works directly with each department during preparation. His hand draws the design for a set fireplace. His own suggestions are the inspiration for certain gowns and coiffures and uniforms – and most important of all, much of the dialogue (especially in his Irish portraits) comes from the Ford typewriter.“<sup>62</sup> Auch Fords Biografen sind sich einig, daß mit der Ausnahme von „*The Informer*“, keiner seiner Filme vor 1939 einen persönlichen Charakter im Sinne der Autorentheorie aufweist. Stellenweise sind Vignetten in den Filmen zu erkennen, die als charakteristisch für Fords Stil zu bezeichnen sind, aber diese Momente sind rar. Stellvertretend sei hier die Meinung McBrides wiedergegeben: „Ford`s directorial touch is visible only fitfully in these efficient but largely impersonal adventure yarns.“<sup>63</sup>

---

<sup>58</sup> Ebd., Seite 260.

<sup>59</sup> Ebd., Seite 260.

<sup>60</sup> Tag Gallagher: *John Ford. The Man and his Films*. A.a.O. Seite 139.

<sup>61</sup> Zitiert ebd., Seite 261.

<sup>62</sup> Howard Sharpe: *Star Creators*. Ohne Jahr- und Ortsangabe. Seite 98. Zitiert in Tag Gallagher: *John Ford. The Man and his Films*. A.a.O., Seite 458.

<sup>63</sup> Ebd., Seite 266.

Das sollte sich mit den Filmen, die Ford ab 1939 drehte, drastisch ändern. 1939 leitete Ford „Young Mr. Lincoln“, „Drums Along The Mohawk“ und „Stagecoach“, die beiden erstgenannten Filme für Zanucks Fox. Nicht nur Joseph McBride bezeichnet dieses Jahr als „annus mirabilis“ in der Karriere Fords, als Beginn der Ära von dessen größter, künstlerisch eigenständiger Entfaltung: „By immersing himself in the American past and bringing it so stirringly alive in those films, Ford reached his full-blown maturity as an artist, triumphantly finding the themes and motifs that would involve him for the remainder of his career.“<sup>64</sup> Ähnlich sieht dies Tag Gallagher: „...Ford is far more profoundly and complexly engaged in these pictures than in any of the preceding period...“<sup>65</sup> Wenn also Ford überhaupt mit der Etikette eines Autors zu versehen ist, dann rechtfertigen seine Arbeiten ab 1939 diese Bezeichnung. Zu einem gewissen Teil verantwortlich für das Einsetzen dieser Entwicklung scheint auch Darryl F. Zanuck gewesen zu sein. Für sein Studio kaprizierte sich Zanuck auf die Produktion sozialkritischer, anspruchsvoller Dramen. MGM drehte glamouröse Starvehikel, Warners Gangsterfilme, Universal Western- und Horrorfilme. 20<sup>th</sup> Century Fox, das „Studio der Autoren“(Eigenwerbung), widmete sich Literaturverfilmungen wie „Grapes of Wrath“ (John Steinbeck), „How Green Was My Valley“ (Richard Llewellyn) oder „Tobacco Road“ (Erskine Caldwell), alle verfilmt mit Ford als Regisseur. Ein gewisses initiierendes Momentum in Richtung hin zu einer größeren künstlerischen Eigenständigkeit Fords, ist dem Studiochef, mit der Wahl Fords als Regisseur dieser Filme, nicht abzusprechen. Der letzte Schritt auf dem langen Weg hin zu einer auch größeren produktionsorganisatorischen Unabhängigkeit, wurde Ford jedoch mit „Stagecoach“ ermöglicht, einem Film, der nicht von einem der großen Studios hergestellt wurde. Zusammen mit dem unabhängigen Produzenten Walter Wanger löste sich Ford mit der Herstellung von „Stagecoach“ fast vollständig von den Restriktionen des Studiosystems. Die Gründung seiner eigenen Produktionsfirma „Argosy Films“ 1940 war der nächste logische Schritt dieser Entwicklung, Ford wollte auch sein eigener Produzent und Supervisor werden.

Die erste Produktion des Unternehmens, zusammen mit United Artists, war „The Long Voyage Home“. Ab diesem Zeitpunkt seiner Karriere erfüllte Ford seinen Kontrakt mit 20<sup>th</sup> Century Fox, und drehte nur noch vereinzelt Auftragsarbeiten für die Major Studios, wie beispielsweise 1953 „Mogambo“ für MGM. Auch in den verbleibenden Filmen unter

---

<sup>64</sup> Ebd., Seite 269.

<sup>65</sup> Gallagher: John Ford. The Man and his Films. A.a.O., Seite 144.

Zanuck für die Fox, nutzte Ford seine neu entstandenen Freiräume, die auch durch die großen finanziellen Erfolge seiner Filme und persönlicher Auszeichnungen wie dem Regieoscar, ermöglicht wurden. So ist auch die Periode Fords unter Zanuck, ab 1939, differenziert zu betrachten. „Young Mr. Lincoln“ und „Drums Along The Mohawk“ unmittelbar nach „Stagecoach“ entstanden, sind John-Ford-Filme, und nicht mehr Zanuck-Filme: Thematik, Motive, Ästhetik, entsprechen bereits vollständig den typischen ford'schen Mustern, wie ich sie im folgenden Kapitel aufzählen werde.

Die erste unabhängige Produktion seiner eigenen Firma, „The Fugitive“, entstanden 1947, leitet die Epoche größter künstlerischer Freiheit in Fords Karriere ein. Im Wesentlichen unabhängig von den Restriktionen eines Studios oder eines Produzenten wie Zanuck, war Ford jetzt sein eigener Produzent. Wie sehr der Regisseur nach künstlerischer Unabhängigkeit strebte, und wie bewußt ihm die Problematik einer Fremdbestimmung seiner filmischen Vision war, wird bereits in einem frühen Interview deutlich.

In einem Gespräch mit der Zeitschrift „New Theatre“ aus dem Jahr 1936 wird Ford auf die Produktionsbedingungen im Studiosystem angesprochen. Er wird mit folgender Aussage zitiert: „Das Ideal (des Filmemachens, Anm. DCL) wäre die engste Zusammenarbeit zwischen dem Autor und dem Regisseur. So wie bei Dudley Nichols und mir. Oder bei Riskin und Capra.“<sup>66</sup> Ford sieht sich in diesem Interview bereits als ein Gegenpol zum Hollywood der Produzenten. Mit seiner Aussage nimmt er außerdem wesentliche Elemente der französischen Autorentheorie vorweg. Interessant erscheint mir, daß Ford zwar nie einen *credit* für das Schreiben eines Drehbuchs bekommen hat, seine Biografen aber nahezu bei allen Filmen über teilweise wochenlanges gemeinsames Arbeiten von Ford und seinem Autor am Drehbuch berichten (meistens fand diese Arbeit nicht in Hollywood, sondern z.B. auf Fords Yacht statt). Im Interview bezieht sich Ford auf seine Zusammenarbeit mit dem Autor Nichols, der zehn seiner Drehbücher von Ford verfilmen ließ. Eine ähnlich enge Periode gemeinsamen künstlerischen Schaffens verband den Regisseur mit dem Autor Frank Nugent ab 1947. Andere Schriftsteller wie James Warner Bellah, Laurence Stallings oder James Kevin McGuinness arbeiteten ebenfalls mehr als einmal zusammen mit Ford an Drehbüchern. In Anbetracht der von den Biografen dokumentierten Kenntnisse, daß Ford gemeinsam mit den Autoren in wochenlanger Vorbereitung das Drehbuch verfasste, muß man davon ausgehen, daß in diesen

---

<sup>66</sup> Zitiert in Filmkritik Nr. 260, August 1978, Seite 402. Übersetzung Filmkritik

Drehbüchern ein beträchtlicher Anteil auf Ford zurückgeht. Die Original- Drehbücher bzw. „*shooting scripts*“ selbst, sind interessante Quellen, die die vorige Aussage untermauern. Im Drehplan von „*She Wore A Yellow Ribbon*“ finden sich z.B. Anmerkungen in Fords Handschrift, Dialogzusätze, der vom Sprecher als „voice over“ gesprochene Text und andere Zusätze, die sich später im Film wiederfinden. Zu vielen Filmen finden sich Briefwechsel zwischen Ford und den Autoren/Produzenten seiner Filme. Dort stößt man immer wieder auf Vorschläge des Regisseurs, die Narration oder die Protagonisten betreffend, die sich später im fertigen Film wiederfinden. Peter Stowell schließlich stellt einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen den narrativen Strukturen der Filme Fords und dessen Autorenstatus her: „The narrative structure of Ford`s films are so similar and so consciously crafted that one must conclude that they are an intrinsic part of his style.“<sup>67</sup>

Der Einfluß des Regisseurs im Produktionsprozeß zeigt sich auch darin, daß im Film Szenen oder Dialoge erscheinen, die weder im *script* noch im Drehplan enthalten sind. Ein Beispiel dafür ist in „*Rio Grande*“ zu finden. In der Szene der ersten Begegnung zwischen Kirby Yorke und seinem Sohn Jeff vergleicht John Wayne, nachdem sein Sohn den Raum verlassen hat, die Größe von sich und Jeff anhand eines Pfostens. Diese sehr bezeichnende, emotionale und rein visuelle Szene zeigt eindeutig Fords Handschrift. Es ist anzunehmen, daß dieser charakteristische, die Szene abschließende und den Charakter des Protagonisten definierende Vorgang des Größemessens während der Dreharbeiten von Ford hinzugefügt wurde. Die filmische Visualität und geschickte Inszenierung des Charakters Yorke sprechen für diese Annahme, außerdem entspricht das Muster der Szene dem, was viele Ford-Interpreten als „code“ oder „Fordsches Lexikon“ bezeichnen. Gerade dieser spezifische Code, der über die Jahre innerhalb eines Gesamtwerks, eines künstlerischen Oeuvres zu entdecken ist, macht im Sinne der Autorentheorie einen *auteur* aus. Eine Vielzahl interessanter Beispiele für Fords Einfluß als Regisseur bietet „*The Searchers*“. Der Schluß des Films, analog zur Eröffnungssequenz durch den Türrahmen eines Hauses gedreht, steht so, wie Ford ihn dann aufnahm, nicht im Drehbuch. Das Drehbuch schließt damit, daß Martin Pawley zusammen mit Laurie Ethan und Debbie zum Haus folgt: „And still holding her besides him, he rides slowly after Ethan and Debbie towards the house. FADE OUT.“<sup>68</sup> Der im Film enthaltene Schluß geht weiter über die im

---

<sup>67</sup> Peter Stowell: John Ford. A.a.O., Seite 123.

<sup>68</sup> zitiert in Edward Buscombe: *The Searchers*. London 2000. Seite 75.

Drehbuch geschilderte Sequenz hinaus. Das Schließen der Haustür von Innen und der damit verbundene lange, ungewöhnliche Kamerablick durch die Tür nach draußen; die Hell-Dunkel Dramaturgie; das Zurückbleiben des einsamen Ethan Edwards draußen vor der Tür; die an Harry Carey erinnernde Gestik John Waynes des Haltens eines Arms mit der Hand des anderen Arms; all das sind Einfälle der Regie, für die das Drehbuch keine direkte Grundlage lieferte. Ein weiteres Beispiel ist die Entwicklung der bereits erwähnten Mantelszene, die ebenfalls nicht im Drehbuch zu finden ist. Anfangs hatte Ford vorgeschlagen, um die Beziehung zwischen Ethan und Martha zu kennzeichnen, eine Szene außerhalb des Hauses der Familie zu filmen. Ethan sollte zärtlich Marthas Hände halten, um dann zu fragen: „You work hard, don't you, Martha?“ Das Drehbuch: „She looks at him with a shyness of a mature woman afraid to exhibit the emotions she can barely control. She says nothing.“ Im fertigen Filme sind Elemente dieser Szene in der Begrüßung Ethans durch die Familie Edwards erhalten geblieben. In seinen Ideen zu „The Searchers“ bezog Ford sogar Details der Bauten mit ein. An den Art Director geht die schriftliche Anweisung: „The Edwards House: I suggest that it be an adobe, whitewashed but with bricks showing through the white in places. It is almost a fortress. It sits alone in a vast expanse. I suggest it to be located in Monument Valley“. Und weiter: „I would suggest that it be modeled after the adobe stagecoach station that we used in the picture *Stagecoach*.“ Man beachte den werkimmanenten Verweis. Die hölzernen Fensterläden („battle shutters“) des Edward Hauses betreffend hat Ford feste Vorstellungen: „an effective device to heighten the drama of the story. Perhaps heavy, wooden shutters that open into the room could be used.“ Genau so erscheint das Gebäude später im Film. Das Haus der Jorgensons betreffend erteilt Ford Anweisungen, die ebenfalls sehr interessant sind, denn sie offenbaren einen künstlerisch-inszenatorischen Gedankengang: „The manner in which the house is furnished is important for several reasons: A. To illustrate the character of the house's owner. B. As a contrast between the simple beauty of Marta Edward's home and the almost garish taste of Laurie's people. C. This house is an illustration of the things Laurie wants in life.

Ein weiterer produktionsimmanenter Verweis auf Ford und sein Werk findet sich in einem Memo des Drehbuchautors an den Kameramann: „Note to Winton Hoch: What J.F. has in mind for this and the following scenes is the same kind of dramatic use of red you achieved in "Yellow Ribbon" in the scene telling of Custers defeat.“ Diese Beispiele zeigen, wie technisch und künstlerisch umfassend der Filmemacher Ford mit dem Medium

Film umging. Zudem zeigen sie auf, wie bewußt er seinen eigenen Stil kultivierte, indem er diese Muster und Bestandteile immer wieder einsetzte.

Genau an diesem Punkt beginnt die Schwierigkeit der Analyse der Filme Fords. Denn seine Filme, ich habe es bereits angemerkt, sind nie nach einem einzigen, bestimmten *code* oder Muster zu definieren, sondern immer nach mehreren, gleichzeitig vorhandenen.

Dieser Problematik sah sich bereits Jean Mitry gegenüber, der versuchte, die übergreifende Thematik der Filme Fords über eine „Gruppe in Bewährung“ zu definieren. Daß dieses Muster sicherlich bei vielen der Filme anzuwenden oder zu entdecken ist, ist

offensichtlich, genauso wie die Tatsache, daß es bei anderen Filmen Fords eben *nicht* greift, z.B. in „Donovan`s Reef“ oder „The Quiet Man“.

Dafür findet sich in diesen Filmen oder z.B. in „Fort Apache“ das von Peter Bogdanovich definierte übergreifende

Muster von „glory in defeat“. Andererseits trifft dieses Muster auf Filme wie „The

Searchers“ oder „Two Rode Together“ nicht zu. Edward Buscombe versucht sich, in einer der jüngeren Veröffentlichungen zu Ford, ebenfalls darin, ein allgemeingültiges Muster aller Filme zu finden: „All Ford`s films are about home: finding it, building it, losing it.“<sup>69</sup>

Doch diese Verallgemeinerung scheitert an Filmen wie „Donovan`s Reef“, „They Were Expendable“ oder „Stagecoach“. Robin Wood erkennt dagegen ein anderes Motiv als zentrales Thema der Filme Fords und schlußfolgert daraus auf den Autorenstatus des

Regisseurs: „Central to Ford`s work is the belief in the value of tradition. This is clearly what attracts him so much to the cavalry – his cavalry, for, despite the authenticity of material details of dress, ritual, etc., it is obviously a highly personal creation.“<sup>70</sup> „Daß die

Filme von Ford voller wiederkehrender Motive, Ähnlichkeiten, Wiederholungen, sind, ist oft festgestellt worden. Das naheliegendste Exempel ist die legendäre *stock company*. (...)

Auf das stilistische Gleichmaß, das die Filme durchdringt, hat Anderson hingewiesen (...):

das Licht, die Komposition der Bilder, die fegenden Actionszenen, das Wechseln des

Tempos, die Modulation zwischen komischer und dramatischer Stimmung. Schließlich die

Wiederholung von Details, von Dialogstücken, von Ereignissen und Situationen, die

Vorliebe für Schauplätze (Monument Valley in den Western) usw.: ihr beständiges, wenn

---

<sup>69</sup> Ebd. Seite 64.

<sup>70</sup> Robin Wood: Shall we gather at the River? – The late films of John Ford. In: Gaylyn/Studlar: Filming the Legend in the Sound Era. A.a.O., Seite 33.

auch variiertes Vorkommen legt nahe, von einem spezifisch Fordschen „Lexikon“ zu sprechen.<sup>71</sup>

In Kapitel 2.4. werden die meisten thematischen Muster dieses „Lexikons“ definiert. Aus der Tatsache, daß diese Muster laut Autorentheorie in allen Filmen Fords zu entdecken sind, zieht Peter Wollen, der sich ausführlich mit dem Autorenstatus Fords in seinen Arbeiten befasste, folgenden Schluß: „(...) it is the richness of shifting relations between antinomies in Ford`s work that makes him a great artist, beyond being simply an undoubted *auteur*. Moreover, the *auteur* theory enables us to reveal a whole complex of meaning in films such as *Donovan`s Reef*, (...).“<sup>72</sup> Edward Buscombe stimmt Wollen in seinem Artikel „Auteurism“<sup>73</sup> grundsätzlich zu, sieht aber folgendes Problem.

Unzweifelhaft erleichtert die Autorentheorie die Suche nach Bedeutungsgehalt und filmischen Mustern in Filmen wie „Donovan`s Reef“ oder „The Sun Shines Bright“. Ein weiteres Problem, Ford mit der Autorentheorie in Verbindung zu bringen, ist die Tatsache, daß der Regisseur sich zeitlebens seinen Filmen als eigentlicher Autor entzogen hat. Fords Zeugnisse seiner künstlerischen Intentionen sind zahlreich und eindeutig, besonders seine Arbeitspapiere beweisen den Künstler hinter der Selbstprojektion des Arbeiters. Ford verweigerte sich zeitlebens der Rolle, ein Künstler oder gar ein Filmautor zu sein. Künstlerische, professionelle Wirklichkeit, Werk und mediale Selbstinszenierung Fords stehen, gerade im Bezugsrahmen der Autorentheorie, in einem kaum zu lösenden Widerspruch.

Ähnlich sieht dies die Zeitschrift *Filmkritik* 1978: „Ford – Autor nur insofern, als er zu den Wenigen gehört, die mit persönlichstem Nachdruck auf sich selbst verzichten und aus dem Vorrat kollektiver Imagination schöpfen können, ohne zu verraten, sich selbst und das Kollektive und die Imagination.“<sup>74</sup> Für die *Filmkritik* greift Ford also auf eine bereits bestehende Welt der amerikanischen Mythen und Ideale zurück, er erfindet sie nicht neu, variiert sie aber immer wieder, was jedoch nicht seinen Autorenstatus berührt.

---

<sup>71</sup> Hartmut Bitomsky: Passage durch Filme von John Ford. Gelbe Streifen, strenges Blau. In *Filmkritik* Nr. 258, München Juni 1978. Seite 290.

<sup>72</sup> Peter Wollen: *Signs and Meaning in the Cinema*. London 1972. Seite 102.

<sup>73</sup> Edward Buscombe: *Auteurism*. In: John Caughie (Hg.): *Theories of Authorship*. London, New York 1981. Seite 22 ff.

<sup>74</sup> Hartmut Bitomsky: Passage durch Filme von John Ford. Gelbe Streifen, strenges Blau. A.a.O., Seite 294.



An dieser Stelle ignoriert der Autor, daß die meisten Künstler, ob bewußt oder unbewußt, aus einem kollektiven Vorrat an Vorstellungen, Ideen, Visionen etc. schöpfen, ohne daß dies den Wert ihres Oeuvres mindert, vorausgesetzt, ihre Kunst ist nicht epigonal. Und genau dies ist nicht der Fall bei Ford. Der Künstler, sei es ein Maler, Schauspieler oder Tänzer, ist ein Produkt seiner Zeit, und den gesellschaftlichen Strömungen der Epoche mehr oder minder ausgesetzt. Und an diesem Punkt offenbart sich ein weiteres Problem der Autorentheorie. Sie ignoriert offenbar jegliche kulturellen oder zeitgenössischen Eindrücke: „Auteurs are out of time. The theory which makes them sacred makes no inroad on vulgar history, has no concepts for the social or the collective, or the national.“<sup>75</sup>

James Monaco liefert einen weiteren sehr interessanten Ansatz zur Autorenfrage, weil er eine „Dialektik von Genre und Autor“ anführt. Besonders im Falle Fords, der wie selten ein anderer Regisseur mit seinen Filmen ein Genre prägte, erscheint mir Monacos Idee plausibel, da er sie am Beispiel des Westerngenres anführt: „Diese Dialektik zwischen Genre und Auteur trieb das Hollywood-Kino voran: der Zusammenprall von künstlerischer Sensibilität und den klassischen mythischen Strukturen der Handlungstypen, die eingeführt und erfolgreich waren. Das wohl wichtigste Genre war der Western, denn er umfaßte viele jener Mythen – die Grenze, Individualismus, das Land, Gesetze und Ordnung gegen Anarchie-, auf denen die nationale Psychologie der Vereinigten Staaten beruht.“<sup>76</sup>

Um also die Eingangsfrage „John Ford – Autor?“ zu beantworten, bedarf es zweifellos einer detaillierteren Betrachtung seiner Karriere und künstlerischen Entwicklung. Sicherlich sind die Wurzeln der Kunst Fords, bereits in seinen frühen, stummen Filmen, zu finden. Die Veranlagung, unabhängig von den Beschränkungen eines Studios, zu arbeiten, mit ständig den gleichen Mitarbeitern, Drehbuchautoren, Schauspielern, entwickelte Ford in dieser Periode. Ebenfalls in der Stummfilmzeit entsteht Fords profunde Kennerschaft von Film- und Kamertechnik. Der Übergang zum Tonfilm stellte ihn vor keine großen Probleme. Im diesem Abschnitt seiner Karriere bis 1939 beginnt er, thematische und stilistische Muster auszuprobieren, und schließlich zu finden. Für die Zeit vor 1939 fällt es allerdings schwer, Ford einen Autorenstatus im Sinne der Autorentheorie zuzubilligen. Der Regisseur drehte zwar für die Verhältnisse in Hollywood qualitativ überdurchschnittliche

---

<sup>75</sup> Sam Rohdy, zitiert ohne Quellenangabe in Edward Buscombe: Auteursism. A.a.O., Seite 32.

<sup>76</sup> James Monaco: Film verstehen. A.a.O., Seite 270.

und thematisch ansprechende Filme wie „The Informer“ oder die Will-Rogers-Trilogie („Doctor Bull“, „Judge Priest“, „Steamboat Round The Bend“), ein den Autorenstatus rechtfertigendes filmisches oder thematisches Muster, eine persönliche Vision, ist in dieser Phase der Karriere Fords jedoch nicht unbedingt zu erkennen. Auch berechtigt Fords hierarchische Position in Hollywood nicht zur Annahme, er sei unabhängiger oder alleiniger Gestalter seiner Filme. Ford ist eindeutig ein Teil des Hollywood-Studiosystems, ihm gelingt es lediglich ansatzweise, abhängig von den Konditionen dieses Systems, ein persönliches künstlerisches oder thematisches Profil zu entwickeln. Gleichwohl lassen sich auch in den Filmen dieser Phase bereits vereinzelt charakteristische Stilelemente finden. Ford beginnt, wie das zitierte Interview oder seine Arbeit an Drehbuch und Set von z.B. „Mary of Scotland“ zeigt, wie ein „Autor“ zu denken und zu arbeiten. Sein Einfluß auf das Produkt Film wächst, wie seine Unabhängigkeit zunimmt, und seine künstlerische Entwicklung, hin zum eigenen Stil, voranschreitet

Erst ab 1939 wird es für Ford möglich, verstärkt seine ureigene künstlerische Vision, so wie sie bereits in frühen Filmen wie „Straight Shooting“ anklingt, in seine Arbeit einzubringen. Wie ich folgend noch erörtern werde, ist der Produktionsprozess von „Stagecoach“ exemplarisch für die Entwicklung hin zu einer künstlerischen Autonomie, bedingt durch die zunehmende wirtschaftliche Unabhängigkeit Fords von den *major studios*. „Stagecoach“ stellt nicht nur aus diesem Grund den Wendepunkt in Fords filmischen Schaffen dar. Sein Werk wird persönlicher, er wendet sich ihn interessierende historischen Themen der US-amerikanischen Geschichte zu. Durch die Gründung seiner eigenen Produktionsfirma erlangt er nahezu vollständige Kontrolle über die gesamte Produktionsphase seiner Filme. Die Dokumente der „John-Ford-Papers“ belegen dies eindrucksvoll. Ford überläßt zum Beispiel in der Vorbereitung zu „Fort Apache“ nichts dem Zufall. Teilweise entscheidet er allein sogar über unwichtig erscheinende Details der Kostüme und Uniformen. Seine Mitarbeit an Drehbüchern ist belegt, seine sorgfältigen Vorbereitungen die Thematik seiner Filme betreffend, er las unzählige historisch-wissenschaftliche Bücher, Originaldokumente, studierte Fotografien der Zeit etc., ebenfalls. Passend dazu ist Fords Aussage die Autorendiskussion betreffend: „People are incorrect to compare a director to an author. If he`s a creator, he`s more like an architect. And an architect conceives his plans according to precise circumstances.“<sup>77</sup> Diese Aussage

---

<sup>77</sup> Ford zitiert in Tag Gallagher: John Ford. The Man and his Films. Berkeley, London 1986. Seite 457.

ist eigentlich untypisch für Ford, seine Arbeitsweise betreffend aber sehr bezeichnend. Studiert man seine Arbeitsmethoden, seine sehr gründliche Vorbereitung auf seine Filme, so wundert der Vergleich mit einem Architekten nicht. Gleichzeitig erscheint es mir unerheblich, wie man die künstlerisch dominierende Kraft eines Films bezeichnet, schließlich ist „Autor“ auch nur eine behelfsmäßige Wortkonstruktion. Aber Ford spricht von einem „creator“, dies könnte ebenfalls eine Art Selbstdefinition sein. Schließlich verneint Ford die Autorentheorie nicht inhaltlich als Ganzes, sondern ersetzt lediglich einen allegorischen Begriff für „Filmemacher“ durch einen anderen.

Fords Filme ab 1939 zeigen eine wesentlich größere Kohärenz thematischer und visueller Art als vor 1939. Die motivierenden (persönlichere Themen) und bedingenden Gründe dafür (produktionelle Selbständigkeit) habe ich bereits angeführt. Die bereits angesprochen thematischen Muster, das typische Fordsche „Lexikon“ entsteht in seiner Komplexität, seinem Reichtum an visueller Eindringlichkeit, seiner thematischen, philosophischen und mythologischen Vielschichtigkeit ab „Stagecoach“. Dies gilt auch für seine Western, die nicht explizit in diesem Text analysiert werden, sondern lediglich von Fall zu Fall. „Drums Along the Mohawk“ schildert, wie „Wagonmaster“, „Three Godfathers“, „My Darling Clementine“ und „The Man Who Shot Liberty Valance“, das Fortschreiten eines Zivilisationsprozesses. Im Vordergrund dieser Filme steht allerdings die Entwicklung einer primär zivilen Gesellschaft. Im Rahmen der künstlerischen Entwicklung Fords fügen sich diese Filme allerdings nahtlos in das Gesamtbild ein.

Finanziell und produktionstechnisch erreicht Ford in seinen Filmen ab 1939 ebenfalls ein außergewöhnlich hohes Maß an Selbständigkeit. Diese materielle Ungebundenheit wirkt sich auf seine künstlerische Entwicklung dahingehend aus, daß Ford ab 1939 seinen eigenen Stil, seine persönliche filmisch-thematische Vision entwickelte. Ab diesem Zeitpunkt ist in seinen Filmen eine „Handschrift“ erkennbar, ein filmisch, thematisch, narrativer, ästhetischer, typischer Themenkatalog: Ford ist also ein Autor. Besonders sein Wirken im Westerngenre, das er maßgeblich formte und beeinflusste, läßt kaum einen anderen Schluß zu. So läßt sich die Eingangsfrage dieses Kapitels relativ eindeutig beantworten: Die Filme ab 1939 rechtfertigen Fords Status als den eines Autors.

### 2.3.3. Fords Arbeitsweise

In engem Zusammenhang mit der Beantwortung der Frage nach Fords Autorenstatus muß eine Beschreibung seiner Arbeitsmethoden stehen. Viele Interpreten werten den Umstand, daß Ford eine größere Anzahl an Schauspielern immer wieder nutzte, die sogenannte *stock company*, als ein Fords Autorenstatus kennzeichnendes Charakteristikum. Ford arbeitete nicht nur mit den gleichen Schauspielern zusammen, auch mit Kameraleuten, Technikern, Cuttern etc. kooperierte er über lange Zeit und mehrere Filmprojekte hinweg. Mit den Autoren seiner Drehbücher ging Ford teilweise jahrelange Arbeitsbeziehungen ein, mit Dudley Nichols zusammen drehte Ford zehn Filme, mit Frank Nugent ganze elf. Doch auch Kevin McGuinness und James Warner Bellah zählten zur Fords Autoren – *stock company*. Besonders hervorzuheben ist diese Form der künstlerischen Symbiose in Bezug auf die Schauspieler, besonders in Bezug auf John Wayne. Es besteht kein Zweifel: Ford hat Waynes Persönlichkeit und filmische Darstellungsweise stark beeinflußt und gestaltet. Die Inszenierung Waynes in den Filmen Fords hat wesentlich zum *screen image* des *Duke*<sup>78</sup> beigetragen. Gleichzeitig profitierte Ford vom Starstatus Waynes, von seiner natürlichen, körperbetonten und doch sensitiven Art der Darstellung, seiner Verkörperung des idealen Westerners. In Filmen Fords wie „The Searchers“ oder „She Wore A Yellow Ribbon“ gab John Wayne seine besten Rollen. Für Ford verkörperte Wayne die Ideale des Mannes aus dem Westen in einer Weise, wie sie kein anderer Schauspieler darstellen konnte. Die Beziehung der beiden Männer kann somit als eine Art künstlerische Symbiose bezeichnet werden. John Wayne war nicht nur für die meisten Amerikaner nach dem Weltkrieg ein Symbol für amerikanische Werte, John Wayne *selbst* war Amerika. In gleichem Maße gilt dieser Eindruck für Ford. In einer Zeit seiner Karriere, in der er relativ unkritisch und ungebrochen amerikanische Ideale schilderte, war Duke die absolut adäquate Besetzung, diese Ideale zu verkörpern. Als Ford, Anfang der Sechziger, von seinen bisherigen Idealen abrückte bzw. sie verlor, und einen kritischen, gebrochenen Blick auf die Gesellschaft der USA in seinen Filmen schilderte, besetzte er die Hauptrollen seiner Filme nicht mehr mit Wayne. Schauspieler wie Richard Widmark oder James Stewart, konnten die nunmehr zynischen, sarkastischen, gebrochenen Figuren in Filmen wie „Two Rode Together“ und „Cheyenne Autumn“ kongenialer darstellen. Besonders Richard

---

<sup>78</sup> Spitzname John Waynes, 1907-1979.

Widmark als ein Schauspieler mit einer zweifelnden, zögerlichen Seite bringt ein Element des Widerspruchs in seine Darstellungen des Fordschen Helden ein. Ein Element des Hinterfragens der Rolle, das John Wayne mit seiner Direktheit so gut wie nie zuließ. Und ein Element der Resignation und Desillusionierung, das der alternde Ford in seine späten Filme einbrachte.

Ford bevorzugte einen unaufgeregten, „natürlichen“ Stil seiner Schauspieler. Es wird berichtet, daß am *set* seiner Filme extrem viel geprobt wurde, und Ford dennoch selten den Schauspielern vorab ausführliche Anweisungen erteilte. Einer der großen Vorteile der *stock company* bestand sicherlich darin, daß alle Mitglieder genau wussten, was Ford von ihnen erwartete, welchen schauspielerischen Stil er bevorzugte etc. Das Resultat während der Dreharbeiten war, dies belegen u.a. die täglichen Drehberichte, daß Ford selten mehr als zwei *takes* benötigte, um eine Szene fertigzustellen. Die Schauspieler betreffend kann Fords Stil als ökonomisch und präzise bezeichnet werden. Die Darsteller werden in ihrer Gestik und verbalen Ausdrucksweise zurückgenommen, das Nötigste wird getan, gesagt, um die größtmögliche psychologische Authentizität zu erzielen. Die inszenierten Details, die kleinen, aber extrem bezeichnenden, Gesten sind es, die Fords Charaktere so vielschichtig und psychologisch authentisch erscheinen lassen. Schauspieler wie Ward Bond oder John Wayne, konnten eine enorme Ausdruckskraft und Emotionalität in kleinste Gesten legen: das Ausziehen und Wegschleudern der Uniformjacke in „Rio Grande“ von Wayne, oder in „The Searchers“, das verstohlene Nichtbemerken der Gefühle zwischen Ethan Edwards und seiner Schwägerin durch Ward Bonds Captain Clayton, oder das wundersam schwerelose Balancieren mittels kippelnden Stuhls und Geländer durch Henry Fondas Wyatt Earp in „My Darling Clementine“, um nur drei Beispiele zu nennen. Diesen Minimalismus, dem Medium Film durchaus angemessen, weil wortlos und rein auf das Visuelle beschränkt, konnte Ford am ehesten erreichen, indem er eine Art Routine mit den Schauspielern etablierte. Die *stock company* war, ungeachtet der sozialen Vorteile, ein *künstlerisches* Mittel des Filmemachers Ford. Aber die *stock company* hatte noch einen anderen Effekt. Mit dem Besetzen seiner Rollen durch die überwiegend gleichen Schauspieler negierte Ford die unpersönliche, nahezu automatisierte Besetzungspolitik der großen Filmstudios. Analog zu der Verfilmung von Ford nahestehenden Themen der amerikanischen Geschichte besetzte er die Rollen seiner Filme mit ihm persönlich nahestehenden Schauspielern. Genau dadurch betonte Ford seinen Status als der eines vom Hollywoodsystem in gewissen Maßen unabhängigen Filmemachers. Daß der Regisseur mit

diesem Status, der ihm allgemein von Kollegen, Kritikern und Publikum zugebilligt wurde, quasi innerhalb des Systems gegen das System eine Karriere über vier Jahrzehnte etablieren konnte, bleibt einer der typischen Fordschen Widersprüche.

„I think first as a cameraman“ wird Ford bei Tag Gallagher zitiert.<sup>79</sup>

Und sicherlich ist es nichts Neues, zu erwähnen, daß alle Filme Fords eine spezifische visuelle Qualität und Ästhetik besitzen. Diese Merkmale erstrecken sich über Fords gesamte Karriere, und er erschuf einen ihm eigenen visuellen Stil, obwohl der Regisseur immer mit sehr namhaften Kameraleuten (u.a. Gregg Toland, Joe August, Winton Hoch, Archie Stout, William Clothier) zusammenarbeitete, die selbst einen eigenen Stil besaßen. Gerne wird kolportiert, daß Ford die Filme zumeist mittels der Kamera schnitt, d.h. er komponierte die Schnittfolge der Bilder, die Auswahl der Bildausschnitte, die Bildgrößen bereits während der Aufnahmen, sozusagen mit dem fertigen Schnitt der Bilder bereits im Kopf. Der Cutter brauchte dann das gefilmte Material nur noch in der richtigen Reihenfolge zusammen zu setzen. Diese Tatsache bestätigten Ford und diverse Cutter und Kameraleute in mehreren Interviews. Das besondere an Fords visuellem Stil ist die an Gemälde erinnernde Komposition der Bilder. Genau dies macht den filmischen Reiz seines Stils aus: er erzählt mittels Bilder eher denn per Dialog oder per Montage.<sup>80</sup>

In den Zehner Jahren, teilweise in den Dreißigern, und größtenteils für seine Filme nach dem Zweiten Weltkrieg erledigte Ford das Schneiden selbst. Gerade im Hinblick auf die Autorentheorie erscheint mir diese Tatsache von Bedeutung. Ford als der Regisseur war die maßgebliche Instanz für die Bildkomposition und visuelle Gestaltung sowie den finalen Schnitt (auch wenn er dieses Recht am *final cut* nicht immer besaß) seiner Filme. Nicht umsonst sind die Aussagen vieler Kameraleute überliefert, die sein technisches und fotografisches Können hervorheben: „He knew more about photography than any other man who ever worked in the movies.“<sup>81</sup>

Fords visueller Stil ist von einer Vorliebe für halbnah und halbtotale Einstellungen geprägt. Er vermeidet die Nahaufnahme und setzt sie tatsächlich nur sehr gezielt ein, um

---

<sup>79</sup> Gallagher, a.a.O., Seite 462.

<sup>80</sup> Jean-Luc Godard brachte diesen Umstand auf die griffige Formel vom Bild „das auf die Idee verweist“. Jean-Luc Godard : Super-Mann. München 1971, Seite 117. Zitiert in Wolfgang Jacobsen, Helga Belach, Norbert Grob (Hg): William Wyler. Berlin 1996. Seite 136.

<sup>81</sup> Kameramann William Clothier zitiert in Gallagher, a.a.O., Seite 462.

einen emotionalen Effekt zu erzielen. Oft sind dann Nahaufnahmen seiner Charaktere noch einmal in sich gebrochen, indem er ein Fenster oder einen Gegenstand der Kulisse benutzt, um das Gesicht des Charakters einzurahmen oder rahmenartig zu begrenzen. Das schönste Beispiel hierfür ist Kirby Yorke in „Rio Grande“, der von väterlichen Gefühlen für seinen verletzten Sohn gerührt, heimlich durch ein Fenster von außen auf den Kranken schaut. Nicht nur der Fensterrahmen, der wie ein Bilderrahmen eines Portraits wirkt, verleiht der Szene etwas gemäldeartiges. Fords Art und Weise der Platzierung der Kamera erinnert ebenfalls an Malerei. Der Standpunkt seiner Kamerablickwinkel ist immer der eines objektiven Beobachters. Selten nutzt Ford die *subjektive* Kamerasicht oder das, was man einen *point of view shot* eines Filmcharakters nennt. Seine Kamera, ähnlich wie die von Howard Hawks, befindet sich nahezu immer auf „Augenhöhe“ der Protagonisten, ohne jedoch deren Blickwinkel einzunehmen<sup>82</sup>. Die Kamera berichtet, aber sie hält Distanz. Ford ließ keine *storyboards* seiner Kameraeinstellungen zeichnen. Auf die Frage Joseph McBrides, inwieweit Ford seine Kameraeinstellungen plante, antwortete er: „Walk on the set, look at the set, look at the locations. You do it by instinct. You tell the cameraman to place the camera here and get in so-and-so and so-and-so, so he does it. That’s all there is to it.“<sup>83</sup>

Die Kamera ist unauffällig, es gibt bei Ford keine grandiosen Kamerafahrten und Zooms oder z.B. Schwenks von einem Kran herab. Die Kamera wird nur bewegt, wenn die Geschichte ihr dazu einen Grund liefert, also zum Beispiel bei einer Verfolgungsjagd zu Pferde oder einem Spaziergang der Protagonisten. Dieses Prinzip der seltenen Kamerabewegung hat zur Folge, daß *wenn* Ford die Kamera bewegt, oder eine Großaufnahme schneidet, oder eine subjektive Einstellung wählt, diese Bilder und Bildeinstellungen einen ungleich höheren Eindruck bzw. Emotionalität erzielen. Auf die Frage, warum er die Kamera so selten und ungerne bewege, antwortete Ford: „...because it throws the audience off. It says, „this is a motion picture. This isn’t real.“ I like to have the audience feel that this is the real thing. I don’t like the audience interested in the camera. The camera movement disturbs them.“<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> Howard Hawks in einem Gespräch mit H.C. Blumenberg prägte den Begriff der „Kamera auf Augenhöhe“. Dieses Prinzip ist eines der typischen Merkmale vieler amerikanischer Regisseure, insbesondere auch von Hawks und Walsh.

<sup>83</sup> Joseph McBride/Michael Wilmington: John Ford. London, 1975. Seite 47.

<sup>84</sup> Ebd., Seite 47.

Bei Ford steht immer die Erzählung im Mittelpunkt, mehr aber noch sind es die Charaktere, die Protagonisten seiner Geschichte. Ford erzählt wie ein Maler, auf visuelle Art, die Kamera beobachtet auf unpräzise Weise für den Zuschauer. Um eine größtmögliche psychologische Authentizität zu erschaffen, bedient sich der Regisseur der detaillierten, kleinen Gesten. Diese Arbeitsmethode betrifft die Führung der Schauspieler, aber analog dazu auch die Kamera- und Montagetechnik.

Immer wieder erstaunlich in diesem Zusammenhang sind die Berichte von den Dreharbeiten der Filme John Fords, besonders was die Außendreharbeiten betrifft. Für Ford waren diese immer Möglichkeiten, den Restriktionen Hollywoods und der Kontrolle der Produzenten zu entkommen. In Monument Valley im Navajo-Territorium war allein John Ford uneingeschränkter Herrscher am *set* und aller Produktionsphasen. Dieser Text ist nicht der Platz, um die unzähligen Anekdoten und exzentrischen Manierismen des Regisseurs Ford wiederzugeben, es sei hier auf die im Anhang erwähnten Biografien verwiesen. Allerdings: Die Tatsache, daß Ford Alleinverantwortlicher am Drehort war, kann im Hinblick gerade auf die Autorediskussion nicht unerwähnt bleiben. Wenn es ein thematisches Fordsches Lexikon gibt, so existiert auch ein technisch-stilistisches Lexikon des Filmautoren Ford.

#### **2.4. Fords thematische Motive**

Über die in dieser Arbeit detailliert behandelten Filme hinaus, sollen einige der für alle Filme Fords typischen, weil immer wiederkehrenden, thematischen Muster aufgezeigt werden. Es ist in den Beiträgen vieler Kritiker und Analytiker zu den Filmen Fords oft von „codes“ „patterns“ oder einem themenspezifischen „Fordschen Lexikon“ die Rede. Die folgenden thematischen Muster machen diese Codes aus, und definieren die Welt, die John Ford in seinen Filmen kreierte. In der Literatur über die Filme Fords gilt es allgemein als gegeben, daß ohne ein Verständnis dieser filmischen Muster, sich die Filme und die Protagonisten Fords dem Zuschauer oder Interpreten nicht vollständig erschließen. Joseph McBride und Michael Wilmington haben diesen Zusammenhang folgendermaßen zusammengefaßt: „The characters` actions take their full meaning only when seen as part of



an intricate moral, social and historical pattern in which character traits and communal movements are orchestrated and elaborated like tones in a fugue.“<sup>85</sup>

Bezug nehmend auf die Autorendiskussion, ist es sicherlich nicht überraschend, daß sich viele dieser Muster bereits in frühen Filmen Fords wiederfinden, vermehrt und überwiegend jedoch in seinen späteren Filmen. Die Konsistenz dieser Muster oder Codes nimmt erst in den Filmen ab 1939 stark zu. Viele der späteren Filme wie „Donovan´s Reef“ sind fast nur noch über den spezifischen fordschen Code zu verstehen bzw. zu analysieren.

### 2.4.1. Irland

Fords Eltern waren Einwanderer aus Irland. Seiner irischen Abstammung trägt er Rechnung in Filmen, die in Irland spielen, wie „The Informer“ (1935), „The Plough and the Stars“ (1936), „How Green was my Valley“ (1941)<sup>86</sup>, „The Quiet Man“ (1952), „The Rising of the Moon“ (1957) und „Young Cassidy“ (1965).

Darüber hinaus tauchen in vielen seiner Filme, die nicht in Irland spielen, irischstämmige Charaktere auf, so zum Beispiel Sergeant Quincannon in „She Wore a Yellow Ribbon“ und „Rio Grande“, die Familie O'Rourke in „Fort Apache“, aber auch in „The Last Hurrah“ und „The Long Gray Line“ spielt das Irentum der Protagonisten eine entscheidende, bezeichnende Rolle. Verbunden mit dem Irentum sind Begriffe wie Nostalgie, Melancholie, Sentimentalität, die die Protagonisten oder die Stimmung der Filme auszeichnet. Die in Irland spielenden Filme haben alle die irische Revolution bzw. den Kampf gegen die englischen Besatzer als Hintergrund, mit der Ausnahme von „The Quiet Man“: „...they (d.i. die Filme, Anm. DCL) are set in Ireland, generally use a rebellion as historical backdrop, and deal with values of patriotism, family, love and responsibility“.<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> Joseph McBride/Michael Wilmington: John Ford. London 1974. Seite 26.

<sup>86</sup> Genaugenommen spielt dieser Film in Wales, zählt aber thematisch zu den Irland – Filmen.

<sup>87</sup> Place, a.a.O., Seite 147.

Fords Variationen der Betonung des Irischen sind vielfältig. Oft sind es nur Namen (O'Rourke, Mulcahy), in vielen Western ist der typische irische Dialekt zu vernehmen. Musik ist immer ein Schlüssel in Fords Filmen, irische Melodien oder Weisen transportieren die Herkunft eines Protagonisten. Mit „The Quiet Man“ ist ein kompletter Film in das typisch irische Grün getaucht. Mit dem Motiv des Irentum eng verbunden sind Fords Trinkergestalten. In diesen Charakteren paart sich derber Humor und ausgeprägte Sentimentalität in Inszenierung und Darstellung. Besonders in den Irland-Filmen lassen sich schwerlich Bezüge zu den mythologischen Elementen der US-amerikanischen Geschichte feststellen. Ford bezieht sich in diesen Filmen auf spezifisch irische Mythen: die große Armut und Hungersnot, die Diktatur der britischen Besatzer, die irische Herzlichkeit, Frömmigkeit u.ä. Anhand dieser Tatsache zeigt sich, daß die Bezeichnung Fords als „mythmaker“ durchaus Berechtigung hat, beschränkt sich doch die mythendurchwobene Thematik seiner Filme nicht nur auf die spezifische Mythologie der Vereinigten Staaten.

#### **2.4.2. Gemeinschaft**

Eng verbunden mit dem irischen Motiv, das immer Heimat und Familie impliziert, ist das Motiv der „Gemeinschaft“ (*Community*). Eine Spielart dieser Gemeinschaft ist der gesellschaftliche Nukleus „Familie“.

In vielen Filmen Fords wird einer funktionierenden, intakten, also harmonischen Familie eine nicht intakte, d.i. nicht komplette, disharmonische, gewalttätige Familie gegenübergestellt. Diese beiden Arten von Familienverbund repräsentieren dann, im weitesten Sinne, „Gut“ und „Böse“. Ein Beispiel für eine „nichtintakte“ Familie sind die Clantons aus „My Darling Clementine“ oder die Cleggs in „Wagon Master“ und „Two Rode Together“ (eine andere Familie, aber der gleiche Name), aber auch die Familie des Indianers „Red Shirt“ in „Cheyenne Autumn“ fällt in diese Kategorie. Die von den nichtintakten Familien ausgehende Gewalt richtet sich oft gegen die eigene Verwandtschaft, im Falle „Red Shirts“ gegen den eigenen Stamm. Pa Clanton in „My Darling Clementine“ zum Beispiel schlägt seine erwachsenen Söhne mit einem Ochsenziemer. Die Thursdays in „Fort Apache“ sind eine „nichtintakte“ Familie, wie in

den anderen Beispielen auch, fehlt hier ebenfalls die Mutter. Ford versteht die Familie als kleinste Einheit der Gesellschaft, als Zeugungszelle der Nation, als Nukleus des (entstehenden) Staates. In der Pioniergesellschaft seiner Westernfilme (eigentlich fast aller Westernfilme!) ist die Familie die kleinste Einheit der werdenden, zusammenwachsenden Nation. Einfach ausgedrückt: funktioniert die Familie, funktioniert der zukünftige Staat. Im Prozess dieser Entwicklung müssen böartige Elemente wie die Clantons auf der Strecke bleiben. Für sie ist im zukünftigen Staatswesen kein Platz. Die Kavallerie wird, zumindest in den Filmen der ersten Trilogie, einer großen Familie gleichgesetzt. Daß sich dieses Bild der harmonischen Gemeinschaft im Laufe der Zeit bei Ford drastisch wandelt, werde ich noch darstellen.

Die Familie bei Ford ist oftmals Bestandteil einer noch größeren Gemeinschaft. In den Kavallerie- und Kriegsfilmen ist dies die Kavallerie bzw. die Armee. In den anderen Western ist es die zivile Pionier- oder Siedlergemeinschaft („Drums Along The Mohawk“, „Wagonmaster“, „The Searchers“). Die Protagonisten in Fords Filmen sind gekennzeichnet durch die offenbare Zugehörigkeit oder Nichtzugehörigkeit zu einer größeren Gemeinschaft. Am offensichtlichsten ist dies, wenn sie familiär oder beruflich gemeinschaftlich verbunden sind. Verbindungen zwischen Charakteren können auch auf einer gemeinsamen Vergangenheit beruhen („Donovan`s Reef“), einer rein professionellen Aufgabe („Mogambo“), oder einem Glauben („The Fugitive“, „Seven Women“).

Fords Kommunen bilden einen Gegenpol zu einer für sie feindlichen Welt, ihre Existenz und ihr Erfolg beruhen auf ihrer Homogenität und ihrem Zusammenhalt. Inwieweit man die von Ford geschilderte und oftmals idealisierte Gemeinschaft an der Grenze nicht mit der amerikanischen Gesellschaft verwechseln darf, schildert Georg Seeßlen: „Der Widerspruch, der sich durch Fords ganzes Werk und insbesondere durch seine Western zieht, ist der zwischen Gemeinschaft und Gesellschaft. Die Gemeinschaft, die man auch in der Vorstellung von Heimat fassen kann (...) besteht in einer vorindustriellen Organisation, in der die Beziehungen der Menschen untereinander und ihre Einigkeit vor allem durch Gefühlswerte gegeben sind, durch Freundschaft, konkrete Verantwortung und durch eine enge Beziehung zum Land, zur Natur, durch die völlige Einheit von „Privatleben“ und Produktion und nicht zuletzt durch eine eigenständige, im aktiven Miteinander verwirklichte (Volks-) Kultur. (...) Diesen Gemeinschaften steht die (kommende) Gesellschaft gegenüber, in der die Beziehungen der Menschen atomisiert sind und antifamiliär, und in der die gemeinsame Produktion durch Ausbeutung ersetzt ist. (...) Vereinfacht ließe sich das Drama des Fordschen Western-Helden darstellen als die Suche

nach der Gemeinschaft, die im Aufbau der Gesellschaft endet.“<sup>88</sup> Dem ist nicht mehr viel hinzuzufügen, außer der Tatsache, daß Fords wertende Meinung über die Gemeinschaft der Siedler und der Kavallerie in seinen Filmen, also der zukünftigen Gesellschaft einer werdenden Nation, einem stetigem Wandel unterworfen ist.

### 2.4.3. Opfer

In engem Zusammenhang mit dem Motiv der Gemeinschaft/Familie steht bei Ford das Motiv des „Opfers“. Das ist in vielen Fällen nicht nur die Opferung des eigenen Lebens zum Wohle einer Gemeinschaft, sondern auch der freiwillige Verzicht eines Individuums auf eine Familie, auf persönliches Glück (so z.B. Captain Brittles in „She Wore A Yellow Ribbon“ oder Dr. Cartwright in „7 Women“). Um bösartige gesellschaftliche Außenseiter wie z.B. die Clantons zu beseitigen, sind von der Gesellschaft Opfer zu bringen. Der Preis, um aus der „Wilderness“ eine Zivilisation, einen Staat zu schaffen, ist hoch. Mit dem Opfer einher geht jedoch ein Zugewinn an Zivilisation: Die Schullehrerin bleibt in Tombstone, eine Kirche wurde erbaut, und der Mann des Westens, Wyatt Earp, ist ebenfalls domestiziert. Zum Schluß fährt er, nicht auf einem Pferd reitend sondern auf einem Wagen sitzend, nach Hause zu seinem Vater. Eine glückliche Zweisamkeit bleibt den Protagonisten also nur ansatzweise vergönnt. Doch die Gemeinschaft hat von ihren Taten profitiert. Die Kavallerie in „Fort Apache“ verliert eine ganze Schwadron, bevor die restlichen Truppen unter dem neuen Anführer sich daran machen, die westliche Grenze zu sichern. Captain Brittles verliert Frau und zwei Töchter, die Jorgensens in „The Searchers“ den Sohn, die Joads in „The Grapes of Wrath“ verlieren die Großeltern. In „They Were Expendable“, man beachte die Doppeldeutigkeit des Titels, werden nur erfahrene, für den weiteren Krieg zu verwendende Offiziere in letzter Minute ausgeflogen. Der Rest der amerikanischen Truppen bleibt, den Japanern überlassen, den Untergang vor Augen. Sie sterben, um anderen die Flucht zu ermöglichen, für den späteren Sieg. Diese Liste von Opfern in Filmen Fords ließe sich lange fortsetzen. Mit dem Verlust einher geht, z.B. für Tom Joad, auch ein katalytischer Akt der (sozialen) Selbstbewußtwerdung

---

<sup>88</sup> Georg Seeßlen: Geschichte und Mythologie des Westernfilms. Marburg 1995. Seite 81.

der Hinterbliebenen, oder in den Western, ein Zugewinn an Zivilisation für die Gemeinschaft. Keines dieser Opfer, das für die Gemeinschaft gebracht wurde, war bedeutungslos. Erst in seinen späteren Filmen wie „Two Rode Together“ oder „Cheyenne Autumn“ wird bei Ford völlig sinnlos gestorben.

Das Opfermotiv in den Filmen John Fords beinhaltet auch das Motiv der Selbstopferung. So wie Colonel Thursday in „Fort Apache“ den Tod wählt, oder so wie Ethan Edwards in „The Searchers“ seine Einsamkeit, sein Außenseitertum, sich selbst auferlegt. Nathan Brittles aus „She Wore A Yellow Ribbon“ hat Opfer bringen müssen, seine Einsamkeit ist einem überragenden Professionalismus zuliebe selbstaufgelegt. Sein Nachfolger im Amt, Lt. Pennell, ist bereit, sein persönliches Glück zugunsten der Pflicht zu opfern. „Die Übernahme einer gesellschaftlichen Aufgabe steht bei F. immer in Konjunktion mit dem Verzicht auf eine Frau.“<sup>89</sup>

Das persönliche, individuelle, private Glück wird freiwillig einer abstrakten, gesellschaftlich zweckdienlichen Idee wie Pflichterfüllung oder Dienst am Staate (d.i. der Gemeinschaft von Siedlern, Soldaten etc. etc.), geopfert. Das mag auf den ersten Blick ein nicht zu lösender Widerspruch sein – denn mit dem Verzicht auf eine Frau, und somit auf die Gründung einer eigenen Familie, verzichtet der Protagonist auf seinen ursprünglichsten Beitrag zur Erschaffung einer Nation. Aber gleichzeitig schafft er mit dieser persönlichen Sublimation die eigentliche Grundlage für zivilisatorische, d.i. gesellschaftliche, Leistungen. Der Held leistet seine professionelle Pflichterfüllung einer Gesellschaft gegenüber, der er nicht wirklich angehört, so wie Brittles, Edwards, Marlowe, Pennell und viele andere Fordsche Helden, die gesellschaftliche Außenseiter sind. Der Erfolg der Gemeinschaft beruht also auch auf dem professionellen Erfolg und der damit einhergehenden Sublimation des gesellschaftlichen Außenseiters, und nicht nur auf familiären Werten.

---

<sup>89</sup> Hartmut Bitomsky: Gelbe Streifen, strenges Blau. Passage durch Filme von John Ford. In: Filmkritik Nr 267. München März 1979. Seite 106.

#### 2.4.4. Befehlsmühsal

Besondere Aufmerksamkeit widmet Ford immer wieder den in seinen Filmen dargestellten kommandierenden Offizieren, Anführern, Politikern. Ein typischer Charakterzug dieser Protagonisten ist das, was in der Literatur, besonders bei Hemingway, „grace under pressure“ oder „victory in defeat“ genannt wurde. Dieses Sujet der würdevollen Niederlage ist auch in den Gemälden Frederick Remingtons wiederzufinden. Bei Ford geht dieses Motiv einher mit der schmerzhaften Schilderung militärischer oder politischer Denkprozesse, in deren Verlauf der Protagonist die Wahrheit zugunsten eines höheren, z.B. staatlichen, Interesses, leugnet oder verformt. In „They Were Expendable“ zieht sich der General der kapitulierenden US-Truppen heimlich per Schnellboot von den Philippinen zurück. Gramgebeugt, geschlagen, doch nicht besiegt. Ehrfürchtig hält die Kamera Abstand. Wie wir wissen, wird General MacArthur siegreich zurückkehren. In „Cheyenne Autumn“ hält der ratlose Innenminister Carl Schurz Zwiesprache mit einem Portrait Lincolns. In „Fort Apache“ wird aus dem unkonventionellen Captain York, ein Mann des Westens und der Konzilianz, der nun das Regiment kommandierende *Colonel* York, der seine Truppen gegen die Apachen aussenden muß. Und der, aus Gründen der Staatsräson gewissermaßen, seinen törichten Vorgänger vor der Geschichte und der Presse idealisieren muß, wider besseres Wissen. In „Rio Grande“ ist General Sheridan bereit, für einen illegalen Befehl die Karriere seines Untergebenen zu riskieren, ohne jegliches Risiko für seine eigene Position und Person. Fords Sympathie ist den Befehlshabern oft sicher, allzu menschliche Charakterschwächen wie unmäßiger Alkoholkonsum (U.S. Grant in „The Horse Soldiers“ z.B.) werden humoristisch relativiert. Oft zeigt Ford seine Anführer per Bild- oder Fensterrahmen eingegrenzt, oder hinter einer Glasscheibe. Distanziert und doch gleichzeitig nah verharrt die Kamera in einer Großaufnahme, die durch Rahmen und Glasscheibe gebrochen ist.

## 2.4.5 Rituale

Die Homogenität bzw. der Zusammenhalt der Fordschen Gemeinschaft wird in ritualisierten Handlungen beschworen und verstärkt. Das Ritual ist ein oft wiederkehrendes Motiv bei John Ford. Rituale der Gemeinschaft sind, und ich übernehme hier die Aufzählung von Wilmington/McBride: „dances, marches, births, deaths, drinking parties, brawls, courtships, funerals, wakes, weddings, church meetings, elections, speeches, trials, operations, dinners, riding contests, ceremonies of war and peace, arrivals, departures, more arrivals, more departures...“.<sup>90</sup>

Die Rituale dienen der Gemeinschaft als ein Mittel, über Opfer hinwegzukommen, und den gemeinschaftlichen Geist, die gemeinsame Aufgabe, zu stärken und zu erfüllen. Das Ritual dient dazu, zentripetale, disharmonische Tendenzen der Gemeinschaft zu überdecken. Solchen sozialen Ritualen inne ist bei Ford immer ein Element der Klassenlosigkeit, der gesellschaftlichen Harmonie, des sozialen Ausgleichs, von Versöhnung und Demokratie. Die Gegenwärtigkeit des Rituals gleicht sogar historische Konflikte und Gegensätze aus, in den Kavalleriefilmen zum Beispiel die zwischen Nord- und Südstaaten. Erwähnenswert sind hier die beiden Tanzveranstaltungen in „Fort Apache“ oder das Begräbnis des ehemaligen Konföderiertengenerals „Trooper Smith“ in „She Wore A Yellow Ribbon“.

In dieser Hinsicht bemerkenswert ist „The Searchers“. Der Protagonist des Films, Ethan Edwards, dargestellt von John Wayne, unterbricht mehrmals Rituale, so zum Beispiel eine Beerdigung und eine Hochzeit. Ethan Edwards sieht keinen Sinn in der Funktionalität eines gemeinschaftstiftenden Vorgangs, er ist ein Außenseiter, er gehört keiner Gruppe der Gemeinschaft an, er wird bis zum Ende des Films alleine bleiben. Interessant ist auch, daß Ford in „The Searchers“ dem Ritual nicht mehr die harmonisierende Kraft zubilligt, so wie dies noch in der ersten Kavallerietrilogie der Fall war. Scheiterte dort noch Colonel Thursday, eine der Tanzveranstaltungen zu ignorieren (die zweite brach er dann tatsächlich erfolgreich ab, was ihn mit Ethan Edwards verbindet), so ist Edwards nun erfolgreich darin, sogar Chorale während einer Beerdigung zu beenden. Die Wertigkeit der beiden widerstreitenden Kräfte, Einzelgänger gegen Gesellschaft, hat sich im Laufe der Zeit bei

---

<sup>90</sup> Joseph McBride, Michael Wilmington: John Ford. London 1975. Seite 28.

Ford verschoben. In „Fort Apache“ kann die Gemeinschaft noch der zersetzenden Kraft des Außenstehenden Einzelnen widerstehen, in „The Searchers“ nicht mehr.

Wie weit diese gemeinschaftsdefinierenden Rituale in Fords späteren Filmen obsolet geworden sind (so dient die Tanzveranstaltung im Fort in „Two Rode Together“ eher der Ausgrenzung denn der Integration, in „Cheyenne Autumn“ fehlen die Rituale bei den Weißen völlig), soll in den Kapiteln der einzelnen Filmen aufgezeigt werden.

#### **2.4.6. Schule, Kirche, Musik**

Szenen in Schulen, mit Theater-Schauspielern, in Kirchen und Bücher o.ä. als kulturelle Symbole finden sich oft in Filmen John Fords. Unvergessen zum Beispiel der Shakespeare zitierende, ewig betrunkene Schauspieler in „My Darling Clementine“, oder die frivole Schaustellertruppe in „Wagonmaster“. Schulszenen sind besonders in „Cheyenne Autumn“ und „The Man Who Shot Liberty Valance“ erwähnenswert, ebenso in „Donovan`s Reef“. In „The Man Who Shot Liberty Valance“ haben die Rechtsbücher des Protagonisten Rance Stoddard (James Stewart) eine wichtige Bedeutung. Im Gepäck von Stoddard, bringt er im übertragenen Sinne Recht und Gesetz mit den eigenen Händen in die Stadt Shinbone. Später sieht man ihn immer wieder lesend, aus den Büchern zitierend, und es ist nur logisch, daß Stoddard auch der Lehrer der Schule wird, die er einrichtet. In „My Darling Clementine“ findet in einer Kirche ohne Wände ein Tanz statt, im Hintergrund sieht man noch die wilde Landschaft des Monument Valley, doch vorne musizieren und tanzen die Siedler. Wyatt Earp, der ungezähmte Mann des Westens geht tanzen, und es ist kein Zufall, mit der Lehrerin. Schließlich wirft er, in einer symbolhaften Geste, das Zeichen des freien Cowboys, des Westerners par excellence, den Hut, weg. Wildnis und wilde Männer sind domestiziert. Musik und die Frauen, bei Ford immer stellvertretend für Zivilisation, übernehmen das Zepter.

In allen Filmen Fords ist die Musik, ob als *score* oder als musikalische Darbietung innerhalb der Handlung, von elementarer Bedeutung. Musik impliziert bei Ford immer auch Gemeinschaft, oft musiziert eine Gruppe zusammen, oder hört ein Lied o.ä.

Musikstücke kommentieren über ihre Texte gerne die Handlung des Films oder die Gefühlswelt der Protagonisten. Das schönste Beispiel dafür ist die Szene in „Rio Grande“,



in der den getrennt lebenden Eheleuten Kathleen und Kirby Yorke (Maureen O'Hara und John Wayne) von der Regimentskapelle das Ständchen „I take you home Kathleen“ dargebracht wird. Der erstaunte Kirby entschuldigt sich bei seiner Frau, daß er das Stück nicht bestellt habe noch derartiges empfindet, aber die Großaufnahmen der beiden Protagonisten sprechen eine andere Sprache. Sicherlich ist die Symbolik von Schule, Kirche, Theater u.ä. eng verbunden mit der Dichotomie von Zivilisation und Wildnis.

#### 2.4.7. Wilderness und Garten

Diesen in allen Filmen Fords wiederkehrenden thematischen Versatzstücken liegt ein besonders in den Western immer wieder genutztes philosophisch-mythologisches Muster zugrunde, das der Dichotomie von Wildnis (*Wilderness*) und Garten, d.i. Zivilisation. Peter Wollen bringt es in aller Kürze auf den Punkt: „Die Hauptantinomie in Fords Filmen ist die zwischen Wildnis und Garten. Wie Henry Nash Smith in seinem maßgebenden Buch „Virgin Land“ nachgewiesen hat, ist Amerikas Denken und Literatur dominiert von dem gegensätzlichen Bild von Amerika als einer Wüste oder als einem Garten – was in zahllosen Romanen, Traktaten, politischen Reden und Zeitschriften-Artikel beständig wieder auftaucht. In Fords Filmen kristallisiert es sich in einer Unzahl schlagender Bilder“.<sup>91</sup>

Hartmut Bitomsky greift Wollens Aussage auf und kommt zu folgender These: „Die Antinomie von Wildnis und Garten (...) findet sich in einigen Filmen, in anderen gar nicht. Keiner der Fordschen Filme ist aufgrund eines einzigen Codes zu verstehen: denn es sind immer mehrere zugleich am Werk; aber nicht in allen Filmen die gleichen.“<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Peter Wollen: Signs and Meaning in the Cinema. Zitiert in Hartmut Bitomsky: Gelbe Streifen, strenges Blau. Passage durch Filme von John Ford. In: Filmkritik 258. München, Juni 1978. Seite 291. Wollen und auch Bitomsky nennen die Beziehung zwischen Wildnis und Garten eine Antinomie, einen Widerspruch. Ich nenne es eine Dichotomie, um die wechselseitige Bedingung der zwei Begriffe zueinander zu betonen. Siehe Kapitel 2.6.

<sup>92</sup> Ebd. Seite 291.

Der Gegensatz von Wildnis/Garten findet sich in *allen* Western John Fords, wenn nicht in allen amerikanischen Western generell diese mythologische Korrelation die eigentliche Grundlage der Handlung darstellt<sup>93</sup>. Wovon handeln Western? Von der Erschließung des Westens, von der Besiedelung des Landes, dem Zug nach immer entfernter liegenden Gegenden im Westen. Mit der physischen Besiedelung der Wildnis und der agrarischen Urbarmachung geht eine Etablierung von abstrakten Ideen wie Demokratie, Recht und Gesetz, christlicher Lehre und Moral, einer schulischen Bildung, Kultur, und nicht zu vergessen, einem kapitalistischen Wirtschaftssystem, einher. Wie anders läßt sich dieser vielschichtige Komplex darstellen als durch die einfache Formel der Dichotomie von Wildnis und Zivilisation? In Fords Western ist der Gegensatz dieser beider Welten ständig präsent. Die Motive der Familie und Gemeinschaft, des Irentums, der kulturellen und schulischen Einrichtungen erklären sich hauptsächlich vor dem Hintergrund dieses Musters. Die Rituale dienen nicht nur der Formung der Gemeinschaft, sie definieren diese auch kulturell, sie grenzen die kultivierte, zivilisierte Kommune von der sie umgebenden Wildnis ab. Das gleiche gilt für das Irentum, die Schule, Kirche, Musik. Diese Motive dienen hauptsächlich der Definition von Zivilisation. Die Wildnis ist außerhalb der Rituale, der Forts, Schulen und Kirchen zu suchen. Teilweise findet sie sich innerhalb der bereits erwähnten nichtintakten Familien wieder, die ebenfalls bereits erwähnte immanente Gewalt dieser Gruppen ist ein Zeichen dafür.

Die Motive von Gemeinschaft, Opfertum, den Ritualen, lassen sich analog auch in der christlichen Mythologie wiederfinden. Ein Motiv wie die Befehlsmühsal ist vergleichbar mit dem christlichen Leid, das Ritual einer Hochzeit oder einer Beerdigung ist den Sakramenten, zumindest in ihrer Funktionalität der Schaffung von Gemeinschaft, gleichzusetzen. Die Gemeinschaft z.B. der Siedler entspricht demnach einer Gemeinschaft der Gläubigen. Das Opfer, so wie es Jesus Christus für das Christentum dargebracht hat und es gleichzeitig personifiziert, findet seine Entsprechung in der Opferbereitschaft vieler Fordscher Helden. Ebenso ist der zölibatäre Charakter, wie ihn z.B. Captain Brittles verkörpert, etwas typisch Katholisches in der Fordschen Mythologie. Daß der Regisseur aber nicht ausschließlich über einen spezifischen irischen Katholizismus zu definieren ist, zeigen Motive wie der gemeinsame Tanz, die Musik, die Schulen in seinen Filmen. Denn diesen Motiven haftet etwas zutiefst Protestantisches an, was wiederum einen für Ford bezeichnenden Widerspruch darstellt.

---

<sup>93</sup> Auch in den Stadtwestern, hier zieht sich eine „innere Grenze“ durch die urbane Gesellschaft.

## 2.4.8. Ethnizität

In der neueren Forschung<sup>94</sup> zu den thematischen Schwerpunkten der Filme Fords taucht der interessante Begriff der „Otherness“ auf, besonders im Bezug auf die spezifische Ethnizität vieler Fordscher Protagonisten. Charles Ramirez Berg stellt fest, daß es in den meisten Filmen Fords um einen Konflikt zwischen gesellschaftlichen Außenseitern und einer etablierten bürgerlichen Mitte geht, dieser Konflikt resultiert in einem „kulturellen Dilemma“. Die Außenseiter (Berg bezeichnet diese Gruppe als „Margin“) sind in der Regel die Leute aus dem Westen, Siedler, Pioniere, alle Einwanderer, am prominentesten hier selbstverständlich die Iren. Die etablierte gesellschaftliche Schicht, der sogenannte „mainstream“ rekrutiert sich in Fords Filmen aus WASP's<sup>95</sup> aus dem Osten der USA, das beste Beispiel hierfür sind Colonel Thursday in „Fort Apache“, die Armeeeoffiziere in „Two Rode Together“, die Ladies der Anstandsliga in „Stagecoach“ und Amelia Dedham in „Donovan's Reef“. Die dritte Gruppe sind die Indianer. In den Western entsteht der dramatische Konflikt der Handlung aus dem Streben dieser drei Gruppen nach Hegemonie an der westlichen Grenze: „The struggle to control it (die *frontier*, Anm. DCL) in Ford's films – as in American history – is a contest between the Mainstream WASP establishment and the Native Americans. Squeezed between them at the Margin frontier are the pioneer ethnics (the soldier-agents of the Mainstream, who carry out its colonizing project, as well as the immigrant and working-class settlers).“<sup>96</sup> Berg findet diesen Konflikt zwischen den Repräsentanten der drei Gruppen in allen Western von Ford. In „She Wore A Yellow Ribbon“ besteht der Konflikt, das sogenannte „kulturelle Dilemma“ darin, daß sich Captain Brittles, eindeutig „Margin“, nicht entscheiden kann, ob er auf sein Gewissen oder die US-Armee (eindeutig Mainstream) hören soll, um einen Indianerkrieg zu vermeiden. In „Rio Grande“ besteht der Konflikt darin, daß sich Mrs. Yorke (eindeutig Mainstream), nicht zu einem Leben in der Armee (jetzt eindeutig Margin) an der westlichen Grenze entscheiden kann. Man sieht an diesen zwei Beispielen, daß sich die Wertungen von Institutionen, hier der US-Kavallerie, innerhalb des Fordschen Oeuvres durchaus

---

<sup>94</sup> Siehe Kapitel von Charles Ramirez Berg und Joan Dagle in Studlar/Berstein: John Ford Made Westerns

<sup>95</sup> WASP = in den USA gebräuchliche Abkürzung für „White Anglo-Saxon Protestants“

<sup>96</sup> Charles Ramirez Berg: The Margin as a Center. The Multicultural Dynamics of John Ford's Westerns. In Studlar/Berstein: John Ford Made Westerns, a.a.O., Seite 79.

verschieben können. Innerhalb der Margin-Gruppe listet Berg noch einmal unterschiedliche Ethnien auf. Erwähnenswert sind hier die Afroamerikaner und die Mexikaner. Kommt der klassische Hollywood-Western nahezu ohne schwarzhäutige Darsteller aus, so findet man bei Ford überdurchschnittlich viele afroamerikanische Charaktere.<sup>97</sup> So zum Beispiel der schwarzhäutige Cowboy in „Stagecoach“, die Diener Pompey und Beulah in „The Man Who Shot Liberty Valance“ bzw. „Drums Along The Mohawk“, die Familie mit der gebärenden Mutter in „The Horse Soldiers“ und die „Buffalo Soldiers“ in „Sergeant Rutledge“.

Besonders prominent in Fords Western sind Mexikaner oder Amerikaner mexikanischer Provenienz besetzt. Mexikaner, die Fords weiße Protagonisten in Mexiko antreffen sind meist weißer Hautfarbe, gehören offenbar der mexikanischen Oberschicht an und sind folgerichtig von nobler Gesinnung in Auftreten und Kodex. Beste Beispiele hierfür sind der Offizier der mexikanischen Kavallerie in „Rio Grande“ und Emilio Fernandez y Figeroa, der Händler, der Ethan Edwards zu den Comanchen bringt und ihm später die bereits kassierte Belohnung („I want no blood-money“) zurückgibt, in „The Searchers“. Deutlich anders in Aussehen und Verhalten sind die amerikanisierten Mexikaner wie Sergeant Beaufort (seltsamerweise ein Mexikaner mit französischem Namen) in „Fort Apache“ oder wie Chris in „Stagecoach“. Sie sind meist von dunklerem Teint, und gehören eher einer niedrigeren Gesellschaftsschicht an. Oftmals stellen die Mexikaner die Verbindung zwischen den weißen Amerikanern und den Indianern her. Zusätzlich dienen sie, da bei Ford nahezu immer bilingual (spanisch/englisch), als Dolmetscher zwischen den Völkern. Die bei Ford im Südwesten angesiedelten Indianerstämme wie die Comanchen oder Apachen sprechen in seinen Filmen zumindest spanisch, die geographische Nähe zu Mexiko macht sich auch in diesen kulturellen Aspekten bemerkbar. Auf interessante Art gleichen sich einige der weißen Protagonisten dieser Kultur stark an, unter anderem in ihrer Kleidung. In „The Searchers“ hat man so die Gelegenheit, John Wayne als Ethan Edwards in weiß-rot kariertem Hemd mit einem Sombrero, spanisch sprechend, zu entdecken. Fords Bemühungen, seine mexikanischen bzw. afroamerikanischen Protagonisten aus den von Hollywood diktierten Stereotypen abzugrenzen, sind immer offensichtlich. So besetzt er zum Beispiel Sergeant Beaufort in „Fort Apache“ mit dem

---

<sup>97</sup> H.J. Stammel in: Der Cowboy von A-Z. Gütersloh 1972, 1978, geht davon aus, daß 30% der historischen Cowboys afroamerikanischer Herkunft waren. In den Hollywood-Western schlägt sich diese Zahl nicht nieder.

mexikanischen Star Pedro Amendariz, um der Rolle authentische Konturen zu verleihen. Eine der großen Stärken Fords, mit wenigen aber dennoch charakteristischen Szenen, einen glaubwürdigen, mehrdimensionalen Charakter zu erschaffen, kommt den vielen in Nebenrollen besetzten Minoritäten zugute.

Hauptsächlich dienen Schwarze, Mexikaner und Indianer dazu, die Toleranz bzw. Nichttoleranz der weißen Protagonisten ihnen gegenüber zu bewerten. Ethnische Vielfaltigkeit und ethnische Toleranz bezeichnet Berg als, zusammen mit der Gerechtigkeit, die wichtigsten Elemente des Fordschen Western-Universums. „Ford`s films have a multicultural world view rooted in the fact that, for him, ethnicity is the most important human attribute. It is the wellspring from which Ford`s two cornerstone values, justice and tolerance, flow.“<sup>98</sup> Berg bezeichnet Ford als „ethnic filmmaker“. Die diversen Ethnizitäten seiner Figuren zu analysieren, einen gesellschaftlichen Konflikt innerhalb der Handlung seiner Filme zu konstatieren und die Konfliktparteien zu kategorisieren, ist ein interessanter Ansatz. Aber es ist eindeutig kein solch großer und bedeutender Aspekt in Fords Werk, der es rechtfertigt, den irischstämmigen Regisseur als „ethnic filmmaker“ zu bezeichnen. Diese Sicht der Dinge erscheint mir zu einseitig, zu einengend, sie wird der enormen Vielschichtigkeit der meisten Filme Fords nicht gerecht. Zumal es aus europäischer Sicht kaum einen „amerikanischeren“ Regisseur geben kann. Ford auf seine Ethnizität herunterzurechnen, wird dem Werk des Regisseurs nicht gerecht. Wie italienisch sind Frank Capra oder Martin Scorsese, wie deutsch Ernst Lubitsch, wie britisch Charlie Chaplin oder Alfred Hitchcock, wie jüdisch Steven Spielberg? Nach einer Ethnizität Hollywoods zu fragen, mag bedingt von Interesse sein, aber es ignoriert den eigentlichen Charakter des amerikanischen Films als eine supranationale, supraethnische Form der Unterhaltung oder Kunst. Ford ist in gewissem Sinne ein Produkt Hollywoods, und Hollywood ist so amerikanisch wie jüdisch wie deutsch wie polnisch wie irisch. Daß Ford Themen wie Ethnizität oder Rasse in seinen Filmen behandelte, ist für viele der modernen Interpreten seiner Filme bemerkenswert: „Thematically, long before it became conventional wisdom, Ford was exploring issues that concern us so deeply today, such as gender, race, the treatment of ethnic minorities and social outcasts, the nature of history, the relationship of myth and reality.“<sup>99</sup> Interessanterweise scheint also die Wissenschaft, in

---

<sup>98</sup> Charles Ramirez Berg: *The Margin as a Center*. A.a.O., Seite 76.

<sup>99</sup> Brian Spittles: *John Ford*. Harlow 2002. Seite 1.

Verbindung mit aktuellen Fragestellungen der Forschung zu Gender und Rasse, auch Ford wiederzuentdecken.

#### **2.4.9. Die Poesie der Gegenstände**

In vielen seiner Filme versieht John Ford profane Alltagsgegenstände mit einer geradezu zärtlichen filmischen Aufmerksamkeit. So wird der Protagonist einer Szene per Gebrauch oder Behandlung von an sich völlig unbedeutenden Gegenständen charakterisiert. Die Bedeutung, die der Regisseur somit den Materialien zukommen lässt, definiert nicht den Gegenstand, sondern benutzt ihn lediglich, um den Protagonisten der Handlung zu charakterisieren, näher zu definieren. Berühmtestes Beispiel ist die Mantelszene aus „The Searchers“. Über die auffällig liebevolle Behandlung von Ethans Mantel durch seine Schwägerin Martha, definiert Ford die Beziehung zwischen den beiden Figuren für den Zuschauer. Gemeinsam mit Reverend Clayton, der aber so tut, als sähe er nichts, sieht der Zuschauer, was Martha und Ethan wirklich verbindet. Gefühle, die über die bloße Beziehung Schwager/Schwägerin eindeutig hinausgehen. Der Mantel, über den Martha streicht, ist das gefühlsmäßige Zentrum der Szene, der rein visuell existierende Gegenstand, der Kraft der Inszenierung eine emotionale Bedeutung erlangt, die in keinem Zusammenhang zu seiner faktisch-narrativen Bedeutung steht. Alfred Hitchcock hätte den Mantel als seinen „MacGuffin“ bezeichnet. Als einen Gegenstand, der dem Zuschauer eine andere Sicht der Dinge projiziert, als sein tatsächlicher Gebrauchswert eigentlich darstellt. Anders als z.B. Hitchcock, gewinnt Ford aber seinem Gegenstand nicht nur einen filmisch-technische, funktionale Seite ab, er verleiht dem Gegenstand, über die Emotionalität und sensible Inszenierung der Szene, eine gewisse Poesie. Das gleiche gilt zum Beispiel für die Taschenuhr in „She Wore A Yellow Ribbon“. Oder die Puppe der entführten Nichte und den Hut der Indianerin Look in „The Searchers“. Die Poesie der Gegenstände ergibt sich aus der emotionalen Bedeutung, die ihnen Handlung und Inszenierung überträgt. Die männlichen Protagonisten Fords zeichnen sich meist durch ein nach außen hin abwehrendes, gleichmütiges, Gefühle nicht offen zeigendes Gemüt aus. Insbesondere John Wayne konnte diese Charakteristik der Fordschen Helden überzeugend darstellen. Ihre Emotionalität, ihre verborgenen Sensibilität, Einsamkeit und Verzweiflung können diese

Archetypen nicht offen zeigen, Gegenstände oder Gesten dienen als Mittel, diese Gefühle zu transportieren. Als Ethan Edwards endgültig die Spur seiner Nichte wiederfindet, schleudert er mit einer mühsam beherrschten Geste Tequila in ein offenes Feuer, die auflodernde Flamme ist eine Analogie seiner Gefühlswelt. Die Schullehrerin in „Cheyenne Autumn“ läutet verzweifelt mit der Glocke die Indianerkinder zum Unterricht. Doch niemand erscheint. Der Stamm boykottiert den Schulunterricht. Die Lehrerin läutet trotzdem. Sie will nicht aufgeben, noch einsehen. Das Läuten der Glocke und der weitreichende Klang derselben verleihen ihrem Idealismus und ihrer Verzweiflung eine wunderschöne Begleitmusik. Draußen in der hellen Sonne stehen die Indianerkinder, bis die Krieger sie vertreiben. Die Lehrerin läutet weiter. Richard Widmarks Kavallerieoffizier steht hilflos dabei.

In nahezu allen Analysen von Fords Filmen, und das eint seine Apologeten, liegt für sie der größte „Zauber“ seines Werks, die Quintessenz seiner Kunst vielleicht, in solchen Momenten der Emotionalität und gleichzeitigen visuellen Grandeur. Parallel dazu, und das eint wiederum alle Biografen, werden umfangreich und anekdotisch Fords dunkle Seiten, sein Sadismus gegenüber Schauspielern, seine Unkonventionalität und sprachlichen Grobheiten im Gegensatz zu der Poesie seiner Filme geschildert.

Ford umgab sich im Leben abseits der Arbeit in der Filmindustrie aber auch in seinen Filmen mit den Mitgliedern seiner sogenannten „stock-company“. Diese war seine „Ersatzfamilie“. Zu dieser Gruppe von Freunden gehörten u.a. John Wayne, Ward Bond, Henry Fonda und viele andere Schauspieler, Kriegsveteranen und andere Filmschaffende, Schriftsteller etc. Mit seiner Familie dagegen verbrachte Ford kaum Zeit, er vernachlässigte sie stark. Auf einer privaten Ebene, seine eigene Familie betreffend, scheitert Ford umfassend.<sup>100</sup> Die Diskrepanz zwischen privater, familiärer Wirklichkeit und Ideal seiner Filme konnte kaum größer sein. Dies erscheint als ein Widerspruch, aber diese sind in Fords Leben und Werk zahlreich: „Ford`s work, like his personality, is filled with ambiguities“.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Alkoholismus ist das einigende Element der Familie Ford. Dazu kommt, daß sein Sohn Patrick als auch seine Tochter Barbara niemals wirklich professionell im Filmgeschäft Fuß fassen, und auf den finanziellen und professionellen Protektionismus des Vaters angewiesen waren.

<sup>101</sup> Peter Bogdanovich: John Ford. A.a.O., Seite 34.

## 2.5. Die Mythologie des Westens

**Mythos** = Sage und Dichtung (von Göttern, Dämonen und Helden) aus der Vorzeit eines Volkes (...) Das Fremdwort ist eine Entlehnung aus *griech.* Mythos = „Wort, Rede“.

**Mythos** = 1. Überlieferte Dichtung, Sage, Erzählung o.Ä. aus der Vorzeit eines Volkes. 2. Person, Sache, Begebenheit, die (aus meist verschwommenen, irrationalen Vorstellungen heraus) glorifiziert wird, legendären Charakter hat. 3. Falsche Vorstellung. (Quelle: Duden)

Bereits mehrfach war von der Mythologie der amerikanischen Geschichte, vom Mythos des Westens, der westlichen Grenze und dessen Echo in den Medien und insbesondere dem Westernfilm, die Rede. Dieses Kapitel möchte diese Mythen, die sich im Westernfilm am deutlichsten niedergeschlagen haben, und somit auch in den Filmen John Fords, kurz darstellen. Die Mythologie des Westens, so wie Ford sie in seinen Filmen schildert, steht in engem Zusammenhang mit den im vorigen Kapitel erläuterten thematischen Motiven. Allgemein formuliert, kann man die Fordsche Darstellung amerikanischer Mythologie durchaus als ein weiteres thematisches Motiv seiner Filme bezeichnen.

Schon früh läßt sich in der amerikanischen Geschichte die Tendenz feststellen, daß die USA selbstgewiß die Maxime vertreten, daß auf dem Boden der Neuen Welt die Möglichkeit besteht, eine ganz besondere Nation und einen ganz besonderen Schlag Menschen, zu erschaffen. Bereits die Puritaner träumten von der Erschaffung eines „New Jerusalem“, eines gottgeweihten Ortes, der von den staatlichen, gesellschaftlichen, religiösen und moralisch verwerflichen Restriktionen des alten Kontinents befreit ist. John Winthrop postulierte die „City-upon-a-Hill“, ein Ort im Blickfeld der Welt, auf christlicher Nächstenliebe als gesellschaftliches Bindemittel basierend. Diese religiösen und gesellschaftlichen Utopien in der Neuen Welt blieben jedoch idealisierte Versuche, die der Realität der Lebensbedingungen der frühen Kolonien nicht standhielten: „Die Ideale einer *City-upon-a-Hill* wurden von der Realität des Wirtschaftslebens und der persönlichen



Disposition der Siedler beeinträchtigt. „Die Menschen suchten ihre eigenen Verherrlichung, nicht diejenige Gottes.“<sup>102</sup>

Mit Hilfe dieses Beispiels läßt sich in aller Kürze belegen, wie ein gesellschaftliches Ideal durch ein nachfolgendes abgelöst wird. Die Vorstellung von der religiös und kirchlich gebundenen Gemeinde wird abgelöst vom Ideal des wirtschaftlich erfolgreichen, geistig ungebundenem Individuums. Beide Ideale lassen sich später, als noch heute gültige, aber mehr oder weniger stark ausgeprägte, Elemente der nationalen Mythologie wiederentdecken. Der Übergang vom Ideal zum Mythos ist ein historischer, ideengeschichtlicher Prozeß, der fließend und nicht eindeutig festlegbar ist, und der ebenso in starken Maße einem herrschenden Zeitgeist unterworfen ist. Wie eminent wichtig der Mythos des individuellen Rechts auf Selbstverwirklichung für die USA ist, zeigt sich daran, daß „the Pursuit of Happiness“ als eines der Grundrechte des freien Menschen in der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten verankert wird.

Auf den Westernfilm bezogen, lassen sich sowohl der Mythos der idealisierten Gemeinschaft als auch der Mythos des erfolgreichen Individuums wiederentdecken. Was sich, jeweils unter dem Einfluß einer herrschenden, zeitgenössischen Meinung oder schlicht in der Auslegung durch die Filmemacher, dem Regisseur oder dem Drehbuchautor verändert, ist die *Wertung* dieser Mythen.

Für die amerikanische Nation und Gesellschaft und damit auch für den amerikanischen Western erscheint mir der historische Prozeß der „Westward Expansion“, das ständige Verschieben der Besiedelungsgrenze nach Westen, als die maßgebliche, die nationale Mythologie und das Filmgenre beeinflussende Kraft. Bereits um 1650 ist in den Kolonien vom Begriff der „frontier“ die Rede. Allerdings ist die Bedeutung des Wortes einem historischen Wandlungsprozeß unterworfen. „Die Verwendungsweisen deuten bis ins 18. Jahrhundert hinein darauf hin, daß das Wort anfangs im europäischen Sinn gebraucht wurde – als Grenze zu einem fremden oder feindlichen Gebiet, indianisch, spanisch oder französisch. (...) Erst im 19. Jahrhundert kam ein verklärender, lyrischer Ton hinzu: „Es ist wundervoll“, heißt es bei Ralph Waldo Emerson, „wie schnell ein Piano in eine Blockhütte an der Frontier kommt.“ Als Bezeichnung für eine Lebensweise oder Lebenshaltung ist der

---

<sup>102</sup> Gerd Raeithel: Geschichte der nordamerikanischen Kultur. Band 1. Vom Puritanismus bis zum Bürgerkrieg. 1600 - 1860. Frankfurt am Main 1995. Seite 56.

Begriff ab 1887 gesichert, als die konkrete Frontier gerade aufhörte, zu bestehen.“<sup>103</sup> In der Literatur (Cooper, Harte, Twain, Emerson, Thoreau), der Malerei (Remington, Russel, Bierstedt), Theaterstücken, Zeitungen, Magazinen und Dime Novels insbesondere des 19. Jahrhunderts wurde der Westen, die „western frontier“ als ein besonderer Raum gewürdigt und idealisiert, in dem die amerikanische Vision des freien Menschen besonders gut zur Geltung kommen konnten. Der Westen wurde bereits früh in der amerikanischen Gegenwart als ein mythischer, legendärer Ort gesehen, der Raum, in dem die amerikanische Nation sich von den Zwängen der alten europäischen Gesellschaften befreien konnte, demokratische Werte erlernte, und auf diesen die amerikanische Nation gründete.

Die Siedlungsgrenze ermöglicht nicht nur die kompetente, individuelle Entfaltung des freien Menschen, sondern fordert sie geradezu ein. Die Landschaft der „western frontier“ wird von den Zeitgenossen schon früh als Naturereignis wahrgenommen, das den Menschen auf sich selbst zurückwirft, aber auch von den Zwängen und Werten der zivilisierten (d.i. Europa oder die Ostküste der USA) Welt befreit. In den Filmen Fords zeigt sich die Beständigkeit dieses Mythos daran, daß die Kavallerie immer eine Art von Gemeinschaft verkörpert, die von wirtschaftlichen, kapitalistischen Pflichten befreit, diesen geradezu entrückt ist. Folgendes Zitat eines Zeitgenossen zeigt stellvertretend, wie Natur und neue gesellschaftliche, individuelle und wirtschaftliche Möglichkeiten bereits im 17. Jahrhundert wahrgenommen wurden:

„An diesen kristallklaren Flüssen und in wohlriechenden Wäldern“, schwelgte ein noch vor 1620 nach Virginia Ausgewanderter, „entgehe ich hohen Kosten, Neid und Hader, Eitelkeit und Seelenqual.“<sup>104</sup>

In den meisten Westernfilmen, sowie der Western-Literatur und -Malerei, wird die Landnahme durch die weißen Amerikaner geschildert. Mit dem Prozess der Urbarmachung der Wildnis, dem Vordringen der amerikanischen Gesellschaft in „unbesiedelte“ Gebiete, geht die gewaltsame Verdrängung und Vernichtung der Ureinwohner einher. Gleichzeitig entstehen in diesem Prozeß der Urbanisierung und Verdrängung gesellschaftliche Werte und Ideale, die von späteren Generationen als amerikanische Mythen wahrgenommen und

---

<sup>103</sup> Ebd., Seite 22.

<sup>104</sup> Ebd., Seite 24.

verinnerlicht werden. Zu keinem Zeitpunkt der *Westward Expansion* zweifelt die amerikanische Gesellschaft daran, das von Gott den Amerikanern zur Verfügung gestellte Land zu erobern. Diese spezifische Mythologie des Westens, der westlichen Siedlungsgrenze als Nährboden einer neuen Gesellschaft und Nation wurde 1893 mit den Thesen von Frederick Jackson Turner, die dieser in seiner Schrift „The Frontier in American History“ publizierte, zusammengefaßt und postuliert. „Most commentators on the Western genre work from Turner`s basic thesis“. Und weiter: „(...) Turner (...) pointed to the settling of the West as an experience that, more than any other, defined American identity.“<sup>105</sup>

Turners These besagt, daß die typische amerikanische Identität, der Charakter der Nation und ihrer Bewohner, allein durch die alle Kräfte und Kenntnisse des Individuums einfordernde Wildnis an der *Western Frontier* geformt wurde.

Peter Stowell ist es, der eine direkte Verbindung zwischen den Thesen Turners und den Filmen John Fords herstellt: „But in 1939 it seems as though Zanuck, Ford, and their Screenwriters had absorbed the significance of America`s frontier identity. By this time Frederick Jackson Turner`s frontier hypotheosis was well known. Ford´s 1939 work could be taken as the filmic embodiment of Turner´s thesis that „the existence of an area of free land, ist continous recession, and the advance of American settlement westward explain American development.“<sup>106</sup>

Die dem Genre des Westernfilms so eigene Dichotomie der Gegensätze (Ost/West, Weiße/Indianer, Zivilisation/Barbarei, Rancher/Siedler, Mann/Frau etc. etc.) geht ebenfalls auf Turners These zurück, welche auf der Gegenüberstellung von „civilization and wilderness“ basiert. In vielen Western Fords ist diese Dichotomie der Gegensätze vorhanden. In der ersten Kavallerietrilogie, die den zivilisatorischen Prozeß von der Urbarmachung der Wilderness schildert, ist es der Gegensatz zwischen Wildnis und Zivilisation. In den späteren Filmen ab 1956 interessiert sich Ford verstärkt für den Gegensatz der Rassen, und hinterfragt die gesellschaftlichen Werte mehr und mehr, die die Zivilisation mit sich bringt. Die westliche Grenze als Keimstätte einer neuen Nation wird in allen Westernfilmen Fords thematisiert. Der Westen als mythologischer Ort der gesellschaftlichen Reinigung und Erneuerung ist besonders präsent in „Stagecoach“ und in

---

<sup>105</sup> Virginia Wright Wexman: *Creating the Couple. Love, Marriage, and Hollywood Performance*. Princeton 1993. Seite 70.

<sup>106</sup> Peter Stowell: *John Ford*. Boston 1986. Seite 15.

„She Wore a Yellow Ribbon“, einer Hymne auf einen idealisierten, gesellschaftlichen Konsens. Was sich im Laufe der Jahre bei Ford ändert, ist die *Bewertung* dieses Prozesses. Die jeweils von John Wayne verkörperten Rollen in vielen seiner Filme sind die besten Beispiele für Fords Auslegung von Turners Thesen bezüglich der idealen amerikanischen, menschlichen Werte. Die beiden York(e)s und Nathan Brittles können als amerikanische Idealfigur Fordscher Prägung (für Turner und für unzählige Westernfilme war dieses Ideal der Cowboy) gelten.

Fast alle amerikanischen Western bebildern parallel zum Prozeß der unaufhaltsamen Landnahme dessen philosophisch-politische Grundlage, eine weitere ideologische Überzeugung des US-amerikanischen nationalen Selbstverständnisses: „Manifest Destiny“. Diese politische Doktrin stammt aus dem Jahr 1845 und wird dem Journalisten John O`Sullivan zugeschrieben, der sie in seiner Zeitschrift „United States Magazine and Democratic Review“ erstmalig postulierte. Im Gegensatz zur amtlichen „Monroe Doctrine“ von 1823, die den amerikanischen Expansionismus in Lateinamerika als eine offizielle, vom Präsidenten der USA publizierte politische Willensäußerung darstellte, war „Manifest Destiny“ informell. Zielsetzung der Veröffentlichung war es, die Politik bei der zögerlichen Annexion von Texas durch den Präsidenten und den Kongress mittels der Medien zu beeinflussen. In den folgenden Jahren diente die Doktrin dem gleichen politisch-imperialistischen Zweck, allerdings diesmal bei der Eroberung der späteren Bundesstaaten Kalifornien, New Mexico und Arizona von Mexiko 1848, bzw. der endgültigen Annexion Oregons von den Briten im Jahr 1846<sup>107</sup> und dem Kauf Alaskas 1867.

Die Doktrin definierte und forderte die Expansion der amerikanischen Nation zum Pazifik hin und erhob diese *unvermeidliche* territoriale Erweiterung zu einem Ausdruck *göttlichen* Willens: „territorial expansion of the United States is not only *inevitable* but *divinely* ordained“. <sup>108</sup> Gerd Raeithel bringt den imperialistischen Duktus der Doktrin auf den Punkt,

---

<sup>107</sup> Ursprünglich lautete die Forderung der Amerikaner, dass die Briten alles Land südlich von 54°, 40' Latitüde an die USA abtreten sollten. Mit diesem Slogan („fifty-four forty or fight“) gewann James Polk 1844 die Präsidentschaft. Im Oregon Treaty von 1846 einigte man sich schließlich auf den 49. Breitengrad als Grenze zwischen Oregon und den britischen Gebieten.

<sup>108</sup> ohne Autor, Microsoft Encarta `95 CD-Rom, o. Ortsangabe, 1995

wenn er schreibt: „Die territoriale Ausdehnung, so wollte es die Ideologie, war unvermeidlich, und der Unvermeidlichkeit konnte notfalls nachgeholfen werden.“<sup>109</sup>

In der amerikanischen Selbstbetrachtung sind Historie und nationale Mythenbildung eng verbunden. So beschreibt Richard Slotkin den Mythos als „language of history“ und bezeichnet auch dadurch die enge, oft nicht klar zu trennende Verbindung zwischen faktischer Historie und legendenhafter Mythologisierung. Diese Mythen der Entstehung einer Nation wirken bis heute, und haben sich besonders im Genre des Westerns, der vordergründig den historischen Prozeß der „westward expansion“ als Thema hat, niedergeschlagen.

An der Rechtfertigung dieser Eroberung hat die amerikanische Gesellschaft niemals wirklich gezweifelt. Zwar gab es Widerstände, als Präsident Polk 1848 den Krieg mit Mexiko provozierte. Oppositionelle Kräfte sprachen von „Mr. Polks War“ und Henry Thoreau handelte sich eine Gefängnisstrafe ein, weil er sich weigerte, die Kriegssteuer zu entrichten. Doch dies waren teilweise höchst unterschiedlich motivierte Einzelstimmen. Der amerikanische Western zeigt bis in die Sechziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts ganz selbstverständlich und unkritisch den Bedeutungsgehalt von „Manifest Destiny“ auf. Das Recht der Kavallerie im Westen zu sein, die Vorhut für die dort zu etablierende Gesellschaft bzw. Nation zu sein, wird in den Filmen Fords bis zu „The Searchers“ 1956 nicht angezweifelt. In „She Wore a Yellow Ribbon“ schließt der Erzähler mit den Worten: „...but wherever they rode, and whatever they fought for, that place became the United States“. Deutlich wird hier die Kavallerie noch als gesellschaftliche Vorhut der zukünftigen Nation deklariert, die mit ihrer familiären Struktur die Besiedlung präfiguriert. Eng verbunden mit dem Motiv der selbstverständlichen Eroberung des Westens und der damit einhergehenden gesellschaftlichen Katalyse ist das Motiv des „last stand“, das ganz besonders präsent ist in „Fort Apache“. Der einleitende Kommentar in „She Wore a Yellow Ribbon“ beginnt mit der Erinnerung an „Custer`s last stand“. Im „last stand“ Motiv ist das Element von „victory in defeat“ vorhanden, das Opfertum Einzelner im Sinne einer allumfassenden, gottgewollten Entwicklung wie der „westward expansion“ also. Im „last stand“ Motiv ist die mythologische Kraft des Westens implizit, als der Raum, der die Selbstopferung einiger Weniger für die zweifellos nachrückende Gesellschaft ermöglicht. Ähnlich wie bei Turner ignoriert die erste Kavallerietrilogie (und die meisten Western überhaupt) das Recht der amerikanischen Ureinwohner, ihr Land zu verteidigen. Wie bei

---

<sup>109</sup> Gerd Raeithel: Geschichte der nordamerikanischen Kultur. A.a.O., Seite 275.

Turner, werden sie schlicht als Hindernisse („obstacles“) der US-amerikanischen Expansion betrachtet, die es zu beseitigen gilt. Wurden die Indianer noch zu Zeiten Coopers als „edle Wilde“ idealisiert, und gab es Diskussionen in der puritanischen Gesellschaft über die eventuelle Abstammung der Indianer von den Israeliten, so änderte sich dieses Bild im 19. Jahrhundert dramatisch. Die Prärieindianer stellten erstmalig die amerikanische Armee vor eine militärische Herausforderung. Niederlagen der US-Armee wie das Fetterman-Massacre 1866 oder die Schlacht am Little Bighorn 1876 stimmten die Öffentlichkeit gegen die Indianer ein. Letztendlich galten sie der „Westward Expansion“ nur noch als lästige Hindernisse, die dem Fortschritt im Wege standen, und beseitigt werden mussten. In „Cheyenne Autumn“ stellt John Ford die Meinungsmache der Presse gegenüber den Ureinwohnern auf prägnante Weise dar.

In der Mythologisierung der amerikanischen Landschaft wird die Existenz der Ureinwohner ignoriert. Die einzigartigen Landschaften des Westens wie beispielsweise der Grand Canyon gelten als charakteristisches Merkmal rein „amerikanischer“ Einzigartigkeit. Mark Twain oder später Teddy Roosevelt beschwören die Großartigkeit der Schlucht, und sehen darin Amerikas Grandeur, welche als Überlegenheit über Europa lesbar ist, begründet. Der Mythos der amerikanischen Landschaft war von Anbeginn des Siedlungsprozesses in Literatur und mündlichen Erzählungen manifestiert, und an seiner Bedeutung für die USA hat sich bis heute nichts Wesentliches geändert. Daß aber alle anderen Elemente einer nationalen Mythologie, nämlich die Legenden und gesellschaftliche Werte, die den Mythos nähren, Veränderungen unterworfen sind, möchte ich in den späteren Kapiteln zu den einzelnen Filmen belegen. Auf das Gesamtwerk Fords bezogen, lassen sich über die westerngenretypischen, mythologischen Motive hinaus, weitere Motive entdecken. Peter Stowell hat sechs Mythen definiert, die seiner Meinung nach das Grundmuster vieler Filme Fords, (der meisten amerikanischen Filme überhaupt), darstellen: „...the six essential myths that were central to John Ford’s filmmaking consciousness, to the the film industry in which and for which he worked, and to the American dream: the myth of the American Adam, the myth of the American frontier, the myth of the American Democrat, the myth of American agrarianism, the myth of American individualism, and the myth of American civilization.“<sup>110</sup>

---

<sup>110</sup> Peter Stowell: John Ford. Boston 1986. Seite xiii.

Diese Mythen, das zeigt das vorige Kapitel, lassen sich als Bestandteil vieler thematischer Motive der Filme Fords finden. Oft ist die Trennung zwischen thematischem Motiv der Filme und dessen Verwebung mit einem spezifischen mythologischen Bestandteil nicht möglich. Das eine bedingt das andere und umgekehrt. Wie die detaillierte Analyse der Kavalleriewestern noch zeigen wird, lassen sich alle von Stowell definierten Mythen bis auf den Mythos des „American Adam“, welcher insbesondere den Filmen mit Will Rogers oder einem Werk wie „Young Mr. Lincoln“, also Nichtwestern, vorbehalten ist, in den Kavalleriewestern entdecken.

Letztendlich bleibt nur noch eine Frage zu stellen: Wieso nutzt Ford ausgerechnet die Kavallerie, und nicht z.B. den Cowboy oder die Siedler, in seinen Filmen als idealen und idealisierten Transporteur seiner spezifischen Form von Mythologie? Wie sich im erläuternden Text 8.1. im Anhang nachlesen läßt, entsprach das Bild der historischen Kavallerie, außer in rein äußerlichen Merkmalen wie korrekten Uniformen und Waffen, keineswegs der späteren filmischen Darstellung. Ford als profunder Geschichtskenner war sich dessen zweifellos bewußt. Der Filmemacher Ford, beeinflusst von den Ereignissen des Zweiten Weltkriegs, wandte sich jedoch in seinen Filmen nach dem Krieg vermehrt der Schilderung von Gemeinschaften zu. Filme mit starken Individuen wie „Young Mr. Lincoln“ sind in der Majorität vor dem Krieg entstanden. Zudem ist die idealisierte und mythenbeladene Figur z.B. des Cowboys schlichtweg zu eindimensional. Einen komplexen gesellschaftlichen Wandlungsprozeß, so wie Ford ihn anhand der Veränderungen seines Bildes der Kavallerie schildert, wäre mit einer Figur wie die des Cowboys, kaum möglich. Die Schilderung einer aus mehreren Individuen bestehenden Gemeinschaft, die zudem vielfältige mythologische Motive wie das des „melting pot“ oder des „last-stand“ Motivs in sich vereinigt, bietet als Projektionsfläche den Intentionen und Vorstellungen des Filmemachers ungleich mehr Raum.

### 3. „Stagecoach“

(dt. Verleihtitel: Ringo bzw. Höllenfahrt nach Santa Fé)

Selten scheint es so einfach, die umwälzende Erneuerung eines ganzen Genres an einem einzelnen Film festmachen zu können. Mit „Stagecoach“ und dem Westerngenre ist genau dies jedoch der Fall. Die Thematik der Kavallerie betreffend kann „Stagecoach“ als der Film betrachtet werden, der dieses Thema in einem größeren Umfang in das Werk John Fords einführt. Natürlich wird diese enge Sichtweise der Bedeutung des Films, was seine Stellung im Werk Fords, im Genre des Westerns und im Film allgemein angeht, nicht gerecht. Besonders in der englischsprachigen Literatur wird der Film als ein Schlüsselfilm des Genres als auch des Regisseurs gewertet: „*Stagecoach* is John Ford’s most famous Western, possibly his most famous film“<sup>111</sup>. „*Stagecoach* revolutionized the Western“<sup>112</sup>. „The classic western *Stagecoach* is John Ford's greatest epic of the frontier. This western eclipsed all films in the genre that had gone before it and so vastly influenced those that followed that its stamp can be found in most superior westerns made since Ford stepped into Monument Valley for the first time“.<sup>113</sup> William K. Everson wird etwas genauer, warum die Kritik dem Film diesen Stellenwert einräumt, und erwähnt die Qualitäten des Films: „It was the combination of drama, excitement, visual poetry, and beauty (...), that make *Stagecoach* seem so new and dynamic, for those qualities had not all been possible in the fine but technically crude Westerns of the early thirties, and as a combination, had not been tapped in the limited number of bigger Westerns made since. *Stagecoach* alerted critics, public, and Hollywood to the possibilities of the Western (...).“<sup>114</sup> Die Qualitäten des Films wurden bereits von den zeitgenössischen Kritikern erkannt. Stellvertretend für viele sei hier ein kurzer Abschnitt aus Frank Nugents exemplarischer Kritik aus der New York Times vom 3. März 1939 zitiert:

„John Ford has swept aside ten years of artifice and talkie compromise and has made a motion picture that sings a song of camera. It moves, and how beautifully it moves, across

---

<sup>111</sup> J.A. Place: *The Western Films of John Ford*. Secaucus, 1974. S. 32.

<sup>112</sup> Joseph Mc Bride/Michael Wilmington. *John Ford*. London 1974. S. 52.

<sup>113</sup> Jay Robert Nash/Stanley Ralph Ross: *Motion Picture Guide*, CD-ROM ohne Ortsangabe, MS Cinemania `95.

<sup>114</sup> William K. Everson: *The Hollywood Western*. Secaucus, 1969/1992. S. 206.



the plains of Arizona, skirting the sky-reaching mesas of Monument Valley, beneath the piled-up cloud banks which every photographer dreams about...“

Die Fachpresse der Filmindustrie kritisierte den Film positiv. So nannte „Variety“ am 8. Februar 1939 „Stagecoach“ „(...) a sweeping and powerful drama of the American Frontier. (...) (it)..displays the potentialities that can easily drive through as one of the surprise big grossers of the year. Without strong marquee names, picture nevertheless presents wide range of exploitation to attract, and will carry far through word-of-mouth after it gets rolling. Directorially, production is John Ford in peak form“.<sup>115</sup>

Die folgende detaillierte Analyse des Films wird exemplarisch aufzeigen, wie sehr „Stagecoach“ ein Schlüsselwerk im Oeuvre John Fords ist. Denn nicht nur die Kavallerie wird in diesem Film erstmalig und auf präfigurative Art in einem größerem Bedeutungsrahmen thematisiert, auch die geradezu puristische Bebilderung der Mythologie Amerikas führt „Stagecoach“ auf grundlegende Weise in das Werk Fords ein.

### **3.1. Inhalt**

Im Südwesten der USA, das Drehbuch gibt das Jahr 1885 an. Die Apachen unter Geronimo fliehen aus der Reservation und sind wieder auf dem Kriegspfad. Zum gleichen Zeitpunkt bricht in der Stadt Tonto eine höchst ungewöhnliche Reisegruppe auf, um die Stadt in Richtung Lordsburg mittels der Postkutsche zu verlassen. An Bord sind der trunksüchtige Doc Boone, die Hure Dallas, der Spieler Hatfield, die Offiziersfrau Lucy Mallory, der Whiskeyhändler Samuel Peacock. Sheriff Curly Wilcox, der hört, daß der aus dem Gefängnis entwichene Ringo Kid auf dem Weg nach Lordsburg ist, schließt sich der Postkutsche als bewaffneter Beifahrer an, Kutscher ist der ängstliche Buck. Kurz vor der Abfahrt erreicht ein Zug Kavallerie die Stadt Tonto, um die Kutsche als Eskorte zu begleiten. Am Stadtrand schließt sich noch der Bankier Gatewood als Passagier an. Kurz zuvor hat er 50.000 Dollar Lohngehälter unterschlagen. Auf halbem Wege trifft die Kutsche auf Ringo, der sein Pferd erschießen musste. Wilcox arretiert Ringo, der im Angesicht der begleitenden Soldaten kluge rweise klein beigibt. Nach der ersten Relaisstation Dry Ford

---

<sup>115</sup> Zitiert aus Edward Buscombe: Stagecoach. London 1992. Seite 79.

Station ist die Kavallerie-Eskorte gezwungen, wegen anderslautender Befehle, die Reisegesellschaft zu verlassen. Diese stimmt über eine Weiterfahrt ab, doch die Mehrheit ist gegen eine Rückkehr, also wird ohne Begleitschutz der Weg nach Lordsburg eingeschlagen. An der zweiten Station Apache Wells erfährt Mrs. Mallory, daß ihr Ehemann verwundet wurde. Sie fällt in Ohnmacht. Der Grund dafür ist aber hauptsächlich darin zu suchen, daß sie, unbemerkt von allen, hochschwanger ist. Doc Boone, der sich tapfer mit Kaffee ernüchert, und Dallas, helfen bei der Entbindung. Ringo fragt Dallas, ob sie ihn heiraten möchte, einen Fluchtversuch bricht er ab, nachdem ihm klar wird, daß die Gruppe bereits von den Apachen entdeckt ist. Am nächsten Morgen wird die Fahrt fortgesetzt. Die dritte Station ist bereits niedergebrannt, als die Kutsche eintrifft. Kurz darauf greifen die Indianer an. In letzter Sekunde trifft die Kavallerie ein, um die Gruppe zu retten. Hatfield stirbt in dem Gefecht. In Lordsburg wird Gatewood verhaftet, und Wilcox räumt Ringo genug Zeit ein, um mit den Plummer-Brüdern abzurechnen. Nachdem dieser im Shoot-Out alle Plummers erledigt hat, läßt der Sheriff Ringo und Dallas ziehen. Während die beiden zu Ringos entfernt gelegener Ranch aufbrechen, merkt Doc Boone an: „Now they are saved from the blessings of civilization“.

### **3.2. „Stagecoach“ - ein Meilenstein**

Der Film ist aus zweierlei Gründen immens wichtig für die Filmgeschichte: Erstens erneuerte er thematisch und in gewissem Sinne auch qualitativ das Genre des Westernfilms. Damit einher geht auch eine Erneuerung der Westernmythologie, wie Michael Coyne ebenfalls erkennt: „it (...) revitalized the genre and redefined the contours of myth“<sup>116</sup> Zweitens brachte der Film John Ford wieder mit dem Genre in Kontakt. Für das spätere Werk Fords ist „Stagecoach“ aus diesem Grund von Bedeutung, haben doch viele Elemente des Films einen präfigurativen Charakter für die folgenden Western Fords. Außerdem zeugt der Film auf der produktionshistorischen Ebene von der zunehmenden Emanzipation des Regisseurs Ford von den Restriktionen des Hollywood-Studiosystems. „Stagecoach“ wurde zu einer Zeit produziert, in der das Westerngenre von Produktionen

---

<sup>116</sup> Michael Coyne: *The Crowded Prairie*. A.a.O., Seite 18.

sogenannter *Poverty Row Studios*, wie Monogram oder Republic, dominiert wurde. Diese Firmen produzierten Filme minderer Qualität, sogenannte *B-Pictures*, für ein anspruchsloses (juveniles, ländliches, *working class*) Publikum. „Mit *Stagecoach* begann der Western noch einmal. In den dreißiger Jahren war das Genre völlig verarmt; das Feld wurde von singenden Cowboys und Serienhelden beherrscht, deren Hauptverdienst es war, daß der Western überhaupt überlebte.“<sup>117</sup> Ähnlich urteilen auch Mc Bride /Wilmington. Gleichzeitig liefern sie eine Begründung, was den Film für sein Genre so wichtig machte: „But in 1939 when he (d.i. Ford, DCL) returned to the genre which had preoccupied him at the beginning of his career, it was with a story of Balzacian scope and gusto. (...) Nowadays it is fashionable to speak of it as „the Western that created the clichés“ nor even sustain them. It defined Western archetypes and created a new frame of reference rich in irony and sophistication. It was not a new realism which Ford introduced to the genre, as reviewers of the day claimed (...), but a new sense of tradition and a new dramatic flexibility“<sup>118</sup>.

Im Jahr 1938 machte der Prozentsatz sogenannter „A-Western“, die es auch *vor* „Stagecoach“ gab, in der gesamten Filmproduktion Hollywoods ganze 1,1 Prozent aus, bei den Westernproduktionen waren es 6,9 Prozent aller Filme, die als „A-Film“ bezeichnet werden konnten. 1939 bereits waren diese Zahlen auf 2,3 Prozent für die gesamte Filmproduktion und 18,8 Prozent für die Westernproduktion gestiegen. 1940 schließlich kletterte der prozentuale Anteil der „A-Western“ in der gesamten Filmproduktion auf 3,5 Prozent, und in der Westernproduktion auf 21,7 Prozent.<sup>119</sup> Diese Steigerung der „A-Western“-Produktionen wird gemeinhin dem Erfolg von „Stagecoach“ zugeschrieben: Der Film war 1939 nicht nur ein großer Publikumserfolg, sondern wurde von Kritikern und Fachpresse seiner Zeit, nicht nur in den Staaten, sondern auch in Europa, insbesondere in England, gelobt. Die Aussage, das „Stagecoach“ eine Art *allgemeine* Initialzündung für das Genre darstellt, hält einer genaueren Untersuchung unter Berücksichtigung der damaligen Produktionsumstände jedoch nicht stand. William K. Everson und Edward Buscombe betrachten die Produktionslage des Jahres 1939 etwas genauer, und kommen zu

---

<sup>117</sup> Joe Hembus: *Western-Film-Lexikon*. A.a.O., Seite 476.

<sup>118</sup> Mc Bride/Wilmington: *John Ford*. A.a.O., Seite 52.

<sup>119</sup> Zahlen aus Phil Hardy: *Western*, Edward Buscombe: *BFI Companion to the Western*, zitiert in: Richard Slotkin: *Gunfighter Nation*. A.a.O., Seite 278.

folgendem Schluß, was die produktionsgeschichtliche Bedeutung von „Stagecoach“ anbelangt.

Everson zählt auf, daß mindestens zehn andere „deluxe Westerns“ für das Kinojahr 1939 von den großen Studios in den Verleih gebracht wurden. Das bedeutet, daß die Planungen für diese Filme bereits 1938 stattfanden. Die Planung der Produktion von Filmen fand in Hollywood immer ca. ein Jahr vor dem geplanten Kinostart des Filmes statt. Die Filme für die Kinosaison 1939 wurden also bereits 1938 von den Studios „abgesegnet“ und thematisch, personell und finanziell konzipiert. Angesichts dieser Tatsache relativiert sich die Bedeutung von Fords Film, was das Genre betrifft: „...but that one Western (Stagecoach, d. Verf.), too, while deserving all the praise it received *as a film*, did not exist in a vacuum, and has been somewhat overrated as to its influence at the time.“<sup>120</sup>

„Stagecoach“ steht also in einer ganzen Reihe ähnlicher Produktionen, die es jedoch nicht initiierte. Der Grund für die ansteigende Popularität der Produktion teurer Western bei den großen Studios ist also ein anderer. Everson argumentiert, daß es lediglich einen Grund gab, der die Studios zur Produktion von teuren Western veranlasste, und das war nicht allein der Erfolg von „Stagecoach“, sondern „the catalyst for *most* of them was the political climate in Europe.“<sup>121</sup> Als Beispiel führt Everson den Film „Union Pacific“ an.<sup>122</sup> „Union Pacific“ wurde im April 1939 veröffentlicht, als der Film schließlich in England lief, stand der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs unmittelbar bevor. „British audiences, seeing it in the summer of 1939, knowing that war would come at almost any minute, found it additionally meaningful.“<sup>123</sup>

Edward Buscombe spricht „Stagecoach“ ebenfalls entscheidenden, initialisierenden Einfluß auf die Westernproduktion des Jahres 1939 ab. Buscombe listet für 1939 folgende A-Western auf: „*Jesse James*“ (Produzierendes Studio: 20<sup>th</sup> Century Fox, Regie: Henry King), „*Union Pacific*“ (Paramount, Cecil B. de Mille), „*Dodge City*“ (Warner Bros., Michael Curtiz), „*The Oklahoma Kid*“ (Warner Bros., Lloyd Bacon), „*Frontier Marshal*“ (Allan Dwan), „*Destry Rides Again*“ (Universal, George Marshall), „*Drums Along the Mohawk*“ (20<sup>th</sup> Century Fox, John Ford). Buscombe folgert: „Most of these films would

---

<sup>120</sup> William K. Everson: *The Hollywood Western*. A.a.O., Seite 204.

<sup>121</sup> Ebd., Seite 204.

<sup>122</sup> Regie: Cecil B. DeMille, mit Joel McCrea, Brian Donlevy und Barbara Stanwyck. In diesem Film kommt die Kavallerie in letzter Minute den von Indianern bedrohten Eisenbahnern zu Hilfe, und zwar per Eisenbahn!

<sup>123</sup> Ebd., Seite 204.

have been in production too soon to have been directly affected by the success of *Stagecoach*, and its effect on later productions was probably not decisive“.<sup>124</sup> Ebenso nüchtern betrachtet Buscombe den Anstieg der A-Western-Produktion im Jahr 1940. „The fact, that the total of A-Westerns produced in 1940 shot up to thirteen probably owed more to the solid commercial success which Warners and Fox achieved with their films than to Wanger`s unexpected, if deserved, hit.“<sup>125</sup>

Die Aussage, „Stagecoach“ habe 1939 den Anstoß zu einer vermehrten Produktion erstklassiger Western gegeben, stimmt so also nicht. Die thematische und narrative Erneuerung des Genres und der filmischen Bebilderung des Mythos des Westens läßt sich allerdings durchaus an dem Film festmachen. Denn: die genannten anderen erstklassigen Produktionen des Jahres greifen bestehende Genremuster lediglich auf, ohne sie jedoch wesentlich weiter zu entwickeln oder in ihrer Kontur zu schärfen. Diese Leistung ist allein Fords Film zuzuschreiben. Darüber hinaus ist die eminente Bedeutung des Films für das Werk Fords kaum zu negieren. „Stagecoach“ ist Fords erster Western seit „Three Bad Men“ aus dem Jahr 1926. Es ist somit auch Fords erster Tonfilmwestern. Nach über sechzig Western, die Ford zwischen 1917 und 1926 inszeniert hatte, stellt diese Produktion in seiner Karriere einen wichtigen, wegweisenden Punkt dar. Viele seiner westernspezifischen Motive, Handlungsstränge, Charaktere, Bildkompositionen, Landschaften, erscheinen erstmalig (wieder) in „Stagecoach“, und sollten später in Variationen in seinen anderen Filmen teilweise wieder auftauchen. Fords Entwicklung als Regisseur von Westernfilmen nahm mit „Stagecoach“ seinen erneuten Anfang. Auch mit dem, zugegebenermaßen beschränkten, Blick allein auf die Kavallerie, hat der Film einen präfigurativen Charakter. Einige der Einstellungen der Indianer oder der Kavalleristen erscheinen nahezu identisch in kommenden Westerns Fords. Tag Gallagher zählt die Beispiele sehr akkurat auf: „Later Ford Westerns repeat ideas from *Stagecoach*, as *Stagecoach* repeats ideas from Ford`s silents (For example: Buck`s „legs, eh, limbs“ to Lucy shows up in *Donovan`s Reef*; both Buck and his coach are essentially the same in *The Man Who Shot Liberty Valance*; the dusty columns of soldiers show up again in *Fort Apache* and *Rio Grande*; the surprise discovery of the Indians via a pan is repeated in those films and in *Wagon Master* (...); the Plummer Brothers anticipate the Clantons of *My Darling Clementine* and the Cleggs of *Wagon Master*; the silent close crosscutting of the

---

<sup>124</sup> Edward Buscombe: *Stagecoach*. A.a.O., Seite 85.

<sup>125</sup> Ebd., Seite 84.

badmen recurs in those two films as well as in *Fort Apache*; the newspaper-office joke recurs in *Liberty Valance*; and the shot of Dallas and her lamp in the long narrow corridor is a big moment toward the end of *Seven Women* (...).<sup>126</sup> Die Auflistung dieser Beispiele zeigt, wie wichtig „Stagecoach“ in der Entwicklung Fords als Regisseur war. Die von Gallagher erwähnten Szenen präfigurieren spätere, zu Markenzeichen gewordenen Bildelemente Fords, wie zum Beispiel die aus einer Untersicht aufgenommenen Reiterkolonnen. So finden sich Jahre später, im Vorspann zu „The Horse Soldiers“, 1959, die nahezu gleichen Einstellungen der Reiterkolonnen wieder, wie man sie bereits in „Stagecoach“ betrachten konnte.

Im Hinblick auf die bereits diskutierte Autorentheorie kann man von „Stagecoach“ als Fords erstem Film sprechen, in dem er relativ unabhängig produzierte, und erstmalig eine ausgeprägte visuelle Bildsprache und persönliche Thematik entwickelte. Die Mythologie des Westens findet in „Stagecoach“ erstmalig den Widerhall, welchem Ford in allen seiner folgenden Filmen nachgehen und immer wieder erneut und verändert darstellen wird. Nicht nur die extrem hartkontrastigen, scharfrandigen, visuell ungebrochenen Schwarz-Weiß-Bilder der monumentalen Landschaft sprechen für eine puristische Darstellung dieses Mythos. In keinem seiner späteren Filme wird Ford den Mythos des Westens so klar und ungetrübt bebildern wie in „Stagecoach“.

### 3.3. Produktionsgeschichte

Am 10. April 1937 erschien Ernest Haycox` Kurzgeschichte „Stage to Lordsburg“ im *Collier's Magazine*. Haycox war ein profilierter Verfasser von Kurzgeschichten, deren Handlung in der Pionierzeit angesiedelt war. „Union Pacific“ (1939), „Canyon Passage“ (1946) sowie „Bugles in the Afternoon“ (1952) dienten als Vorlagen für die gleichnamigen Filme. Ford kaufte kurz nach der Veröffentlichung der Kurzgeschichte die Filmrechte für 7.500 Dollar.<sup>127</sup> Zusammen mit Dudley Nichols verfaßte Ford anschließend das Drehbuch.

---

<sup>126</sup> Tag Gallagher: John Ford. A.a.O., Seite 161.

<sup>127</sup> In einigen Veröffentlichungen ist lediglich der Betrag von 2.500 Dollar erwähnt. Diese Summe nannte Ford in einem Interview mit „Action Magazine“ 1971. Die Produktionsunterlagen beziffern jedoch zweifelsfrei den höheren Betrag.

Dudley Nichols (1895 – 1960) gehörte zu den herausragenden Drehbuchschreibern Hollywoods der dreißiger und vierziger Jahre. Zusammen mit John Ford verfaßte er die Drehbücher zu „Judge Priest“ (1934), „The Lost Patrol“ (1934), „The Informer“ (1935), „Steamboat round the Bend“ (1935), „Mary of Scotland“ (1936), „The Plough and the Stars“ (1936), „The Hurricane“ (1937), „The Long Voyage Home“ (1940), und „The Fugitive“ (1947).<sup>128</sup> Alle der Charaktere von Haycox´ Vorlage erhielten in dieser Adaption andere Namen, einige der Protagonisten aus der Vorlage wurden für den Film gestrichen, einige Charaktere erfunden und hinzugefügt. Nichols kommentierte seine Arbeit später folgendermaßen: „(I) thought it was a mixture of *Grand Hotel*, *The Covered Wagon*, and *The Iron Horse*, so I called it „The Grand Coverd Iron Stagecoach“.... Our first problem was to get a group of characters. The characters in the story weren´t well drawn, they were just outlines“.<sup>129</sup> Inwieweit die Erstellung des Drehbuchs respektive der Originalgeschichte von der Novelle „Boule de Suif“ von Guy de Maupassant beeinflusst wurde, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Nichols und Fords spätere Aussagen zu diesem Punkt haben nicht gerade zur Erhellung des Sachverhalts beigetragen. Einen großen Einfluß auf das Drehbuch hatten auch die Westernerzählungen von Stuart N. Lake und Bret Harte. Aus Lakes Buch „Wyatt Earp, Frontier Marshal“ (1931) entlehnte Nichols einige der Namen, so machte er aus Jim Peacock Samuel Peacock, den Whiskeyhändler, und aus Wes Wilcox wurde Sheriff Curly Wilcox. Johnny Ringo, ein berühmter „Gunman“ und Gegner des historischen Wyatt Earp, in Lakes Buch erwähnt, gab die Namensvorlage für Ringo Kid. Zwei der Figuren, Doc Boone und der Spieler Hatfield, wurden von Charakteren aus Bret Hartes „The Outcasts of Poker Flat“ inspiriert, von dem trunksüchtige „Uncle Billy“ sowie dem Gentlemanspieler „John Oakhurst“. Ebenfalls taucht in dieser Erzählung eine Prostituierte auf, genannt „Duchess“.

„Ford and Nichols were admirers of the stories and characters of Bret Harte, whose work is marked by sentimentality, humor, and a penchant for showing thieves and vagabonds as more admirable than conventional, law-abiding people. In 1919 Ford had directed a film version of *The Outcasts of Poker Flat*.“<sup>130</sup> Interessanterweise sind auf den ersten Seiten des Drehbuchs die Positionen der Protagonisten innerhalb der Kutsche aufgezeichnet. Ford

---

<sup>128</sup> Außerdem ist Nichols der Autor des Filmklassikers „Bringing Up Baby“ (dt. Titel „Leoparden küsst man nicht“, Regie: Howard Hawks, mit Cary Grant und Katherine Hepburn, RKO 1938).

<sup>129</sup> Rudy Behlmer: Behind The Scenes. The Making of...New York 1982. Seite 105.

<sup>130</sup> Ebd., Seite 106.

wird sich später genau an diese Vorlagen halten. Wie sehr die Autoren Ford und Nichols auf einen mythologischen Gehalt des Films zielten, zeigt die intendierte Wahl von mythologischen Archetypen aus Literatur und Folklore.

Im Sommer 1937 versuchte Ford mit dem fertigen Drehbuch, einen Produzenten für sein Vorhaben zu finden. Das war zu diesem Zeitpunkt jedoch relativ schwierig, denn Western waren, wie anfangs erwähnt, eher triviale, profane Massenware, und Ford plante einen erstklassig produzierten und besetzten Film.

Merian C. Cooper, der gleiche, mit dem Ford später Argosy gründen sollte, war Produzent bei Selznick International Pictures. Er interessierte sich für das Drehbuch. Cooper hatte das Recht, unter dem Dach der Firma von David Selznick, eigenständig Filme zu produzieren, Selznick aber hatte ein Vetorecht, wenn die Filme keinen Profit versprachen. Cooper mochte „Stagecoach to Lordsburg“, und wollte den Film produzieren. „Both Cooper and Ford argued that they liked the story so much was that it was a perfect vehicle in which to use some of Bret Harte`s and other classic characters.“<sup>131</sup>

Ford hatte bereits die Rollen des Ringo Kid und der Prostituierten Dallas besetzt, mit John Wayne und Claire Trevor. Cooper war mit dieser Besetzung, obwohl keine Starbesetzung, einverstanden. Besonders Wayne war alles andere als ein Star, dafür aber waren beide Schauspieler preisgünstig ihre Gagen betreffend. Nach langem Zögern gab Selznick sein Einverständnis, um es am nächsten Tag gleich zu widerrufen. Er bestand auf der Besetzung von Marlene Dietrich und Gary Cooper, aber Merian Cooper stand bereits im Wort bei Trevor und Wayne. Keiner der beiden Produzenten gab nach, schließlich kündigte Cooper, und Selznick International fiel als Produzent des Films damit aus. Cooper und Ford versuchten nun gemeinsam, das Drehbuch an ein Studio, respektive einen unabhängigen Produzenten, zu verkaufen.

Sie fanden Walter Wanger (1894 – 1968), der als unabhängiger Produzent Filme für United Artists herstellte. Vom 1936 bis 1938 hatte United Artists 6 Millionen Dollar in neun Wanger-Filme investiert, jedoch ohne messbaren finanziellen Erfolg. Wanger war also in einem gewissen Zugzwang. Das Paket, das Cooper und Ford ihm anboten, ein drehfertiges Script, einen Prestigeregisseur plus die preiswerten Hauptdarsteller Wayne und Trevor, war für Wanger Erfolg versprechend, und er nahm an. Tag Gallagher bringt

---

<sup>131</sup> Ebd, Seite 107.



den dreifachen Erfolg des Westerns für den Produzenten und den Erfolg von Film und Regisseur auf einen Nenner, wenn er schreibt: „... *Stagecoach* showed Westerns could be intelligent, artful, great entertainment – and profitable. Budgeted at Dollar 392.000, it grossed over a million its first year, promoted John Wayne into big stardom, and gave Ford`s reputation its first real boost since *The Informer*“<sup>132</sup>.

Die Kosten betragen laut einem Schreiben von United Artists an Ford vom 29. Januar 1949 genau 542.726,03 Dollar. Ursprünglich veranschlagt waren 546.200 Dollar. Ausschließlich aus finanziellen Gründen wurde der Film in Schwarzweiß gedreht, nicht, wie noch mit Selznick geplant, in Technicolor. Budgetiert wurden 43 Drehtage, die Ford um vier Drehtage überschritt. Fords Salär betrug 50.000 Dollar<sup>133</sup>, Nichols bekam 20.000 Dollar, die Schauspieler insgesamt 80.000 Dollar, wobei Claire Trevor 15.000 Dollar zufielen, und John Wayne lediglich 3.700 Dollar. Dies entsprach genau seinem Salär bei Monogram Pictures, von denen er, dort unter Vertrag stehend, für den Film ausgeliehen wurde. Sogar Tim Holt, der die relativ kleine Rolle des Lieutenant Blanchard darstellte, erhielt mit 5.000 Dollar deutlich mehr Gage als Wayne. Die restliche Schauspielergagen waren wie folgt, alle Angaben in US-Dollar: Andy Devine 10.624, Thomas Mitchell 12.000, George Bancroft 8.250, Donald Meek 5.416, Louise Platt 8.541, John Carradine 3666, Berton Churchill 4.500.

Aus einem weiteren Grund ist „Stagecoach“ eminent wichtig in der Entwicklung Fords als Filmemacher. Es ist der erste Film, den er in Monument Valley drehte. (Zur Bedeutung dieser Landschaft als filmischer Ort, siehe Kapitel 4.2.4.) Die genauen Umstände, wie Ford bzw. Wanger auf Monument Valley als Drehort stießen, sind unklar, es existieren mehrere sich stark widersprechende Versionen. Ob Ford auf Empfehlung von George O`Brien oder John Wayne das Tal entdeckte, oder ob Harry Goulding, der Besitzer des dortigen Handelspostens, der unmittelbar am Tal liegt, Wanger mit einem Satz Fotografien im Jahr 1938 in Hollywood aufsuchte, ist unerheblich. Zeitweilig beanspruchten Wayne und Ford die alleinige „Entdeckung“ der Gegend, Ford gab zu Lebzeiten in Interviews mindesten drei verschiedenen Versionen wieder, wer und warum diese Landschaft für „Stagecoach“

---

<sup>132</sup> Tag Gallagher: John Ford. A.a.O., Seite 145.

<sup>133</sup> Dazu kamen laut dem zitierten Brief der UA an Ford noch 20% des Netto Gewinns. Ford verdiente insgesamt 161.524,48 Dollar an „Stagecoach“.

fand. Interessant ist in diesem Zusammenhang lediglich, daß Fords Produktion nicht der erste Film war, der dort gedreht wurde. Einige Zane Grey-Filme unter den Produzenten Jesse Lasky und Lucien Hubbard wurden bereits 1922 teilweise im Tal gedreht, der bekannteste davon ist „*The Vanishing American*“. Westernautor Zane Grey soll schon um 1913 die Gegend bereist haben und die beiden Produzenten später davon überzeugt haben, dort die ideale Kulisse für die Verfilmung seiner Westerngeschichten zu finden. Die Dreharbeiten der Wanger-Produktion begannen am 31. 10. 1938 und endeten am 23.12. des gleichen Jahres. Nicht alle Außenaufnahmen wurden in Monument Valley gedreht. Die Flußüberquerung entstand bei Kernville in Kalifornien. Andere Schauplätze lagen ebenfalls in Kalifornien, so bei Newhall, Chatsworth und Calabasas. Der große finale Indianerangriff wurde am Muroc Dry Lake, in der Nähe von Victorville, Kalifornien, gedreht. Die Stadt Tonto stand auf dem Gelände von Republic, die Aufnahmen am Ende des Films, in den Straßen von Lordsburg, entstanden in einem Goldwyn-Studio, ebenso die gesamten Innenaufnahmen.

1939 wurde der Film für sieben Academy Awards („Oscars“) der „Academy of Motion Pictures, Arts and Sciences“, nominiert. Gewonnen hat der Film zwei dieser Preise, für die beste männliche Nebenrolle (Thomas Mitchell) und für die beste Musik (Richard Hageman et. al). In den anderen Kategorien (Bester Film, Beste Regie, Art Direction, Schnitt und Kamera) ging der Film im Jahr von „Gone With The Wind“ leer aus. In der Bestenliste der „New York Filmcritics“ gelangte der Western auf den dritten Platz, Ford selbst erhielt von der gleichen Organisation 1939 die Auszeichnung „Best Director“ (wie auch die folgenden zwei Jahre).

Das Einspielergebnis an den US-amerikanischen Kinokassen war ausgezeichnet. In der ersten Verleihphase vom Februar 1939 bis Oktober 1939 erwirtschaftete der Film Einnahmen von 956.927,91 Dollar. Bis 1949 summierte sich das Einspielergebnis auf insgesamt 1.350.348,43 Dollar, darin enthalten sind die Box-Office Umsätze aus den USA und dem Rest der Welt.<sup>134</sup>

Die Produktionsgeschichte von „Stagecoach“ zeigt, daß auch in der Hochzeit des Hollywood-Studiosystems für einige wenige Filmschaffende die Möglichkeit bestand,

---

<sup>134</sup> United Artists in Schreiben an Ford, 29.1.1949.

unabhängig von den *Majors* zu arbeiten. Dieses unabhängige Produzieren konnte allerdings nicht gegen das System stattfinden, sondern nur mittels des sich im System anbietender Nischen. Ohne die Hilfe des sich in einer zum damaligen Zeitpunkt ziemlich einzigartigen Situation befindenden Walter Wanger (lediglich David Selznick und William Goldwyn waren ähnlich gut als unabhängige Produzenten vergleichbarer Qualität situiert), hätte Ford „Stagecoach“ nicht inszenieren können. Zwar war der Regisseur einer der bestbezahlten Angestellten Hollywoods, und verfügte über eine großartige Reputation, er verfügte jedoch nicht über die finanziellen Mittel bzw. die Produzentenmacht, um das Drehbuch von „Stagecoach“ auf gänzlich eigene Faust zu verfilmen. Mit der Ausnahmesituation des bevorstehenden Zweiten Weltkriegs und den damit einhergehenden gesellschaftlichen Umbrüchen, insbesondere der Nachkriegszeit, sollte das starre Hollywoodsystem in den Folgejahren langsam auseinander brechen.

### **3.4. Der Zeitbezug in „Stagecoach“: Interventionismus und New Deal**

William K. Everson war, wie bereits angeführt, der Meinung, daß das „politische Klima in Europa“ einer der hauptsächlichen Katalysatoren für die vermehrte Produktion von Westernfilmen im Jahr 1938 für die Kinosaison 1939 war. Es ist durchaus möglich, „Stagecoach“ unter politischen Aspekten zu analysieren. Vor dem Hintergrund der Meinung Eversons und der weltpolitischen Lage des Jahres 1939 ließe sich der Film wie folgt interpretieren:

Die Postkutsche und seine Insassen, stellvertretend für Amerika und die amerikanische Gesellschaft, reisen in eine andere Stadt, nach Lordsburg, um diese aus der Gewaltherrschaft der drei Plummer-Brüder zu befreien. Dies gelingt nur unter größter Anstrengung, Gefahren und Opfern. Lordsburg steht in dieser Deutung für Europa, die Plummers sind die Achsenmächte, Ringo symbolisiert die GI's.<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> Ein ähnlicher Bezug läßt sich in „My Darling Clementine“ herstellen, Fords erstem Film nach dem Krieg. Ringos Rolle haben hier die Earp-Brüder inne, die aus dem von ihnen befriedeten Dodge-City (= Erster Weltkrieg) kommen, um Tombstone (= Zweiter Weltkrieg) zu befrieden, um dann weiterzuziehen.

Joseph Mc Bride war einer der ersten, der diesen politischen Ansatz, vielleicht ein wenig ironisch, detailliert ausformulierte: „The coach is America, a nation of exiles, riven with warring and contradictory factions; the Indians are the wild forces of nature; the pregnant woman is Liberty; the banker is the corrupt Republican Establishment, the spokesman for selfish individualism; the benevolent sheriff riding shotgun is Roosevelt; the Plummer Gang are the Axis powers; Buck the driver, and his mexican wife Hoolietta are the ethnic mixtures which give the country its democratic character“.<sup>136</sup> Dem ist noch Einiges hinzuzufügen, doch möchte ich vorher noch Eversons Ansatz erwähnen, der im politischen Bezug von McBride, ich meine hier das Gleichsetzen der Plummer-Brüder mit den Achsenmächten, geteilt wird.

Tatsächlich war die amerikanische Gesellschaft zwischen den beiden Weltkriegen in ihrer Mehrheit der Meinung, daß der Eintritt 1917 in den Ersten Weltkrieg ein Fehler war, und daß dieser Fehler in Anbetracht der neuerlichen Spannungen in der Alten Welt kein zweites Mal gemacht werden sollte. Revisionistische und anti-interventionistische Argumente bestimmten die öffentliche Diskussion und die Meinung der Mehrheit der US-Amerikaner. „Als sich die Konflikte zwischen europäischen Nationen wieder zuspitzen, vertrat die überwiegende Mehrheit der Amerikaner die Meinung, die USA könnten überhaupt keine größere Dummheit begehen, als sich erneut in Europas Händel zu mischen, wo doch die Hauptsorge die Überwindung der Wirtschaftsdepression war und man aufgrund der geographischen Lage exzellenten Schutz genoss. Unmittelbar nach Kriegsausbruch sprachen sich nur zweieinhalb Prozent der Amerikaner für eine Intervention aus, nach der Besetzung Frankreichs lag der Anteil der Kriegsbefürworter noch unter acht Prozent (...).“<sup>137</sup> Der Widerstand gegen eine erneute Intervention war so stark, daß ein Senator Ludlow aus Indiana 1937 per Gesetz bestimmen wollte, daß über einen Kriegseintritt der USA per Volksabstimmung zu entscheiden sei. Dieses Vorhaben, das sogenannte „Ludlow-Amendment“, scheiterte nur knapp. Diese Diskussion spiegelt sich in der Auseinandersetzung und der daraus resultierenden Abstimmung der Reisenden in „Stagecoach“ wider, die über die Frage „Nach Lordsburg fahren – ja oder nein“, entschieden wird. Der Widerstand gegen einen erneuten Kriegseintritt erfasste die unterschiedlichsten Kreise und Schichten der amerikanischen Gesellschaft. „Pazifisten,

---

<sup>136</sup> Mc Bride/Wilmington: John Ford. A.a.O., Seite 55.

<sup>137</sup> Gerd Raeithel: Geschichte der nordamerikanischen Kultur. Band 3 – Vom New Deal bis zur Gegenwart 1930 – 1995. Seite 136.

Antisemiten und Faschisten waren darunter, Familien mit Söhnen im wehrpflichtigen Alter, Deutschamerikaner und eingefleischte Rooseveltthasser, die *Silver Shirts* unter William Dudley Pelley und die *Christian Front* unter Pfarrer Charles Coughlin.<sup>138</sup> Die Filmindustrie in Hollywood hielt sich mit direkten filmischen Kommentaren zu diesem Thema zurück. Die von jüdischen Produzenten dominierten Studios wahrten eine im Rückblick seltsame propagandistisch-politische Zurückhaltung gegenüber den Nazis. Nur ein einziges dieser Unternehmen produzierte bewußt Anti-Nazifilme, und zwar Warner Brothers unter Jack und Harry Warner. Ihre Produktion „Confessions of a Nazi-Spy“, Premiere am 28. April 1939, war der erste offene Anti-Nazi-Film Hollywoods.

„Stagecoach“ ist aber *auch* ein „New Deal Film“, die Figur des Bankiers Gatewood ist das beste Beispiel dafür. McBride setzte Gatewood mit dem republikanischen, korrupten Establishment gleich. Buscombe folgert: „He carries considerable ideological weight“.<sup>139</sup> Gatewood ist entweder am Lamentieren über die Politik und die Armee, die seiner Meinung nach zu wenig für ihn, den aufrechten Bürger und Steuerzahler, tun, oder ganz im Gegenteil, sich in zuviel seiner Angelegenheiten einmischen: „I don't know what the government's coming to. Instead of protecting businessmen it pokes its nose into business. Why, they're even talking now about having bank examiners. As if we bankers don't know how to run our own banks. Why, Boone, I actually have a letter from a popinjay official saying that they were going to inspect my books. I have a slogan which should be blazoned on every newspaper in the country. America for Americans. The government must not interfere with business. Reduce taxes. Our national debt is something shocking. Over one billion Dollar a year. What this country needs is a businessman for President“.<sup>140</sup> „What Gatewood has to say is a tendentious comment upon the programme of Franklin D. Roosevelt's New Deal“ und „Gatewood's outburst at interference would undoubtedly have been read by audiences of 1939 as an echo of these protests“.<sup>141</sup> Bezug genommen wird hier auf die Proteste der Hochfinanz gegen Roosevelts Maßnahmen zur Behebung der Banken- und Finanzkrise durch die „Banking Acts“ von 1933 und 1935 sowie die Implementierung einer Kontrollbehörde, des Federeal Reserve Board. Das Publikum

---

<sup>138</sup> Ebd. Seite 137.

<sup>139</sup> Buscombe, a.a.O., Seite 29.

<sup>140</sup> Zitiert aus „Stagecoach“

<sup>141</sup> Beide Zitate Buscombe, a.a.O., Seite 30.

könnte Gatewoods Lamento für bare Münze oder halbwegs berechtigt halten, wüßte es nicht, daß Gatewoods erste Handlung im Film die Unterschlagung der seiner Bank anvertrauten Lohnfelder ist. Vor diesem Hintergrund sind die politischen Meinungen Gatewoods auf konterkariierende Weise bloßgestellt. Seine Aussage: „What`s good for the banks is good for the country“ erhält vor dem Hintergrund des Diebstahls eine sarkastische Bedeutung. Gatewood ist eine typische, das Anti-Roosevelt-Establishment verkörpernde und entlarvende Hollywoodfigur, wie sie liberale Drehbuchschreiber und Regisseure (z.B. Preston Sturges, Frank Capra, Howard Hawks, George Cukor, Mitchell Leisen) gerne in Filmen der späten dreißiger Jahre darstellten.

„Stagecoach“ macht, das Thema „Intervention“ betreffend, eine eindeutige Aussage, und zwar pro einer bewaffneten Intervention in Europa, und pro einem militärischen Beseitigen des Faschismus. In einer Zeit, in der Hollywood sich scheute, politische Aussagen wider den Faschismus und für eine (unpopuläre) interventionistische US-Außenpolitik zu tätigen, bezog Fords und Wangers Film klar Stellung. Diese politische Stellungnahme macht „Stagecoach“ zu einem außergewöhnlichen Film. Wahrscheinlich konnte diese politische Meinung zu diesem Zeitpunkt nur von einem unabhängig produzierten Film postuliert werden.

### **3.5. Analyse: Gesellschaft, Genremuster**

Wenn die Postkutsche symbolisch für Amerika steht, und die Reisegruppe für die amerikanische Gesellschaft, und dies erscheint mir offensichtlich, dann muß man die Reise der Postkutsche als einen offensichtlichen politischen Kommentar verstehen. Denn die Reisegruppe erlebt auf ihrer Fahrt einige grundsätzliche Veränderungen. Die Gesellschaft, die in Tonto aufbricht, ist nicht mehr die gleiche, die in Lordsburg ankommt.

Aus dem vermeintlichen Hort amerikanischer Tugenden (Tonto) wird der Bodensatz der amerikanischen Gesellschaft (die Passagiere) vertrieben. Ford inszeniert die Szenen, in denen Doc Boone und Dallas von der „Law and Order League“ zur Kutsche eskortiert werden, durchaus sarkastisch. Wem seine Sympathien gelten, ist offensichtlich, und es ist

kein Zufall, daß die Dame, bei der Doc Boone zur Untermiete logierte, und die ihn hinauswirft, mit einem starken englischen Akzent spricht. Damit bleibt sie nicht der einzige unsympathische englischstämmige Charakter in einem Ford-Film.

Interessanterweise nutzt Ford zudem ausgerechnet die Melodie von „Shall we gather at the River“ als komisch-ironische Musikalisierung der Szene. Diese Inszenierung der Stadt Tonto und der „Law and Order League“ läßt diesen Schluß, welcher Seite die Sympathien des Regisseurs gelten, durchaus zu. Offenbar ist die Ordnungsliga die maßgebliche Institution der Gemeinde, so sagt der Polizist entschuldigend zu Dallas, mit Blick auf die Damen: „I have my orders“. Die Damenriege wirkt wie eine Personifizierung der realen, katholischen „Legion of Decency“, sie verkörpert die reaktionären Kräfte der amerikanischen Gesellschaft. Ford erwähnte später in einem Interview: „There isn't a single respectable character in the cast“<sup>142</sup>. Und damit meinte er wohl nicht nur die Reisenden. Die Bedeutung der Reisegruppe in der Kutsche ist höchst vielschichtig und läßt Raum für sich teilweise widersprechende Interpretationen. Die Gesellschaft in der Kutsche ist alles andere als homogen. Schlimmer noch, zu Beginn der Reise ist die Gruppe in sich gespalten. Gatewood, Hatfield und Lucy Mallory halten sich für „besser“ als Ringo, den entflohenen Häftling, oder Dallas, das Freudenmädchen, oder Doc Boone, den Trinker. Joseph McBride bezeichnet die Gruppe als Ganzes als eine „counter-society“, eine „nation of exiles“, also als eine Art von Gegengesellschaft. Bezug nehmend auf Fords Zitat, erklärt sich diese Meinung dadurch, daß die vorgeblich Bessergestellten der Reisegruppe nicht so privilegiert sind, wie sie sich geben. Eine Soldatenfrau war weder finanziell noch gesellschaftlich „höheren“ Kreisen zuzuordnen, Hatfield ist ein zwielichtiger Spieler, Gatewood ein Dieb und Unsympath. Ringo, Dallas und Boone bilden demzufolge gewissermaßen die Gegengesellschaft der Gegengesellschaft. Dieser innergesellschaftliche Gegensatz wird im Lauf der Reise auf verschiedene Art und Weise gelöst. Zum Schluß des Films wird Gatewood, die einzige durchweg negativ gezeichnete Figur der Reisegruppe, verhaftet. Es erscheint logisch, daß die Gruppe sich dieser Figur, die rein egoistisch motiviert handelt, entledigen muß. Dies geschieht übrigens bereits während des finalen Indianerantritts. Alle Insassen der Kutsche, bis auf Gatewood, greifen zu den Waffen. Dieser wird panisch, und trägt in seiner Angst nichts zu den Bemühungen der Gruppe bei, im Gegenteil, Gatewood ist im Wege. Doc Boone, ausgerechnet, entledigt sich des Problems mit einem Faustschlag: der Banker geht K.O. Die Gruppe kann sich nun

---

<sup>142</sup> Zitiert in Joseph McBride: Searching for John Ford. A.a.O., Seite 55.

auf die Verteidigung von Kutsche und Leben konzentrieren. Gleiches wie für Gatewood gilt für die Figur des Spielers Hatfield. Dieser verkörpert in Benehmen und Attitüde so etwas wie einen „amerikanischen Adel“. Hatfield entstammt der Pflanzeraristokratie des Südens, der Bezug zum Adel ist also nicht so weit hergeholt. Er ist der einzige der Passagiere, der unterwegs stirbt. Für einen klassenbewussten, adeligen Stutz wie Hatfield ist kein Platz in einer demokratischen, das ist vor allen Dingen klassenlosen, Gesellschaft. Lucy Mallory schließlich erkennt, wenn auch spät, die menschlichen Werte Dallas` und Ringos, und weiß, daß sie falsch gehandelt hat. Außerdem werden andere schwache Glieder dieser Gesellschaft ebenfalls entfernt, der lamentierende Kutscher und der zarte Whiskeyhändler werden im Gefecht verwundet. „*Stagecoach* effectively portrayed U.S. frontier society as a tree necessarily pruned of all feeble branches so that the reinvigorated corpus may flourish anew, its survival guaranteed. (...) Thus there is no room for the timid, the unhealthy ancient, the corrupt or the malignant.“<sup>143</sup>

Die Gesellschaft ist einem Reinigungsprozess unterworfen, die existenzbedrohenden äußeren Gefahren erweisen sich als Katalysator einer Selbstreinigung. Der Ort, an dem diese Selbstreinigung stattfindet, ist der Westen. Die Landschaft in „*Stagecoach*“ ist dementsprechend inszeniert. Die gewaltigen Zinnen der Buttes von Monument Valley drohen die winzige Kutsche zuweilen zu erdrücken. Nur in dieser gefahrvollen Wildnis kann die Gesellschaft, befreit von den Restriktionen der Zivilisation, zu sich selbst finden. Die Mythologie des Westens als Raum, in dem dieser katalytische Prozeß erst möglich wird, ist in „*Stagecoach*“ noch ungetrübt und klar vorhanden. Die sogenannte Gegengesellschaft, alles Menschen des Westens, erweist sich als die bessere, weil vorurteilsfrei, altruistischere, im besten Sinne demokratischere Gesellschaft. Sie hat sich von zersetzenden, egoistischen Elementen befreien können, aus ihr wird eine demokratische, neue Gesellschaft wachsen. Ähnlich wie später in „*Fort Apache*“ ist dieser innergesellschaftliche Konflikt *auch* ein Generationenkonflikt. Ringo und Dallas sind eindeutig jünger als Gatewood und Hatfield.<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> Michael Coyne: *The Crowded Prairie*. A.a.O., Seite 22.

<sup>144</sup> In „*Fort Apache*“ wird der Konflikt Klassengesellschaft - klassenlose, demokratische Gesellschaft, ebenfalls thematisiert werden.



Die Tatsache, daß die Reisegruppe als Ganzes eine Art Gegengesellschaft darstellt, sie aber trotzdem die amerikanische Gesellschaft verkörpert, muß kein Widerspruch sein: Sind nicht die frühesten Entwürfe besonders der puritanischen Pioniergesellschaft ein Gegenentwurf zur bestehenden Gesellschaftsform Europas? Wie in Kapitel 2.3. dargestellt, spiegelt sich in „Stagecoach“ der Mythos der Vereinigten Staaten, ein gesellschaftlicher Gegenentwurf zu den restriktiven Gesellschaften des alten Europas darzustellen, wider. McBrides Bezeichnung der „nation of exiles“ erleichtert das Verständnis um einiges: die Reisegruppe ist zusammengewürfelt aus einer Handvoll Heimatloser, Gestrandeter, höchst individuell veranlagter und motivierter Menschen, die nur gemeinsam als Gruppe den äußeren Gefahren ihrer Existenz trotzen kann, indem sie die inneren Widersprüche ihrer Gemeinschaft überwindet: „United we stand, divided we fall“. Das ist die Quintessenz des Mythos der amerikanischen Pioniergesellschaft. Ziel der Reise ist Lordsburg, der Stadt, in der die Plummer-Gang herrscht. Analog zu den Achsenmächten Deutsches Reich – Italien – Japan, sind die Plummers zu dritt. Lordsburg, für Europa stehend, ist dementsprechend inszeniert. Die Lordsburg Sequenz ist filmisch vollkommen diametral zu den vorangegangenen Bildern. Das tagshelle, quirlige Tonto, die offene, weite Landschaft des Westens, wird durch ein schattendominiertes, nachtdunkles, verwinkeltes, enges, bedrohliches Städtchen abgelöst, das nur aus Saloons und Bordellen zu bestehen scheint. Filmisch erinnert die Lordsburg Sequenz mit ihren Schatten, Hell-Dunkel Kontrasten und ihren dadurch verzerrten Umrissen und Dimensionen der Häuser, Straßen und Personen an den deutschen Filmexpressionismus der zwanziger Jahre. Der teilweise Einfluss Friedrich Wilhelm Murnaus auf Ford in der Gestaltung von Licht, Schatten und Gebäuden zeigt sich in diesen Einstellungen ein weiteres Mal. Lordsburg steht aber auch für den Endpunkt einer Reise, die Veränderung impliziert. Lordsburg, nomen est omen, steht für Heimkehr zu wahren amerikanischen Werten. Schließlich brach man aus der Stadt Tonto auf, die einen Namen trägt, der a) auf spanisch „dumm“ bedeutet, und b) der Name eines Unterstamms der Apachen ist.

Der Konflikt, der die Reisegesellschaft in der Kutsche dominiert, ungeachtet der sozialen Spannungen, ist die Frage, ob man nach Lordsburg fahren soll oder nicht. Die Meinungen dazu sind so unterschiedlich motiviert wie die reale öffentliche Auseinandersetzung um die Frage der Intervention der USA in Europa. Der Einzige der Gruppe, der aus altruistischen Gründen nach Lordsburg will, ist Sheriff Wilcox: er folgt allein seinem Pflichtempfinden. Die Gleichsetzung der Figur Wilcox mit Präsident Franklin D. Roosevelt macht Sinn, ist es

doch der Sheriff, der die Abstimmungen der Gruppe ob pro oder contra Lordsburg leitet. Wilcox ist es, der Ringo letztendlich freie Hand läßt, die Plummers zu erledigen. Er macht sich also einer eindeutigen Gesetzesverletzung schuldig, um dann anschließend noch Ringo unbehelligt laufen zu lassen. Aber Ringos Tat hat für die Gesellschaft einen höheren Wert, als seine Verhaftung, und Wilcox weiß das. Wie Doc Boone, dessen sarkastischer Kommentar („Saved from the blessings of civilization“) genau dies bestätigt. Interessanterweise, mit Hinblick auf den Autorenstatus Fords, findet sich dieser Satz *nicht* in der finalen Drehbuchfassung des Films. Die Bemerkung ist ein Widerspruch zur Subbotschaft des Films der gesellschaftlichen Katharsis. Diese Katharsis ist letztendlich nicht von Wert, betrachtet man die Stadt Lordsburg, in der die Reisegesellschaft ankommt. Unter diesem Gesichtspunkt ist es folgerichtig für das Paar, zu fliehen. Aber wie ist dann das Resultat der Reise und die damit einhergehende Reinigung der Reisegruppe zu bewerten? Dies erscheint mir als ein weiterer, nicht wirklich lösbarer typisch Fordscher Widerspruch.

Die amerikanische Gesellschaft, muß ungeachtet ihrer Gegensätze, Widersprüche und individuellen Rechte und Freiheiten, zusammenstehen, um die existenzbedrohenden Gefahren, die sie von außerhalb bedrängt, überwinden zu können. Diese Überwindung der inneren Gegensätze und Widersprüche schildert der Film. „Stagecoach“ ist insofern ein Appell an alle gesellschaftlichen Kräfte, die Hindernisse (symbolisch sind das im Film die Indianer) auf dem Weg zu einer interventionistischen Lösung zu beseitigen, sowie die innergesellschaftlichen Konflikte und Gegensätze zu überwinden. Mit der Intervention und der gewaltsamen Beseitigung des Faschismus geht eine Selbstreinigung der amerikanischen Gesellschaft einher, eine Rückbesinnung auf uramerikanische, demokratische Werte. Gleichzeitig beschwört der Film den Mythos des Westens, den dieser Ort ist, der den Prozeß der Rückbesinnung auf die ureigenen Werte ermöglicht. Wie anders konnte dieser Appell als in der Form eines Western, an das amerikanische Publikum gerichtet werden?

Unabhängig von den weltpolitischen Konnotationen in „Stagecoach“, lassen sich zusätzlich sehr genretypische Muster die Erzählstruktur betreffend, entdecken. Es war nicht der Film als Medium im Allgemeinen, oder „Stagecoach“ im Speziellen, die diese Muster kreiert haben. Das Medium Film übernahm diese Erzählmuster als auch die Archetypen des Western aus der Literatur. „The original *Stagecoach* was also a textbook of themes and ideas that Ford loved and adapted from Bret Harte and other writers and

interpreters of a mythological West – or mythological anyplace“.<sup>145</sup> Andrew Sarris zählt diese klassischen Muster von Erzählstruktur und Personencharakterisierung auf: „the redemption of the harlot (Claire Trevor), the regeneration of the drunkard (Thomas Mitchell), the revenge of the bereaved brother and son (John Wayne), the self-sacrifice of a self-condemned aristocrat (John Carradine), and the submergence of a the group in the symbolic conveyance of a cause (the stagecoach itself). Above all, there is a sense of assemblage of mythical archetypes outlined against the horizon of history“.<sup>146</sup> Zu diesen Mustern gehört, wie im Kapitel zum Westerngenre bereits erwähnt, die Dichotomie von „civilization“ und „wilderness“. In „Stagecoach“ ist sie erstens anhand der Gegensätze zwischen den einzelnen Mitgliedern der Gruppe festzumachen. Lucy Mallory, Gatewood und Hatfield, bedingt Peacock, stehen für die „civilization“, sie sind aus der Stadt, oder dem Osten, oder gehören dem Besitzbürgertum an. Alle anderen Reisenden sind gesellschaftliche Gegenpole der erstgenannten: ein entflohener Sträfling, eine Prostituierte, ein Trinker. Diese drei Figuren definieren sich nicht über ihre vorgebliche gesellschaftliche Stellung, sondern über ihre soziale oder professionelle Kompetenz. Sie werden somit der klassenlosen Pioniergesellschaft des Westens zugeordnet. Im Falle des Ringo Kid könnte man sogar soweit gehen zu behaupten, dass er das amerikanische Ideal des „rugged individualism“ personifiziert. In diesem Zusammenhang macht wiederum Doc Boones Bemerkung über die „Segnungen der Zivilisation“ Sinn. Ringo, der außerhalb der Gesellschaft stehende Held und Individualist, muss außerhalb der Gesellschaft und ihren zweifelhaften Werten, verbleiben. Diese Deutung ist ein klarer Widerspruch innerhalb der Analyse des Films, und bleibt, wie so oft bei Ford, ungelöst.

Zweitens wird dieser klassische Gegensatz des Genres an der Postkutsche, und der sie umgebenden Wildnis, festgemacht. Die Inszenierung der Landschaft in „Stagecoach“ unterstreicht diesen Aspekt. Die Postkutsche wird oft in einer Totalen gezeigt, in der sie zwischen den monumentalen Steinmassen der Landschaft erdrückt zu werden droht. Die Steinkuppen wirken bedrohlich, die Kutsche winzig und zerbrechlich. Wie ein Fremdkörper schlängelt sie sich durch die Weite des offenen Landes. Schließlich werden, mittels eines einfachen Kameraschwenks, auch die Indianer in diese Landschaft integriert.

---

<sup>145</sup> Andrew Sarris zitiert in Rudy Behlmer: Behind the Scenes. A.a.O., Seite 118.

<sup>146</sup> Ebd., Seite 118.

### 3.6. Die Kavallerie in „Stagecoach“

Vorab, und das klingt bereits in den vorangegangenen Kapiteln an: Die Kavallerie spielt in „Stagecoach“ lediglich eine Nebenrolle, wenn auch eine visuell prominent inszenierte und entscheidende. Auf das Gesamtwerk Fords bezogen, hat die Schilderung der Kavallerie in „Stagecoach“ grundlegenden und präfigurativen Charakter.

In „Stagecoach“ sieht der Betrachter erstmals in einem Ford-Western die Aufnahmen von Kavalleristen in einer Reihe reitend, auf dem Kamm eines Hügels sich gegen den Horizont abhebend, aus einer Untersicht fotografiert. Erstmals bei Ford erscheinen diese Bilder bereits im Vorspann, unterlegt mit Marschmusik. Bereits während des Vorspanns sieht man Kavalleristen in einer kontrastreichen Gegenlichtaufnahme, wohlgermerkt ohne die titelgebende Kutsche. Die erste Einstellung (10 Sek.) des Vorspanns gehört noch der Kutsche allein, jedoch die zweite (20 Sek.) und dritte Einstellung (15 Sek.) beinhalten schon die USC. Die Musik entwickelt hier eine Art leitmotivischen Charakter, indem sie zu den Bildern der Kavallerie Marschmusikklänge bzw. folkloristisch angehauchte Volksweisen ertönen läßt. Die vierte Einstellung des Vorspanns, die kürzeste (5 Sek.) von insgesamt fünf Einstellungen, zeigt indianische Krieger, die Musik simuliert nun indianisch anmutende, kriegerische Rhythmen. Die letzte Einstellung des Vorspanns (10 Sek.), gehört wie die erste, der Kutsche allein. Die Einstellungen sind mittels langsamer Auf- und Abblenden getrennt. Gesamtdauer des Vorspanns: 1 Minute. Geht man davon aus, das in einem Filmvorspann der späten dreißiger Jahre dem Zuschauer in komprimierter Form Inhalt und Protagonisten des sich anschließenden Films vorgestellt, bzw. eingeführt werden, so erhält in diesem Vorspann die Kavallerie eine größere Bedeutung, als ihr später im Film zukommt. Im Vorspann ist sie in 35 von 60 Sekunden präsent. Wie genau der Vorspann von den Filmemachern Ford und Nichols intendiert war, zeigt eine Notiz<sup>147</sup> im finalen Drehbuch:

„Main titles and the following foreword will be SUPERIMPOSED over magnificent action shots of furiously riding Apaches. Mr. Ford's plan is to merge these action shots into a kind of MONTAGE to give the audience an impression of the savagery and desperation that sets the Apaches apart from all other Indian tribes in the Southwest. There

---

<sup>147</sup> Hervorhebungen entsprechen dem Original. Ford-Papers, Lilly Library, IU.

will be bands of Indians sweeping past CAMERA in various directions -- groups of two and three riding straight past CAMERA, etc. This will be supplemented by music to set a menace for our story which is not actually shown until much later in the picture.“

Die ersten sechs Einstellungen des Films, bevor die zivilen Protagonisten der Handlung eingeführt werden, gehören dem Militär als anschaulich geschildertem Gegenpol zur Indianergefahr. Die Kamera öffnet den Blick in ein weites Land. Im Hintergrund sieht man die Felswände des Monument Valley. Zwei Reiter sprengen in rasendem Galopp auf die Kamera zu. Es sind Kavalleristen. Dann verändert die Kamera ihre Position, und der Betrachter erblickt einen Armeeposten. Am rechten Bildrand wird gerade Stars and Stripes gehißt, ein Trompetensignal ertönt. Die beiden Reiter galoppieren in das Innere des Postens. Schnitt. Die Kamera befindet sich im Telegrafbüro des Forts. Die beiden Reiter bringen die Nachricht von Geronimos Flucht aus der Reservation. Erst jetzt wird dem Zuschauer gewahr, daß der zweite der Reiter ein Indianer ist, ein Cheyenne, wie einer der Soldaten erklärt. Die Kamera zeigt uns den Krieger in einer Großaufnahme. Es ist die erste Großaufnahme des Films, der Mann wird per Unterlicht ausgeleuchtet und erhält dadurch einen bedrohlichen Charakter. Dieses *Close-Up* präfiguriert und dokumentiert die Gefahr, die von den Apachen ausgeht. Es erfolgt das Tickern einer Nachricht über die Telegrafeneitung, die Männer versammeln sich um den Telegrafisten, der erklärt, daß nur ein Wort durchgekommen ist, bevor die Verbindung abbricht. Der befehlshabende Offizier liest vor: „Geronimo“. Dann reicht er die Nachricht an den zweiten anwesenden Offizier weiter, wie die Zuschauer später erfahren werden, Lieutenant Blanchard. Die Sequenz dauert 58 Sekunden, jetzt erst blendet der Film in das quirlig-lebendige Städtchen Tonto, um die Geschichte und ihre Protagonisten einzuführen.

Nachdem alle Protagonisten eingeführt wurden, und die Kutsche abfahrbereit ist, erreicht die Kavallerieeskorte unter Lt. Blanchard die Station in Tonto. Der Offizier erklärt die Lage, von der die Bürger Tontos wegen Ausfall des Telegrafen nichts wissen konnten. Gleichzeitig stellt der Lieutenant die Passagiere vor die Wahl, die Reise anzutreten oder nicht. Daß die Eskorte bis zur nächsten Station Dry Fork die Kutsche begleiten wird, um dann von einer weiteren Abteilung abgelöst zu werden, stellt Lt. Blanchard ebenfalls klar. Interessant ist seine Antwort auf die Frage, wie flexibel seine Optionen sind: „I have my

orders Sir, and I always obey orders“.<sup>148</sup> Die Reise beginnt. Ford inszeniert diesen Moment, indem er Kutsche und Eskorte durch ein Zaungatter in das weite, offene Land hinaus fahren bzw. reiten läßt. Der Zaun symbolisiert eine Art letzte urbane Grenze zwischen Zivilisation und Wildnis. Die Kutsche wird außer in der Szene, in der Ringo eingeführt wird, niemals isoliert von der Kavallerie gezeigt. Die Musik dieser gemeinsamen Szenen, meist in einer totalen Einstellung gezeigt, klingt unbeschwert, ja fröhlich: Eine Gefahr durch die Apachen scheint nicht gegeben. Der Zuschauer hat nicht den Eindruck, daß die Reisegruppe, solange die Kavallerieeskorte zugegen ist, gefährdet ist. Oft zeigt Ford die ersten Reiter der Eskorte unmittelbar neben der Kutsche, die sich langsam über schweres Terrain quält. Diese Nähe von Beschützern und beschütztem Objekt wirkt äußerst fürsorglich und vermittelt ein großes Gefühl von Sicherheit. Die Kavallerie kommt ihrer Pflicht gewissenhaft nach. Lediglich in einer Szene, wie bereits angemerkt, verliert die Truppe den unmittelbaren Kontakt zur Kutsche, das ist, als Ringo auftaucht. Diesen entscheidenden Moment in der Narration inszeniert Ford mit einem für ihn raren filmischen Mittel: einer Heranfahrt der Kamera auf Ringo, mit einem gleichzeitigen Aufblenden und anschließender Großaufnahme des Schauspielers. Ringo gibt die Waffe erst an den Sheriff ab, als er der anrückenden Kavallerie gewahr wird. In der Wildnis hat der Stadtpolizist Wilcox keine Autorität mehr, die Kavallerie verfügt nun über diese, und auch Ringo erkennt dies. In Dry Fork Station angekommen, stellt man fest, daß die Einheit, die Lt. Blanchard und seine Männer ablösen soll, nicht da ist. Da Blanchard Befehl hat, nur bis zu dieser Station die Kutsche zu begleiten und dann umzukehren, muss die Weiterfahrt ohne Begleitschutz vonstatten gehen. Wieder antwortet Blanchard abschlägig mit „It`s my duty to obey orders“ auf die Frage, ob er nicht doch bis zur nächsten Station mitreiten wird. Und nochmals erklärt er seine polizeiliche Autorität gegenüber Gatewood, mit der Drohung, diesen zu verhaften. Die wenig flexible Handhabung seiner Order wirft kein besonders gutes Bild auf den Offizier bzw. Kavallerie, was geistige Eigenständigkeit betrifft. Blanchard ist nicht der Mann, den unsinnigen Befehl, die Reisegruppe schutzlos zurückzulassen, zu ignorieren. Mit dieser Sturheit und der zweimaligen Beteuerung, nur Befehle zu befolgen, nimmt Blanchard Figuren wie Colonel Thursday aus „Fort Apache“ oder Captain Wessels aus „Cheyenne Autumn“ vorweg. „Stagecoach“ hat also, nicht nur was die Visualisierung der Soldaten angeht,

---

<sup>148</sup> Zitiert aus „Stagecoach“

sondern auch die Charakterzeichnung bestimmter Typen betreffend, in Fords Werk präfigurativen Charakter.

Nachdem die Reisegruppe per Abstimmung beschlossen hat, weiterzufahren, und zwar ohne die Eskorte, scheiden sich die Wege von Kutsche und Soldaten. Ford inszeniert diese Szene mittels weiten Einstellungen und einer Weggabelung in der Wüste. Die Kutsche nimmt den rechten Weg, die Kavallerie den linken. Lucy Mallory winkt Lt. Blanchard, der in einer Großaufnahme winkend zu Pferde zu sehen ist, und sich, nachdem die Kutsche sich entfernt, schweren Herzens abwendet, und seinen Männern folgt. Ford zeigt später noch einmal die Kutsche alleine und isoliert in der weiten, leeren Landschaft. Von nun an bis zur finalen Rettung beschränkt sich die Präsenz der Kavallerie im Film nur noch darauf, in den Dialogen der Protagonisten thematisiert zu werden. Gatewood beschwert sich, Lucy Mallory, die Soldatenfrau, verteidigt die Truppe. Diesen Sachverhalt greift auch McBride auf: „Stagecoach leaves the question of American imperialism, the Cavalry vs. Indians, tantalizingly unresolved. The Indians are totally onedimensional here, but Ford’s attitude to the role of the Cavalry, which will undergo complex metamorphoses in his later work as his interest in the Indians grows, is strangely ambiguous: he has the corrupt, hypocritical banker continually abuse the Cavalry, and the priggish young mother defend it.“<sup>149</sup> Der Kavallerie bleibt vorbehalten, für die dramatische Rettung von Kutsche und Reisegruppe zu sorgen. Als während der Indianerattacke den Weißen die Munition ausgeht und ihr Schicksal besiegelt scheint, erklingt in der Ferne ein Hornsignal. Vor der visuellen Einführung der Retter steht also die akustische. Dann erst zeigt Ford die Dragoner: in vollem Galopp, mit gezücktem Säbel, die Standarte der 6. Kavallerie im Wind flatternd. Und immer wieder, wie zur Bestätigung des Sichtbaren, das Trompetensignal. Die Kavalleristen stürmen an der Kutsche vorbei, direkt auf die Indianer zu. Eine Staubwolke verdeckt das weitere Kampfgeschehen: Hier wird die brillante Szenenfolge aus „Fort Apache“ vorweggenommen, in der erst Soldaten, dann Apachen in Staubwolken „verschwinden“. Der Kavallerie bleibt der Höhepunkt der Rettung in letzter Sekunde vorbehalten. Dieses narrative Muster sollte zu einem der typischen Muster des Genres des Kavalleriefilms, und nahezu bis zur Persiflage ausgearbeitet und variiert werden. Anschließend bleiben ihr nur noch einige Szenen, die die Einfahrt der Kutsche nach Lordsburg schildern. Wie bereits im obigen Zitat von Joseph McBride angeführt, ignoriert

---

<sup>149</sup> McBride, Wilmington, a.a.O., Seite 56.

der Film die Bedeutung des Konflikts Kavallerie-Indianer völlig. Weder die einen noch die anderen werden als aus Individuen bestehende Gruppe geschildert. Die Ausnahme, lediglich im ersten Teil des Films, ist Lt. Blanchard. Erst in der Kavallerietrilogie der Jahre 1948 – 1950 wird Ford auf den Konflikt Indianer-Kavallerie dezidiert eingehen. In „Stagecoach“ klingen Themen und Bilder lediglich an, jedoch bereits so stark, daß man durchaus von einem präfigurativem Charakter des Films, das Thema Kavallerie betreffend, reden kann. In gleichem Maße gilt dies für die Mythologie des Westens. Anders als in den folgenden Filmen der ersten Trilogie transportiert nicht die Kavallerie die Ideologie und Mythologie des Westens. Dies obliegt der Postkutsche und ihren Passagieren, also der zivilen Gesellschaft. Die militärische Gemeinschaft der Kavallerie ist noch nicht Fords primärer filmischer Symbolträger des nationalen Mythos. Das ist der hauptsächlichste Unterschied zwischen „Stagecoach“ und den Kavalleriefilmen der kommenden Jahre.

#### **4. Die erste Kavallerietrilogie**

Die erste Kavallerietrilogie entstand in erster Linie aufgrund der finanziellen Nöte von Fords Produktionsfirma Argosy. Die Filme vereinen alle Motive des Regisseurs John Ford: Sie reflektieren auf einer persönlichen Ebene Fords erst jüngst zurückliegenden Kriegserlebnisse und seine Liebe zum Militär. Darüber hinaus schildern und idealisieren sie die Solidarität der kämpfenden Truppe und die Werte von Familie und kommunaler Gemeinschaft. Die erste Kavallerietrilogie feiert amerikanische Geschichte noch als eine Geschichte der individuellen und gemeinschaftlichen Entfaltung. Sie zelebriert „amerikanische“ Werte wie „Demokratie“ im Sinne einer Emanzipation von Fremdbestimmung sowie einer klassenlosen, neu erschaffenen Gesellschaft. Diese amerikanischen Ideale, die im Kampf an der westlichen Grenze entstanden und dazu beitrugen, den Westen zu erobern, finden in den drei Filmen noch Fords ungetrübten Enthusiasmus. Der Mythos des Westens und damit verbunden der der Kavallerie wird in der ersten Trilogie, nahezu ungebrochen, vom Regisseur geschildert. Darüber hinaus bedeutet die erste Kavallerietrilogie einen Wandel des persönlich-künstlerischen und professionellen Status des Regisseurs. Aufgrund der geänderten Produktionsbedingungen nach dem Krieg kann Ford fast unabhängig von den großen Studios in Hollywood die Filme produzieren. Diese Tatsache macht sich in einem allgemeinen Stilwandel der



Inszenierung durch Fords deutlich, wie stellvertretend für die meisten Interpreten seines Werks Peter Stowell feststellt: „Ford’s films became consistently longer after the war, as though he needed more time to present adequately his more complex characters. But above all, he began to pull his camera back, use longer takes, and give greater spatial unity to each scene.“<sup>150</sup>

Dieser Stilwechsel hin zu einer größeren narrativen und psychologischen Subtilität seiner Filme manifestiert die erste Kavallerietrilogie im Allgemeinen, das Meisterwerk „She Wore a Yellow Ribbon“ aber im Besonderen. Visuell knüpft Ford mit „Fort Apache“ an das hartkontrastige Schwarzweiß in „Stagecoach“ an. Die gefährvolle Weite und Leere der inszenierten Landschaft, in der sich die Figuren, als Vorposten einer entfernten Zivilisation, in der Wildnis zu verlieren scheinen, erinnert an die kontrastierende Darstellung von zivilisierter Gesellschaft und wilder Natur in dem Film von 1939. Thematisch und narrativ basiert das Thema der Kavallerie jedoch auf einem wesentlich breiterem Fundament als dies noch in „Stagecoach“ der Fall war.

#### **4.1. „Fort Apache“**

**(deutscher Verleihtitel: „Bis zum letzten Mann“)**

##### **4.1.1. Inhalt**

Arizona Territory in den frühen siebziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts. Colonel Owen Thursday (Henry Fonda) wird von London nach Fort Apache im äußersten Südwesten der USA versetzt. Er reist mit seiner Tochter Philadelphia (Shirley Temple). Im Fort angekommen, gerät der Oberst nicht nur sofort in Konflikt mit den dortigen Regeln und Sitten sondern auch mit dem nächsthöheren Offizier, Captain Kirby York (John Wayne). Außerdem trifft Thursday auf einen alten Offizierskameraden, Captain Collingwood (George O’Brien), mit dem ihn eine unangenehme Erfahrung aus dem

---

<sup>150</sup> Peter Stowell: John Ford. A.a.O., Seite 138.

Bürgerkrieg verbindet. Zu Thursdays Unwillen spinnt sich eine Liebesgeschichte zwischen seiner Tochter und einem der Leutnants des Postens an, Lt. Michael O'Rourke (John Agar), dem Sohn irischer Einwanderer. Des Leutnants Vater ist der Sergeantmajor (Ward Bond) des Postens. Dem klassenbewußten, protestantischen Thursday ist es ein Greuel, seine Tochter mit dem Sohn der katholischen Einwanderer liiert zu sehen. Die Gegend um das Fort ist in Aufruhr, denn Cochise, Häuptling der Chiricuaha Apachen, hat mitsamt seinem Stamm die Reservation verlassen und befindet sich auf dem Kriegspfad. Thursday, ein im Kampf gegen die Indianer unerfahrener Mann aus dem Osten, beschließt entgegen dem Rat seiner Offiziere gegen Cochise militärisch vorzugehen. York sucht den Häuptling auf, und überredet ihn, in das Reservat zurückzukehren. Es kommt zu einem Treffen zwischen Cochise und Thursday. Thursday, beseelt von Arroganz und Ruhmessucht, beleidigt den Apachen und sucht die militärische Konfrontation. Mit York kommt es zum endgültigen Bruch, der Colonel enthebt ihn seines Kommandos und schickt ihn zusammen mit Lt. O'Rourke zum Fort zurück. Mit dem Rest des Regiments reitet Thursday in eine Falle der Apachen. Die Möglichkeit seiner persönlichen Rettung schlägt er aus. Die Truppe wird vollständig aufgerieben.

Cochise verschont York und seine Männer. York wird zum neuen Kommandeur von Fort Apache ernannt, bei einem Treffen mit Presseleuten im Posten würdigt er die Verdienste von Colonel Thursday und seinem letzten „heroischen“ Ritt. York gibt der Legende den Vorzug und verschweigt die historische Wahrheit, zugunsten des Mythos der Kavallerie. Denn dieser lebt weiter, in Gestalt des Nachwuchses von Michael und Philadelphia: Michael Thursday York O'Rourke.

#### **4.1.2. Produktionsgeschichte**

Bereits 1937 gründete Ford zusammen mit Merian C. Cooper seine eigene Produktionsgesellschaft, die „Argosy Pictures“. Vor dem Zweiten Weltkrieg war Argosy an der Produktion von „Stagecoach“ beteiligt, den ersten *screencredit* bekam das Unternehmen für „The Long Voyage Home“ 1940.

Nach Ende des Krieges bezog das Unternehmen Büros in den Pathé-Studios in Culver City. Merian Cooper<sup>151</sup> erlangte als Regisseur und Produzent von „King Kong“ (RKO 1933) filmischen Ruhm. Er arbeitete als Produzent für RKO und Selznick-Pictures, zudem war er in beiden Weltkriegen mit der US-Luftwaffe im Einsatz, und ein mehrfach ausgezeichnete Flieger und Kriegsheld. Cooper wurde „president“ und Ford „chairman of the board“ der gemeinsamen Firma. Fords Entschluß, sich selbständig und somit unabhängig von den Restriktionen des Studiosystems zu machen, lag im Trend der Zeit. Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges wandelten sich die Strukturen der Filmindustrie in Hollywood. Das restriktive Studiosystem zeigte erste Risse und wich teilweise einem System von unabhängigen Produzenten, Regisseuren, Schauspielern. Viele Schauspieler wie z.B. Clark Gable, Jimmie Stewart oder Henry Fonda kehrten aus dem Armeedienst zurück, und waren nicht mehr bereit, ihre Dienste exklusiv an ein Studio zu verkaufen. Sie begannen, als sogenannte *freelancer* zu arbeiten. Das hieß, sie boten als unabhängige Schauspieler allen Produzenten und Studios gleichermaßen ihre Dienste an. *Flat Fees* wurden als Gage verlangt, Einmahlzahlungen pro Film, und einige Jahre später konnten große Stars bereits Prozente vom Gewinn eines Films dazu verlangen. Die Schauspieler konnten nicht mehr an andere Produzenten „ausgeliehen“ werden, und viel wichtiger, sie waren nicht mehr den Weisungen und Launen eines Studios bezüglich ihrer Arbeit unterworfen. Der *freelancer* konnte sich seine Filmstoffe, die Regisseure, die Co-Stars etc. selbst aussuchen. Dieser Trend zum unabhängigen, von den Zwängen des Studiosystems befreiten Filmschaffenden, wurde verstärkt von den Regisseuren aufgegriffen. 1945 gründeten William Wyler, Frank Capra und George Stevens die Produktionsgesellschaft „Liberty Films“, 1946 folgte Lewis Milestone mit „Enterprise Films“ ihrem Beispiel. Diesem Wandel konnte und wollte sich John Ford nicht verschließen: „When Ford and Cooper incorporated Argosy Pictures, they were following a trend that would result in a new Hollywood, one in which independent filmmakers predominated“<sup>152</sup>. Durchaus kann man diesen entscheidenden Wandel in den Produktionsmethoden Hollywoods auf die gesellschaftliche Ausnahmesituation, verursacht durch den Zweiten Weltkrieg, zurückführen. Initiiert wurde das Aufbrechen des starren Studiosystems von den Schauspielern, den Stars. Man kann also durchaus von einer wachsenden Emanzipation der Stars von den Restriktionen des Systems sprechen. Die Regisseure folgten lediglich dem

---

<sup>151</sup> Merian C. Cooper, 1893 – 1973

<sup>152</sup> Ronald L. Davis: John Ford. Hollywood's Old Master. Univ. of Oklahoma. 1995. S. 194.

Vorbild der Schauspieler. Hollywood war schon immer ein Kino der Stars gewesen, nun forderten diese den ihnen auch geschäftlich zustehenden Erfolg ein, indem sie einen produktionshierarchisch höheren Einfluß verlangten, und diesen auch erhielten.

Während sich Cooper um die Finanzierung und Organisation des Unternehmens kümmerte, war Ford der kreative Kopf und ausschließlich für die Filmherstellung zuständig. Argosys erstes eigenständiges Projekt war „The Fugitive“, ein Film nach dem Roman „The Power and the Glory“ von Graham Greene. Dieser Film im Verleih der RKO (was die Distribution und Finanzierung der Filme anbelangte, waren alle unabhängigen Produzenten immer noch auf die *Major Studios* angewiesen) war ein Mißerfolg an der Kinokasse. Der Film spielte lediglich 750.000 Dollar<sup>153</sup> ein, zuwenig, um die Herstellungskosten zu amortisieren. Argosy stand also finanziell unter Druck, ein Erfolg an der Kinokasse mußte unbedingt mit dem nächsten Film erzielt werden. Ford schilderte diese für sein Unternehmen kritische Situation so: „I had to do something to put my company back on its feet after what we lost with *The Fugitive*“ und „I made four or five westerns....*potboilers*, but they served a purpose“.<sup>154</sup>

Die Filme, auf die sich Ford in seiner Aussage bezieht, sind die Filme der ersten Kavallerietrilogie, sowie „Three Godfathers“, der im Dezember 1948 nach „Fort Apache“ als Argosy Produktion für Metro-Goldwyn-Mayer entstand. Danach entstanden die Filme „She Wore A Yellow Ribbon“ (Oktober 1949), „When Willie Comes Marching Home“ für 20<sup>th</sup> Century Fox (Februar 1950), „Wagon Master“(April 1950), und „Rio Grande“ (November 1950).

Ford inszenierte in dieser Zeit auch sein einziges Bühnenstück, „What Price Glory“ im Februar 1949. Unmittelbar nach Beendigung der Dreharbeiten an „Fort Apache“ im Sommer 1948 beteiligte er sich noch am Schnitt von Howard Hawks Film „Red River“.

„Fort Apache“ basiert auf einer Kurzgeschichte des Autors James Warner Bellah mit dem Titel „Massacre“, die 1947 in der „Saturday Evening Post“ erschien. Das Drehbuch, geschrieben von Frank Nugent, hält sich an den narrativen Kern der Vorlage. Ford faßte es prägnant zusammen, als er sagte: „It is a variation inspired by Custer`s last battle. We

---

<sup>153</sup> Tag Gallagher: John Ford. The Man and his Films. Berkeley, Los Angeles, 1986. S. 499.

<sup>154</sup> Gallagher, a.a.O., Seite 246

changed the tribe and the topography“.<sup>155</sup> Einige Punkte in Nugents Drehbuch erscheinen mir bemerkenswert. Von vornherein wird die Internationalität der US-Kavallerie betont, und im Gegensatz dazu, der Rassismus des Colonel Thursday. Im Drehbuch tauchen zahllose Mexikaner und Europäer als Dragoner auf, unter anderem gibt es einen im fertigen Film nicht vorhandenen Erzählstrang mit einem preußischen Baron und einem Franzosen, die als Trooper „Hans Schmidt“ und „Pete“ in der US-Kavallerie dienen. Die Bedeutung der Kavallerie als Schmelztiegel und Heimat für Menschen unterschiedlichster Herkunft und Kultur wird bereits in dieser frühen Phase der Produktion des Films hervorgehoben. Das Drehbuch schildert also nicht nur eine Geschichte der historischen Legendenbildung. Geschichte im Sinne von Historie wird auch als ein Kampf der politischen Klassen und sozialen Gegensätze thematisiert. Thursday ist von Beginn an als klassenbewußter, arroganter Herrenmensch dargestellt. Attitüden wie das Stellen der silbernen Taschenuhr oder das Tragen der weißen Handschuhe führt bereits das Drehbuch ein: „We will see the timepiece frequently during the picture“. Diese Anmerkung zeigt, wie intendiert der Journalist Nugent in seinem ersten *screenplay* mit dem Medium Film umgeht. Ähnlich wie die seltsame Kopfbedeckung Thursday als Außenseiter charakterisiert, trägt die intensive Nutzung der silbernen Uhr dazu bei, Thursday als einen gesellschaftlichen Fremdkörper zu definieren. Captain York wird erst auf Seite 15 des Drehbuchs eingeführt, seine Erscheinung wird als „completely non-regulation“ bezeichnet. Das gleiche gilt für das ganze Fort, das Zuschauer als auch Thursday zum gleichen Zeitpunkt „betreten“, nämlich während einer Tanzveranstaltung in der Offiziersmesse. Originaltext Drehbuch, Seite 15: „The Informality of the Post will be the immediate impression created by the dance.“ Die Bedeutung des „dress-codes“ wird später (Seite 32) noch einmal hervorgehoben. Die Funktionen der einzelnen Charaktere sowie die Antipoden Thursday – York schildert das Drehbuch so, wie sie im Film dann nahezu unverändert auftauchen. Lediglich der Name der Wayne Rolle wurde geändert, von „Flint Cohill“ zu „Kirby York“.

Bereits in der frühen Phase der Vorbereitung der Dreharbeiten, waren Ford und seine Produktionsfirma um eine größtmögliche Authentizität von „Fort Apache“ hinsichtlich von Kostümen, Ausstattung, Sprache und militärischen Usancen bemüht. Dies klingt bereits im Drehbuch an, in dem Frank Nugent folgende Anmerkung bezüglich der Uniformen macht:

---

<sup>155</sup> Ebd. Seite 246

„At this period all sergeants wore, on duty, the forage cap instead of the felt hat. These would be worn with the strap under the chin.“ Diese Detailbesessenheit wird besonders deutlich in der Arbeit des „Research Departments“ von Argosy, das unter der Leitung von Katherine Spaatz stand. Die Korrespondenz zwischen Spaatz und Ford ist zahlreich, von ihrem Zuhause in Virginia aus belieferte sie Argosy in Hollywood mit Informationen. Zum Beispiel recherchierte sie ausgiebig die Militärgeschichte betreffend: welche Uniform wurde ab jenem Zeitpunkt der Filmhandlung (also ca. 1876) im Südwesten der Vereinigten Staaten von der US-Kavallerie getragen, welche Art von Kopfbedeckung, welche Waffen wurden benutzt, seit wann war es Sitte, „Classrings“ von West Point zu tragen, ob ein Leutnant mit „Mister“ oder „Lieutenant“ und von welchen Rängen angesprochen wurde und ähnliches mehr. Zudem beschaffte sie historisches Kartenmaterial der Gegend von Arizona und Neumexiko, auf der alle damaligen Forts, Transportrouten, Handelsposten etc. eingezeichnet waren. Eine der Karten, eine Kopie, ist später im Film in Thursdays Büro zu sehen. Die Frage der historischen Authentizität der ersten Trilogie war bereits Thema einer Abschlußarbeit am U.S. Army Command and General Staff College, Fort Leavenworth, Kansas sowie einer Dissertation an der University of Kansas. Der Autor beider Arbeiten, Jeffrey Prater, kam in seiner Untersuchung zu dem Ergebnis, daß alle drei Filme ein überwiegend realistisches Bild in Bezug auf eine militärhistorische Porträrierung der Kavallerie abgeben.

Doch die Vorbereitungen zu einem Hollywoodfilm umfaßten zu dieser Zeit nicht nur ausführliche historische Recherchen, welche in dieser ausufernden Form sicher nicht die Regel waren. Insbesondere die Zensurgeschichte des amerikanischen Films ist ein verlässlicher Spiegel der sich ändernden gesellschaftlichen und produktionstechnischen Bedingungen in Hollywood und den USA. Zu allen Filmen der ersten Trilogie findet sich der Schriftwechsel zwischen Ford und Joe Breen. Breen war seit 1934 der Vorsitzende der Filmzensurbehörde, der sogenannten „Production Code Administration“, der Zensurabteilung der „Motion Pictures Producers and Distributors of America“, einem Zusammenschluß der US-amerikanischen Filmhersteller. Dort mußte das Drehbuch vor Drehbeginn eingereicht werden, inklusive der Texte aller im Film vorkommender Lieder. Das Drehbuch wurde gelesen, zurück zur Produktionsfirma kam dann ein Schreiben der Behörde, in der alle beanstandeten Szenen des Drehbuchs aufgelistet waren, mit der „Empfehlung“, diese vor Drehbeginn noch zu ändern. Standardfloskel dieses Schreibens des „Breen-Office“, wie die Organisation kolloquial genannt wurde, war, daß auf keinen Fall

entblößte weibliche Brüste gezeigt werden durften. Gewaltszenen dagegen wurden geduldet, sie durften lediglich nicht übermäßig grausam sein. Bei Westernfilmen schaltete sich zusätzlich noch die „Humane Society of America“ ein, der es um eine anständige Behandlung der Pferde ging. In seinem Brief vom 12. Juli 1947 an Breen schildert Ford den Film „Fort Apache“ folgendermaßen: „The subject of a garrison-post in the Apache Country of Arizona has never been quite fully exploited. I repeat, I think it is good Americanism and good Americana“. Breens Antwortschreiben vom 12. Juli 1947 genehmigte das Drehbuch, beanstandete aber Worte wie „Damn“, und wollte die in einer Szene eventuell vorkommende Toilette aus dem Film getilgt sehen. Zitat: „You will, of course, make sure that there be no toilet shown in scene 14“. Wie immer, endet der Brief mit der Standardfloskel: „You understand, of course, that our final judgement will be based on the finished picture“.

Der Schriftwechsel zwischen Breen und Ford bezüglich der beiden anderen Filme der ersten Trilogie wird in den entsprechenden Kapiteln behandelt werden.

Ein weiterer Punkt der Produktionsvorbereitungen ist die rechtliche Absicherung von Geschichte und Thematik. Keine Rechte von noch lebenden Personen dürfen durch z.B. eine diffamierende Schilderung von historischen Personen oder deren Nachkommen verletzt werden, und noch wichtiger, bestehende Rechte von noch lebenden Personen auf Namen oder Titel müssen geklärt sein. Aus diesem Grund heißt der Kommandeur der Truppe in „Fort Apache“ eben nicht Custer sondern Thursday, und um ganz sicher zu gehen, wird der Ort der Handlung von „Custers Last Stand“ von Montana nach Arizona verlegt. Eine Unsicherheit bestand, wie sie das Schreiben von Donald Dewar, einem Mitarbeiter von Argosy, an den Rechtsanwalt Dick Goldwater, belegt: Ob der Name „Cochise“ geschützt sei? Cochise ist die einzige echte historische Figur<sup>156</sup> in „Fort Apache“. Der Name war nicht geschützt, es bestand also kein Grund, diesen historischen Namen nicht zu benutzen. Aber der Brief zeigt, wie akribisch sich Argosy auf den Film vorbereitete, und welche Anstrengungen unternommen wurden, eine qualitativ überdurchschnittliche Produktion herzustellen.

Bevor die Dreharbeiten beginnen konnten, galt es, die Schauspieler zu verpflichten und das Budget zu sichern. Mit RKO Pictures vereinbarte Argosy den Produktionsplan. Geplant

---

<sup>156</sup> Cochise lebte von 1815-1874.

wurden 60 Drehtage, die Kosten für den Film waren auf 2,8 Millionen Dollar veranschlagt. RKO finanzierte die Produktion, die Argosy durchführte, und RKO übernahm die anschließende distributive Auswertung. Nachdem der Film seine Kosten für RKO eingespielt hatte, sollten die Gewinne 50:50 zwischen den beiden Unternehmen aufgeteilt werden. Ford und Cooper erhielten jeweils 150.000 Dollar Gage. Für die Rolle des Owen Thursday wurde, wie bereits im Drehbuch zu einem frühen Stadium der Produktion angemerkt, Henry Fonda verpflichtet. John Wayne spielte Kirby York, Shirley Temple wurde für die Rolle von Thursdays Tochter Philadelphia besetzt. Ihre Gagen waren jeweils 100.000 Dollar, eine sogenannte *flat fee*. Im Vergleich, alle Angaben in US-Dollar: Victor McLaglen erhielt 35.000, Ward Bond 25.000, George O'Brien 15.000. Die Gage wurde damals noch wochenweise ausgezahlt, so erhielt zum Beispiel Shirley Temple Gage für zehn Wochen à 10.000 Dollar, McLaglens Wochengage betrug 7000 Dollar, diese bekam er allerdings lediglich für fünf Wochen Arbeit. Die Dreharbeiten begannen am 25. Juli 1947 in Monument Valley, an der Grenze zwischen Arizona und Utah auf dem Reservatsgebiet der Navajos. Dort entstanden die Außenaufnahmen. Diese dauerten bis zum 10. August. Weitere Aufnahmen wie die Szenen im Posten der Indianeragentur, entstanden auf Corrigan's Ranch in Kalifornien sowie in Hollywood. Die Dreharbeiten wurden am 2. Oktober 1947 beendet. Ford hatte es geschafft, die Drehzeit trotz einiger Sandstürme und ähnlicher Unwägbarkeiten auf 44 Drehtage statt der budgetierten 60 Tage zu verringern. Dies brachte RKO eine Ersparnis von 700.000 Dollar ein. Die Herstellungskosten für den Film beliefen sich letztendlich auf 2,1 Millionen Dollar. Ein Problem harrte noch der Lösung: der Titel. Die ursprüngliche Vorlage von Bellah für Nugents Drehbuch trug den Titel „War Party“, welchen das Drehbuch übernahm, und welcher der Arbeitstitel des Filmes bei den Dreharbeiten war. Im Januar 1948 machte RKO einen Publikumstest bezüglich des Titels, und „None but the Brave“ und „Fort Apache“ lagen in der Befragung bei Männern und Frauen gleich weit vorn. Ungünstigerweise war der erste Titel in Besitz der Fox. „Fort Apache“ gehörte aber Argosy, weshalb die Empfehlung in einem Brief von RKO an John Ford vom 19. Januar 1948 lautete, den Titel zu ändern. Als „Fort Apache“ kam der Film am 9. März 1948 in die Kinos der Vereinigten Staaten.

Die Rezensionen der zeitgenössischen Kritiker kann man als überwiegend positiv bezeichnen. So schrieb die New York Times in ihrer Ausgabe vom 25. Juni 1948: „Mr. Ford never dissappoints us. Every episode, every detail of drama and personality is crisply



and tautly realized. Whether it be a highly humorous incident of raw recruits being taught to ride or a hell-for-leather chase across the desert, he makes it sharp and intensely visible“.

Das Branchenblatt der Filmindustrie, „Variety“, war der Meinung: „Cast is as tremendous as the scope achieved by Ford`s direction.“ (Ausgabe 10. März 1948, S.10)<sup>157</sup>

Der Film spielte in den USA drei Millionen Dollar ein, im Ausland kamen noch einmal 1,9 Millionen Dollar hinzu. „Fort Apache“ erwirtschaftete also bei Kosten von 2,1 Millionen Dollar ein Plus von 2,8 Millionen Dollar. Abzüglich der Distributionskosten war das für RKO und Argosy ein lohnendes Geschäft, in der „RKO Story“ ist von einem Profit von 445.000 Dollar für das Filmstudio die Rede.<sup>158</sup>

Spätere Rezensenten sahen den Film kritischer, zumindest weisen sie auf Elemente der Handlung abseits der vordergründigen „Action“ hin. Interessant ist der Bezug, den Randy Roberts und James Olson zwischen Film und Regisseur herstellen: „The only thing Western about it is its setting. Otherwise the central characteristics of the Western (...) are absent. What is present is the sense of combat and military traditions Ford had experienced during World War II“.<sup>159</sup>

#### **4.1.3. Analyse I: Thursday vs. York**

Wie es in den Kritiken bereits anklingt, könnte man dazu neigen, dem Film aufgrund seiner unzweifelhaften Schauwerte und seiner spannenden Handlung weitere Qualitäten abzusprechen bzw. diese zu übersehen. Daß „Fort Apache“ aber ein außerordentlich vielschichtiger Film ist, werde ich in meiner Analyse belegen. Wie in der Einleitung zur ersten Trilogie bereits angesprochen, sehen Roberts und Olson „Fort Apache“ durch Fords Kriegserlebnisse beeinflusst. Sie haben Recht in Bezug auf das Genre: der Film besitzt tatsächlich viele Elemente eines Militärfilms. Gleichwohl möchte ich nicht so weit gehen und behaupten, daß lediglich Zeit und Ort („setting“), dem Genre Western entsprächen.

---

<sup>157</sup> Beide Zitate aus William Darby: John Ford`s Westerns. A.a.O. Seite 158.

<sup>158</sup> Richard B. Jewell with Vernon Harbin: The RKO Story. The complete studio history, with all of the 1051 films described and illustrated. Seite 229.

<sup>159</sup> William Darby: John Ford`s Westerns. A.a.O. Seite 158.

Elemente wie die dichotomische Gegenüberstellung von Osten (Thursday) und Westen (York, den Postkutschenfahrern, sogar Cochise) entspricht einem zentralen Motiv des Westernfilmgenres. Auch das klassische Thema des Hollywood-Western, die Gegenüberstellung von Zivilisation (Fort, die Frauen, die Tanzveranstaltung) und „Wilderness“ (die Indianer, die Landschaft) findet sich in „Fort Apache“. Einen weiteren wichtigen Aspekt des Films wie des Westerngenres unterschlagen Roberts/Olson in ihrer Kritik: die Landschaft. Die Funktion, das Zeigen von Landschaft im Western geht eng einher mit dem Motiv der bereits erwähnten Dichotomie von „civilisation/wilderness“. In „Fort Apache“ wird die Landschaft des Monument Valley auf genau diese Weise funktionalisiert. Sicherlich spielt das Militärische in diesem Film eine große Rolle. So etwas wie ein „Befehlsnotstand“ steht vordergründig im Mittelpunkt der Problematik: Hat ein Soldat den Befehl eines inkompetenten, verantwortungslosen Vorgesetzten um jeden Preis auszuführen, in vollem Bewußsein um die fatalen Konsequenzen? Ford selbst beantwortete diese Frage 1964 im Interview mit Peter Bogdanovich: „Yes – he was the Colonel, and what he says – goes; whether they agree with it or not – it still pertains (...).“<sup>160</sup> Besonders die prägnante Kritik in der „RKO-Story“ bringt den Widerspruch zu dieser Aussage auf den Punkt: „Given our post-Vietnam and post-Watergate attitudes, it is now pretty difficult to swallow this denouement, (...)“<sup>161</sup> Aber die militärische Problematik der Ausführung eines unsinnigen Befehls ist sicherlich nur die vordergründigste Ebene des Films. Es geht nicht nur um den Sinn und Unsinn von Befehlen, darüber hinaus geht es um eine Gegenüberstellung zweier Prinzipien der Menschenführung, die stellvertretend stehen für zwei unterschiedliche Systeme und Auffassungen von Gesellschaft. Personifiziert wird diese Problematik an der Konfrontation der Charaktere Colonel Thursday und Captain York.

Thursday ist ein Mann aus dem Osten, genauer aus Boston. Er kleidet sich streng nach den Armeeregularien. Er trägt nahezu immer weiße Handschuhe. Besonders in seinen Kopfbedeckungen unterscheidet er sich von seinen Offizieren und Mannschaften.<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> Peter Bogdanovich: John Ford. A.a.O., Seite 86.

<sup>161</sup> Vernon Jewell: The RKO Story. A.a.O., Seite 229. Der Verweis auf Watergate gilt dem Ende des Films, in dem York die Wahrheit der Geschichte (zu Gunsten der Legende) verschweigt.

<sup>162</sup> Interessant zu wissen ist, daß Ford immer sehr akribisch die Kopfbedeckungen seiner Hauptdarsteller persönlich auswählte.

Zu Beginn des Films trägt Thursday die „Forage-Cap“, die keiner der anderen Offiziere trägt. Im Feld kommt Thursday mit einer Art Fremdenlegionskappe daher: ein weißes Tuch, unter der Kappe hervorragend, bedeckt Nacken und Schultern und schützt vor der Sonne, gleichwohl wirkt es affektiert. Der Vergleich mit der Legionärs-Kopfbedeckung ist nicht abwegig. Seine seltsame Kappe weist Thursday als einen Fremden aus, den es aus welchen Gründen auch immer nach Arizona verschlagen hat, in einen Landstrich, in den er nicht gehört. Die weißen Handschuhe und die silberne Uhr verstärken diesen Eindruck. In der Postkutsche zückt Thursday zuerst die Uhr, um dem Fahrern vorzuwerfen, daß sie hinter dem Fahrplan zurück seien. Später, beim Ball der Unteroffiziere schaut Thursday die ganze Zeit auf seine Uhr, ungeduldig die Rückkehr der Unterhändler erwartend. Nicht nur mit dieser Attitüde der Zeitmessung in einer Gegend, in der die Uhren im wahrsten Sinne des Wortes „anders gehen“, schließt sich der Colonel von der Gemeinschaft des Forts aus. Die Kostüme sind ein weiterer Schlüssel des Films, um anzuzeigen, welche Figur sich den Bedingungen des Westens anpaßt oder nicht, welche Figur der Gemeinschaft angehört oder nicht. Die anderen Offiziere tragen Stetsonhüte, Halstücher, kurze Jacken, Hosenträger. Sie haben sich in ihrem Äußeren den Bedingungen der Grenze angepaßt, ihre Kleidung ist zweckdienlich, ist Arbeitskleidung, behindert nicht beim Reiten, schützt vor Sonne und Staub. Es ist vorrangig die Kleidung der Westerner. Diese Kleidung dokumentiert, daß York und Kollegen zu Land und Landschaft gehören. Nochmals aufgegriffen wird die Symbolik der Kostüme, als die Presseleute York interviewen, zum Schluß des Films: Sie tragen die Kleidung von Männern aus dem Osten, den Anzug, versetzt mit Elementen der Kleidung der Westerner: Stetson, Halstuch. Sie sind Fremde, die sich verkleidet haben für einen temporären Aufenthalt im Westen, sie sind mit anderen Worten: Touristen. Thursday isoliert sich mittels seiner Kleidung, Arroganz und Gehabe von York und vom Rest seiner Umwelt.

Doch zurück zum Aspekt der Thematik der unterschiedlichen Führungsstile. Thursday und York verkörpern zwei gänzlich unterschiedliche Führungsstile: der eine ist patriarchalisch, duldet keinen Widerspruch, nimmt keine Ratschläge an, richtet sich streng nach Regularien, ist klassenbewußt und unterhält kein irgendwie geartetes Verhältnis außer einem streng professionell-hierarchischen zu seinen Mitmenschen, von denen er denkt, daß sie sich unter seinem Niveau und seiner Schicht befinden. So wie Thursday dies ziemlich unverblümt Sergeantmajor O'Rourke mitteilt: „You are well aware of the barrier between your class and mine“. Von einem gesellschaftlichen Aspekt aus betrachtet, entspricht Thursdays Attitüde der Haltung des Mitglieds einer „adeligen“, bewußt die

gesellschaftlichen Unterschiede pflegenden, Schicht. Seine Herkunft aus dem Osten unterstreicht diese Tatsache. Daß er mit dieser Einstellung gerade im Westen, in einer sehr spezifischen Form der Gesellschaft auf Widerstand stößt und scheitern muß, bedarf der Ausführung. Richard Slotkin bezeichnet in „Gunfighter Nation“<sup>163</sup> die Gesellschaftsform der Soldaten als „Meritokratie“. Der Duden bezeichnet diese Gesellschaftsform als die „Vorherrschaft einer durch Leistung und Verdienst ausgezeichneten Gesellschaftsschicht“. Impliziert ist damit, daß es sich um eine klassenlose Gesellschaftsform handelt, was Herkunft, Rasse, Religion etc. betrifft. Die Meritokratie kann als eine Vorstufe zur demokratischen Gesellschaft bezeichnet werden, so wie die Gemeinschaft der Kavallerie in den Filmen Fords als Vorhut der nachrückenden Gesellschaft bezeichnet werden kann. Thursday, der klassenbewußte, despotische Herrenmensch, ist die Antipode zu dieser Form von Gemeinschaft. Mit seiner Attitüde erinnert er an einen Adligen, und allein aus diesem Grund definiert er sich als Fremdkörper in der klassenlosen Gemeinschaft des Westens. Dadurch erinnert Thursday ein wenig an den noblen Spieler Hatfield in „Stagecoach“.

York dagegen unterhält ein kollegiales Verhältnis zu seinen Untergebenen, zeigt sich geistig flexibel gegenüber den Gegebenheiten der Umgebung, charakterisiert u.a. dadurch, daß er seine Kleidung auf sie abstimmt. Wie definiert das Drehbuch: „completely non regulation“, was sich nicht allein auf das äußerliche Gebaren des Mannes bezieht. Yorks Kompetenz als Kenner der Apachen und des Landes ist unbestritten. Kurz, die Gegensätze der beiden Protagonisten sind also: Mann aus dem Osten, d.i. Fremder, nicht zur Gemeinschaft gehörig/Westerner, einheimisch, zur Gemeinschaft gehörend; Arrogant/Umgänglich; Inkompetent/Kompetent; Repräsentant eines klassenbewußten, patriarchalisch-hierarchischen Gesellschaftssystems/Repräsentant eines gemeinschaftlich geführten, klassenlosen, im weitesten Sinne „demokratischen“ Gesellschaftssystems. Zudem beruht Thursdays Ehrgeiz auf einer privaten Obsession, nämlich als Kommandeur Ruhm zu ernten, zum Wohle seiner eigenen Person und Karriere. York dagegen ist nicht von einer ähnlich gearteten Obsession getrieben. Vielmehr handelt er aus altruistischem Pflichtbewußtsein, zum Wohle der Gemeinschaft, im Interesse der Kavallerie und der Nation. Das Drehbuch intendierte diese Thematik. In einer Anmerkung steht: Thursday ist ein Mann der „spaltet“, York dagegen vereint soziale Gegensätze. Veranschaulicht wird

---

<sup>163</sup> Richard Slotkin: Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America. Norman (University of Oklahoma), 1998.

dies in der Dinner-Szene bei den Collingwoods. Verbittert bemerkt Captain Collingwood über seine Armeekarriere: „You know what the army thinks of me“. Antwortet York: „You know what *we* think of you. Is that enough?“. Und darauf übernimmt Lt. O'Rourke die Vorlage und sagt: „And you know what the men think of you, Captain“. Yorks Rolle ist die des Anführers, der von allen anerkannt wird, kraft seiner Person, seines Wissens und Könnens, und nicht, weil er sich wie ein Patriarch benimmt. York ist ein „demokratischer“ Anführer, nicht nur auf Grund der allgemeinen Anerkennung seiner Führungsrolle. Er verbindet nicht nur verschiedenste soziale und ethnische Schichten miteinander, sondern auch die Generationen (siehe Dinner-Szene, Szene mit Philadelphia und Michael, mit Sergeant Beaufort) und Kulturen. York unterhält Kontakte zu den Apachen, kennt und schätzt Cochise, und vice versa: „Cochise trusts me. I never lied to him“. Mit anderen Worten, die beiden Hauptfiguren des Films verkörpern diametrale Vorstellungen von Gesellschaft. Symbolisiert sind diese Vorstellungen und Ideen durch ihren jeweiligen Führungsstil. Dieses Motiv findet sich zur gleichen Zeit in einem weiteren Western: In „Red River“ von Howard Hawks. In diesem Film geht es um die Überführung einer Rinderherde nach Abilene. Der Konflikt dreht sich um das „Wie“ der Durchführung dieser Aufgabe sowie der Menschenführung. Der patriarchalische Führungsstil des Ranchers Tom Dunston scheitert am gemeinsamen Widerstand seiner Leute (man könnte von einem Streik sprechen), sein Sohn Matt setzt den alten Mann ab und übernimmt die Führung. Matt vereint und motiviert die Mannschaft der Viehtreiber erneut, seine Methoden könnte man als „Teamwork“ bezeichnen, und gemeinsam wird die Herde, allen Hindernissen zum Trotz, erfolgreich in Abilene abgeliefert und verkauft.

Die Parallelen zu „Fort Apache“ sind deutlich. In beiden Filmen geht es um die Leitung von Arbeit (Rinderherde treiben, Militärposten führen). Ein älteres System der Menschenführung, repräsentiert durch einen älteren, patriarchalischen, undemokratisch-despotenhaften Anführer (Dunston, Thursday) wird abgelöst durch ein neues Prinzip der gemeinschaftlichen Leitung, repräsentiert von einem jüngeren, „demokratischen“ Anführer (Matt, York). Demokratisch legitimiert sind die Anführer in dem Sinne, daß die Führungsrolle nicht eine per Abstammung definierte, sondern eine auf dem allgemeinen Einverständnis beruhende ist. In diesem Element steckt ein Prinzip der amerikanischen Demokratie: Consent of the Governed. Hinzu kommt das Element des Gemeinwohls. Wie erwähnt, sind Thursdays Motive privater Natur, Yorks dagegen entspringen aus einem Pflichtgefühl der Gesellschaft gegenüber.

#### 4.1.4. Analyse II: Familie und Moral

Unabhängig von der Auseinandersetzung zwischen Thursday und York um die Art und Weise der Führung des Postens, bietet „Fort Apache“ noch weitere thematische Motive, die in diesem Kapitel analysiert werden sollen. Wie in der Kapitel 2.4. bereits erwähnt, ist eines der Hauptmotive nahezu aller Filme John Fords das der Familie, und gerade in „Fort Apache“, wie in der gesamten ersten Kavallerietrilogie, von großer Bedeutung. Mehrere Familien werden dem Zuschauer präsentiert. Als erstes die Thursdays. Von Beginn an wird der Colonel als ein Mann dargestellt, der nicht zu seiner Umgebung paßt, dort nicht hingehört, fehl am Platze ist. Daß die Regeln, die Thursday kennt, im fernen Westen nicht mehr zählen, wird ihm schnell gezeigt, ohne jedoch, daß er daraus lernt. Der Kutschenfahrplan wird nicht eingehalten, auf Thursdays Beschwerde hin wird er von den Kutschern veralbert und mit „Soldierboy“ tituliert. Im Posten angekommen, erfährt er, daß niemand ihn erwartet. „I telegraphed“, sagt Thursday, und erntet ein Abwinken. Hier funktioniert kein Telegraf. Thursdays Entgegnung zeigt wiederum nur, wie wenig er von diesem Landstrich weiß und wie fremd er dort ist. Im Gegensatz zu seiner Tochter Philadelphia ist Thursday nicht in der Lage, sich mit der fremden Umgebung zu arrangieren, sich zu integrieren, die Regeln und Verhältnisse der Grenze zu akzeptieren. Thursday bleibt ein Fremder, ein Außenstehender, bis zu dem Zeitpunkt, in dem er zu seinem eingeschlossenen Regiment zurückreitet, um mit diesem zu sterben. Philadelphia dagegen ist von Beginn an bereit, sich den neuen Gegebenheiten anzupassen. Im Gegensatz zu seiner Tochter akzeptiert Thursday zu keinem Zeitpunkt die Kavallerie, das Fort, den Zusammenhalt der Gemeinschaft als eine Art von Ersatzfamilie. Philadelphia zeigt keinerlei Ressentiments gegenüber ihrer neuen Umgebung, währenddessen Thursday durchaus als Rassist und elitärer Herrenmensch bezeichnet werden kann („Digger-Indians“, „This place seems full of O'Rourke's“). Was die Thursdays in einem größeren Kontext symbolisiert, ist die Unvollständigkeit ihrer Familie, denn es fehlt Thursdays Frau, Philadelphias Mutter. Wie bereits geschildert, ist die „unvollständige Familie“ ein oft genutztes thematisches Motiv Fords. Ford läßt aus diesem Grund keine Möglichkeit aus, die Überlegenheit der intakten Familie über die nicht-intakte, zu schildern. Die intakte Gemeinschaft setzt er in diesem Fall der intakten Familie gleich. Vier Szenen im Film zeigen anhand eines Gesichtsverlusts Thursdays seine moralisch-gesellschaftliche Unterlegenheit. Thursday fungiert in diesen Szenen als Repräsentant der nicht-intakten

Familie bzw. Gemeinschaft, als ein gesellschaftliches Gegenbeispiel. Die erste Szene ist die, in der Thursday als neuer Kommandant in eine Tanzveranstaltung der Garnison platzt. Das Drehbuch merkt auf Seite 15 dazu an: „The Informality of the post will be the immediate impression created by the dance“. Thursday ist verärgert darüber, daß niemand ihn empfängt, sondern stattdessen eine Tanzveranstaltung anberaumt wurde. Auf seine Frage, weshalb der Ball stattfindet, wird ihm von York geantwortet: „It’s a birthday dance, Sir“. Thursday: „Birthday? Whose Birthday?“ York: „General George Washingtons Birthday, Sir“. Thursday hält inne. York fragt ihn, ob er bleiben wird, und wartet erst gar nicht Thursday Antwort ab, sondern beginnt einen Tanz mit Philadelphia. Das Motiv der Integration/Desintegration in die Gemeinschaft des Postens beherrscht diese Szene. Denn Thursday tanzt nicht mit, sondern zieht sich in den Hintergrund des Bildes zurück. Im Vordergrund sieht man die Tanzenden. Die Kamera bezieht hier eine „moralische“ Position: Der helle Vordergrund des Bildes gebührt den Siegern dieser ersten Konfrontation. Der Verlierer Thursday verschwindet im Dunkel des Hintergrunds. (Anmerkung: Man sieht Captain York in seiner ersten Szene unter einem Portrait Washingtons stehend, er wird wie beschirmt von diesem, der Blick des ersten Präsidenten der USA ruht wohlwollend auf York. Dies charakterisiert den Captain auch im Hinblick auf dessen politisch-soziale Funktion). Der Tanz im Fort ist als ein Ritual zu bezeichnen, den Bund der Gemeinschaft, die Verbindung der unterschiedlichen Schichten/Ethnien/Religionen in der Gemeinschaft der Kavallerie, zu stärken. Nicht zufällig wird dies repräsentiert, indem der kommandierende Offizier mit der Frau des Sergeantmajor tanzen muß. Die zwei Figuren stehen für nahezu alle im Fort existierenden gesellschaftlichen Gegensätze: Ost/West, Amerikaner/Einwanderer, Offizier/Soldat, Militär/Zivilist, Mann/Frau (ergo auch für Patriarchat und Matriarchat). Im Ritual des Tanzes werden diese gesellschaftlichen Gegensätze miteinander verbunden. Diese Gegensätze haben an sich einen gesellschaftlich zentrifugalen Charakter. Mit dem Tanz, der als zentripetal bezeichnet werden kann, wird der Bund dieser Gemeinschaft, die in ihr wirkenden und sie zersetzenden Kräfte, neutralisiert. Es ist kein Zufall, daß Thursday im Laufe eines dieser Tanzrituale im Fort ankommt und die Veranstaltung stört. In „Fort Apache“ gibt es noch eine zweite Ballszene. Es ist der Ball der Unteroffiziere. Doch mit der Verkündung des Ausrückens des Regiments am nächsten Morgen, findet der Tanz ein abruptes Ende. Ähnlich wie beim ersten Ball, unterbricht Thursday das Fest. John Ford

selbst nennt diese Tänze ein „Ritual“. <sup>164</sup> Und wie anfangs aus dem Drehbuch zitiert, charakterisieren diese Tänze das informelle, familiäre, gemeinschaftliche Leben des Postens. Mit seinem Widerwillen, sich zu integrieren, disqualifiziert sich Thursday gesellschaftlich. Er ist moralisch unterlegen, nicht die sich integrierende Tochter. Es ist kein Wunder, daß Thursday weder willens noch in der Lage ist, sich in diese Rituale zu integrieren. Noch schlimmer: er stört sie nachhaltig, so wie beim ersten Tanz, und beendet sie, so wie beim zweiten. In zwei Szenen, in denen Thursday mit dem Sergeantmajor zusammengerät, geht es darum, wer von den beiden Männern die überlegenere Moral vertritt. In beiden Fällen (die Szene in Thursdays Kommandantur, in der er O'Rourke fragt, warum dessen Sohn ein Stipendium in West Point erhalten hat, die Szene im Quartier der O'Rourkes, in der der Sergeant Major Thursday des Raumes verweist) obsiegt O'Rourke, der Vertreter einer intakten, weil kompletten Familie, über den arroganten Thursday. Doch O'Rourke ist nicht nur der Repräsentant des Fordschen Ideals von Familie, er vertritt noch weitere Motive: das des irischen Immigrantentums, und damit einhergehend das des Katholizismus. Als Michael von West Point zurückkehrt, sieht man in einem *point of view shot* seinen Vater am Tisch sitzen, die Bibel lesend. Diese Szene vereint also die beiden Motive, das des wahr gewordenen Immigrantentraumes vom neuen Heim und des assimilierten, erfolgreichen Sohnes, und das der gläubigen, christlich-katholischen Familie. Die Szene im Quartier der Familie des Sergeantmajor ist die gleiche, in der Thursday von der „barrier“ zwischen der Klasse seiner Person und der des Sergeants spricht. Sein Versuch, einen Befehlston gegenüber Michael O'Rourke anzuschlagen und ihn des Raumes zu verweisen, vereitelt der Sergeant: „This is *my* home, Colonel Owen Thursday, and in my home I will say who is to get out and who is to stay. And I will remind the Colonel that his presence here, uninvited, is contrary to Army Regulations – not to mention the code of a well-mannered man!“ Michael Coyne sieht in dieser Szene eine Schlüsselszene: „This is the precise moment when Irish Catholicism becomes the dominant culture of Fort Apache.“ <sup>165</sup>

Dem ist nichts mehr hinzuzufügen. Denn: „However, in Fort Apache Irish Catholicism becomes the dominant culture by default because Thursday, undoubtedly WASP, negates

---

<sup>164</sup> „...it`s a ritual – part of their tradition“, im Interview mit Peter Bogdanovich.

<sup>165</sup> Michael Coyne: *The Crowded Prairie*. A.a.O., Seite 60.



his status as natural patriarch of the Fort`s family community by totally alienating his subordinates affection and respect.“<sup>166</sup>

Zum Religionsmotiv, auf das Coyne sich bezieht, ist anzumerken, daß York in keiner Weise religiös, kirchlich oder ethnologisch charakterisiert wird. Er ist geradezu säkularisiert. Alle anderen Offiziere dagegen sind eindeutig „WASP“. Diese Szene bietet noch eine weitere Interpretationsmöglichkeit an. Eine zusätzliche Trennung gesellschaftlicher Prinzipien unternimmt der Film mit seiner Differenzierung von Militär und „Zuhause“. Sichtbar wird dies an der sehr unterschiedlichen architektonischen Nutzung der Filmbauten. Zwei gesellschaftliche Prinzipien, repräsentiert durch das Büro des Colonels und die Wohnungen der Sergeants, herrschen vor. „These represents two worlds, the army and the home, a patriarchy (..) and a matriarchy“.<sup>167</sup> Im Patriarchat des Militärs herrscht Thursday, im Matriarchat dagegen die Frauen des Forts. Anders als bei den Männern steht der Gemeinschaft der Frauen eine erwählte (im Gegensatz zur bestimmten) Figur an der Spitze, die Frau des Sergeants O`Rourke. In der Konfrontation zwischen Thursday und O`Rourke in dessen Quartier, wird *auch* die moralische Überlegenheit des Matriarchats über den Patriarchen Thursday, dargestellt. Denn es ist die Frau des Sergeants, die Thursday daran erinnert, seinen Hut abzunehmen. Ihr Mann spricht sie an mit „Woman of the House.“ Bei der Einrichtung der Wohnung für Philadelphia ist ebenfalls Frau O`Rourke, die den anderen Frauen vorsteht, und nicht die Frau von zum Beispiel Captain Collingwood, eines Offiziers. Frau O`Rourke führt die Frauen aufgrund ihres organisatorischen Könnens und ihrer allgemeinen Kompetenz an. Die Gemeinschaft der Frauen ist ebenfalls als meritokratisch zu bezeichnen, und damit in starkem Kontrast zur patriarchalischen Gesellschaftsform zu sehen, wie sie Thursday repräsentiert. Mit der filmischen Betonung bürgerlicher Häuslichkeit präfiguriert „Fort Apache“ einen Trend des Westerns der fünfziger Jahre, in dem das Ideal der „family on the land“ propagiert wird. Im Rahmen des „GI Bill of Rights“ wurde eine Absicherung der Finanzierung von Krediten für den Hausbau initiiert. Die steigende Nachfrage nach dem Krieg und die Förderung des Hausbaus durch die Politik führten zu einem imposanten Anstieg der privaten Hausbesitzer. Von im Jahr 1944 erbauten 144.000 Heimen stieg diese Zahl bis 1950 auf

---

<sup>166</sup> Ebd., Seite 61.

<sup>167</sup> Richard Slotkin: Gunfighter Nation. A.a.O., Seite 338.

1.692 Millionen.<sup>168</sup> „Fort Apache“ nimmt in diesem Punkt gleichzeitig einen Trend der Zeit auf, und eines der dominanten Muster der Western der kommenden Dekade vorweg.

Erst am Ende des Films, mit dem Untergang seiner Truppe, fügt sich Thursday in die Gemeinschaft ein. Dies sieht auch Michael Coyne so. Er zitiert die Entschuldigung des Colonels: „Sergeantmajor O'Rourke – my apologies, Sir“. Antwort: „You can save them, Sir, for our grandchildren.“ Slotkin bezeichnet diesen späten Wandel des Colonels als ein Obsiegen der demokratischen Kräfte im Angesicht des Todes, als eine „Democracy of Death“.

Die erwähnte vierte Szene, in der Thursday gegenüber einem Grenzbewohner als Repräsentant des Osten erscheint und moralisch als der Unterlegene daraus hervorgeht, ist das Treffen mit Cochise. Die Schilderung der Indianerfigur durch den Film ist ungewöhnlich differenziert. Schon das Drehbuch hebt die Rolle hervor: „He is what all the foregoing would have us expect – an impressive figure, a man marked for leadership and who would be a great leader no matter what his color or his birth. No feathered chieftain, he is less ornamented than some of the other Apaches we have seen“. Mit dieser Beschreibung wird Cochise von Beginn an Thursday entgegengesetzt, dem alle die genannten Qualitäten des Apachen fehlen. Cochises logischer „Partner“, laut dieser Charakterisierung, ist Captain York. Der Apache ist der bessere Anführer als Thursday, und auch der bessere militärische Stratege und Taktiker. Cochises Rede beim Treffen mit Thursday<sup>169</sup> charakterisiert den Apachen als einen vernünftigen, handlungsbereiten Mann, den die Sorge um das Wohlergehen seines Volkes zum Verlassen der Reservation zwang. Thursday dagegen nicht wirklich willens, den Konflikt mit friedlichen Mitteln zu begleichen, eine Option, die ihm Cochise durchaus anbietet. Daß Cochise „politische“ Schwierigkeiten innerhalb seines Volkes haben könnte, wird im Treffen mit York angedeutet. Ein Krieger, wie sich beim zweiten Treffen herausstellen wird, Geronimo, steht neben Cochise und hält ein Gewehr in der Armbeuge. Als die Kamera eine Position hinter dem Häuptling einnimmt, erweckt die Einstellung den Eindruck, als ob Geronimo mit dem Gewehr auf Cochises Kopf zielte. Diese Einstellung läßt aber auch noch einen

---

<sup>168</sup> Elaine Tyler May: *Homeward Bound. American Families in the Cold War Era.* o.O. 1999. Seite 150

<sup>169</sup> elches auf eine tatsächliche Begebenheit zurückgeht, nämlich auf das Treffen von Cochise und General Howard im Jahre 1872.

zweiten Schluß zu, daß das Ende des Häuptlings, der stellvertretend für seine Nation steht, vorbestimmt ist, unabhängig vom Ausgang der Konfrontation mit Thursday. Der Schluß des Films legt diese Annahme nah. Trotz des Sieges der Indianer in der Schlacht ist ihr zukünftiges Schicksal besiegelt: Die Kavallerie wird weiter gegen die Indianer kämpfen, die Apachen werden untergehen. Das Gewehr, das auf den Kopf des Häuptlings zielt, symbolisiert dieses Schicksal. Das Motiv der untergehenden Rasse ist ein typisches Motiv des Genres. Richard Maltby beschreibt es folgendermaßen: „This encapsulates a condition of the Western: the Indian constitutes an immediate physical threat to the hero and his charges, yet he cannot but be vanquished, wiped out by the vanguard of civilisation.“<sup>170</sup> Der Gegensatz zwischen Cochise und Geronimo etabliert darüber hinaus ein weiteres wichtiges Motiv des Western, das des „guten“ und des „bösen“ Indianers. Im übertragenen Sinne kennzeichnet den potentiell „guten“ Indianer eine gewisse Kompromissbereitschaft, die vage Möglichkeit, der amerikanischen Zivilisation nicht gerade beizutreten, aber mit ihr in Einklang leben zu können. Der uneinsichtige Geronimo steht stellvertretend für eine zivilisatorische und kulturelle Unvereinbarkeit, steht symbolisch für die „rote Gefahr“, den Todfeind der amerikanischen Zivilisation, die ewige *Wilderness*. In unzähligen Western wird diese Spaltung der Ureinwohner in „Cochises“ und „Geronimos“ thematisiert. In „Broken Arrow“ artet dieser interne Konflikt sogar in offene Kampfhandlungen aus, in denen Weiße von den Cochise-Apachen vor den Kriegern Geronimos beschützt werden. Später schildert John Ford diesen internen Konflikt in „Two Rode Together“ anhand der Häuptlinge „Stone Calf“ und Quanah Parker (Siehe Kapitel 5.2.).

Im Konflikt mit Cochise geht Thursday wiederum als der moralisch unterlegene aus einer Konfrontation hervor. Filmisch wird dies aufgegriffen, indem Thursday in den folgenden Sequenzen isoliert vom Rest der Truppe inszeniert wird. Gegengeschnitten werden zum Beispiel Collingwood oder York, vor ihren Männern stehend. Thursday kommt von links nach rechts in das Bild geritten. Die Kamera verharrt. Niemand folgt ihm in den Bildausschnitt. Die Position der Kamera ist mit Thursdays Pferd auf gleicher Höhe. Collingwood und York dagegen werden erhöht, aus einer Untersicht gezeigt. Wie bereits angemerkt, geht es in „Fort Apache“ auch um den Zusammenstoß unterschiedlicher Kulturen. Dieser Konflikt ist am auffälligsten in der Konfrontation

---

<sup>170</sup> Richard Maltby: A Better Sense of History. John Ford and the Indians. In Ian Cameron, Douglas Pye (Hg.): The Movie Book of the Western. London 1996. Seite 34.

zwischen den Weißen und dem Volk der Apachen, gleichwohl Thursday auch mit der irischen oder mexikanischen Kultur nicht auskommt. Er hegt sogar noch Ressentiments gegenüber der ehemaligen Konföderation der Südstaaten. Dadurch, daß er seinen Rassismus offen äußert, disqualifiziert er sich auf einer moralisch-ethischen Ebene, sowie auf einer militärisch-hierarchischen. Denn nichts zeigt so sehr Thursdays Unwillen, sich in die ethnisch vielfältige Gemeinschaft der Kavallerie zu integrieren bzw. diese zu akzeptieren, wie sein Rassismus. Und gerade seine Funktion als Anführer dieser Gemeinschaft verlangt eine gewisse über den Dingen stehende Neutralität, so wie sie Captain York zu eigen ist. Wie ich in Kapitel 2.4.8. aufgezeigt habe, definiert sich die Moral und der Charakter eines Fordschen Helden u.a. über dessen Toleranz ethnischen Minderheiten gegenüber. Thursday als Rassist kann in der Figurenwelt eines John Ford demnach kaum über eine höhere Moral verfügen bzw. sie repräsentieren. Die moralisch-ethischen Bloßstellungen des Thursday in den beschriebenen Szenen kann dieser lediglich erst am Ende des Films in der Schlachtszene revidieren, indem er zurück zu seinem Regiment reitet, sich bei O`Rourke entschuldigt, und zusammen mit seinen Leuten untergeht. Damit klingt ein weiteres Motiv in Filmen John Fords an: das Opfer eines Individuums zugunsten der Gemeinschaft. Dieses Opfer des Colonel ist der einzige Grund, die spätere Mythologisierung seiner Tat durch York und die Nachwelt zu rechtfertigen. Allerdings könnte man Thursdays Tod, der an sich völlig sinnlos ist, als die Einsicht des Colonels begreifen, daß für Personen wie ihn in der Gesellschaft des Westens kein Platz mehr ist. Aus dem gleichen Grund muss der „adelige“ Spieler Hatfield in „Stagecoach“ sterben. Für klassenbewußte, rassistische und despotische, nicht durch die Gesellschaft legitimierte Anführer, kann es keinen Platz in der klassenlosen Gesellschaft des Westens geben.

Im Gegensatz zu der unvollständigen Familie Thursday ist die Familie O`Rourke als makellos zu bezeichnen. Das dokumentiert allein schon ihr Quartier, das detailliert dem Zuschauer präsentiert wird. Charakterisiert sich York zum Beispiel allein durch seine Kleidung und seine Taten (man sieht nie seine Wohnräume!), so charakterisiert der Film die O`Rourkes auch durch deren aufwendig dekoriertes Heim. Sorgfältig geschmückt sind Tische und Kommoden mit Deckchen und schönem Geschirr, Teller und Gemälde zieren die Wände, der Sergeantmajor sitzt in einem gemütlichen Stuhl und liest die Bibel, als sein Sohn nach vier Jahren West Point nach Hause kommt. Das Quartier der Thursdays dagegen ist genauso unvollständig wie ihre Familie. Nur mit Hilfe von Frau O`Rourke

kann Philadelphia das nötigste an Mobiliar zusammenbringen, aber auch das ist makelbehaftet: der Colonel fällt durch den Schaukelstuhl, als er zum ersten Mal darin Platz nehmen will. Die Einrichtung der Thursdays ist sichtbar unharmonisch, während die der O`Rourkes fein aufeinander abgestimmt ist. Die Harmonie, Vollständigkeit und die davon abgeleitete moralische Superiorität der beiden Familien kommt in den Schilderungen der beiden Wohnungen zum Ausdruck. Die O`Rourkes präsentieren eine höhere Moral aus den geschilderten Gründen, und nicht, weil ihr Zuhause hübscher eingerichtet ist. Die Quartiere dienen lediglich dazu, diese moralische Überlegenheit anhand der diversen Wohnungen zu untermauern, zu dokumentieren. Eine wichtige Rolle in der Kavallerie als familiäre Gemeinschaft nehmen die Frauen ein. Dies wird gerade in „Fort Apache“ am stärksten, in Bezug zu allen anderen Kavalleriewestern, betont. Die Frauen der Kavalleristen bilden eine Gemeinschaft für sich, die sich durch Solidarität und Hilfsbereitschaft auszeichnet. Philadelphia, anders als ihr Vater, fällt es leicht, sich in das Gemeinwesen zu integrieren. Das ist nicht nur in den gemeinsamen Szenen mit den anderen Frauen zu sehen, so gleicht sie sich zum Beispiel in ihrer Kleidung stark an, sondern ganz besonders in der bereits erwähnten Tanzszene an Washingtons Geburtstag. Während ihr Vater in der Tür im Hintergrund stehenbleibt, wirbelt sie bereits mit York tanzend durch den Raum. Die schon längere Bekanntschaft zwischen den Collingwoods und Thursdays (die Männer teilen eine für Collingwood leidvolle Erfahrung aus dem Bürgerkrieg. Näheres erfährt man nicht, lediglich Andeutungen werden ausgetauscht. Als Thursday zum Schluß zu seinem eingekesselten Trupp zurückkehrt, sagt Collingwood nur: „This time *you* are late, Owen“) ermöglicht die sofortige Integration der Tochter des Colonels in die Gemeinschaft des Postens. Dies wird letztendlich ermöglicht, weil sich Philadelphia charakterlich hauptsächlich durch ihre Unvoreingenommenheit und Offenheit von ihrem Vater unterscheidet. In der Szene, in der das Regiment zu seinem letzten Ritt ausrückt, stehen einige der Frauen und Philadelphia auf der Aussichtsplattform<sup>171</sup> des Forts. Sie schauen den Truppen hinterher. Alle tragen ein Tuch um sich geschlungen und wirken dadurch in ihrer Kleidung wie uniformiert. Der Trupp verschwindet im Staub. Mrs. Collingwood sagt: „I can` t see them. All I can see is the flags.“<sup>172</sup> Im Gespräch mit Bogdanovich bestätigt

---

<sup>171</sup> Solche Aussichtsterrassen auf dem Dach erinnern an die gleichen Vorrichtungen der Häuser in den Hafenstädten Neu-Englands, besonders in den Walfangstädten Bedford und Nantucket. Man nannte sie „Witwen-Ausguck“.

<sup>172</sup> Im Originaldrehbuch sagt sie: „All I can see is dust“.

Ford, daß das fatal-ahnungsvolle dieser Aussage intendiert war: „More than a slight touch of premonition about her husband`s death.“<sup>173</sup>

Staub ist gegen Ende des Films eines der visuellen Hauptmotive. Ford nutzt den Staub, der von Wind und Pferden aufgewirbelt wird, wegen seiner visuellen Attraktivität. Darüber hinaus kann dem Staub eine zusätzliche Bedeutungsebene zugewiesen werden, denn er taucht immer nur im Zusammenhang mit den angreifenden Apachen auf. Die Korrelation zwischen Staub und Tod ist eindeutig. Aber der Staub verbindet die Indianer auch untrennbar mit der Landschaft. Wie in Kapitel 2.5. geschildert, werden die Indianer in US-amerikanischen Western dieser Epoche gemeinhin als Teil der Landschaft betrachtet, und nicht als menschliche Wesen, die ein Recht auf dieses Land besitzen. In diesem Punkt ist Ford wiederum durchaus widersprüchlich. Auf der einen Seite folgt er der die Rechte der Indianer negierenden Ansicht, daß sie bloß ein Teil der Landschaft wie Kakteen oder Wüsten sind, die es zu beseitigen bzw. zu überwinden gilt. Andererseits ist „Fort Apache“ einer der wenigen Westernfilme, in dem den Indianern eine moralisch gerechtfertigte Position zugestanden wird, und in dem sie einen unangefochtenen militärischen Sieg davontragen.

#### **4.1.5. Der Zeitbezug in „Fort Apache“: „Management-Labor Relations“**

Allgemein gesagt behandelt der Film einen Konflikt um die Art und Weise der Menschenführung. Zwei Prinzipien, das der autoritären und das der teamwork-orientierten Führung, liegen im Widerspruch. An diesem Punkt ist es nötig, einen Blick auf die spezifische historische Situation des Arbeitsmarktes in den Vereinigten Staaten zum Entstehungszeitpunkt der beiden Filme zu werfen. Wirtschaft und Gesellschaft der USA befanden sich nach dem Zweiten Weltkrieg in einer Periode des Wandels. Die Kriegswirtschaft mußte in ein ziviles Wirtschaftssystem zurückverwandelt werden („Reconversion“). Die aus der Armee entlassenen Soldaten sollten in das zivile Leben und den Arbeitsmarkt neu integriert werden. Zu diesem Zweck erließ der Kongress bereits

---

<sup>173</sup> beide Interviewzitate: Bogdanovich, Seite 87.

1944 den „Servicemen`s Readjustements Act“, gemeinhin als die „G.I. Bill of Rights“ bezeichnet. Ungefähr vier Millionen Ex-Soldaten nahmen diese Finanz – und Ausbildungsförderung in Anspruch.<sup>174</sup> 1946 folgte ein weiteres Gesetz, das die Umwandlung der Kriegs- in eine Friedenswirtschaft erleichtern sollte, der „Full Employment Act“, der die Kritik zur Folge hatte, daß die Regierung sich zu sehr in die Belange der Wirtschaft einmische. Konservative Zeitungen wie das „Wall Street Journal“ wetteten gegen „sozialistische Maßnahmen der Regierung“, wie „deficit spending“, mit dem die Wirtschaft angekurbelt und die „Reconversion“ finanziert werden sollte. Besonders kritisiert wurde die Passage, die den Ausdruck „Recht auf Arbeit“ enthielt, und diese wurde dann auf Druck der Industrie in ihrer Bedeutung geschmälert. Schließlich wurde das Gesetz von beiden Kammern des Kongresses verabschiedet: „Aber das Gesetz war so verwässert, daß ihm keine sozialpolitische Bedeutung mehr zukam“<sup>175</sup>. Arbeitskämpfe waren ab September 1945 an der Tagesordnung. Zuerst traf es die Automobilindustrie mit dem Streik der Zulieferfirmen Fords, ab November 1945 wurde General Motors für fünf Monate bestreikt. „1946 traten insgesamt vier Millionen Erwerbstätige in den Ausstand, darunter Bergarbeiter, Eisenbahner und die Betriebsangehörigen von General Electric.“<sup>176</sup> Die Gründe für den Arbeitskampf, verursacht durch die Umstellung auf eine Friedenswirtschaft und die Wiedereingliederung von Millionen Soldaten, die einen damit einhergehenden Überschuß an Arbeitskräften verursachte, waren folgende: „Die Arbeitszeit ging nach Kriegsende zurück, Überstunden fielen weg, die Löhne nahmen bis zu 50 Prozent ab, der Verdienstausschlag sollte mit Lohnerhöhungen ausgeglichen, die Lohnerhöhungen durch Streiks erzwungen werden“.<sup>177</sup> Diese Arbeitskämpfe drehten sich um die übliche Thematik solcher Konflikte, die Forderungen lauteten nach mehr Lohn, kürzerer Arbeitszeit und besseren Arbeitsbedingungen. Im Allgemeinen ging es um das Verhältnis zwischen Arbeitnehmern und Arbeitgebern, das gerade in dieser Zeit in einem Wandel begriffen war, wie seit der Zeit der „Großen Depression“ nicht mehr. Die Industrie und die konservativen Kräfte in

---

<sup>174</sup> Sehr interessant wird das Thema der schwierigen Wiedereingliederung der Soldaten in die Zivilgesellschaft in dem Film „The Best Years of Our Lives“ von William Wyler, 1946, dargestellt.

<sup>175</sup> Gerd Raeithel: Geschichte der nordamerikanischen Kultur. Band 3. Vom New Deal bis zur Gegenwart 1930-1995. Frankfurt am Main 1995. Seiten 185 - 186.

<sup>176</sup> Ebd.

<sup>177</sup> Ebd.

der Exekutive und Legislative versuchten, den aufstrebenden Gewerkschaften Gesetze entgegenzusetzen, die deren Macht beschränken sollten. An erster Stelle ist hier der sogenannte „Taft-Hartley-Act“ zu nennen, auch bekannt unter der Bezeichnung „Labor-Management-Relations-Act“. Dieses Gesetz wurde 1947 vom republikanisch dominierten Kongress gegen das Veto von Präsident Truman ratifiziert. Das Gesetz war der Versuch, den in konservativen und industriellen Kreisen ungeliebten „National Labor Relations Act“ (NLRA) von 1935 zu schwächen. Dieses von der Roosevelt-Administration verabschiedete Gesetz sollte die Arbeitnehmer vor der Willkür der Arbeitgeber schützen, ihnen allgemein eine stärkere Position in Lohnverhandlungen sichern, und die Organisation von Gewerkschaften legalisieren und fördern. Als Resultat des NLRA stieg die Anzahl der gewerkschaftlich organisierten Arbeitnehmer von 3,5 Millionen im Jahr 1935 auf 15 Millionen im Jahr 1947.<sup>178</sup>

Der Taft-Hartley-Act war der Versuch, diese 1935 definierten Verhältnisse zwischen Arbeitnehmer und Arbeitgeber im Rahmen des NLRA unter Zufügung weiterer Amendments neu zu definieren. Mit anderen Worten: die Arbeit der Gewerkschaften sollte erschwert, die Position der Arbeitgeber gestärkt werden.

Wie in den beiden Filmen „Fort Apache“ und „Red River“ streiten sich in der Zeit der „Reconversion“ der Wirtschaft der USA nach dem Zweiten Weltkrieg zwei unterschiedliche Ideen und Vorstellungen von Gesellschaft um eine Lösung der Probleme. Die eine Seite wird repräsentiert durch die Industrie und ihre Lobby in der Legislative, die zum Zeitpunkt der Präsidentschaft des Demokraten Harry S. Truman republikanisch dominiert war. Sie ist auf ihre Werte und Interessen wie Profitmaximierung bedacht, und will diese schützen und verteidigen. So wie Colonel Thursday oder Tom Dunston. Die andere Seite fordert neue Rechte ein wie das „Recht auf Arbeit“ oder die Intervention von Gewerkschaften oder der Regierung in den Arbeitsmarkt zugunsten der Arbeitnehmer. Schlicht: eine gerechtere Verteilung der Gewinne der Industrie (d.i. größere Partizipation der Arbeitnehmerseite am Profit). Die Methoden der Durchsetzung der Vorstellungen der Erneuerer sind Streik, solidarisches, Klassen- und individuelle Interessen übergreifendes und verbindendes Handeln. Richtlinien der Verhältnisse von Arbeitgeber – und nehmer, so wie sie von Captain York und Matt Dunston angewandt werden.

---

<sup>178</sup> ohne Autor, „NLRA“, MS Encarta 95, o. Ortsangabe, 1995.



„Further, in the wake of auto, steel, coal and rail strikes over 1945-1946 and the Republican`s Congress`s passage of the conservative Taft-Hartley-Act over President`s Truman veto in 1947, Red River presented Americans with both a dysfunctional (Dunson`s) and an ideal (Matt`s ) approach to management-labour relations.“<sup>179</sup>

Diese Interpretation von „Red River“, der nach „Fort Apache“ in die Kinos kam, gilt auch für Fords Film. Sicherlich ist es kein Zufall, daß Ford von Hawks beim Schnitt seines Films um Hilfe gebeten wurde. Beide Filme zeigen schließlich eine mehr oder minder versöhnliche Lösung dieses Interessenkonflikts auf. In „Red River“ finden die beiden Streithähne wieder zusammen und beenden den Konflikt. In „Fort Apache“ ist das Ende vielschichtiger. Thursday enthebt York des Kommandos, weil dieser der Einzige ist, der sich offen gegen den fatalen Angriffsbefehl stellt. Doch York ist kein Meuterer: Es kommt nicht zur Befehlsverweigerung des gesamten Regiments. Viele Romane der Nachkriegszeit, die später verfilmt werden sollten, thematisierten den Konflikt um unfähige oder soziopathische Anführer und spiegelten damit die zwiespältige Kriegserfahrung der Nation wider. Als Beispiele seien hier angeführt „Mister Roberts“, von Thomas Heggen, ein Theaterstück von 1946, 1955 von Ford verfilmt. Andere Beispiele sind „The Naked and the Dead“, 1948 von Norman Mailer, oder „The Caine Mutiny“, 1951 von Herman Wouk, oder „From Here To Eternity“, 1951 von James Jones. Fords Captain York ist ein Gegenentwurf zu den Offizieren in den angeführten literarischen Beispielen. Thursday entspricht ihnen. Die anderen Offiziere von Thursdays Regiment befolgen seinen Befehl, wohlwissend um dessen fatale Folgen. Und wie John Ford im Interview mit Peter Bogdanovich meinte, tun sie dies zu Recht. Eine Aussöhnung der beiden Parteien erfolgt also nicht. Eine Partei in Gestalt von Thursday geht unter, die andere in Person Yorks überlebt. Nicht ohne die Anweisung des in seinen Untergang reitenden Thursday an York zu ignorieren: „When you command this regiment, and you probably will, *command* it!“.

Genau dies geschieht. Anhand der einfachen Symbolik von Kleidungsstücken schildert der Regisseur den Wandel des Captain York. Denn nun trägt York, befördert zum Colonel und Kommandeur, die „Forage Cap“ mit dem Sonnenschutz, die vorher Colonel Thursday als Anführer und Fremden charakterisierte. York ist kein Fremder, doch nun ist er der

---

<sup>179</sup> Michael Coyne: The Crowded Prairie. American National Identity in the Hollywood Western. London 1997. Seite 155

Anführer. Obendrein ist er der Mann, der im Nachhinein den törichten Thursday mythologisch verklärt und zur Legende erhebt. Yorks Lüge über den Tod des Colonels und des Regiments folgt einem höheren Interesse als der historischen Wahrheit. Er verkörpert dieses höhere Interesse, indem er die seltsame Kappe des Colonels trägt und seine Uniform jetzt nahezu den Regularien entspricht: kein Stetson mehr, keine Hosenträger, aber noch immer ein buntes Halstuch. Das „höhere Interesse“, das Kirby York nun vertritt, gilt der Armee und der Nation, die aufgebaut und geschützt werden soll. Also verschweigt er die Wahrheit über Thursdays Ende und liefert der Nation einen neuen Helden, eine neue Legende. Damit greift er der Szene in Fords „The Man Who Shot Liberty Valance“ von 1962 vorweg, in der der Legende ebenfalls Vorzug vor der Wahrheit gegeben wird: „When the legend becomes a fact, print the legend.“

Yorks Vorstellung von der Organisation und Leitung von Arbeit und Gesellschaft obsiegt über die althergebrachten Ideen eines Thursday. Der Sieger dieses Konflikts übernimmt Teile der unterlegenen Ideologie in sein Programm, im Interesse der Nation, repräsentiert durch die Kavallerie. Fords Konfliktlösung ist eindeutig, und doch vielschichtiger als die simple Versöhnung der Parteien in „Red River“. Auch Peter Bogdanovich zieht eine Parallele zum Schluß von „The Man Who Shot Liberty Valance“, und stellt Ford die Frage nach dem Sinn dieser Legendenbildung. Ford antwortet: „...because I think its good for the country“.<sup>180</sup>

#### **4.2. „She Wore A Yellow Ribbon“**

**(deutscher Verleihtitel: „Der Teufelshauptmann“)**

Wohl kaum ein Film John Fords ist romantisierender, melancholischer und zugleich optimistischer als der zweite Teil der ersten Kavallerietrilogie. Soziale Risse sind in diesem Film nicht festzustellen, er ist eine Hymne auf den gesellschaftlichen Konsens. Hier findet die militärische Gemeinschaft, die mit Familie gleichgesetzt wird, ihre idealistischste Ausprägung. Der Mythos der Kavallerie und der Gesellschaft an der

---

<sup>180</sup> Peter Bogdanovich: John Ford, a.a.O., Seite 86.

westlichen Grenze ist in „She Wore A Yellow Ribbon“ noch intakt, und wird vom Regisseur in prächtigen, inspirierten, gemäldeartigen Bildern zelebriert. Über allem weht ein Hauch von Vergänglichkeit und Melancholie. Der Film kann sowohl als Höhepunkt als auch Abschied von Fords Optimismus gewertet werden.

#### **4.2.1. Inhalt**

Sommer 1876, unmittelbar nach der Schlacht am Little Bighorn. Fort Stark, im Südwesten der USA. Captain Nathan Brittles (John Wayne) tritt seine letzte Woche im Dienst der USC an. Danach wird er sich in den Ruhestand zurückziehen. In der Gegend um das Fort sind die Indianer nach ihrem Sieg gegen Custer in Aufruhr. Die Stämme der Sioux, Cheyenne und Arapohoe drohen, sich gegen die Weißen zu verbünden. Captain Brittles versucht, dies während seiner letzten Patrouille zu verhindern. Sein Auftrag lautet, den Aufmarsch der vereinigten Stämme aufzuhalten. Doch er wird, weil er zwei Frauen (Gattin und Nichte von Major Allshard, dem Kommandeur des Postens, gespielt von George O'Brien, Joanne Dru und Mildred Natwick) aus dem Fort evakuieren muß, daran gehindert, seinen Auftrag zu erfüllen. Die Indianer überfallen Siedlungen und ermorden den Indianeragenten, und Brittles Kompanie kommt jeweils zu spät, um dies zu verhindern. An seinem letzten Tag im Dienst schenkt ihm seine Kompanie eine Uhr, und rückt nun unter dem Kommando der beiden jungen Lieutenants Cohill (John Agar) und Pennell (Harry Carey jr.) erneut gegen die Indianer aus. Doch Brittles reitet hinterher und übernimmt wieder das Kommando. Mit Sergeant Tyree (Ben Johnson) reitet er zum Hauptlager der Indianer. Dort trifft er seinen alten Freund Häuptling „Pony That Walks“. Brittles will ihn bewegen, den Konflikt zu vermeiden. Aber der Chief hat keine Macht mehr über seine Krieger. Die jüngeren Männer unter „Red Shirt“ hören nicht mehr auf ihn, sie wollen Krieg. In der Nacht, wenige Minuten bevor Brittles Dienstzeit endgültig abläuft, attackiert die Kavallerie die Indianer und treibt deren Ponyherde in alle Winde. Mangels Pferden sind die Stämme zum Rückzug gezwungen, und der Krieg wird so verhindert. Brittles übergibt sein Kommando und reitet davon, gegen Westen. Doch die Kavallerie ernennt ihn zum Colonel und Chef der Scouts und sendet ihm Sergeant Tyree als Boten nach. Brittles kehrt zurück ins Fort.

#### 4.2.2. Produktionsgeschichte

„She Wore a Yellow Ribbon“ basiert auf Motiven zweier Kurzgeschichten von James Warner Bellah, dieser Autor lieferte bereits die Vorlage für „Fort Apache“. Für den zweiten Teil der Trilogie griff man auf die Erzählungen „Big Hunt“ und „War Party“ zurück, die beide im Sommer 1948 („War Party“ am 19.6.1948, „Big Hunt“ im gleichen Zeitraum) in der „Saturday Evening Post“ erschienen waren. Die Vorlagen haben tatsächlich nur die grobe Handlungsstruktur mit dem späteren Film gemein, sie sind beide recht blutige Kriegsgeschichten, die jeglichen Romantizismus, so wie dieser dann den Film charakterisiert, vermissen lassen. Übernommen wurde lediglich das Hauptmotiv der Erzählung „War Party“ um Captain Brittles: das der Vergänglichkeit von Zeit, und den damit einhergehenden Erinnerungen. Die Geschichte beginnt mit den Worten: „One week in the life of Captain Nathan Brittles.“ Dann folgt die Angabe dieses Zeitabschnitts: „May 1 – 7, late 1870ies“. Der Film übernimmt dieses Motiv, bei gleichzeitiger Festlegung des Jahres (1876), aber der Ignorierung einer genauen Angabe der Tage wie bei Bellah. Man sieht Brittles die Tage am Kalender durchstreichen, auf dem Blatt fehlt aber kurioserweise der Name des Monats. Das Drehbuch verfaßten Frank Nugent und Laurence Stallings. In den Produktionsunterlagen, besonders im „shooting script“, sind auch handschriftliche Ergänzungen und Zusätze von John Ford zum Drehbuch zu finden, so zum Beispiel das „Buy me time, Mr. Cohill“ oder der von einem Sprecher gesprochene Epilog, der über die Bilder des in die untergehende Sonne reitenden Brittles gelegt wurde. Diese Worte sind im fertigen Film stark abgeändert enthalten. Weil sie aber in der ursprünglichen Version das wichtige Motiv der Erinnerung an die Vergangenheit anklingen lassen, möchte ich sie zitieren: „So Nathan Brittles rode West into the setting sun towards the Santa Fé trail. Seeking – seeking what – what is there to seek when we`re old – reveries, memories – memories of a job well done.“

Nach Beendigung der Dreharbeiten an „Three Godfathers“ im Juni 1948, begannen die Vorbereitungen für den dritten Film der Argosy in Zusammenarbeit mit RKO. „Three Godfathers“ war in Koproduktion mit MGM entstanden, anzumerken ist, daß dieser Film im Technicolor Farbverfahren gefilmt wurde, von Kameramann Winton C. Hoch, welcher später dann für „She Wore a Yellow Ribbon“ verpflichtet wurde. Die Filme ähneln sich stilistisch darin, daß sie beide in wüstenähnlichen, offenen Landschaften entstanden

sind.<sup>181</sup> Interessant ist, daß sie ansonsten visuell in Farb- und Lichtgestaltung gänzlich verschieden sind.

Die finanziellen Bedingungen für Argosy waren für „She Wore a Yellow Ribbon“ die gleichen wie für „Fort Apache“. RKO würde die Finanzierung sichern und anschließend den Film verleihen. Profitaufteilung und Gage für Cooper und Ford entsprachen denen von „Fort Apache“. Die Produktionskosten fielen geringer aus im Vergleich zum vorangegangenen Film der Trilogie. Dies ist damit zu begründen, daß mit John Wayne nur ein teurer Star verpflichtet wurde, der seine *flat fee* von 100.000 Dollar erhalten sollte; Sowie auf die wesentlich geringere Drehdauer von 31 Tagen, die RKO eine Ersparnis von einer halben Million Dollar brachte. Drehzeit war von Ende Oktober bis Anfang Dezember 1948, Drehort für die Außenaufnahmen waren Monument Valley und Goudings Handelsposten, der die Kulisse für das Fort abgab. Die finalen Kosten der Produktion beliefen sich auf 1.851.291 Dollar. Davon entfielen auf die Schauspieler Kosten in Höhe von 218.942 Dollar. Die zweithöchste Gage nach Wayne erhielt Victor McLaglen mit 7000 Dollar die Woche für fünf Wochen. Mildred Natwick kam auf 2250 Dollar Wochengage für sechs Wochen, Joanne Dru erhielt 1250 Dollar achteinhalb Wochen lang, George O'Brien 1875 Dollar die Woche für 8 Wochen. In die amerikanischen Kinos kam der Film am 22. Oktober 1949, eine andere Quelle führt den 17. November an. Das erste Datum ist das Premierendatum, die Kritik der New York Times vom 18.11. bedeutet, daß der Film zumindest in New York erst am 17.11. in die Kinos kam. Die zitierte Beurteilung von Variety stammt aus dem Juli 1949, es muß sich dort um eine Pressevorführung des Films gehandelt haben. Warum der Film von RKO erst fast ein Jahr nach Drehschluß in den Verleih genommen wurde, bleibt ein Rätsel. Man könnte annehmen, daß diese Verzögerung durch die internen Schwierigkeiten der Firma, so wurden mehrere Produktionschefs ausgetauscht, verursacht wurde. In den Unterlagen Fords finden sich hierfür aber keine Hinweise.

Das Einspielergebnis für die USA alleine belief sich auf 2,5 Millionen Dollar, der Weltmarkt steuerte noch einmal 2,7 Millionen Dollar bei. Kritiken zur Zeit der Erstveröffentlichung des Films heben besonders dessen visuelle Qualitäten hervor. So schreibt die New York Times am 18. November 1949: „Bulwarked with gay and spirited music and keyed to the color of the plains, *She Wore a Yellow Ribbon* is a dilly of a cavalry picture“. Variety schreibt in der Ausgabe vom 27. Juli 1949: „Unfolded before a sweeping

---

<sup>181</sup> „Three Godfathers“ wurde in der Mojave-Wüste gedreht.

panorama of magnificent outdoor Technicolor, the tale moves along easily as it shows how the troop surmounts the indian peril“. Spätere Interpreten heben die ästhetisch-visuellen Qualitäten des Films hervor. So schreibt Edward Buscombe: „The film`s colour, a homage to Remington style is.... glorious: the earth hues of Monument Valley, the blue and gold uniforms, red sunsets on a desert cemetery and, most famously, the darkly saturated colours of troops, wagons and sky in a thunderstorm. The ostensible theme, as in much postwar Ford, is leadership, the price of which... is loneliness and celibacy“. <sup>182</sup>

#### **4.2.3. Analyse I: Zwei Hauptmotive**

Wie in „Fort Apache“ dient die Kavallerie als eine Art Ersatzfamilie, ist Gemeinschaft, ist Heimat. Doch in diesem Film stehen andere Aspekte als in seinem Vorgänger im Mittelpunkt der Erzählung. Von den gesellschaftlichen Brüchen und Gegensätzen, wie sie in „Fort Apache“ auftauchen, ist hier nichts mehr zu spüren. Die Gemeinschaft der Kavalleristen in „She Wore a Yellow Ribbon“ ist von einem allumfassenden Konsens geprägt. Die zwei Hauptmotive des Films sind: die Problematik um die Abgabe des Kommandos, und die romantisch-sentimentale Verklärung der Vergangenheit. Die Kavallerie als Familienverband und die Handlung des Films dienen als sozialer und erzählerischer Rahmen für diese beiden Motive. Offenbar wird Captain Brittles in den Ruhestand versetzt, mit Ablauf seiner letzten Patrouille. Doch wer wird sein Nachfolger, und die Kompanie so führen wie er? Die beiden Leutnants Cohill und Pennell zeigen sich im Verlauf der Handlung als nur bedingt geeignet, das Kommando zu übernehmen. Sie reiben sich auf im Streit um die Gunst der Nichte von Major Allshard, Miss Olivia Dandridge. Pennell denkt an die Aufgabe seiner Karriere, und will wieder zurück in den Osten, wo er herkommt, zusammen mit Olivia, die ebenfalls aus dem Osten stammt. Verbunden mit der Thematik der Übergabe des Kommandos ist das Motiv der Initiierung von Außenstehenden in den Verbund, die Gemeinschaft der Armee. Diese Außenstehenden sind in „She Wore a Yellow Ribbon“ die beiden aus dem Osten stammenden Protagonisten Pennell und Olivia. Letztere soll gerade deswegen aus dem Gebiet evakuiert werden, in das

---

<sup>182</sup> Alle Zitate: Bill Levy, a.a.O., Seite 162.

sie zu Besuch kam, um den Westen zu sehen, weil sie nicht zur Kavallerie gehört, weder faktisch noch ideell. „She ain't Army“, sagt ihr Onkel. Das gleiche gilt für Pennell. Im Verlauf der Handlung durchlaufen beide Figuren eine Entwicklung, die zeigt, daß sie von nun an zur Familie der Armee dazugehören. Mentor dieser Entwicklung, väterlicher Lehrer gewissermaßen, ist Captain Brittles. Er ist das soldatische und moralische Maß aller Dinge in „She Wore a Yellow Ribbon“. Zu seinen Aufgaben gehört nicht nur die Bekämpfung der aufständischen Stämme, sondern auch die Ausbildung und Erziehung seiner potentiellen Nachfolger. Designierter kommandierender Offizier ist Leutnant Cohill, der mehr Dienstjahre aufweist als Pennell. Im Gegensatz zu diesem stammt Cohill aus dem Westen. Doch Cohill zeigt wenig Verantwortungsbewußtsein und moralische Reife, als er bereit ist, sich mit Pennell um das Mädchen zu schlagen. Cohills Initiierung in die Rolle des zukünftigen Kommandierenden ist, als Brittles ihn und einige Männer zurückläßt, um die Furt zu überwachen. Brittles nennt ihn beim Vornamen, und anschließend „son“. (Bereits vorher hatte er Cohill gedroht, ihn übers Knie zu legen. Dieser antwortet, daß dies bisher nur sein Vater getan hätte). Die Initiierung Cohills in die Armee wird dadurch bekräftigt, daß er in dieser Szene zusammen mit Olivia zum Paar wird. Cohill ist das zukünftige Oberhaupt einer Armeefamilie, im übertragenen Sinn als Offizier, und im tatsächlichen Sinn als Ehemann und potentieller Vater.

Pennells Eingliederung in den Verbund der Kavallerie erweist sich als schwieriger. Anfangs trägt er sich mit dem Gedanken, die Armee zu verlassen. Seine Familie im Osten ist reich, er ist nicht darauf angewiesen, Karriere als Soldat zu machen. Doch im Verlauf der kriegerischen Auseinandersetzungen mit den Indianern gewinnt auch Pennell an Statur und Persönlichkeit. Er wächst an der der Kavallerie auferlegten Aufgabe. Dieser Lernprozeß ist erfolgreich abgeschlossen, als er das Kommando über Brittles Truppe übernimmt und Cohills Männer an der Furt ablöst. Pennells Initiierung ist die Szene, in der er, Brittles und Tyree die Massakrierung des Waffenhändlers Rynders durch die Indianer beobachten. Brittles bietet Kautabak an, und Pennell nimmt an. Anschließend fragt ihn Brittles, ob er immer noch seine Karriere beenden will, und Pennell, unter dem Eindruck der Geschehnisse, sagt nein. Letztlich akzeptiert er seine Rolle als Soldat und zölibatärer Anführer in der gleichen Szene, in der sich Olivia offen zu Cohill bekennt. Mit seinem „I understand“ auf Olivias Bekenntnis zu Cohill, nimmt Pennell seine Rolle als künftiger Kommandeur an, indem er auf die Frau (und Familie) an seiner Seite verzichtet, so wie dies Brittles lange Jahre tat. Daß Pennell in seiner Rolle als künftiger Befehlshaber dem

ebenfalls zölibatären Offizier (siehe Kritik Buscombe) Brittles als dessen Nachfolger zugeordnet wird, und nicht Cohill, zeigt sich in der letzten Szene des Films. Brittles kehrt mit Tyree in das Fort zurück, in dem gerade ein Tanz stattfindet. Der Tanz geht weiter, doch Brittles wendet sich ab, um zu den Gräbern seiner Familie zu gehen. Pennell tanzt nicht mit, sondern steht abseits seinen Rücken den Tanzenden zugewandt. Sein Blick ist nach draußen gewandt, in die Richtung, in die Brittles ging. Der Preis für die künftige Führerschaft ist Einsamkeit, und Pennell hat dieses Opfer akzeptiert. Erst durch diese Entwicklung der beiden Leutnants ist Brittles in der Lage, sein Kommando abzugeben. Nachdem die Ponyherde der Indianer vertrieben wurde, beendet Brittles seinen Dienst. Die Initiierung der beiden als Offiziere und Befehlshaber ist abgeschlossen, Brittles Aufgabe erfüllt. Olivia durchlebt ebenfalls eine Entwicklung, die sie abschließend befähigt, in die Gemeinschaft der Kavallerie aufgenommen zu werden bekommt. „She ain't Army“, das Urteil des Majors über sie, sagt alles. Noch gehört sie nicht zur Armeefamilie, sie soll wieder in den Osten zurück, denn sie war nur zu Besuch im Fort. Ihr Wandel von der Touristin zur Armeefrau schildert der Film anhand einer Reihe von Entwicklungsschritten. Beim Ritt mit der Truppe beschwerte sie sich noch anfangs über das Kommando „Women to the rear.“ Später folgt sie ohne Zögern Brittles Befehl, an der Furt aufzusitzen und Cohill zurückzulassen. Sie ist nicht mehr das Mädchen, das sich als Soldat verkleidet, weil sie es schick findet. In dieser Szene an der Furt ist sie die Soldatenfrau, die in einer großen Schlammfütze steht, mit verdreckten Stiefeln und Rockschoßen, das gelbe Band im Haar nicht mehr koketter Schmuck, sondern als aufrichtiges Zeichen der Verbundenheit mit Leutnant Cohill. Als sie und ihre Tante Brittles verabschieden, stehen die beiden Frauen gemeinsam und blicken dem Captain hinterher, sie ähneln stark den Frauen in „Fort Apache“, die ebenfalls den abziehenden Truppen hinterher schauten. Olivia Dandridges Initiierung ist abgeschlossen, sie ist Teil der Kavallerie-Gemeinschaft geworden. Initiator all dieser Szenen der Initiierung ist Captain Brittles. Er ist nicht nur der allseits respektierte militärische Führer der Kompanie, darüber hinaus ist er so etwas wie der Mentor, die väterliche, lehrerhafte Leitfigur der drei jüngeren Protagonisten des Films, Pennell, Cohill, Olivia. Mit den älteren Charakteren des Films verbindet Brittles eine familiär zu nennende Bindung, dies aber auf einer anderen Ebene. So ist er seit langem bekannt mit den Allshards, mit dem Doktor, mit Tyree und Quincannon. Gegenseitiger professioneller Respekt und eine Herzlichkeit kennzeichnen diese Beziehungen. Zwei Figuren des Films stehen als das *alter ego* von Brittles. Zum einen ist dies der Häuptling „Pony That Walks“. Dieser ist auch „am Ende seiner Dienstzeit“, als Oberhaupt seines Stammes. Auf Brittles



Einwand, „old men should stop wars“, sagt der Häuptling nur, daß es zu spät sei, dies zu tun. Doch Brittles ist in diesem Punkt nicht einverstanden mit ihm. „Pony That Walks“ dient im Film als die Variation des alternden Führers, der sich nicht um seine Nachfolge gekümmert hat, so wie dies Brittles tat. Der Indianer weiß, daß der Krieg schlecht für sein Volk ist, und er ihn verhindern sollte. Resigniert, wird er nicht mehr versuchen, die Krieger seines Stammes aufzuhalten, und er hat in seiner Führerschaft versagt, einen moderateren Mann als den kriegslüsternden „Red Shirt“ zu seinem Nachfolger zu ernennen. Das Versagen von „Pony That Walks“ weist Brittles den richtigen Weg und bekräftigt ihn in seinem Bemühen, einen Krieg zu verhindern. Der Indianer ist ein negatives alter ego des Captains, denn er repräsentiert einen Führer am Ende seiner Befehlshaberschaft, wie es Brittles nicht sein wird.

Brittles zweites alter ego ist Sergeant Tyree. Ähnlich wie Brittles lebt Tyree für eine Vergangenheit, die keinen Bestand mehr in der Gegenwart hat, für einen „lost cause“, wie dies Jane Place nennt.<sup>183</sup> Brittles hat seine Familie, Frau und zwei Töchter, verloren. Zu Beginn des Films sieht man die drei Fotografien in seinem Quartier auf dem Schreibtisch stehen, von einem gelben Band umrahmt. Der Titel des Films bezieht sich nicht nur auf Olivia Dandridge und ihr Haarband, auch Brittles` Frau trug dieses Band, und nun ziert es ihre Fotografie.

Zwei Mal zeigt der Film Brittles am Grab seiner Frau und der Kinder. Zu Beginn des Films sieht man ihn, wie er Blumen auf die Gräber legt, und diese gießt. Die ersten Szenen auf dem Friedhof sind in ein unrealistisches, an der Grenze zur Kitschigkeit angesiedeltem Orange gehalten, ein alles mit seiner Farbigkeit dominierendes Licht, das die Szenerie zu der eines Traumlandes mythologisiert. Zum Schluß des Films, nachdem Brittles von Tyree zurückgebracht wurde, sieht man ein zweites Mal Brittles am Grab seiner Frau. Im Hintergrund sieht man die Buttes von Monument Valley, die eine Linie bilden mit einer Art Urne auf einem der Gräber. Die Felskuppen korrespondieren mit den Steinen der Gräber des kleinen Friedhofes, und erheben diese Szenen zu Ikonen der Vergangenheit, in denen Brittles lebt. Jedoch: Das Licht ist nicht mehr farbig. Brittles hat das Kommando abgegeben. Die alten Zeiten sind unwiderruflich vorbei. Die neue Zeit ist in das Grau der Nacht getaucht. Man sieht ihn allein sitzen, er hat den Tanz, die Gemeinschaft verlassen. Brittles ist der Anführer, aber er ist nicht unbedingt ein Teil dieser Gemeinschaft. Brittles hat den Preis, den Verlust seiner Familie und die Akzeptanz seiner Einsamkeit, für diese

---

<sup>183</sup> J.A. Place: *The Western Films of John Ford*. Secaucus, 1974.

Führerschaft entrichtet, ähnlich, wie Pennell dies mit dem Verlust von Olivia und seinem Abwenden von den Tanzenden ihm gleichtut. Die schwierige Aufgabe, das Kommando zu übergeben, ist Brittles gelungen. Anders als „Pony That Walks“ hat er nicht resigniert oder versagt, sondern seine Nachfolge zukunftsweisend geregelt. Mit der Verhinderung des Indianerkrieges im Südwesten hat Brittles zudem die Weichen für eine positive Zukunft gestellt: die Besiedelung des Landes durch die weißen Siedler wird nicht aufgehalten, und das für einhundert Jahre, wie dies der Sprecher im Film ankündigt.

Die Erinnerung an vergangene, bessere Zeiten ist, wie in der Einleitung zu dieser Analyse bereits erwähnt, das zweite der beiden Hauptmotive des Films. Brittles lebt in der Erinnerung an seine Familie. Brittles „Erziehung“ der beiden Leutnants zu seinen Nachfolgern widerspricht der Meinung einiger Kritiker, daß er ausschließlich in der Vergangenheit lebt. Brittles ist motiviert, die gegenwärtigen und zukünftigen Probleme der Gemeinschaft der Kavallerie, und somit der zukünftigen Gesellschaft und Nation, zu lösen. Brittles zentrale Aussage „Old men should stop wars“ ist nicht die Aussage eines Mannes, der seine Ideale vor langer Zeit verloren und vergraben hat, sondern eines Mannes, der für das Wohl und die Zukunft einer Gemeinschaft Sorge trägt. Gerade weil Brittles um die Erfahrung des familiären Glücks weiss, ist er motiviert, diese auch zukünftigen Generationen zu ermöglichen. Brittles ist eine gebrochene Figur, wie das bedingungslose Festhalten an die Erinnerung an seine Familie dokumentiert. Doch dieses Festhalten am Glück der Vergangenheit macht Brittles nicht blind für die Probleme der Gegenwart und der Zukunft. Ganz im Gegenteil: es motiviert ihn, eine friedfertige Zukunft für die ihm anvertraute Gemeinschaft anzustreben.

Anders als Sergeant Tyree. Denn darin besteht der Hauptunterschied zwischen den beiden ansonsten ähnlichen Charakteren. Tyree dient dem Film so wie „Pony That Walks“ als eine Variation des Charakters von Brittles, als eine Art negatives alter ego, das aufzeigt, was aus Brittles hätte werden können. Wie Brittles, trauert Tyree ebenfalls einer verlorenen Vergangenheit nach. Jedoch verlor er nicht seine Familie, sondern seine Heimat: Den konföderierten Süden. Tyree wird im Film als Südstaatler charakterisiert. Er spricht nicht nur mit starkem südlichen Akzent, sondern auch von der „Yankee-Cavalry“ oder dem „Yankee War Department“, allerdings nicht ohne eine Spur von Ironie. Tyree ist tatsächlich ein Einzelgänger, ein „loner“. Visuell und erzählerisch-inhaltlich schildert dies der Film eindrücklich. Auf seinem Botenritt nach Sudro Wells zeigt die Kamera den

einsamen Reiter im Kontrast zu den majestätischen Kuppen der Felsen des Monument Valley. Tyree sieht man so gut wie nie in einer Gruppe mit anderen Kavalleristen. Er ist der Einzelgänger, der sich nicht um die Gemeinschaft schert, sein Motto lautet, sich nur um Dinge zu kümmern, die ihn direkt angehen. „This ain't my department“ und „I ain't getting paid for thinking“ sind seine Ausflüchte, sich aus Belangen der Gemeinschaft herauszuhalten. Tyree nimmt an keinem Tanz teil, er trinkt nicht, er kaut keinen Tabak, er spielt keine Karten: „I don't chew and I don't play cards“. Das einzige gemeinschaftliche Ritual, an dem er teilnimmt im Laufe der Handlung, ist das Begräbnis von Trooper Smith. Trooper Smith hieß eigentlich Rome Clay und war Tyrees kommandierender Offizier in der konföderierten Kavallerie, in der Tyree Captain war. Wie in den beiden anderen Filmen der Trilogie ist das Motiv der Kavallerie als eine die ethisch vielfältige Nation verbindende Gemeinschaft in „She Wore a Yellow Ribbon“ enthalten. Wieder gibt es die ehemaligen Konföderierten, die nun ihre Heimat in der US-Kavallerie gefunden haben. Das gleiche gilt für die irischen und deutschen Immigranten, wie Quincannon und Hochbauer, oder die US-Amerikaner aus Osten und Westen (jeweils erkennbar an den sorgfältig vom Film herausgestellten regionalen Dialekten). Tyree ist eine Ausnahme. Er bleibt Außenseiter und Einzelgänger, bis zum Schluß des Films ist er der Sache des Südens verbunden. Noch als Brittles die Unterschriften von Präsident Grant und den Generälen Sheridan und Sherman auf seiner Ernennungsurkunde erwähnt, merkt Tyree an, daß nur noch Robert E. Lee's Unterschrift fehle. In dieser Szene wird er, durch die Färbung der Szenerie in das bisher den Szenen von Brittles auf dem Friedhof vorbehaltene orangefarbene Licht, der Figur des Captains zugeordnet. Als Tyree Brittles einholt, herrscht das gleiche unrealistische, überästhetisierte Glutorange vor, das die erste Friedhofsszene charakterisierte. Tyree nimmt sogar seinen Arm um Brittles, eine für den Südstaatler ungewöhnlich emotionale Geste. Für Tyree ist sein Captain mehr als ein Offizier, Brittles ist auch für diesen Außenseiter Mentor und väterliche Leitfigur. Was Tyree von Brittles unterscheidet, ist der Sinn für die Gemeinschaft, der Tyree weitestgehend fehlt. Anders als Brittles, der zwar auch über einen „lost cause“ stark einer Vergangenheit verbunden ist, aber trotzdem Sinn für die Gegenwart und die Zukunft einer Gemeinschaft besitzt, ist dies Tyree nicht möglich. Er bleibt weiterhin der Idee des Südens verbunden. Brittles Qualität der Führerschaft drückt sich in diesem eklatanten Unterschied zwischen den beiden Charakteren aus. Brittles kann den Spalt zwischen idealisierter Vergangenheit und nüchterner Gegenwart kraft seiner Persönlichkeit und seinem Pflichtgefühl gegenüber der Kavallerie und der Nation überwinden, Tyree kann dies nicht.

Anders könnte man sagen, daß die Kavallerie als Gemeinschaft ein „common cause“ verbindet, der gemeinsame Wille, die westliche Siedlungsgrenze zu sichern, der Nation die Expansion nach Westen zu ermöglichen. Dieser „common cause“ ist eine selbstlose, freiwillig gewählte Pflicht. Dies trifft nicht auf Tyree zu. Sein Festhalten an einem „lost cause“ charakterisiert ihn, und separiert ihn gleichzeitig von der restlichen Gemeinschaft der Soldaten.

Das Motiv der Erinnerung an frühere, bessere Zeiten klingt mehrfach im Film an. Wie erwähnt, steht der „lost cause“ von Tyree (und bedingt der von Brittles) dafür, das Resignieren von „Pony That Walks“ ist auch ein schmerzhaftes Eingeständnis an die besseren Zeiten, die hinter dem Häuptling liegen. In der Szene, in der Sergeant Quincannon arretiert werden soll, merkt er an: „The old days are gone forever“. Die Vergangenheit als ein mythologisches Ideal durchzieht thematisch den Film, sie wird aufgezeigt mittels der Charaktere, deren Erinnerungen, deren Verluste. Visualisiert wird sie in den in das mystische Licht des Sonnenuntergangs getauchten Szenen auf dem Friedhof, der ikonisierten Nutzung der Landschaft des Monument Valley und in der allgemein romantisierten Sicht des Regisseurs auf die Kavallerie als soziale Schicksalsgemeinschaft. Nicht zufällig ist „She Wore a Yellow Ribbon“ der einzige Farbfilm der ersten Trilogie, die Farbigkeit seiner Bilder entspricht der romantisierten Sicht der Historie. Die Tatsache, daß der Film ein „Happy End“ für alle Protagonisten parat hat, entspricht der Verklärung von Geschichte, die Ford in diesem Film zelebriert.

Captain Brittles erscheint als eine Art ältere Version von Captain Kirby York aus „Fort Apache“, und damit wiederum als ein Gegenentwurf zu Colonel Thursday. Ähnlich wie bei York verbindet der Film seinen Protagonisten Nathan Brittles mit dem Bildnis George Washingtons. Dessen Portrait hängt im Zimmer von Major Allshards, und als Brittles dieses nach seinem „mission failure“ Report verläßt, schauen ihm nicht nur der Major, dessen Frau und Nichte nach, sondern auch das Bildnis Washingtons. Michael Coyne führt noch weitere Details an: „Brittles, donning spectacles to read the inscription on his retirement gift, has eyes grown old in the service of his country, and Olivia`s surname is the same as Martha Washington`s maiden name (Dandridge)“.<sup>184</sup> Brittles militärische und soziale Führungsqualitäten sind dem Vater der Nation ebenbürtig. Der Captain erfüllt seine

---

<sup>184</sup> Michael Coyne: *The Crowded Prairie*. A.a.O., Seite 64. Einen ähnlichen Verweis gibt es in „Sergeant Rutledge“. Hier ist der Name der Titelfigur der Mädchenname der Frau Abraham Lincolns.

Pflicht, seine Persönlichkeit überwindet gesellschaftliche Spaltungen (wie zu den ehemaligen Konföderierten, denen er gestattet, Trooper Smith mit der Flagge der CSA zu bestatten), er verhindert den Krieg. Ähnlich wie Washington als der „Vater“ der demokratischen Vereinigten Staaten bezeichnet werden kann, erfüllt Brittles seine Pflicht als väterliche, demokratische Leitfigur der Gemeinschaft der Kavallerie. Aber: die Mühsal des Kommandos hat ihren Preis. Wie viele andere Anführer in Filmen Fords ist Brittles ein Einzelgänger und Außenseiter, der der Gemeinschaft zwar zu ihrem Glück verhilft, aber nicht mehr Teil von ihr ist.

#### **4.2.4. Analyse II: Inszenierung von Kostümen und Landschaft**

Wie in „Fort Apache“ macht John Ford in „She Wore a Yellow Ribbon“ ausgiebig Gebrauch von der Aussagekraft der Kostüme seiner Protagonisten. Nicht nur, weil der Titel des Films darauf anspielt, will ich auf diese Thematik eingehen, sondern weil in diesem Film das Mittel der Kostümierung so einfalls- und aufschlußreich angewandt wird. Captain Brittles wird dem Betrachter zu Beginn des Films in einem roten Unterhemd präsentiert, erst im Laufe der Szene zieht er das blaue Hemd und den blauen Paletot über. Brittles wird dem Publikum als unprätentiöser Anführer vorgestellt. Er benötigt keine sichtbaren Merkmale eines Kommandeurs wie eine Uniform, um respektiert zu werden. Brittles ist ein natürlicher Führer. Sein Quartier ist karg und praktisch eingerichtet, es ist nicht das Quartier eines Familienoberhaupts wie z.B. das von Sergeantmajor O'Rourke in „Fort Apache“. Brittles zweites Kostüm ist das des Kavalleristen an der „western frontier“: die blaue Uniform, Hosenträger, Cowboyhut, Halstuch. Bereits in den ersten Einstellungen zusammen mit seinen Führungsoffizieren unterscheidet sich Brittles markant von diesen, er ist der Einzige, der einen Cowboyhut trägt und nicht die „forage cap“. Sein potentieller Nachfolger als Kommandeur ist Leutnant Cohill. Später, im Feld, wird er exakt die gleiche Uniform tragen wie Brittles. Im Gegensatz zu Leutnant Pennell. Dieser trägt im ganzen Film die „forage cap“, er trägt nicht das legere Hemd und Hosenträger, sondern die sogenannte „blouse“, ein längeres Uniformoberteil, das nicht in die Hose gesteckt wird. Seine gesetzt wirkende Uniformierung entspricht seiner Herkunft, er ist aus dem Osten. Genau wie Major Allshard, der die gleiche Uniform trägt wie Pennell. Cohill und Brittles,

Tyree sowieso, sind Männer der Grenze, des Westens, die sich entsprechend kleiden. In lediglich einer Szene sieht man Brittles in der offiziellen, regulären Uniform mit der „blouse“: bei der Verabschiedung seiner Männer und der Übergabe der silbernen Uhr am letzten Tag seiner Dienstzeit. Nachdem er aus dem Dienst ausgeschieden ist, hat er die Uniformjacke gegen das wildlederene Wams eines Zivilisten getauscht. Seine Kleidung ist halb militärisch, halb zivil, sie ähnelt der eines Scouts, und ist damit eine Vorwegnahme von Brittles zukünftiger Position in der Armee. Das Kostüm ist gleichzeitig eine Anspielung auf zwei historische, legendäre Gestalten der amerikanischen Geschichte. Auf George Armstrong Custer und William Cody alias „Buffalo Bill“. Beide ließen sich in genau dieser Aufmachung auf Fotografien ablichten. Diese Kostümierung im Film verfolgt mehrere Zwecke. Zum einen erhebt sie Brittles auf eine mythologische Ebene ähnlich der von Custer und Cody, ohne jedoch deren mehr als zweifelhafte Stellung in der Geschichte zu übernehmen. Gezeigt werden soll lediglich Brittles Eigenschaft der unangefochtenen Führerschaft. Obwohl bereits halb Zivilist, als er Cohill schriftlich einen Befehl erteilt, wird dieser Befehl nicht im geringsten in Frage gestellt: „I don` t need a written order from you“.

Wie in den zitierten Kritiken anklingt, besticht „She Wore A Yellow Ribbon“ ganz besonders durch seine visuellen Qualitäten. Fords Ziel war es, den Film in Komposition und Farbigkeit den Gemälden und Zeichnungen der Maler Frederick Remington (1861 – 1909) und Charles Russell (1864 – 1926) nachzuempfinden. Aus diesem Grund wurde der Film in Farbe gedreht. Ford sagt in einem Interview: „The Remington-Russell background demanded colour.“<sup>185</sup> Besonders Frederick Remington, dessen Vater selbst in der Kavallerie diente, wählte die Dragoner zu seinen bevorzugten Motiven. Ford versuchte, seinen Stil und dessen Farbigkeit in den Szenen des Films zu kopieren. Sogar einige Gemälde selbst dienen als Vorlage für Filmszenen. So entspricht zum Beispiel die Komposition der sitzenden Männer an der Furt, die Cohill bewacht, unmittelbar bevor Brittles zurückkehrt, dem Gemälde „Cavalrymen`s Breakfast on the Plains“. Nicht nur einzelne Gemälde dienen als Vorlage, besonders die Farben der Bilder Remingtons dominieren den Film. Hervorzuheben ist das Dunkelblau in Kontrast mit dem Gelb der Uniformen der Reiter. Die verschiedensten Braun- und Rottöne der Erde und Umgebung des Monument Valley empfindet der Regisseur ebenfalls den Vorbildern des Malers nach. Doch geht es hierbei nicht nur um die faktischen Vorlagen Remingtons oder Russells.

---

<sup>185</sup> Aufzeichnung von Dan Ford, ohne Datum. John-Ford-Papers, Audiosammlung

Interessant ist vielmehr, daß Ford versucht, sein Bild der Kavallerie so zu idealisieren, wie dies insbesondere Remington tat. Die Gemälde der beiden Maler gewannen gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts an Popularität, als der Westen selbst bereits schon Geschichte war. Die Bildnisse von Cowboys, Trappern, Soldaten und Indianern bilden einen mythologischen, idealisierten und romantisierten Westen nach, ihrem naturalistischen Stil der Abbildung zum Trotz. Fords Film ist der Versuch, Geschichte zu romantisieren. Anders als das scharfkontrastige Schwarzweiß in „Fort Apache“, das einen mehr dokumentarischen Charakter besitzt, trägt die Farbigkeit von „She Wore a Yellow Ribbon“ zur ideellen Verklärung der Kavallerie bei, und erschafft ein verklärtes, legendenhaftes Bild einer Vergangenheit, ähnlich wie dies Remington in seinen Bildern versuchte.

In seiner Arbeit „The Influence of Westernpainting and Genrepainting on the Films of John Ford“ stellt William Howze diese Einflüsse ganz dezidiert dar. Er stellt fest: „But over and above the familiar stories, locations, and other actors, Ford`s films have a distinctive look.“<sup>186</sup>

So sind in „She Wore A Yellow Ribbon“ und anderen Western Fords die Einflüsse der Bilder Frederick Remingtons „The Cavalry Charge“, „Through The Smoke Sprang A Daring Young Soldier“, „The Quest“ sowie des bereits erwähnten „Cavalrymen`s Breakfast on the Plains“ zu finden. Die Ansicht des Forts zu Beginn des Films führt Howze auf das Gemälde Alfred Jacob Millers zurück, „Laramie`s Fort“. Dieses Werk war der Titel eines zur Entstehungszeit des Films sehr populären Buches, Bernard DeSotos „Across the wide Missouri“, welches 1948 den Pulitzerpreis für Geschichte gewann. Ford bezieht sich in „She Wore A Yellow Ribbon“ auf recht originelle Weise auf De Soto. Auf einem der Grabsteine in einer der Friedhofsszenen steht dessen Namen. Darüber hinaus stellt Howze auch die Einflüsse von Malern wie Charles Schreyvogel und Harold von Schmidt fest. Schreyvogels Sammlung „My Bunkie and other Pictures of Frontier Life“ aus dem Jahr 1909 besaß Ford in Buchform. Von Schmidt gestaltete die Zeichnungen in der „Saturday Evening Post“, in der die Geschichten von James Warner Bellah erschienen, die die Vorlage bilden zu den Filmen der ersten Kavalerietrilogie. Besonders von Schmidts Last-Stand Darstellung zu der Geschichte „Massacre“, die Vorlage für „Fort Apache“,

---

<sup>186</sup> William Clell Howze: The Influence of Westernpainting and Genrepainting on the Films of John Ford. Dissertation, University of Texas at Austin 1986. Seite 12.

findet sich nahezu unverändert im Film wieder, so Howze. Den Einfluß von Malerei findet man nicht nur in Fords Westerns wieder, sondern auch in seinen Filmen anderer Genres. Howze führt Künstler wie Eastman Johnston, William Sidney Mount, John Lewis Krimmel, Winslow Homer und Enoch Wood Perry an, die größtenteils mit Szenen häuslichen oder ruralen Lebens in den Neu-England Staaten reüssierten. Diese sogenannten Genre-Maler schufen mit Motiven wie den sogenannten „porch-scenes“ oder „hearth-scenes“ einen reichhaltigen Fundus an Bildern, aus denen nicht nur Ford schöpfte. Howze erklärt, daß genau dadurch für viele Betrachter der Filme Fords der Eindruck entsteht, mit bekannten oder vertrauten Bildern konfrontiert zu werden. Howze führt diese Tatsache darauf zurück, daß sich Ford in seiner künstlerischen Vision aus diesem kollektiven Fundus von Bildern beeinflussen ließ. Der Einfluß der Genremalerei häuslicher Szenen läßt sich vereinzelt in den Western feststellen, so ist die Sequenz der Rückkehr des Sohnes in „Fort Apache“ ein klassisches Motiv vieler dieser Bilder. Ebenso wie die detaillierte Häuslichkeit der Einrichtung des Heims der Familie O`Rourke ihr Vorbild in vielen Gemälden der Genremalerei hat.

Die Landschaft des Monument Valley trägt ihren speziellen Teil zur Verklärung der Vergangenheit bei. Der Film selbst evoziert Erinnerungen an vergangene Filmbilder, indem er Kulissen und Steinkuppen des Monument Valley („Buttes“) aus früheren Filmen Fords benutzt und zitiert. In den ersten Szenen von „She Wore a Yellow Ribbon“ werden „Stagecoach“ (Anklang des musikalischen Motivs, die Postkutsche selbst, der Telegraf) und „My Darling Clementine“ (die Kulissen von Tombstone werden ein zweites Mal genutzt) zitiert. Indem Custer vom Erzähler in der Einleitung des Films beim Namen genannt wird, klingt eine Erinnerung an Owen Thursday aus „Fort Apache“ an. Insgesamt drehte Ford sieben Filme im Valley, das auf dem Gebiet der Reservation der Navajos liegt, unmittelbar an der Grenze zwischen den Bundesstaaten Arizona und Utah. Fords erster Film, der dort entstand, war „Stagecoach“. Es folgten „My Darling Clementine“ (1946), „Fort Apache“, „She Wore a Yellow Ribbon“, „The Searchers“ (1956), „Sergeant Rutledge“ (1960) und „Cheyenne Autumn“ (1964). Ford nutzte die verschiedenen Steinformationen des Tals (das sich im Mittelpunkt eines Hochplateaus, des „Colorado-Plateau“ befindet, und auf zirka 1600 Meter Höhe ü.M. liegt), um seine Bilder von Soldaten, Postkutschen, Indianern, Reitern etc. zu untermalen, deren mythologische Bedeutung hervorzuheben, die Bilder mittels der „Monumente“ des Areals zu ikonisieren. „It is self-evident that Ford made use of Monument valley with loving care and exemplary



rigour. He saw in it a place of memory, or more exactly a theatre of memory (...) an assembly of monuments intended to facilitate remembrance of something (...).<sup>187</sup>

In den Filmen „Stagecoach“, „My Darling Clementine“ und den ersten beiden Teilen der ersten Kavallerietrilogie benutzt er dazu vorrangig die Felsformation von West Mitten, East Mitten und Merrick Butte. Diese Felsen bilden eine Dreierformation, die in „She Wore a Yellow Ribbon“ mehrfach zitiert wird: zum ersten in der Anordnung der drei Fotografien von Brittles Frau und Kindern, zum anderen in der Anordnung dreier stehender Indianer, die unbeteiligt zuschauen, als die Kompanie das Fort verläßt. Als Brittles seinen Abschied nimmt, wird die Familie Dandridge ebenfalls in einer Dreierformation gezeigt, Olivia steht erhöht in der Mitte, sie wird von ihrer Tante und ihrem Onkel flankiert, und damit entsprechen sie der besagten Felsformation. Die späteren, ab 1956 im Valley gedrehten Filme haben nicht mehr diese Dreierformation als landschaftlichen Mittelpunkt, sie sind mehr oder weniger zentriert um „Totem Pole“, einen anderen, aber nicht weniger markanten Felsen. In „Sergeant Rutledge“ zum Beispiel wird der Trupp Kavallerie zum ersten Mal im Film genau vor diesem ausrufezeichenartigen Fels gezeigt. Und wie ein Ausrufezeichen verleiht die Felsspitze dem Bild eine zusätzliche Bedeutung, wie kein Dialogsatz, kein per *voice-over* gesprochener Kommentar es vermocht hätte. In „She Wore a Yellow Ribbon“ nutzt Ford die Landschaft des Monument Valley auf zweierlei Weise: zum Einen zur visuell-dramaturgischen Untermalung und Bebilderung der Handlung. Der Melderitt des einsamen Tyree ist hierfür eines der schönsten Beispiele. Verloren in der Weite der Wüste, bedroht und bedrängt von den mächtigen, ehernen Steinblöcken, sieht man den wagemutigen Kavalleristen vor den Indianern flüchten. Anders als in „Stagecoach“ und „My Darling Clementine“ ging Ford in „She Wore a Yellow Ribbon“ sehr dicht mit der Kamera an die Felsmonumente heran. Unmittelbar am Fuß von East (oder West?) Mitten sieht man Tyree entlang galoppieren, gefolgt von den Cheyenne. In den beiden erstgenannten Filmen sah man die Felsformation immer nur aus der Ferne oder in einem Panoramenschwenk, mit z.B. der Postkutsche verschwindend klein zwischen ihnen. Im zweiten Teil der ersten Kavallerietrilogie gewinnen die Felsen durch die Nähe der Kameraposition an visueller Eindrücklichkeit, ihr Charakter wandelt sich von majestätisch (so wie in „Stagecoach“) zu bedrohlich. In der

---

<sup>187</sup> Jean-Louis Leutrat und Suzanne Liandrat-Guiges: John Ford and Monument Valley. In: Edward Buscombe/Roberta Pearson (Hg.): Back In The Saddle Again. New Essays on the Western. London 1998.

berühmten Gewittersequenz<sup>188</sup> bilden die dramatischen Felsformationen im Hintergrund des Bildausschnitts den Rahmen für den nicht weniger dramatischen, von Blitzen durchzuckten, dunklen Gewitterhimmel.

Zum zweiten nutzt Ford die Landschaft des Monument Valley mit seinen diversen, sehr charakteristischen Felsformationen auf einer Bedeutungsebene, die dem Zuschauer verschlossen bleibt, wenn er kein ausgesprochener Kenner der Gegend ist. So wird Nathan Brittles in Verbindung mit einem Fels namens „Elephant Butte“ gebracht, indem dieser den Hintergrund abgibt, mit Brittles im Vordergrund des Bildes. Für den Zuschauer unterstreicht der Fels Brittles Charaktereigenschaften (Stärke, Loyalität, Führerschaft etc.), für den Teil des Publikums, das um den Namen des Felsens weiß, ergibt sich zusätzlich die Bedeutung von Brittles als einsamen, alten, vielleicht weisen Mannes. In der Panoramassequenz nach den Szenen des nächtlichen Angriff auf die Ponyherde der Indianer, sieht man Brittles gen Westen davonreiten, vor der Kulisse des Monument Valley. Dies ist die einzige Szene in allen von Ford im Tal gedrehten Filmen, in denen man die Felsformationen East und West Mitten, Merrick, Elephant, Camel, Spearhead Mesa, Mitchell Mesa, Gray Whiskers und Mitchell Butte in einem Schwenk vereint sieht (laut Leutrat). In allen anderen Filmen kommen sie zwar auch vor, erscheinen aber mittels Schnitten als unzusammenhängend. Ein Blick auf die Landkarte zeigt, daß Brittles einen Kreis reitet, der alle Felsen des Tals verbindet, bevor er es verläßt. Der Panoramaschwenk mit dem reitenden Brittles gewinnt also auch im Hinblick auf diese Tatsache an Bedeutung. Die Funktion der Landschaft ist nicht nur eine rein malerische, wildromantische, sie unterstreicht durch ihre zirkulative Zusammenfassung der Felsformationen auch Brittles Lebensreise, der Schwenk der Kamera unterstreicht mit dieser Bewegung das Motiv der Lebensreise, die an ein Ende gelangt ist.

---

<sup>188</sup> Die Legende besagt, daß Kameramann Winton Hoch schriftlich gegen Fords Anweisung, weiter zu filmen, protestierte. Ihm waren die Lichtverhältnisse in dem aufziehenden Gewitter zu schlecht. Ford beharrte auf seiner Anordnung. 1949 gewann Hoch bei den Verleihungen der Filmakademie für seine Kameraarbeit den Oscar für die beste Farbfotografie eines Spielfilms.

### **4.3. Rio Grande**

Mit der Produktion des dritten Teils der Kavallerietrilogie geht Ford, im Hinblick auf eine weitreichendere Unabhängigkeit von den großen Studios, noch einen Schritt weiter. Der Film wird von Argosy in Zusammenarbeit mit Republic produziert. Im Interview mit Dan Ford bringt es der Regisseur auf den Punkt, weshalb der Vertrag mit Republic zustande kam: „More Money, more Liberty, more Freedom“.

#### **4.3.1. Inhalt**

Mitte der siebziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts. Ein Kavallerieposten im äußersten Südwesten der USA. Lieutenant Colonel Kirby Yorke (John Wayne) stellt fest, daß sein Sohn Jeff (Claude Jarman), nachdem er in West Point endgültig durchgefallen ist, als Freiwilliger in sein Fort versetzt wurde. Obendrein folgt Jeff seiner Mutter und von Yorke getrennt lebende Frau Kathleen (Maureen O'Hara). Sie verließ den Colonel, nachdem dieser im Bürgerkrieg die Plantage ihrer Familie niederbrennen ließ. Jeff integriert sich in den Kreis der Kavalleristen und freundet sich schnell mit den beiden Westernern Tyree (Ben Johnson) und Sandy (Harry Carey Jr.) an. Yorke hat zusätzlich noch Probleme mit den Apachen, die auf dem Kriegspfad sind. Er kann ihnen nicht nachsetzen, denn sie ziehen sich über den Rio Grande nach Mexiko zurück. Yorke beschließt, die Frauen und Kinder des Postens zu evakuieren. Doch die Indianer überfallen den Wagenzug und entführen einen mit Kindern vollbesetzten Wagen. Jeff, Tyree und Sandy befreien die Kinder aus dem Indianerlager, und Yorke kommt gerade rechtzeitig mit seinem Trupp, um sie dort herauszuholen. Auf Anweisung von General Sheridan (J. Carroll Naish) hatte er die mexikanische Grenze überschritten, um der Apachen habhaft zu werden. Yorke wird von einem Pfeil verwundet, den Jeff ihm aus der Schulter zieht. Zusammen kehren sie ins Fort zurück, in dem Kathleen auf sie wartet. Die Familie ist wieder vereint.

### 4.3.2. Produktionsgeschichte

Mit der Produktion von „Wagon Master“ 1950 endete Argosys Vertrag mit RKO. Für den dritten Teil der Kavallerietrilogie schloß Fords Firma, auf Empfehlung John Waynes, einen neuen Kontrakt mit den Republic Studios. Dieses Studio zählte nicht zu den sogenannten *Majors*. Es verdiente sein Geld mit der Produktion von Serien- und B-Western. Studiochef war Herbert Yates, der seit 1915 im Filmgeschäft war, und der Republic aus dem Zusammenschluß vier kleinerer Studios gebildet hatte. Argosy bezog Büros auf dem Studiogelände. Ford wurde totale künstlerische Freiheit zugesichert. Der Vertrag ging über zwei Jahre, beginnend am 6.3.1950. In diesem Zeitraum sollten drei Filme produziert werden. Die Kosten pro Film sollten zwischen 700.000 und 1,250 Mio. Dollar liegen, die Länge der Filme sollte zwischen 7500 ft. und 10.000 ft. liegen. Ford würde als Regisseur fungieren, Merian Cooper als Produzent. Republic hatte für die Produktionskosten komplett aufzukommen, und besaß dann alle Rechte an den Filmen, inklusive der Verleihrechte. Fords Überlegung, mit dem notorisch unterklassigen B-Film Studio Republic einen Vertrag abzuschließen, war ein ungewöhnlicher Schritt. Doch für Ford bedeutete es, drei Filme ohne jegliches finanzielles Risiko für sein angeschlagenes Unternehmen produzieren zu können. Die Probleme in der schwierigen Zusammenarbeit mit Republic und dessen Studioboss Herbert Yates schienen vernachlässigbar. Für Yates und Republic war die Kooperation mit Ford dagegen ein enormer Prestigegewinn. Bevor Ford sein seit 1936 verfolgtes Wunschprojekt „The Quiet Man“ in Angriff nehmen konnte, sollte zur Finanzierung dieses Projekts ein seine Kosten und einen Profit einspielender Film gedreht werden. Für Yates und Ford konnte dies nur ein Western sein. Als literarische Vorlage für das Drehbuch wurde, wie schon bei den beiden anderen Filmen der ersten Trilogie, auf eine Kurzgeschichte von James Warner Bellah zurückgegriffen. Diese Kurzgeschichte war „Mission with no Record“. Das Drehbuch unter dem Arbeitstitel „Rio Bravo“ schrieb Kevin McGuinness. In einem Brief an Ford vom 3. Mai 1950 äußerte Herbert Yates, daß ihm der Titel nicht gefiele: „Rio Bravo is not a box office title“. Zweitens monierte er „it lacks love interest“, drittens sorgte er sich über das Einspielergebnis in den ehemaligen Staaten der Konföderation, das zurückging, „when conflict during the post-war period between the North and the South was not cleared up in a fashion acceptable to the South“. McGuinness mußte sein Drehbuch modifizieren. Republic wollte auf jeden Fall einen Kassenshit. Ursprünglich waren als Salär für die

Schauspieler folgende Summen vorgesehen (Brief vom 12. Mai 1950 von Argosy an Republic, alle Angaben in US-Dollar): Wayne 100.000, O`Hara 50.000, Mc Laglen 25.000, Jarman 12.000, Johnson 20.000, Carey 10.000. Auch damit war Yates nicht einverstanden. In einem Memo an Ford (undatiert) liest man: „Please advise me what justification a guy has in paying Johnson Dollar 20.000 and Carey Dollar 10.000 whether one of them will sell a ticket at the BO“.<sup>189</sup> Die Gagen für die beiden genannten Schauspieler wurden auf 15.000 respektive 7.500 Dollar gekürzt. Dafür erhielt John Wayne mehr Geld. Zusätzlich zu den 100.000 Dollar Festgage kamen 10% der Erträge der Zweitauswertung des Films sowie, interessanterweise, 10% des Ertrags vom Verkauf des Films an das Fernsehen. In einem Brief vom 20.6.1950 von Merian Cooper an John Ford ist dies vermerkt, zusätzlich ist das endgültige Budget des Films, geplant waren 30 Drehtage, festgehalten: 1.214.899 Dollar. Allein Harry Carey jr. behauptet in seiner Autobiographie, daß Ford den Film ursprünglich in Farbe drehen wollte, Yates dies aber zu teuer war, und Ford einlenkte. In den John-Ford-Papers findet sich jedoch kein Hinweis auf diese Version.

Bevor die Dreharbeiten begannen, wurde wie üblich das Drehbuch bei der Zensurbehörde der Filmindustrie eingereicht. Erwähnenswert ist die Beurteilung des Skripts, sowie die Punkte, die von Seiten der Zensurbehörde beanstandet wurden. In einem Brief an Ford vom 12. Mai 1950 schreibt Joe Breen: „It is our considered opinion, that it behooves the industry to see to it that Indians in Motion Pictures are fairly presented“. Aus diesem Grund mußten folgende Sätze aus dem Drehbuch entfernt werden: „Those Apaches are a scourge to your country and to mine – thieves and murderers“, sowie „These Apaches are the only Indians who kill and torture for the sheer lust of it“. Aus mehreren Gründen sind die angeführten Korrespondenzen interessant. Sie zeigen zum einen die schwindende Macht der Produzenten gegenüber den großen Stars. Zwar konnte Yates die Gagen der Nebendarsteller kürzen, aber Wayne forderte mehr Geld, und bekam es. Geschäftstüchtig und clever, forderte er sogar seinen Anteil an der zukünftigen Vermarktung der Ware Film durch das (zum damaligen Zeitpunkt noch relativ junge Medium) Fernsehen. Trotz dieser Veränderung der Produktionsbedingungen und der schwindenden Macht der Filmmogule und des alten Studiosystems besaß die Zensurbehörde weiterhin großen Einfluß auf die Filmproduktion. Wenn es im Fall der Intervention zu „Rio Grande“ sicherlich nicht um ihr

---

<sup>189</sup> BO = *Box Office*

Interesse für Minderheiten ging, sondern eher die politischen Interessen der Filmindustrie die hauptsächliche Motivation waren. Zensur in der Filmindustrie war ursprünglich nicht moralisch intendiert, sondern in erster Linie politisch. Nur eine von der Kontrolle einer *staatlichen* Zensurbehörde verschonte Filmindustrie konnte ungestört profitable Filme produzieren. Mit dem Aufkommen von unabhängigen, kleinen Produzenten, schwand die Macht der industrieeigenen Zensurbehörde. Waynes Gagenforderung und Vertragsgestaltung waren ein Vorgeschmack auf künftige Usancen in Hollywood, in denen Schauspieler bald ihre eigene Produktionsfirma besitzen würden. Eine Entwicklung, die auch John Ford ab Ende der fünfziger Jahre zusehends zu schaffen machen sollte. Republic selbst wurde ein Opfer des Erfolgs des Fernsehens. Denn die Serial- und B-Western, die das Studio zum Großteil produzierte, verschwanden im Lauf der fünfziger Jahre aus den Kinos und liefen stattdessen im Fernsehen, als TV-Serien. Republic wandte sich folgerichtig später der Produktion von Fernsehprogrammen zu.

Die Dreharbeiten für „Rio Grande“ (dieser Titel wurde erst unmittelbar vor dem Verleihstart ausgesucht, „Rio Bravo“ war bereits vergeben) begannen am 15.6. 1950 in Moab, Utah. Im Interview antwortete Ford auf die Frage, warum der Film in Moab und nicht im Monument Valley gedreht wurde: „We went there just for a switch.“ Der im Film gezeigte Fluß ist in Wirklichkeit der Colorado. Die Außenaufnahmen dauerten bis zum 3.Juli, das waren zwanzig Drehtage. Am 4.7., dem Unabhängigkeitstag, gab es drehfrei, am Tag danach wurden in Studio 11 der Republic Studios in Hollywood die Innenaufnahmen hergestellt. Diese wurden am 17. Juli 1950 beendet. Die geplante Drehzeit wurde um zwei Tage überschritten, die finalen Kosten beliefen sich auf 1.786.976 Dollar. Dieser Kostenanstieg wurde hauptsächlich dadurch verursacht, daß die ursprünglich angesetzte Zahl von 250 Kopien noch im September 1950 auf 400 Kopien erhöht wurde. In die amerikanischen Kinos kam der Film am 15. November 1950. Die zeitgenössische Kritik nahm den Film positiv auf. Die New York Times schrieb in ihrer Kritik vom 20.11.1950: „The horsemanship was never better, the Indians more dastardly and the cavalry never answered a bugle more quickly“. Variety hob die Arbeit des Kameramannes hervor: „The photography by Bert Glannon plays an important part in portaying the movement, as well as giving the film the pictorial dress that usually marks a Ford production“. (8.11.1950).<sup>190</sup> Die Kritiken lobten die produktionstechnischen Vorzüge des Films. Das Publikum machte

---

<sup>190</sup> Beide Zitate: Bill Levy, a.a.O., Seite 166.

aus „Rio Grande“ einen Erfolg an der Kinokasse. In seinem ersten Auswertungszyklus spielte der Film in den USA allein die Summe von 2,25 Millionen Dollar ein.

### **4.3.3. Analyse: Erste Risse**

„Rio Grande“ ist ein widersprüchlicher Film. Die Analyse der Handlung und der Kommentar, den der Film zweifellos zu den Geschehnissen seiner Zeit macht, widersprechen sich teilweise. Zudem leidet der dritte Part der Trilogie an den finanziell bescheideneren Produktionsbedingungen, unter denen er entstand. Besonders in den Kampfszenen wurde eine ausgefeilte Dramaturgie zugunsten einer ökonomischen Schnitt/Gegenschnitt Technik, die eine kostenintensivere Totale vermeidet, aufgegeben. Doch die in der Kritik von Variety erwähnte ausgezeichnete Kameraarbeit macht die fehlenden „production values“ wieder wett. Denn im Gegensatz zu den vorangegangenen Teilen der ersten Trilogie mangelt es „Rio Grande“ an vergleichbarer Produktionsqualität. In der Relation zu den üblichen bei Republic produzierten Western war der Film allerdings eine teure Produktion. Teilweise wirkt der Film in Stil und Thematik wie eine Mischung aus den beiden früheren Teilen der ersten Trilogie. Ford gewinnt seinem Hauptthema, der Kavallerie, trotzdem neue Facetten ab. Aus der Not der eher bescheidenen Aufbauten, so gibt es keine festen Häuser sondern größtenteils nur Zelte, macht der Regisseur eine Tugend. Die zahlreichen in Zelten spielenden Szenen sind visuell reichhaltig: die Schattenmuster an den Zeltbahnen, die Hell-Dunkel-Dramaturgie, die Bildteilung durch Zeltpfosten. Gleichzeitig bilden die Zeltszenen einen interessanten Gegenpol zu der Weiträumigkeit der Landschaftsaufnahmen. Die Zeltszenen vermitteln mit ihrer Enge und Begrenztheit ein Gefühl von Intimität, und das ist gewünscht: fast alle Szenen zwischen Kirby und Kathleen spielen im Inneren eines Zelt.

Die Handlung dreht sich um zwei Themenkomplexe. Erstens geht es um die Wiedervereinigung der Familie Yorke, zweitens um die Befriedung der kriegerischen Apachen. Weitere spezifische Motive der Trilogie wie das der Kavallerie als Familie, das Motiv der Bürde des Kommandos und des Befehlsnotstandes, werden ebenfalls in „Rio Grande“ thematisiert. Dominierendes Sujet des Films ist die Geschichte um Kirby Yorke

und seine Familie. Der gravierendste Unterschied zu den beiden Vorgängerfilmen ist jedoch, daß die Kavallerie nicht mehr die gleiche ist wie in den beiden ersten Teilen der Trilogie. Die Gemeinschaft der Reitersoldaten hat ihren Glanz verloren, eine gewisse Spaltung und disharmonische Tendenzen kennzeichnen die Truppe in „Rio Grande“. Diese Tendenz zu einer gewissen Disharmonie bzw. Widersprüchlichkeit des Films läßt sich thematisch und filmisch an folgenden Punkten festmachen.

Zu Beginn des Films sieht man die Truppe in das Fort reiten. Anschließend zeigt der Film die Truppen in Formation auf dem Paradeplatz. Der Kommandeur erteilt diverse Order. Dem Zuschauer wird eine disziplinierte, preußisch-maschinell funktionierende und marschierende Militäreinheit vorgeführt. Filmisch vermittelt wird dies, indem die Kamera eine distanzierte Sicht zu den Soldaten einnimmt. Man sieht sie lediglich schemenhaft im Staub des aufgewirbelten Sandes oder aus einer entfernten Position mittels einer Kameratotalen. Keiner der Männer wird individualisiert, die Kamera zeigt sie als ein anonymes Ganzes, ohne die Risse in dieser oberflächlich homogenen Ansicht zu verbergen. Denn im Gegensatz, und damit wird die Distanz zwischen Offizieren und einfachen Soldaten betont, zeigt die Kamera den Kommandeur Kirby Yorke aus einer Nahsicht. Die Kamera befindet sich auf gleicher Höhe zu dem auf seinem Pferd sitzenden John Wayne. Eine Aufsicht zum Protagonisten wird vermieden. In „She Wore a Yellow Ribbon“ findet ein sehr ähnlicher Aufmarsch der Truppe statt, bei Brittles Verabschiedung. Doch hier wählt der Regisseur einen wesentlich weniger weiträumigen Bildausschnitt. Truppe und Kommandeur stehen eng beieinander, und die Kamera zeigt sie aus der Nähe, eng beisammen in einem Bild. Die Männer reiten an den auf sie wartenden Frauen vorbei. In ihrer Mitte führen sie gefangene Indianer mit sich, welche wie Fremdkörper in der ansonsten geschlossenen Marschformation wirken. Die Apachen, obwohl Gefangene, scheinen die Einheit der Truppe zu spalten. Ein Fort wie es der Zuschauer aus den beiden ersten Teilen kennt, existiert nur teilweise. Der Posten ist größtenteils eine Ansammlung von Zelten und Pferdekoppeln, lediglich einige Häuser wie die Kommandantur und das Hospital sind vorhanden. Nicht einmal das Quartier des Kommandeurs ist ein festes Haus. Allerdings gibt es einen weitläufigen Palisadenzaun um einen Teil des Geländes, ein befestigtes Haupttor, einen Paradeplatz, sowie eine Schule. Der Eindruck, den der Posten auf den Betrachter macht, ist ein zwiespältiger. Denn der Komplex ist nicht als eine befestigte, in sich geschlossene Einheit auszumachen. Ein Graben, in dem die Indianer gefangengehalten werden, trennt zudem die Quartiere der



Offiziere von den Zelten der Mannschaften. (Die Gefangenen innerhalb der Marschformation entsprechen ebenfalls diesem „Graben“). Und genau dieser Zwiespalt, symbolisiert durch den Graben, der das Fort durchzieht, kennzeichnet und unterscheidet die Kavallerie in „Rio Grande“ im Gegensatz zu den Vorgängerfilmen. In „Fort Apache“ werden alle disharmonischen Tendenzen durch die gemeinschaftlichen Rituale des Tanzes und die Solidarität der Frauen überwunden. In „She Wore a Yellow Ribbon“ herrscht ein allgemeiner gesellschaftlicher Konsens vor. In „Rio Grande“ dagegen hält nur die strenge militärische Disziplin, die äußere Gefahr durch die Indianer, sowie die Solidarität allein unter den einfachen Soldaten, die Gemeinschaft zusammen. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß in „Fort Apache“ die äußere Gefahr durch die Indianer nicht die inneren Spannungen in der Kavallerie aufgrund von Ethnik und Religion überwinden hilft.

Diesen Verlust der Kavallerie an Idealen und militärischer Bedeutung spiegelt der Film in visueller Hinsicht wider. Bemerkenswert ist in dieser Beziehung die Benutzung des Schwarzweiß-Filmmaterials. Im Gegensatz zu „Fort Apache“ mit seinen harten, schwarzweißen Kontrasten, erweckt dieser Film den Eindruck der Dominanz von grauen Zwischentönen. Dieser Eindruck wird durch die Szenen in den Zelten verstärkt, in denen Intimität evozierende, weiche Zwischentöne der Farbe Grau vorherrschen. Die Landschaft um Moab ist wesentlich weniger dramatisch und spektakulär in Szene gesetzt als die Landschaft des Monument Valley in den Vorgängerfilmen. Der Wechsel der Landschaft und die damit einhergehende Veränderung der Szenerie verstärken den Eindruck der zunehmenden Glanzlosigkeit der USC. Zudem zeigt der Film ausgiebig den namensgebenden Fluß des Titels, und nicht mehr nur die wüstenähnliche Prärie, wie noch in den beiden ersten Teilen der Trilogie. Dadurch wird der Eindruck erweckt, daß sich die Landschaft der westlichen Grenze in „Rio Grande“ wesentlich weniger lebensfeindlich darstellt als noch die Wüsten in den beiden Vorgängerfilmen. Der Wechsel der Landschaft steht in engem Verhältnis zum dargestellten Wandel, dem die westliche Grenze und die Kavallerie unterworfen sind. In einer minder dramatisch-lebensfeindlichen Landschaft verliert die Wildnis an Bedrohlichkeit, und damit analog die Bedeutung der Armee, an Substanz.

Der vorherrschende Eindruck der Disharmonie läßt sich weiterhin an der Figur des Kommandeurs festmachen. Lieutenant Colonel Yorke trägt zwar den gleichen Namen wie Captain York in „Fort Apache“, lediglich das „e“ am Ende unterscheidet die beiden.

Tatsächlich könnte es sich um den gleichen, aber gealterten Mann handeln wie in „Fort Apache“. Im Rahmen der Trilogie, die eine lineare historische Entwicklung schildert, ist diese Annahme nicht abwegig.<sup>191</sup> Yorke ist die unbestrittene Führerfigur seiner Truppe, wenn auch ohne die „demokratische“ Jovialität seiner Vorgänger York und Brittles. Dieser Yorke unterscheidet sich in einigen Punkten wesentlich von seinem Namensvetter in „Fort Apache“. Wohlgermerkt, alle angeführten Veränderungen ließen sich dadurch erklären, daß Jahre seit den dort geschilderten Vorfällen vergangen sind. Zum Ersten besitzt der Offizier einen höheren militärischen Rang. Damit einhergehend ist die militärhierarchische Distanz zwischen ihm und seinen Soldaten größer, als dies bei Brittles und dem jüngeren York der Fall war. Ford zeigt diese größere Distanz in mehreren Szenen, sie geht über den einfachen militärisch begründeten Rangunterschied jedoch hinaus. Yorkes Ansprache an die neuen Rekruten ist alles andere als ermutigend, sie ist befremdend in ihrer Feindseligkeit. Die Ansprache ist eine Drohung, und mit der Ankündigung des „Spannens auf ein Wagenrad“ unterscheidet sich Yorke nicht von den Apachen. Man sieht den Colonel, anders als die beiden Captains der Vorgängerfilme, auch beim Arbeiten an seinem Schreibtisch, umgeben von seinen Stabsoffizieren. Colonel Yorke trägt eine größere Verantwortung als ein Captain. Diese größere Last an Verantwortung verstärkt die Distanz zu seiner Truppe. Wie im Fall des Captain Brittles, verbindet die beiden Figuren das Motiv des einsamen Anführers. Yorkes große Distanz zu seinen Truppen ist Ausdruck davon, und die gescheiterte Beziehung zu seiner Frau und ihrem gemeinsamen Sohn ist der Preis, den er für seine Führerschaft zu entrichten hat. Auf die Frage Jeffs „What kind of man is he, Ma“, antwortet seine Mutter: „He is a lonely man. He is a very lonely man“. Die Thematik der Familienvereinigung in „Rio Grande“ ist eng verbunden mit dem Motiv der Einsamkeit von Anführerschaft und Pflichterfüllung. Die bedingungslose Unterordnung Yorkes unter die Regeln der Armee ist der Grund, der seine Familie entzweite. Die in „Rio Grande“ aufgezeigte historische Entwicklung, der Prozeß des Wandels von Kavallerie, Landschaft und somit der westlichen Grenze, drückt sich auch mittels des Wandels der Figur des Kirby Yorke aus. Daß er am Ende des Films zu seiner Familie findet, drückt den zunehmenden Bedeutungsverlust der Armee aus. Noch im Bürgerkrieg hatte er sich für die Ausführung eines Befehls (Niederbrennen der Plantage der Familie seiner Frau) und damit

---

<sup>191</sup> So behauptet Joseph McBride, daß das „e“ in Yorke ein Versehen von Drehbuchautor McGuinness gewesen sei. Tatsächlich spricht wohl genauso viel dafür als auch dagegen, ob es sich um den gleichen Kirby York handelt oder nicht. Letztendlich erscheint diese Diskussion als nicht sehr relevant.

gegen sein persönliches Glück entschieden. Seine Pflicht gegenüber seinem Beruf, dem Militär, den Vereinigten Staaten, stuft Yorke höher ein als die Verantwortung und Pflicht seiner Familie gegenüber. Zum Ende von „Rio Grande“ ist diese Opferbereitschaft gegenüber der Nation nicht mehr nötig, denn die Verhältnisse haben sich, mit der Beseitigung der Gefahr durch die Apachen, gewandelt. Yorke kann sich nun seiner Familie zuwenden.

Brian Spittles sieht den Konflikt zwischen Pflicht und Familie, wie ihn der Film zeichnet, als einen Spiegel der Gegenwart der USA: „This can be seen in relation to the problems many families experienced as servicemen returning from the war, sometimes after three or four years`absence.“<sup>192</sup>

Was die Charakteristik der Kavallerie in „Rio Grande“ am deutlichsten auszeichnet, ist ihre veränderte Stellung innerhalb der Gesellschaft, deren Expansion sie zu sichern hat. Die Zeiten haben sich verändert, wie in „She Wore a Yellow Ribbon“ mit der Demission des alten Kämpfers Brittles und der Ersetzung durch die jungen Offiziere bereits anklingt. In „Rio Grande“ ist die Kavallerie zu einer Ansammlung von „Drop-Outs“ (z.B. Jeff, der im Schulsystem des Ostens versagte), Gesetzesflüchtlingen (Tyree) und Aussteigern (Sandy, dessen eigentlicher Name Daniel Boone vermuten läßt, daß er aus Gründen der Zivilisationsmüdigkeit in den Westen gegangen ist) verkommen. Nicht mehr der bereits angeführte „common cause“, den die Kavalleristen der Vorgängerkfilme teilten, nämlich die westliche Grenze der USA gegen die Indianer zu sichern und damit die Expansion der Nation gen Westen zu sichern, motiviert die neuen Rekruten.

Die Gründe der Rekruten in „Rio Grande“ sind rein persönlicher und nicht mehr altruistischer bzw. der Gesellschaft dienender Natur. Tyree aus „She Wore a Yellow Ribbon“, beseelt vom „Lost Cause“ des Südens, nahm diese Entwicklung übrigens vorweg. Dieser Zwiespalt in Motivation und Aufgabe entlädt sich in diversen gewalttätigen Auseinandersetzungen unter den Soldaten. Diese Gewalttätigkeiten relativieren die anfangs erwähnte Solidarität innerhalb der Truppe. Der Kampf zwischen Jeff und Heinze sowie das Zerschlagen eines Stocks an Quincannons Hand durch ausgerechneten Arzt sind Beispiele für diese Gewaltausbrüche. In „She Wore A Yellow Ribbon“ verhinderte Brittles noch eine tätliche Auseinandersetzung zwischen den Soldaten, in „Rio Grande“ unterbricht Yorke einen Kampf lediglich, läßt dann aber weitermachen. Das Akzeptieren

---

<sup>192</sup> Brian Spittles, a.a.O., Seite 12.

von Gewalt innerhalb der Gemeinschaft, undenkbar im Vorgängerfilm, zeigt den gemeinschaftlichen Werteverfall in „Rio Grande“. Selbst der Anführer kann diesen Prozeß nicht mehr verhindern.

Die Kavallerie ist nicht mehr alleinige Ordnungsmacht in der Region. In „Fort Apache“ fiel diese Aufgabe noch Colonel Thursday zu, in „She Wore a Yellow Ribbon“ ist Captain Brittles moralische und exekutive Macht unbestritten. In „Rio Grande“ taucht dagegen ein Marshal des Bundesstaates Texas auf, der Tyree verhaften will. Yorke muß dessen Auslieferung an die zivile Macht genehmigen und unterschreiben, läßt aber keinen Zweifel daran, daß er dem Wunsch der zivilen Stelle nachgeben wird. (Um dann später, ein weiterer ungelöster Widerspruch des Films, Tyree bei der Flucht zu unterstützen). In diesem bürokratischen Vorgang drückt sich der Wandel aus, dem Militär, Befehlshaber und westliche Grenze unterworfen sind. Mit anderen Worten: Die Kavallerie ist teilweise obsolet geworden. Militärisch ist sie weiterhin notwendig, wie der Film noch zeigen wird. Auf anderen Gebieten (polizeilich, gesellschaftlich) ist die Zeit über sie hinweggegangen. Die Kavallerie ist sich dieser Entwicklung bewußt, was die Zerrissenheit der alten Einheit und die internen Gewaltausbrüche begründet und motiviert. Diese Spaltungstendenzen sind durch übermäßige Disziplin und Drohungen von Seiten des Kommandeurs nicht wettzumachen, im Gegenteil, sie werden dadurch noch mehr offenbar.

Auf einer militärischen Ebene befindet sich Yorke in einem Zwiespalt und unterscheidet sich dadurch signifikant von seinen beiden Vorgängern. Yorke ist nicht fähig, das Problem der sich über die Grenze zurückziehenden Apachen selbst zu lösen. Captain York löste das Problem des Befehlsnotstandes durch Befehlsverweigerung, Brittles nahm das Kommando, das er bereits abgegeben hatte, eigenmächtig wieder an sich. Colonel Yorke dagegen benötigt einen illegalen Befehl von General Sheridan, um sein militärisches Problem zu lösen. Es scheint, daß das ureigene Ideal des Westerners, der Selbstbestimmung über die natürlichen Gegebenheiten, also „self reliance“, verloren ist. Yorke braucht einen externen, nicht aus eigenem Impuls geborenen Anstoß, den Befehl des Generals, um das Problem zu beseitigen. Die fehlende Selbstbestimmung Yorkes, die Ideale des Mannes an der „Western Frontier“, weist John Ford der Figur des Generals Sheridan zu. Dessen Uniform ist, seinem Rang zum Trotz, versetzt mit einem zivilen Hemd. Sein Benehmen ist unmilitärisch, Yorkes Salut ist lax, der General salutiert nicht zurück, sondern schenkt stattdessen eigenhändig Yorke Kaffee ein. In einer späteren Szene sieht der Betrachter Sheridan auf einem Stuhl schaukeln, die Beine hochgelegt und sich an einem Möbelstück

abstützend. Ford ordnet ihn mit dieser Tätigkeit in eine Reihe legendärer historischer Gestalten der amerikanischen Geschichte ein, die er in früheren Filmen charakterisierte. Henry Fonda in „Young Mr. Lincoln“ (1939) als Abraham Lincoln und in „My Darling Clementine“ (1946) als Wyatt Earp balancieren ebenfalls auf Stühlen sitzend. Bezeichnenderweise kollabiert der Stuhl in einer Szene in „Fort Apache“ unter Colonel Thursday, als dieser sich setzen will. Sheridans Laxheit in Uniform und Benehmen entspricht dessen Maß an Selbstbestimmung, das ihn im Wesentlichen von Kirby Yorke unterscheidet. Diese Form der Selbstbestimmung erreicht allerdings mit Sheridans Befehl, den Rio Grande zu überqueren, ein gefährliches Maß. Sheridan weiß um die Illegalität der Order, in gewissem Sinn erklärt er den Apachen den Krieg, und überschreitet dadurch eindeutig seine Kompetenzen. Kriege erklären darf nur der Kongress in Washington. Sheridan jedoch spricht sich mit keiner zivilen Stelle im Ministerium bzw. mit dem US-Präsidenten ab. Er geht noch weiter in seiner Kompetenzüberschreitung, indem er Yorke bei Versagen seiner Mission eine ihm geneigte Richterschaft in der eventuellen Militärgerichtsverhandlung zusichert. Mit anderen Worten: Sheridan nimmt alle staatlichen Gewalten in seine Hand, Judikative, Legislative, und Yorke und die Kavallerie als seine Exekutive. Die Widersprüchlichkeit des Films läßt sich somit u.a. an der Figur des General Sheridan festmachen. Auf der einen Seite ist er jovialer, „demokratischer“ Anführer, der Trinksprüche auf den US-Präsidenten auslobt, auf der anderen Seite ist er ein militärischer Oberbefehlshaber, der sich nicht um die Einhaltung der Gesetze des Staates schert, den er repräsentiert. Sheridan bricht das Gesetz im Interesse dieses Staates, um einen Feind zu besiegen, der von den zivilen Stellen in Washington nicht als eine Gefahr erkannt wird. Das Militär muß das Recht in seine eigene Hand nehmen, um dieser Gefahr für das Staatswesen zu begegnen. In einem erweiterten Bezugsrahmen ist Sheridan ein untypischer Anführer. Ich habe ihn bereits mit anderen Figuren in Filmen Fords in Beziehung gebracht. Tatsächlich ist Sheridan, anders als viele Anführer in Filmen Fords, nicht von der Mühsal des Befehlshabers belastet. Nicht nur diese Tatsache macht ihn zu einem der außergewöhnlichsten Kommandeure in Filmen Fords. Die Mühsal des Kommandos ruht allein auf Kirby Yorkes Schultern, und er ist es auch, der dieser Last Tribut zollt.

Der Zusammenhalt der Kavallerie ist nur noch ein künstlicher, fundierend auf militärischer Disziplin, zusammengehalten durch die noch existierende äußere Gefahr durch die Apachen. Ford ersetzt diesen Mangel an natürlicher Motivation, der die Kavallerie der beiden Vorgängerkommandos auszeichnet, durch ein Ersatzkonstrukt, ein natürliches Gebilde,

welches das zerrissene Gebilde Kavallerie teilweise ersetzt, und es von innen her zusammenhalten soll: die Familie. Aus diesem Grund ist es für den Film von elementarer Wichtigkeit, daß sein Protagonist und Repräsentant des Militärs, Yorke, Teil einer funktionierenden, vollständigen, natürlichen Familie ist. Und genau da liegt Yorkes Problem: er muß sich entscheiden, welcher Gemeinschaft in erster Linie sein Pflichtgefühl gilt, der Armee oder seiner Familie. Als er die Plantage seiner Frau im Bürgerkrieg niederbrannte, entschied er sich für seine Pflicht der Armee gegenüber. Der Preis für diese Entscheidung war Einsamkeit, Entzweiung seiner Familie, temporärer Verlust von Frau und Kind. Im Film zeigt Ford Colonel Yorke in einer wunderbar poetischen, stimmungsvollen Einstellung des Nachts am Ufer des Rio Grande. Der Offizier steht abseits von seiner Truppe, einsam und allein, der Fluß symbolisiert den beschwerlichen Weg, den er zu gehen hat, um seine Frau wiederzugewinnen.

Die Liebesgeschichte zwischen Kirby und Kathleen dominiert folglich die Handlung des Films. Im Unterschied zu den beiden früheren Filmen der Trilogie ist es nun die von John Wayne verkörperte Figur, die in eine Liebesgeschichte verwickelt wird: „...and it is only here that its central male character (...) is troubled by erotic desire, which, in the other two movies, is located and played out more simply and conventionally in the younger generations romantic pairings off“.<sup>193</sup> Bereits bei der ersten Begegnung der seit fünfzehn Jahren getrennten Eheleute ist dem Zuschauer klar, daß sie sich noch immer lieben: ihre Blicke und Gesten sind eindeutig. Einer erneuten Vereinigung steht nichts im Wege, außer Kirbys Verpflichtung der Kavallerie gegenüber. Denn nur sein Pflichtgefühl als Soldat und ihre Unfähigkeit, diese Liebe zur Kavallerie zu akzeptieren ist es, das zwischen den beiden steht. Im Laufe der Filmhandlung sieht man, wie beide Protagonisten versuchen, sich jeweils ein kleines Stück von der Welt des anderen anzueignen bzw. ein kleines Stück seiner/ihrer eigenen Welt aufzugeben. Kirbys einsamer Spaziergang am Fluß symbolisiert dies. In einer der folgenden Szenen mit Kathleen sieht man ihn in einer weißen Gardejacke und einem Strauß Blumen: Kirby hat beschlossen, den beschwerlichen Weg zu gehen und einen Teil seiner Liebe zur Kavallerie zugunsten seiner Frau aufzugeben. Sinnbildlich wird er den weiten Strom, der ihn von der Welt seiner Frau trennt, versuchen zu überqueren. Kathleen unterläuft eine ähnliche Entwicklung. Beim ersten Indianerangriff ist sie noch ganz die Frau aus dem Osten und fällt in Ohnmacht. Später, als die Indianer den Wagenzug

---

<sup>193</sup> Deborah Thomas: John Wayne`s Body. In: Ian Cameron, Douglas Pie (Hg.): The Movie Book of the Western. London 1996. Seite 80.

der Frauen angreifen, hilft sie eigenhändig mit, die Wagen umzuwerfen, um sie als Schanze zu gebrauchen. Als Kirby verletzt auf einer Trage liegend vom Einsatz zurückkehrt, steht Kathleen, so wie die anderen Frauen der Kavalleristen, am Tor und erwartet die Männer. Auch in ihrer Kleidung hat sie sich nun angepaßt und unterscheidet sich nicht mehr von den restlichen Kavalleristenfrauen. Kathleen, als die größte Kritikerin des Militärs in „Rio Grande“ („What a soldier makes great is hateful to me“), gab Yorke ihr Einverständnis, die Apachen in Mexiko zu suchen und zu bekämpfen. Auslöser war deren Entführung der Kinder der Weißen. Kathleen fordert Yorke auf, sie zurückzubringen, egal mit welchen Mitteln. Mit dieser Aufforderung ist klar, daß sie von der Kritikerin der Armee zur Befürworterin dieser speziellen militärischen Aktion auf mexikanischem Gebiet sowie allgemein des Militärs und somit Kirbys geworden ist. Die Eheleute sind bzw. die Familie ist wieder vereint. Ähnlich wie in „Fort Apache“, als Philadelphia und Michael O'Rourke als Repräsentanten des Ostens und des Westens mit ihrem Sohn als „Synthese“ der beiden Welten diese vereinigen, unter dem Patronat der Kavallerie. Das Gleiche geschieht in „Rio Grande“ und in „She Wore a Yellow Ribbon“ zwischen Lt. Cahill und Olivia, allerdings noch ohne Kinder, mit der wachsenden Assimilierung von Jeff und Kathleen an das Leben in der Kavallerie bzw. an der westlichen „Frontier“.

Der Schluß des Films relativiert das Thema der wachsenden Spaltung innerhalb der Kavallerie. General Sheridan läßt von der Regimentskapelle „Dixie“ spielen. „Share it“, weist er die überraschten Eheleute an. Wieder kommt der Anstoß, ein gemeinsames Leben zu führen, versinnbildlicht durch den doppeldeutigen Befehl des Generals, von außen. Mit seiner Order „I want you to cross the Rio Grande“ gab Sheridan Kirby nicht nur den Befehl, den Fluß zu überqueren, sondern auch den ersten Anstoß, auf seine Frau zuzugehen. Unmittelbar nach diesem Befehl, den Sheridan bei ihrem zweiten Treffen im Zelt Yorkes erteilt, taucht Kirby bei Kathleen auf. Der titelgebende Fluß steht nicht nur für die Grenze zwischen den USA und Mexiko, sondern versinnbildlicht die Grenze zwischen den Leben der beiden Eheleute. An anderer Stelle reitet Tyree, nachdem er desertierte, wieder über den Fluß zurück zu seiner Truppe. Auch in dieser Szene hat der Rio Grande eine symbolische Bedeutung, die über den eigentlichen Bildinhalt hinausgeht. „The General is the benevolent puppet-master here, the playing of Dixie, presumably on his orders, putting the finishing touches to his earlier directive (s.o.) to Kirby. (...) in combination with the troops parading past with the American flag, implies a postwar healing of the rift between North and South as well as of that between Kirby and

Kathleen.<sup>194</sup> Bereits bei der Ehrung für ihren Sohn Jeff ergriff Kathleen Kirbys Hand. Mit dem Anklingen der Musik beginnt sie, ihren Sonnenschirm im Takt zu drehen, und mit Kirby zu flirten. Aufgrund dessen und der Tatsache, daß sie ein weißes Tuch um die Schultern trägt, folgert Deborah Thomas, daß sie wieder eine Braut ist. Dieses Bild der Braut steht für einen Neuanfang der Eheleute, aber auch für mehr: „...an image of dissolution of time and of felicity restored, in place of the sense of loneliness and wasted lives that permeates so much of the rest of the film.“<sup>195</sup>

Der anfangs erwähnte Widerspruch des Films ergibt sich daraus, daß die Kavallerie als Institution auf der einen Seite als obsolet erachtet und durch die Familie ersetzt wird. Auf der anderen Seite jedoch ist die Kavallerie militärisch immer noch notwendig, um das Problem der äußeren Gefahr durch die Apachen zu beseitigen bzw. die Schwächen der Politiker in Washington zu kompensieren. Andere Lösungen als die militärische Option zeigt der Film nicht. Der Widerspruch zwischen Auflösung und Notwendigkeit der Kavallerie wird im Film nicht gelöst.

Im dritten Film der ersten Trilogie erhält die Musik eine ausgesprochen offenbare Bedeutung. In den beiden früheren Filmen kommentierte sie eher indirekt, unauffällig, das Geschehen. In „Rio Grande“ gibt es dagegen viele Szenen, in denen ein Song oder eine Melodie die Gefühle der Protagonisten sehr direkt ausdrücken oder die Handlung per Liedtext kommentieren. Die Schlußsequenz des Films mit der Melodie von „Dixie“ ist eines der Beispiele dafür. Doch es gibt noch mehr. Kathleens erstes Abendessen mit Kirby im Fort ist anfangs eine sehr formale, distanzierte Angelegenheit. Ford zeigt die beiden Protagonisten jeweils alleine im Bild, ein angeschnitten gefilmter Kerzenleuchter bzw. ein Zeltpfosten grenzt die Bildausschnitte der Eheleute voneinander ab. Der Kerzenleuchter symbolisiert eine immer noch flammende Liebe zwischen den beiden, der Gegenstand als solcher verbindet die durch den Filmschnitt getrennten Großaufnahmen inhaltlich miteinander. Es treten die „Regimental Singers“ auf. Noch bevor man sie sieht, hört man sie singen. Bezeichnenderweise ein Lied mit dem Refrain „Hope she`s gonna stay“. Die Kamera fährt zurück, und vereint die beiden Yorkes im bildlich, noch im Inneren des Zeltes. Dann treten sie vor das Zelt, um sich den Gesangsvortrag anzuhören. Die Sänger

---

<sup>194</sup> Deborah Thomas: John Wayne`s Body. A.a.O., Seite 83.

<sup>195</sup> Ebd, Seite 83.



stimmen „I bring you home Kathleen“ an. Man sieht das Paar zusammen im Bild, vereint von der Kamera, gerührt vor Erinnerung an vergangene gemeinsame Zeiten: das Lied symbolisiert ihre Vergangenheit, und gleichzeitig ist es Ausdruck ihrer die Zeiten überdauernden Liebe. Kirby sagt: „The music is not of my choosing“. Kathleen antwortet: „I wish it had be“. Noch ist Kirby nicht bereit, seine Liebe zu ihr einzugestehen, obwohl dies sogar die „Regimental Singers“ als offensichtlich nötig empfinden, und nicht zufällig dieses Lied anstimmen. Denn gerade diese Weise hat für die Yorkes eine tiefer gehende private Bedeutung, wie der Zuschauer aus einer früheren Szene weiß. Unmittelbar nach Kathleens Ankunft geht sie mit Kirby in dessen Zelt. Sie inspiziert dessen schlicht eingerichtetes Schlafabteil des zweigeteilten Zeltes. Ihr Blick spricht Bände: sie liebt Kirby noch immer, aber noch ist sie nicht bereit, ihn mit der Kavallerie zu teilen. Im Wohnabteil des Zeltes steht eine Truhe. Kathleen findet darin eine Spieluhr. Diese spielt die Melodie von „I take you home Kathleen“. Gleichsam mit dem Hervorholen der Spieluhr aus den Tiefen der Truhe hat Kathleen ihre Erinnerung an glücklichere, gemeinsame Tage mit Kirby „hervorgeholt“. In Großaufnahme sieht man ihr gerührtes Gesicht, das dann mittels einer Kamerablende (oder eines Filters) „verschwimmt“ und mittels einer Ablende verschwindet wie unter einer Art Tränenschleier. In der Szene Kirbys am Fluß singen im Hintergrund die Soldaten am Lagerfeuer. Die Kamera zeigt den einsamen Colonel, die Liedzeilen „I hurry back to you one day“ erklingen. Auch in dieser visuell deutlichen Szene verstärkt und kommentiert die Musik den Eindruck, den Bildausschnitt und Bildinhalt erwecken.

Die Titelmusik in „Rio Grande“, von Victor Young komponiert, ist erwähnenswert. „Fort Apache“ besitzt einen ähnlichen Vorspann, in dem Szenen aus dem folgenden Film bereits vorweggenommen werden. Die Musik von „Fort Apache“ ist eine Art „Medley“ aus traditionellen Melodien wie „She Wore a Yellow Ribbon“ und militärisch anmutenden Rhythmen sowie von „indianisch“ anmutenden Klängen inspirierter, martialischer Musik. In „She Wore a Yellow Ribbon“ erklingt das titelgebende Stück, gefolgt von „The Girl I left behind me“, gesungen von einem männlichen Chor. Die Titelmusiken geben damit die vorherrschende Atmosphäre der Filme wieder. Das Gleiche geschieht in „Rio Grande“. Mit dem großen Unterschied, daß diese Titelmusik nichts von einem militärischen, glorifizierenden Charakter an sich hat. Auch gibt sie keine traditionellen Weisen wieder, wie dies in „Fort Apache“ der Fall ist. Diese Titelmusik klingt elegisch, melancholisch, getragen. Der Vorspann erweckt den Eindruck eines besinnlichen Blätterns im

Geschichtsbilderbuch: die Schönheit längst vergangener Zeiten wird dadurch wieder in Erinnerung gerufen. Die melancholische Titelmusik in Verbindung mit den Bildern der Kavallerie vor dramatischer Landschaft wirkt wie ein Abgesang. Passend dazu sind die ersten Bilder des Films. Zwar sieht man die US-Flagge flattern, doch die einziehende Truppe wirkt alles anders als martialisch und glanzvoll. Ein müder, freudloser Haufen Soldaten, deren Mission vergeblich war, zieht in das Fort ein. Mit dem Anklingen der pathetischen, melancholischen Titelmusik erhält die Kavallerie in „Rio Grande“ von Beginn an einen anderen Charakter als in den beiden Vorgängerfilmen. Die weitere Handlung des Films bestätigt diesen Eindruck. Der Film „Rio Grande“ blickt zurück in die Geschichte, und dieser Blick ist ein trauriger Blick geworden. Die Zeiten haben sich verändert, und die Kavallerie ist ein Relikt der Vergangenheit. Beides, Kavallerie und Vergangenheit, werden von Ford nicht mehr in den Maße idealisiert, wie dies noch in „She Wore A Yellow Ribbon“ der Fall war.

#### **4.4. Der Zeitbezug der ersten Kavallerietrilogie: Kalter Krieg**

Wie in Kapitel 4.1.5. ausgeführt, spiegelt sich die Problematik eines zeitgenössischen Konflikts wie des Arbeitskampfes um die „Management-Labour-Relations“, in einem Film wie „Fort Apache“ wider. „She Wore a Yellow Ribbon“ und „Rio Grande“ lassen ebenfalls deutliche Bezüge zum Zeitgeschehen der Jahre 1949 und 1950 erkennen. In dem Fall der beiden letztgenannten Filme reflektieren diese auch außenpolitische Themen der US-amerikanischen Geschichte. Bernhard von Dadelsen ist der Meinung, daß „viele Western zu Allegorien (wurden)“ oder „als Kommentar auf die zeitgenössische Situation konzipiert wurden“. <sup>196</sup> An gleicher Stelle beschreibt er den Zeitbezug der ersten Kavallerietrilogie folgendermaßen: „In den drei erlesen schönen Klassikern (...) werden die ersten Stationen der Appeasement-Politik Präsident Trumans in dem Sinne kommentiert, daß sie auf wenige Wochen genau die spezifische Situation der amerikanischen Außenpolitik treffen. In dem

---

<sup>196</sup> Bernhard von Dadelsen: Die Neue und die Alte Zeit – Der klassische Western. In: Werner Faulstich/Helmut Korte (Hg.): Fischer Filmgeschichte. Band 3: Auf der Suche nach Werten. 1945 – 1960. Frankfurt am Main 1990. Seite 198.

revisionistischen *Fort Apache*, vor der Berlin-Blockade und dem Putsch in der Tschechoslowakei gedreht, wird militärischer Konflikt mit den Indianern als unnötig dargestellt. 1949, in *Yellow Ribbon*, sind die Fronten zwischen Kavallerie und Indianern bereits verhärtet. Und 1950 folgt dann in *Rio Grande*, in direkter Analogie auf die außenpolitischen Ereignisse, eine Parteinahme für die umstrittene Ausweitung des Krieges nach Nordkorea hinein: Wie die amerikanischen Soldaten den 38. Breitengrad nach Nordkorea überschreiten, so überschreitet die Kavallerie in Fords Western die Grenze nach Mexiko, um dort eine gefährliche Horde Indianer aufzureiben“.<sup>197</sup>

Betrachtet man die Filme im Hinblick auf diese Deutung, so läßt sie sich durchaus vertreten. In „Fort Apache“ wird mit den Indianern verhandelt, der Konflikt soll vermieden werden, und bricht letztendlich nur aus persönlich motivierten Gründen, nämlich der Ruhmessucht des Colonel Thursday, aus. Die Bedrohung der westlichen Grenze, und somit der Expansion der USA, ist regional begrenzt, lediglich die Apachen unter Cochise kämpfen gegen die Kavallerie. Daß deren Gefahrenpotential beschränkt ist aufgrund innerer Konflikte, das auf den Kopf Cochises zielende Gewehr Geronimos habe ich bereits angeführt, ist deutlich. Der Schluß des Films legt dies nahe, denn trotz der Vernichtung von Thursdays Regiment durch die Apachen, sieht man am Ende des Films weitere Kavalleristen reiten, diesmal unter York. Im zweiten Teil der Trilogie schließlich ist die Gefahr, die der westlichen Grenze, der Kavallerie und somit den USA drohen, größer geworden. Die Indianerstämme der Prärie haben sich nach dem Sieg gegen Custer verbündet. Die Erzählerstimme in der Einleitung des Filmes droht: „... one more such defeat as Custer`s and it will be a hundred years before another wagon train dared to cross the Plains. And from the canadian border to the Rio Bravo, ten thousand Indians - Kiowas, Comanche, Arapohoe, Sioux and Apache – under Sitting Bull and Crazy Horse, Gall and Crow King, are uniting in a common war against the United States Cavalry“.

Aus der regionalen Gefahr durch einen einzelnen Stamm wie in „Fort Apache“ ist eine Gefahr für die gesamte westliche Grenze geworden, da sich die Reiterstämme der „Great Plains“ verbündet haben. Die Vernichtung von Teilen der Siebten Kavallerie unter Lt. Colonel George Custer am Little Bighorn durch die vereinigten Stämme dokumentiert deren Maß an Bedrohlichkeit. Die Androhung, daß der Zug nach Westen für die nächsten hundert Jahre zum Stillstand kommen könnte, kündigt von dem Ausmaß der Bedrohung für die Vereinigten Staaten. Die Gegenwehr der Kavallerie ist jedoch noch immer maßvoll.

---

<sup>197</sup> Ebd., Seite 200.

Eine offene Konfrontation wird vermieden. Captain Brittles verhindert mit seiner Politik der Deeskalation einen Krieg. Seine Maßnahme, die Ponyherde der Indianer zu vertreiben, ist ein unblutiges, wohlüberlegtes Unternehmen, das den offenen Konflikt verhindert.<sup>198</sup> Mit dem Abzug der Indianer und deren Fußmarsch zurück in ihre jeweiligen angestammten Gebiete ist das gemeinsame kriegerische Vorgehen der Stämme beendet. Mit dem Auseinanderfallen dieses Paktes verliert sich die Gefahr für die Kavallerie, die westliche Siedlungsgrenze, die Expansion der Vereinigten Staaten. Allerdings hat von Dadelsen Recht, wenn er behauptet, daß sich die Gegensätze zwischen Weiß und Rot, analog zur Konfrontation im Kalten Krieg, verhärtet haben. Mit dem kriegerischen „Red Shirt“ versucht Brittles erst gar nicht zu verhandeln. Für die Zukunft, nachdem der alte Häuptling „Pony That Walks“ durch „Red Shirt“ ersetzt sein wird, verheißt dies nichts Gutes. Einen ähnlichen Zeitbezug wie von Dadelsen sieht auch Michael Coyne. Er hebt ebenfalls den Umstand hervor, daß es sich in „She Wore a Yellow Ribbon“ um einen militärischen Pakt mehrerer Stämme handelt: „The answer lies in the enumeration of tribes gathering against the U.S. military: it is the frontier equivalent of a Comintern or a Warsaw Pact. *She Wore a Yellow Ribbon* premiered in 1949, a year in which Americans had seen government officials Alger Hiss and Judith Coplon accused of treachery, mainland China fall to communism, Soviet Russia attain nuclear capability and eleven communists convicted under the Smith Act of conspiring to advocate the overthrow of the American government through violence. *Yellow Ribbon* thus began with the prospect of carnage and closed on a roseate note of peace. However, its Cold War prologue stands as the bridge between the conciliatory tone of *Fort Apache* and the hawkish *Rio Grande*.“<sup>199</sup>

In „Rio Grande“ dagegen wird der Konflikt mit der Bedrohung durch die Apachen, wie bei Coyne und von Dadelsen angedeutet, auf gänzlich andere Weise gelöst. Wieder ist diese Bedrohung für die Grenze immens, denn drei Stämme der Apachen haben sich verbündet. Dieser Pakt der Indianer verlangt eine andere Antwort der Kavallerie, als noch in „She Wore a Yellow Ribbon“. Von einer Verhandlungslösung sehen beide Seiten von

---

<sup>198</sup> Interessanterweise gibt es für die Aktion der Vertreibung der Ponyherde der Indianer durch die Kavallerie historische Vorbilder.

<sup>199</sup> Michael Coyne: *The Crowded Prairie*. A.a.O., Seite 64. Anzumerken ist, daß zwar die NATO im April 1949 gegründet wurde, kurz bevor die Blockade Berlins beendet wurde, der Warschauer Pakt aber erst 1955, als Antwort auf den Beitritt der Bundesrepublik Deutschland in das westliche Bündnis.

Beginn an ab, sie steht niemals wirklich zur Debatte. Die ersten Bilder des Films zeigen die gefangenen Apachen und deren Anführer „Nachez“.<sup>200</sup> In „Rio Grande“ ist der in „She Wore a Yellow Ribbon“ mühsam verhinderte Konflikt zwischen Indianern und Weißen aufgebrochen. Verhandlungen oder eine Strategie der Konfliktvermeidung oder Eindämmung der Aggression sind nicht mehr möglich. Im Dialog mit Colonel Yorke bringt es General Sheridan auf den Punkt: „For the needs of war (...) I want you to cross the Rio Grande. Hit the Apache and burn them out. I am tired of hit and run, I am sick of diplomatic hide and seek.“ Dieser Befehl läßt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig, er steht dadurch in starkem Kontrast zu der militärischen Zurückhaltung, die noch in „She Wore a Yellow Ribbon“ exerziert wird. Mehr noch: Der Befehl ist illegal (s.o.), und Sheridan akzeptiert indirekt einen Konflikt mit Mexiko, also einen Krieg nicht nur mit den Apachen, sondern sogar mit dem südlichen Nachbarn. Der benachbarte Staat wird als schwach und unorganisiert dargestellt, und ist zudem noch von einem falschen Stolz geprägt, der es ihm nicht erlaubt, die US-Truppen auf seinem Gebiet operieren zu lassen. Das Gespräch zwischen Sheridan und Yorke bezüglich ihrer militärischen Vorgehensweise mit dem Wissen um eine zögerliche, der Gewaltlösung abgeneigten Ziviladministration und einer ebenso zögerlichen Zivilbevölkerung, bezieht Richard Slotkin wiederum auf die aktuellen politischen Ereignisse im Sommer 1950: „The doubts expressed by Yorke and Sheridan about the reluctance of Congress and the people in general to support a military buildup are the same as those voiced by Acheson and Truman in 1949 – 50 (...)“<sup>201</sup> In der Tat reagierten die Vereinigten Staaten auf die nordkoreanische Intervention im Juli 1950 erst, nachdem Präsident Truman zusammen mit General MacArthur die Initiative zum militärischen Gegenschlag ergriffen hatte, und somit dem Kongress als auch der öffentlichen Meinung einen *fait accompli* präsentiert hatte. Als „Rio Grande“ dann schließlich am 15. November 1950 in den USA in die Kinos kam, ging es in der öffentlichen Debatte nicht mehr darum, *ob* die USA militärisch in Korea einzuschreiten haben, sondern *wie weit* sie auf nordkoreanisches bzw. chinesisches Gebiet vordringen sollen.

---

<sup>200</sup> Der historische Nachez war ein Sohn Cochises. Nicht nur in diesem Umstand finden viele Kritiker die Annahme bestätigt, daß „Rio Grande“ eine Art Fortsetzung von „Fort Apache“ ist, und die beiden Figuren des Kirby York(e) ein und dieselbe, nur Jahre später, ist.

<sup>201</sup> Richard Slotkin: Gunfighter Nation. A.a.O., Seite 360. Dean Acheson war der damalige Außenminister der USA.

Analog zu den Geschehnissen in Korea nutzt der Film Mexiko bzw. die mexikanischen Truppen als Parallele zu Südkorea. Der im Film gezeigte mexikanische Offizier hat keine Soldaten mehr, und ist zudem auf medizinische Hilfe durch die Amerikaner angewiesen. Trotzdem verweigert er diesen den Grenzübertritt. Das Angebot Yorkes, unter mexikanischem Kommando gegen die Apachen vorzugehen, wird abgelehnt. Daß Yorke später die Souveränität des Staates Mexiko ignoriert, zeigt sich nicht nur in seinem Grenzübertritt. Die Attacke auf das mexikanische Dorf, in dem jetzt die Apachen sind, repräsentiert einen Angriff nicht nur auf die Indianer, sondern auch auf Mexiko. Der Konflikt mit dem schwachen Nachbarstaat im Süden, offensichtlich haben die Apachen die Mexikaner vertrieben, wird billigend in Kauf genommen. Die US-Armee ist bereit, die Apachen auf dem Boden Mexikos zu besiegen, und dem schwachen Nachbarn Waffenhilfe zu leisten, beziehungsweise den Krieg gegen den gemeinsamen Gegner auch im Interesse Mexikos zu führen.

Die Analogien zum Konflikt in Korea sind überdeutlich. Dies bemerkt Ronald Davis, und folgert weiter: „The Picture was released five months after President Truman committed American forces to a limited war in Korea“. Er setzt die Position Yorkes mit der von General MacArthur gleich, und folgert, daß dies John Ford ebenso getan hat: „Ford agreed with MacArthur that military effectiveness against aggression was the primary issue, even though an expanded war conflicted with Truman`s policy of containment. In *Rio Grande* Yorke struggles to preserve an uneasy peace with as little bloodshed as possible for either side. To accomplish that goal, he asks permission to cross the Rio Grande (as MacArthur had sought to bomb north of the Yalu River during the Korean War), thereby stopping Apache raids into Texas by not allowing their warriors to retreat into Mexico and gather strength to strike again“.<sup>202</sup>

Sicherlich ist es kein Zufall, daß es sich im Film um das Bündnis dreier ansonsten voneinander unabhängiger Stämme der Apachen handelt, parallel zu dem Bündnis, das die USA in den Koreakrieg zwingt: Nordkorea, China und indirekt, die Sowjetunion. Daß man den zeitgenössischen Bezug des Films auch im nichtwestlichen Lager verstanden hat, schildert das Zitat aus dem Buch von Michael Hanisch, das 1984 in Ost-Berlin, DDR, erschienen ist. Gleichzeitig veranschaulicht dieses Zitat die Probleme, die viele Kritiker im

---

<sup>202</sup> Ronald Davis: John Ford. A.a.O., Seite 243.

Westen mit dem Film hatten (und haben): „Betrachtet man diesen Vorgang (der Flußüberquerung, Anm. DCL) und vergleicht ihn mit der Geschichte der USA (...), dann wird einem die Kontinuität amerikanischer Politik (...) bewußt. „Rio Grande“ (...) unterstützt eine auf Expansion gerichtete amerikanische Außenpolitik, die heute nicht weniger gefährlich ist als im vergangenen Jahrhundert.“<sup>203</sup> Dieses Zitat verschweigt die historischen Tatsachen, die zum Koreakrieg führten, nämlich den Überfall des kommunistischen Nordens. Es zeigt allerdings die politische Dimension von „Rio Grande“ auf, und die Möglichkeit, diesen Film als „reaktionär“ (Hanisch) zu deuten.

Die außenpolitischen Entwicklungen des Kalten Krieges, die Begriffe wie Truman-Doktrin, Eindämmungsstrategie, Marshall-Plan und NATO beinhalten, kennzeichnen die Epoche wachsender Spannungen zwischen USA und UdSSR in der Zeit bis 1950, in der die erste Kavallerietrilogie entstand. Aus dem anfänglichen Versuch der Eindämmung („Containment“) des Kommunismus in der Welt außerhalb der USA wurde alsbald eine interne Kommunistenjagd. Ein Auslöser für die hysterische Angst vor den Kommunisten, die dann zu den ausführlichen Untersuchungen (nicht nur der Unterhaltungsindustrie) durch das „House on Unamerican Activities Committee“ (HUAC) führte, war der Beginn des Koreakrieges im Juli 1950. Ein weiterer interessanter Aspekt ergibt sich aus der Sicht Gerd Raeithels über die Ursachen des Kalten Krieges und der Ära McCarthy innerhalb der USA: „Ursache und Folge des Kalten Krieges in einem war die Tatsache, daß sich nach 1945 erstmals in der amerikanischen Geschichte starke politische und militärische Widerstände gegen eine rasche und gründliche Demobilisierung ergeben hatten“.<sup>204</sup> Slotkin sieht ebenfalls den starken Wandel in der Nachkriegsgesellschaft: „The armed forces were demobilized with astonishing and perhaps excessive speed. But the war produced radical changes in American social conditions, in the structure of economic and political institutions, and in the orientation of domestic and international politics. The nation that emerged from the war, and to which the veterans returned, was not the place they had left“.<sup>205</sup>

---

<sup>203</sup> Michael Hanisch: *Western. Die Geschichte eines Genres*. Berlin (DDR) 1984. Seite 224.

<sup>204</sup> Gerd Raeithel: *Geschichte der Nordamerikanischen Kultur*. Band 3. A.a.O., Seite 198.

<sup>205</sup> Richard Slotkin: *Gunfighter Nation*. A.a.O., Seite 329.

Die Arbeitskämpfe der Jahre 1947/48 sind eine Folge dieses Wandels und Konflikts. Die Kommunistenjagd in der Ära McCarthy ist eine andere. Die Problematik der Umwandlung der Gesellschaft von einer militärisch dominierten Kriegsgesellschaft in eine zivile Gesellschaft wird in den Aussagen von Raeithel und Slotkin deutlich. In einer Zeit, in der drei Jahre nach Ende des Krieges ungefähr 150 Militärs in der zivilen Verwaltung der USA immer noch wichtige Posten besetzt hielten (Raeithel, S. 198), spricht die Kavallerietrilogie mit ihrem Idealbild des Militärs einen gewichtigen, konservativ zu nennenden Kommentar zu der Frage, wie politische und gesellschaftliche Probleme zu bewältigen sind.

#### **4.4.1. Zeitbezug II: Militarismus und McCarthy**

Aus der Konklusion des vorangegangenen Kapitels ergibt sich die Notwendigkeit, den Militarismus der ersten Trilogie ein wenig eingehender zu untersuchen. Zweifellos, und das wird bereits in einer der frühen Kritiken zu „Fort Apache“ angemerkt, sind die Filme der ersten Kavallerietrilogie zwar dem Westerngenre zuzuordnen, enthalten aber auch Elemente des Kriegs- bzw. Militärfilms. Daß in der US-amerikanischen Literatur der Nachkriegszeit das Erleben des Zweiten Weltkrieges sich niederschlägt, habe ich bereits erwähnt. Die Kavallerietrilogie läßt ebenso eine Lesart im Hinblick auf das Erleben und die spätere gesellschaftliche Verarbeitung des Krieges zu.

Die Idealisierung der Truppe als eine harmonische, einer gemeinsamen Aufgabe gewidmeten Gruppe ist ein typisches Motiv des Kriegsfilms. Das zweite spezifische Charakteristikum dieses Genres, das auch in der Trilogie zu finden ist, ist das der Armee als funktionierendes Konglomerat aller gesellschaftlicher Schichten und Klassen. Mit anderen Worten, die Gemeinschaft der Soldaten ist hierarchisch, aber trotzdem „demokratischer“ und „gerechter“ als die zivile Gemeinschaft. Soldaten unterscheiden sich zwar im Rang, aber genau diese klare Hierarchie ermöglicht es, Unterschiede in Herkunft, Religion, gesellschaftlicher Position im Zivilleben etc., zu negieren. Die soldatische Gesellschaft ist eine meritokratisch-demokratische Gesellschaftsform, wie bereits im Kapitel zu „Fort Apache“ dargestellt. Kompetenz und Meriten bestimmen den Rang,



unabhängig von Bildung, Herkunft, Rasse, Religion etc. Diese idealisierte Sicht der militärischen Gemeinschaft, wie sie dem Genre des Kriegsfilms entspricht, übernimmt auch die Kavallerietrilogie. In der Zeit des Wandels der amerikanischen Gesellschaft von einer Kriegs- zu einer Friedensgesellschaft und vor dem Hintergrund des Kalten Krieges und den internen Konflikten der Kommunistenjagd durch das HUAC, ist der Militarismus der Filme als ein konservativer Lösungsweg aus diesen Konflikten zu deuten.

Daß die militärische Gesellschaft, repräsentiert durch die Gemeinschaft der Kavallerie, der zivilen Gesellschaft überlegen ist, läßt sich aus den Filmen aufgrund spezifischer Szenen und Handlungsstränge herauslesen. Die Kavallerie ist alleinige Ordnungsmacht in den Filmen, erst in „Rio Grande“ taucht ein ziviler Marshal auf. Dessen Amt wird jedoch der Lächerlichkeit preisgegeben, seine Vollstreckungsgewalt von den Militärs hinauf bis General Sheridan, ignoriert. Darüber hinaus wird nicht nur die polizeiliche Macht des Marshals durch die Armee negiert, auch dessen moralisches Recht, den des Mordes verdächtigen Tyree zu verhaften, wird von der Kavallerie ignoriert. In der Armee in „Rio Grande“ scheint es akzeptiert, daß ein Mann einen anderen Mann tötet, um die Ehre seiner Schwester wieder herzustellen. Der Ehrenkodex der Armee wird höher bewertet als die gesetzliche Macht der Polizei. Die Problemstellungen in allen drei Filmen sind Probleme innerhalb der Truppe. Sie werden jeweils nur intern gelöst, mit den Mitteln des Militärs. Einen Anstoß von außen zur Behebung dieser Probleme, von einer zivilen Regierungsstelle zum Beispiel, gibt es in der ersten Trilogie nicht. So wie kaum Zivilisten auftreten. Die wenigen, die in den Filmen auftauchen, wie die Indianeragenten, die aber genaugenommen ebenfalls im Sold der US-Regierung stehen, sind Schurken, denen gegenüber sogar Colonel Thursday oder die Indianer unter Red Shirt moralisch überlegen sind. Auch eine Erneuerung der Armee geschieht nur von innen. Das gemeinsame Kind von Michael O'Rourke und Philadelphia Thursday, mit dem symbolischen Namen Michael Thursday York O'Rourke, zeugt davon. Der Militarismus in der Kavallerietrilogie ist als eine Gegenideologie, als ein Lösungsweg zur Vermeidung gesellschaftlicher Brüche, so wie sie in der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft auftreten, zu sehen.

„Fort Apache“ zieht aus dem Wandel der Gesellschaft nach dem großen Krieg noch einen weiteren Schluß. Daß der Krieg (im Film der Bürgerkrieg) es Michael O'Rourke erlaubt, kraft der Verdienste seines Vaters, die Möglichkeit zu ergreifen, in West Point zu studieren und ein erfolgreicher Bürger zu werden, unabhängig von Herkunft und Religion. Diese

Lehre mißachtet Thursday ebenso, und hier kommentiert der Film die tatsächliche Situation vieler Kriegsheimkehrer in der Zeit seiner Entstehung, 1947: „...Thursday has not learned to recognize the war`s great lesson: that race and class are irrelevant in the face of merit, and that national success depends on the recognition and promotion of merit from all ranks.“<sup>206</sup> Dieser liberal anmutende Kommentars des Films (so emanzipierten sich viele schwarze Veteranen und eroberten sich einen neuen Platz in der Gesellschaft, für die sie in den Krieg gezogen waren) steht in gewissem Kontrast zum ansonsten eher konservativen Militarismus der Trilogie. Die Aussage General Sheridans in „Rio Grande“ „I am sick of diplomatic hide and seek“ ist zweifellos militaristisch, nicht zu erwähnen die Aneignung der staatlichen Gewalt durch den General. In der ersten Kavallerietrilogie erweckt die Gemeinschaft der Soldaten den Eindruck, eine sozial besser funktionierende, moralisch überlegenere Gesellschaft als die der Zivilisten zu sein. Die wenigen Zivilisten, die in der ersten Trilogie auftreten, werden lächerlich gemacht, so wie die albern verkleideten Reporter in „Fort Apache“, wie der Marshal in „Rio Grande“. Die Gemeinschaft der Militärs repräsentiert in der ersten Trilogie noch eine moralisch überlegene Welt im Gegensatz zur zivilen Gesellschaft. Diese Überlegenheit wird in den späteren Filme Fords allmählich verschwinden, wie ich im weiteren Verlauf dieser Arbeit darstellen werde. Auch wird Ford Militär und Zivilgesellschaft zunehmend kritischer betrachten. Eine uneingeschränkte Idealisierung des Militärs wie in „She Wore A Yellow Robbon“ oder in „They Were Expendable“ wird es in den folgenden Filmen Fords nicht mehr geben.

Eine Lüge wie über den Heroismus Thursdays schlachten die zivilen Zeitungsleute für ihre Leser im Osten auf oberflächliche Art und Weise aus. Die Armee zieht daraus eine der eindimensionalen, sensationsgierigen Moral des Zivillebens überlegene Lehre, mythologisiert die historischen Fakten, erschafft daraus eine neue Wahrheit, eine Legende, die zum eigenen, selbtherrlichen Bild der idealen Gemeinschaft paßt. Dieses künstliche Bild trägt dazu bei, das unkritische Selbstverständnis noch zu verstärken. In der Armee hat ein atavistisch anmutender Moralkodex wie der eines Tyree, der mordet, um die Ehre seiner Schwester wiederherzustellen, noch den Wert, den die zivile Welt nicht mehr erkennen will. Aus der heutigen Sicht geurteilt, mag der Wertekonservatismus der Armee in der ersten Trilogie als militaristisch in einem negativen Sinne erscheinen.

---

<sup>206</sup> Richard Slotkin: Gunfighter Nation. A.a.O., Seite 339.

In der Nachkriegsgesellschaft der USA erfüllen die Filme der Trilogie über ihren offensichtlichen Kommentar zum Zeitgeschehen jedoch noch eine andere Funktion. Sie appellieren an den Gründungsmythos der Vereinigten Staaten. In einer schwierigen Periode der Geschichte erinnern sie an die demokratischen Ideale, für die die USA in den Krieg gegen Nazideutschland und Japan gezogen sind. Die Evozierung und Erinnerung der Ideale der Zeit, in der die Vereinigten Staaten entstanden, ist eines der wesentlichen Merkmale vieler Westernfilme der vierziger und fünfziger Jahre. Der bereits angeführte Wandel in der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft war nicht nur bedingt durch eine wirtschaftliche, gesellschaftliche, politische Krise. Die Beschwörung amerikanischer Ideale in den Westernfilmen der Zeit zwischen 1945 und 1950/52 läßt auf eine ideologische Krise schließen. Die Kavallerietrilogie appelliert zusätzlich an die Einheit der Nation, indem sie die Spaltung und Versöhnung von ehemaligen Nord- und Südstaaten in allen drei Teilen herausstellt. Der Westernfilm, insbesondere die Filme Fords, mythologisieren Geschichte, das heißt, daß historische Elemente mit fiktionalen Elementen einer Handlung vermischt werden. Die Geschichte (d.i. „Story“) wird der historischen Realität mittels Dramaturgie, Emphase, Emotionalisierung, entrückt. Die Bebilderung und Thematisierung des Gründungsmythos und der nationalen Einheit der USA gewinnt dadurch in der Zeit des Kalten Krieges und der Kommunistenhetze des HUAC eine gänzlich andere Qualität als zur Zeit des Weltkrieges. Im Krieg waren die Filme patriotisch zu nennen, motivierten sie doch die Vereinigten Staaten, demokratische Grundwerte, auf denen die Nation errichtet war, gegen den Faschismus ins Feld zu führen. In den politischen Auseinandersetzungen der Nachkriegszeit gewinnt dieser Patriotismus allerdings, und der damit verbundene Militarismus der Fordschen Kavallerietrilogie, einen konservativen, um nicht zu sagen chauvinistischen, Anstrich.

In der Entstehungszeit der ersten Kavallerietrilogie befindet sich nicht nur die amerikanische Gesellschaft in einer Phase des Wandels, sondern parallel dazu auch das Genre des Westernfilms. In der Zeit vor und während des Zweiten Weltkrieges thematisieren und idealisieren die meisten Westernfilme den Gründungsmythos der Vereinigten Staaten. Es herrschen Themen vor wie die Überwindung der natürlichen Hindernisse, die Emanzipierung von einer Fremdherrschaft, die individuelle Selbstverwirklichung, die Erschließung, Besiedelung und Zivilisierung des Westens und die Erschaffung einer neuen Nation und Gesellschaft („Drums Along the Mohawk“, John Ford, 1939; „Union Pacific“, Cecil B. DeMille, 1939; „Dodge City“, Michael Curtiz, 1943).

Diese teilweise unkritische, patriotische Aufarbeitung von Geschichte und Gründungsmythos wird noch in Westernfilmen der fünfziger Jahre thematisiert, so zum Beispiel in „Westward The Women“ von William Wellman, 1951. Ab Beginn der fünfziger Jahre wandelt sich dieses Bild zusehends. Eine kritischere Tendenz der Western ist festzustellen. Die Helden der Filme werden älter und desillusionierter, die Themen politischer. Aus den in den Filmen geschilderten patriotischen Abenteuern im Westen wird eine zunehmend kritischere Sicht der eigenen Geschichte. Filme wie „High Noon“ (Fred Zinneman, 1952) oder „The Gunfighter“ (Henry King, 1950) schildern die Pioniergeschichte auf gänzlich andere Art und Weise, als es das Genre bisher getan hatte. Georg Seeßlen begründet diese Veränderung folgendermaßen: „Das politische und moralische Problem der amerikanischen Gesellschaft zu dieser Zeit war der McCarthyismus, und zwar nicht nur dort, wo er politische und rechtliche Ausmaße erreichte, sondern gerade auch dort, wo er sich im Alltagsleben fortsetzte, und es nimmt nicht wunder, daß es insbesondere der Western war, der auf dieses Problem reagierte“.<sup>207</sup> Die drei Filme Fords befinden sich ziemlich genau auf der Schwelle zwischen den Themen der Westernfilmen der Kriegszeit und denen der Western der fünfziger Jahre. Von beiden Tendenzen des Genres zu dieser Zeit sind Elemente in der Kavallerietrilogie enthalten. Aus der Zeit der Western zwischen 1939 und 1945 übernahm die Trilogie den Mythos der Erschaffung einer neuen Nation im Westen. Die Gemeinschaft der Soldaten erschafft einen gesellschaftlichen Mikrokosmos, das Fort, sie ist eine Vorhut der noch zu gründenden Gesellschaft respektive Nation. Ein Widerspruch ergibt sich bei Ford allerdings aus dem Gegensatz zwischen Gemeinschaft und Gesellschaft in seinen Filmen, so auch in der Kavallerietrilogie. In der Gemeinschaft der Militärs gelten andere Regeln als im Zivilleben der Gesellschaft, einer Gesellschaft, die zu allererst räumlich getrennt ist von der militärischen Gemeinschaft an der westlichen Siedlungsgrenze. Diese räumliche Trennung wirkt sich auch als gesellschaftlich-sozialer Gegensatz aus, und wird zum Beispiel von dem aus Boston stammenden Colonel Thursday repräsentiert, oder von Ross Pennell in „She Wore A Yellow Ribbon“, der ebenfalls von der amerikanischen Ostküste stammt.<sup>208</sup>

---

<sup>207</sup> Georg Seeßlen: Western. Geschichte und Mythologie des Westernfilms. Marburg 1995. Seite 98

<sup>208</sup> Die Stadt Boston scheint für Ford die Repräsentantin allen Übels gewesen zu sein. Nicht nur Thursday kommt aus Boston, eine Handvoll weiterer negativer Gestalten aus seinen Filmen, nicht nur den Western, kommt ebenfalls aus dieser Stadt.

Die Gemeinschaft der Truppen an der westlichen Grenze ist in der Trilogie einem Auflösungsprozeß unterworfen. Mit dem Aufgreifen dieser Handlungselemente nimmt die Kavallerietrilogie einige Elemente der „kritischen“, politischen Western der fünfziger Jahre vorweg. Daß die Kavallerie in zunehmendem Maße obsolet wird, habe ich bereits in meiner Analyse zu „Rio Grande“ ausgeführt. Dieser Zerfall der Institution der Gemeinschaft der Armee läßt Platz für die Etablierung einer zivilen Gesellschaft, repräsentiert in „Rio Grande“ durch die Wiedervereinigung der Familie Yorke. Der Widerspruch in den drei Filmen zwischen Gemeinschaft und Gesellschaft wird also zum Schluß, im letzten Teil der Reihe, gelöst. Die Gemeinschaft der Westerner, repräsentiert durch die Kavallerie, macht Platz für den Nukleus der künftigen amerikanischen Gesellschaft und Nation, der Familie.

Michael O'Rourke dient als Repräsentant einer weiteren mit der Idee des gesellschaftlichen Konsens verbundenen Ideologie, der Ideologie der amerikanischen Gesellschaft als „melting pot“. „Young O'Rourke embodies the central trope of the melting-pot ideology: that the children of immigrants may rise as high in American Society as their merit will take them, even into the ranks of officers and gentlemen – where they will nominally command the fathers who paved their way to power“.<sup>209</sup> Diese Ideologie findet sich sowohl als Motiv vieler Kriegsfilme, als auch als Motiv vieler Western. Innerhalb der ersten Trilogie ist eine eindeutige Entwicklung der westwärts gerichteten Expansion der Nation zu erkennen. In „Fort Apache“ funktionierte der Telegraph nicht, der Thursdays Ankunft melden sollte. Aber bereits im Vorspann zu „She Wore a Yellow Ribbon“ sieht man eine Hand, die einen Telegraphen bedient. Der Erzähler merkt dazu an, daß über den Telegraphen die Nachricht von Custers Niederlage sogar bis in den Südwesten dringt.<sup>210</sup> Dann sieht man eine Postkutsche, die einen Paken Zeitungen liefert, und einen Reiter des Pony Express.<sup>211</sup> Dem Zuschauer wird also eine funktionierende Kommunikationsstruktur vorgeführt. In „Rio Grande“ scheint es kein großes Problem

---

<sup>209</sup> Richard Slotkin: Gunfighter Nation. A.a.O., Seite 339.

<sup>210</sup> Das Gebiet, das als letztes in die kontinentalen Vereinigten Staaten eingefügt wurde. New Mexico und Arizona wurden erst 1912 als 47. und 48. Bundesstaat in die Union aufgenommen.

<sup>211</sup> Hier ist der Film historisch nicht korrekt. Die Handlung spielt im Sommer 1876. Der historische Pony-Express wurde bereits Ende 1861 eingestellt, da die erste transkontinentale Telegraphenleitung, fertiggestellt im Oktober 1861, die Postreiter überflüssig gemacht hatte.

mehr für Kathleen Yorke zu sein, den entlegenen Posten Fort Starke, trotz der Apachen, mit einem Proviantwagen zu erreichen. Auch General Sheridan kommt unbehelligt von den Apachen auf Besuch. Diese Entwicklung innerhalb der Trilogie führt folgerichtig zu dem Schluß, daß es sich bei den drei Filmen tatsächlich um drei *aufeinanderfolgende* Teile eines Ganzen handelt. Die Fachliteratur hat dies in den meisten Fällen bezweifelt, ohne diese Zweifel aber auszuführen und zu begründen: „Die Bezeichnung Trilogie hat eigentlich nur wenig Berechtigung“.<sup>212</sup>

Doch nicht nur die Entwicklung von bürgerlicher Zivilisation und der beginnende Zerfall der Kavallerie zugunsten der Etablierung einer zivilen Gesellschaft sprechen für eine stringente Handlung und somit für die Tatsache, daß es sich bei den drei Filmen um eine thematisch zusammenhängende, intendierte Trilogie handelt. Einige weitere Faktoren lassen sich bei näherer Betrachtung anführen. Die in „*She Wore a Yellow Ribbon*“ bereits angeführte wiederholte Darstellung einer Dreierformation, wie sie den Felsen von West Mitten, East Mitten und Merrick Butte entspricht, läßt sich auch auf die drei Filme beziehen. „*She Wore a Yellow Ribbon*“ entspricht dem mittleren, farbigen Teil eines Triptychons, die beiden Filme in Schwarzweiß bilden die Flanken dieser farbigen Mitte. Die Bilder von Nathan Brittles Familie symbolisieren diese Dreierformation. In der Mitte sieht man das großformatige Bildnis seiner Frau, das von den beiden kleineren Fotografien seiner beiden Kinder flankiert wird. Der Vorspann der drei Filme liefert ebenfalls einen wichtigen Hinweis auf ihre Struktur als dreiteiliges, doch intendiertes, zusammenhängendes Ganzes. Der Vorspann von „*Fort Apache*“ beginnt mit der Ansicht eines Trompeters vor einem der charakteristischen Felsnadeln des Monument Valley. Aus einer unteren Kameraperspektive sieht man den Reiter gegen den Horizont des Himmels. Zu seiner Rechten ragt die Felsspitze empor. Genau die gleiche Aufnahme, und damit meine ich nicht eine spätere (1950) Nachstellung der Szene aus dem Jahr 1948, sondern genau das gleiche Stück Zelluloid, beendet den Vorspann von „*Rio Grande*“. Georg Seeßlen findet noch eine weitere visuelle Verbindung der drei Filme: „*Fort Apache* ist ein Film des gleißenden Sonnenlichts und der Hitze, *She Wore A Yellow Ribbon* ist vom

---

<sup>212</sup>Georg Seeßlen: *Western*. A.a.O., Seite 84. Interessanterweise stellt der Autor einige Zeilen vorher noch fest, daß „jeder Film einen bestimmten Schritt im Prozeß der Zivilisierung (zeigt)“.

Zwielicht geprägt, und nun, in *Rio Grande*, findet man eine Häufung von Nachtaufnahmen.<sup>213</sup>

Der Mythos der westlichen Grenze wird in der ersten Trilogie ausschließlich durch die Kavallerie transportiert. Eine konkurrierende zivile Gesellschaft, der Ford in späteren Filmen teilweise diese Aufgabe überträgt, existiert noch nicht in den Filmen. Dies ist sicherlich ihr hauptsächliches Unterscheidungsmerkmal im bezug auf die folgenden Produktionen. Zwar zeigt das Bild der Kavallerie in „Rio Grande“ erste Risse, kaum aber die Mythologie des Westens. Noch ist die westliche Grenze in „Rio Grande“ der Ort, an dem die gesellschaftlichen Risse des Ostens, der Zivilisation, stellvertretend durch Katherine Yorke, geheilt werden können. Schließlich findet die Wiedervereinigung der Yorkes an der „western frontier“ statt, unter freiem Himmel, im hellen Sonnenschein des Südwestens.

„Rio Grande“ beendet einen historischen Prozeß, den die erste Trilogie über ihre drei Teile hinweg schildert. Mit der Auflösung der Bedeutung der Kavallerie und der Hinwendung von der künstlichen Gemeinschaft Armee zur natürlichen Gemeinschaft der Familie ist ein wichtiger Abschnitt in der Entwicklung der Nation vollzogen. Die gesellschaftliche Vorhut der militärischen Gemeinschaft im Westen löst sich in der nachströmenden Gesellschaft aus dem Osten auf. Diese wird sich in den der Natur und den Ureinwohnern abgerungenen Landstrichen etablieren. Aus der Gemeinschaft der Kavallerie, aus der sie ablösenden zivilen Siedlergesellschaft erwächst die Nation, die Vereinigten Staaten von Amerika: „...and wherever they rode (...) that place became the United States“.<sup>214</sup>

Fords Adaption der Mythologie der amerikanischen Geschichte ist in der ersten Trilogie ungebrochen, wenn auch nicht unkritisch. In keinem seiner späteren Filme wird eine solche optimistische Schilderung der Entstehung der Nation und der Kavallerie dargestellt werden. Der zunehmende gesellschaftliche Pessimismus, der sich bereits in „My Darling Clementine“ ankündigte und in „Fort Apache“ noch durch die positiven, liberalen Kräfte eingedämmt werden konnte, wird in den kommenden Filmen Fords immer dominanter.

---

<sup>213</sup> Ebd., Seite 85.

<sup>214</sup> Schlußsatz des Sprechers in „She Wore A Yellow Ribbon“

## 5. Stationen einer Entwicklung

Nachdem John Ford in „Stagecoach“ erste thematische und visuelle Versuche über die Kavallerie als auch über den Mythos der „western frontier“ gefilmt hatte, drehte er nach dem Zweiten Weltkrieg zwischen 1948 und 1950 die erste Kavallerietrilogie. Bis zur zweiten Trilogie ab 1959, taucht die Kavallerie lediglich sporadisch in seinen Filmen auf. 1954 leitet Ford als Second Unit Regisseur zwei Szenen für den Film „Hondo“ (Regie: John Farrow, mit John Wayne in der Hauptrolle<sup>215</sup>). Ford filmt einen Trupp Kavallerie, der einen Fluß überquert. Tag Gallagher beschreibt diese Angelegenheit treffend: „Two shots, only, were directed by Ford - of a troop of cavalry that Wayne sees when he visits an army post – but they stand out in this film like Delacroixes in a gallery of TV Guide covers.“<sup>216</sup> Erst 1956, sechs Jahre nach der Entstehung von „Rio Grande“, drehte Ford wieder einen Western, in dem er die Kavallerie in größerem Umfang thematisiert.

Doch die Zeiten, und damit auch John Ford und sein Blick auf das Militär, haben sich im Laufe der Jahre stark verändert. Dieses Kapitel will anhand der Analyse zweier Filme, in denen die Kavallerie auf signifikante Art und Weise dargestellt wird, ohne die unmittelbare Hauptrolle zu spielen, aufzeigen, wie sehr Ford sein Thema außerhalb der zwei Trilogien variierte und entwickelte. Diese zwei Filme sind „The Searchers“ und „Two Rode Together“. Wenn es eine stringente Entwicklung des Themas der Kavallerie in Fords Filmen gibt, dann ist auch in den kürzeren Sequenzen dieser Filme diese Entwicklung festzustellen. Das Bild, das Ford vom Mythos des Westens, von der Kavallerie, und indirekt von der amerikanischen Gesellschaft entwirft, erfährt in „The Searchers“ und „Two Rode Together“ einen entscheidenden Wandel. Einen Wandel, der anhand dieser beiden Filme, die thematisch und analytisch so viel gemein haben, deutlich abzulesen ist.

---

<sup>215</sup> Angeblich kam Ford lediglich, um seinen Freund Wayne bei den Dreharbeiten zu besuchen. Dieser, auch Produzent des Films, betraute den dreifachen Oscargewinner gleich mit ein paar Second Unit Aufgaben. Von den gedrehten Szenen blieben lediglich zwei im fertigen Film enthalten.

<sup>216</sup> Gallagher, a.a.O., Seite 535.



## 5.1. „The Searchers“

(dt. Verleihtitel: Der schwarze Falke)

In „The Searchers“ steht die Kavallerie nicht im Mittelpunkt der Handlung. Sie ist jedoch im Film in einigen sehr bezeichnenden Sequenzen von großer Bedeutung. Und: Die Veränderung, wie Ford die Kavallerie und ihre Aufgabe sieht und bebildert, ist signifikant im Vergleich zur ersten Kavallerietrilogie bzw. zu „Stagecoach“. Ford wird diesen Wandel in Gänze erst in den Filmen der zweiten Kavallerietrilogie ab „The Horse Soldiers“ schildern. Doch das Bild der Kavallerie in „The Searchers“ nimmt diesen Wandel, gewissermaßen einen Wechsel der Tonart in der Schilderung der blauen Reiter, in großen Teilen vorweg. Man kann von einem Paradigmenwechsel in dieser Hinsicht sprechen: Ford beginnt allmählich, sich von der Kavallerie, als hauptsächlichem Transporteur seiner Ideale, zu entfernen. Von den militärischen Trägern von Mythos und Legende entwickelt sich Fords Interesse weg, es verlagert sich hin zu einer idealisierten *zivilen* Gemeinschaft. Der Film nimmt die kritischen Töne, die bereits in „Rio Grande“ anklangen, wieder auf, und ist somit die filmische Entwicklung der Schilderung der Kavallerie betreffend, das wichtigste Bindeglied zwischen den beiden Trilogien.

Im Hinblick auf die zweite Kavallerietrilogie ist der Film ebenfalls von größerem Interesse. Fords primäres Thema in „The Searchers“ ist Rassismus. Klang dieses Sujet bereits in früheren Filmen an, so findet es in „The Searchers“ seine künstlerisch vollendete Form. Darüber hinaus ist der Film, nicht nur diese Thematik betreffend, ein Schlüsselfilm für das Werk Fords wie für das Westerngenre gleichermaßen. Der Mythos des Westens, gleichbedeutend und stellvertretend für die Geschichte der Vereinigten Staaten, wird in diesem Film erstmalig grundlegend im Werk John Fords kritisch hinterfragt. Aus diesem Grund erhält „The Searchers“ breiten Raum im Rahmen meiner Analyse hinsichtlich der Thematik von Rasse sowie der Problematik der Familie. Der Paradigmenwechsel in Fords Schilderung der Kavallerie wird nur verständlich, vor der vollständigen und umfassenden Analyse *aller* Bezugsebenen des Films. James Monaco faßt die Bedeutung der Produktion kurz zusammen: „Der Film ist ein *revisionistischer* Western: er untersucht kritisch Elemente des Western-Mythos, die man bis dahin als ewige Wahrheiten angesehen hatte.“

(...). Der unterschwellige Rassismus wird in *The Searchers* an die Oberfläche gebracht. Anschließend war das Western-Genre nicht mehr das alte.“<sup>217</sup>

### 5.1.1. Inhalt

Texas, 1868. Der Film ist lediglich vordergründig die Geschichte einer Suche. Ethan Edwards (John Wayne) kehrt Jahre nach dem Bürgerkrieg zur Familie seines Bruders Aaron und dessen Frau Martha, zurück. Kurz darauf wird Vieh gestohlen. Die Texas Rangers Bürgermiliz unter Captain Clayton (Ward Bond) rückt aus, um die Viehdiebe zu stellen. Als die Männer feststellen, daß der Viehdiebstahl eine Finte der Indianer war, um die Miliz von den Ranches zu locken, ist es schon zu spät. In der Zwischenzeit überfallen die Comanchen vom Stamm der Najeki unter Häuptling Scar (Henry Brandon) die schutzlose Ranch der Familie Edwards. Sie töten die Eltern und den Sohn und entführen die beiden Schwestern Lucy und Debbie. Die Miliz macht sich an die Verfolgung der Indianer, muss aber bald aufgeben. Nicht so Ethan. Zusammen mit seinem Adoptivneffen Martin Pauley (Jeffrey Hunter) durchstreift er jahrelang den Westen des Landes, ständig auf der Suche nach dem Stamm der Najeki-Comanchen. Ethans eigentliches Ziel ist jedoch nicht die Rettung seiner Nichte Debbie (Lucy wurde von den Indianern getötet). Martin ist sich sicher, daß Ethan sie töten wird, sobald er sie findet. Denn für den Indianerhasser Ethan ist die Vorstellung, daß Debbie die Frau eines Comanchen geworden ist, unvorstellbar. Um zu verhindern, daß Ethan seinen Rachegeleuten gegenüber Debbie nachkommen wird, begleitet Martin den rassistischen Fanatiker Ethan auf der Suche. Als sie endlich, mit der entscheidenden Hilfe anderer, auf die Najekis stoßen, versucht Ethan tatsächlich, Debbie zu töten. Martin verhindert dies, und nur unter größter Mühe können sie den folgenden Angriff der Indianer abschlagen. Geschlagen kehren sie nach Hause zurück, nur um kurz darauf wieder zu erfahren, daß die Najekis ganz in der Nähe sind. Die Texas Rangers Bürgermiliz muss den Angriff ohne die zu spät kommende Kavallerie durchführen. Bevor sie zur Attacke reiten, schleicht sich Martin in das Lager, tötet Häuptling Scar und befreit Debbie. Die Bürgermiliz überfällt den Stamm und treibt dessen

---

<sup>217</sup> James Monaco: Film verstehen. A.a.O., Seite 277.

Pferde davon. Ethan skalpiert den toten Scar. Dann stößt er auf Debbie. Ethan versucht nicht noch einmal, sie zu töten, sondern bringt sie nach Hause. Dann zieht er allein seiner Wege.

### 5.1.2. Produktionsgeschichte

Ford und sein Geschäftspartner Merian Cooper hatten im Frühjahr 1951 ihre Produktionsgesellschaft Argosy Pictures entschuldet. Gegen Übernahme der Schulden und noch ausstehender Auszahlung prozentualer Anteile an diversen Filmen hatten sie alle bisherigen Produktionen ihrer Firma an RKO verkauft. „The Fugitive“, „Fort Apache“, „She Wore A Yellow Ribbon“, „Mighty Joe Young“ und „Wagon Master“ gingen mit allen Rechten in den vollständigen Besitz des Studios über. An „Fort Apache“ und „The Fugitive“ besaß z.B. noch Henry Fonda 6 bzw. 7,5 Prozent, da er zum Zeitpunkt der Produktion für die Hälfte seiner damals üblichen Gage gearbeitet hatte, und den Rest dieses Betrages pro Anteile am erwarteten Einspielergebnis gezahlt werden sollte, was besonders im Fall von „The Fugitive“ ausblieb. Das katastrophale Einspielergebnis dieser ersten Produktion von Argosy war es schließlich, das der Firma Schulden einbrachte. Die teilweise guten Einspielergebnisse der folgenden Filme konnten diese Schulden bei Banken und Partnern, die das Kassendesaster von „The Fugitive“ zurückgelassen hatte, nicht tilgen. Die finanziellen Regelungen, die die unabhängige Firma Argosy mit den großen Studios eingehen mußte, waren extrem ungünstig für den kleineren Partner. Bevor Argosy Geld aus dem Verleih seiner Filme erhielt, mußten erst die Kosten des verleihenden Studios und der finanzierenden Bank amortisiert sein. Schließlich konnten erhebliche Summen, die von den Filmen im Ausland eingespielt wurden, nicht komplett in die USA zurückgeführt werden. Teile des Einspielergebnisses von „Rio Grande“ beispielsweise summierten sich in England und Italien auf ca. 287.000 Dollar<sup>218</sup>, welche aufgrund der dort herrschenden Gesetzeslage zum Schutz der heimischen Filmindustrie nicht ausgeführt werden durften. Eine kleine Firma wie Argosy konnte diese eingefrorenen Gelder nicht mittels einer ausländischen Tochterfirma konsolidieren. Das Geschäft mit

---

<sup>218</sup> Scott Eyman: Print the Legend. A.a.O., Seite 372.

RKO war für Argosy zu diesem Zeitpunkt sinnvoll, und hinterließ ein schuldenfreies, von weiteren finanziellen Belastungen befreites Unternehmen.

Bereits noch vor den Verhandlungen mit RKO über die Schuldenübernahme von Argosy waren Cooper und Ford einen Kontrakt über die Produktion von drei Filmen mit Republic Pictures eingegangen (siehe Kapitel 4.3.2.). Nach Abschluß des Vertrages mit Republic, der im gerichtlichen Streit über die Einspielergebnisse und anteiligen Zahlungen davon an der Produktion von „The Quiet Man“ endete, benötigte Ford von Film zu Film neue Geldgeber. Argosy wurde schließlich im Januar 1954 aufgelöst, der letzte Film, den es im Rahmen des Vertrages mit Republic produziert hatte, war „The Sun Shines Bright“, 1953.

1956 musste Ford sich also, wollte er weiterhin als unabhängiger Filmemacher produzieren, ein neues Geschäftsmodell einfallen lassen. Der Wohlstand der USA in den fünfziger Jahren brachte vermehrt Geld und Financiers außerhalb der Filmindustrie in die Filmproduktion ein. Produzent Merian Cooper fand in Cornelius Vanderbilt Whitney den Geldgeber für die geplante Produktion der Verfilmung einer Geschichte von Alan LeMay unter dem Titel „The Searchers“. C.V. Whitney war erfolgreicher Unternehmer (Pan American Airways) und der Erbe eines alten Vermögens, der nach Investitionsmöglichkeiten suchte und diese in der Filmproduktion fand. Im November 1954 eröffnete die C.V. Whitney Productions ein Büro am Westwood Boulevard in Los Angeles, und die Vorbereitungen zum ersten Film des neugegründeten Unternehmens konnten beginnen. Cooper besaß die Filmrechte an Alan LeMays Kurzgeschichte „The Avenging Texans“, die in der Saturday Evening Post ab November 1954 erschien. Unter dem Titel „The Searchers“ erschien die Geschichte gegen Ende des gleichen Jahres in Buchform. Im März 1955 schreibt Ford in einem Brief „We are busy working on the script of *The Searchers*“. Damit meinte er sich und Frank Nugent, der wiederum von Ford mit der Adaption der Erzählung in ein Drehbuch beauftragt wurde. Die hauptsächliche Änderung, die Nugent vornahm, ist die Gewichtung der Protagonisten innerhalb der Geschichte. Im LeMays Novelle ist Martin Pauley die Hauptfigur, und die Figur des „Amos Edwards“ lediglich eine Nebenfigur, die im Laufe der Handlung ihr Leben läßt. In der Vorlage ist es Martin, der Debbie findet. Nugent änderte den Namen des älteren Protagonisten in Ethan und machte diesen Charakter zur Hauptfigur der Handlung. Große Teile des Dialogs der Novelle wurden nahezu unverändert übernommen, eine Figur wie die des Anführers der Bürgermiliz wurde dagegen für den Film komplett neu erfunden. Das Genre der „Indian captivity narrative“ hat in der amerikanischen Literatur übrigens eine

lange Tradition. „An authentically American story-structure, the captivity narrative may be traced back at least as far as the seventeenth century, when Mary Rowlandson was captured by Indians during King Philip`s War in 1676. Eventually taken back into white society, she published her story in 1682.“<sup>219</sup>

Trotz des unabhängigen Financiers konnte der Film, sollte er professionell vermarktet und distribuiert werden und somit einen Gewinn abwerfen, nicht ohne die Beteiligung eines der großen Studios produziert werden. Im Frühjahr 1955 starteten die Verhandlungen zwischen Merian Cooper, dem Executive Producer des Films für Whitney Productions, und Columbia Pictures, vertreten durch Studioboss Harry Cohn. Da Whitney zwar die Produktionskosten zahlen konnte, aber als unabhängiger Produzent weder über eine Filmdistribution noch über Kinos verfügte, benötigte er für diese Teile der Filmauswertung die Hilfe eines der *Major-Studios*. Wie im Kapitel zu „Fort Apache“ bereits geschildert, waren Deals dieser Art zwischen den *Majors* und den finanzschwachen unabhängigen Produzenten seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges durchaus üblich. Allerdings: mit Columbia kam Cooper nicht ins Geschäft. Sein Vorschlag lautete folgendermaßen: Whitney würde die gesamten Produktionskosten von voraussichtlich 2,2 Mio. Dollar übernehmen. Alle Einnahmen des Films ab Verleihstart sollten dann an Whitney gehen, bis zur Deckung seiner Kosten. Ab diesem Punkt würden alle weiteren Einnahmen Columbia bis zu Deckung der Verleihkosten zugehen, danach würde man die Profite teilen, 25% an Columbia, 75% an Whitney. Sollten die Einnahmen 5 Mio. Dollar übersteigen, würde der Anteil der Columbia auf 30% ansteigen. Wahlweise schlug Cooper vor, daß Columbia die kompletten Produktionskosten sowie 850.000 Dollar Verleihkosten bezahlte, nach dem Einspielen dieser Kosten sollten alle weiteren Einnahmen 50:50 zwischen Columbia und Whitney geteilt werden. Doch mit Harry Cohns Columbia kam das Geschäft nicht zustande. Dafür im April 1955 mit Warner Brothers. Warners würde mit Erhalt des Negativs die Produktionskosten bis zu einer Höhe von 2,5 Mio. Dollar an Whitney zahlen. Mit der Amortisierung dieser Kosten für Warners durch die Einspielergebnisse des Films würde man die Kosten ab einer Einspielung von 5 Mio. Dollar 50:50 teilen. Zusätzlich garantierte Warners ein Budget von 500.000 Dollar für Werbung und Marketing. Die Gage

---

<sup>219</sup> Edward Buscombe: *The Searchers*. London 2000. Seite 19.

für John Wayne wurde ebenfalls festgesetzt. Wayne erhielt 250.000 Dollar, 10% des Einspielergebnisses (nach Deckung der Kosten?) wurden ihm garantiert.<sup>220</sup>

Die Dreharbeiten begannen am 28.2. 1955 in Gunnison, Colorado. Eigentlich eine reine *Second Unit* Aufgabe, wurden lediglich Bilder der schneebedeckten Landschaft, durch die zwei Doubles anstelle der Stars Wayne und Hunter laufen mussten, gebraucht. Doch Ford und sein Kameramann Winton C. Hoch führten diese Arbeiten persönlich aus. Lediglich bei den Szenen, die mit einer Büffelherde in der Nähe von Edmonton/Kanada gedreht wurden, waren Ford und Hoch nicht zugegen. Später wurden diese Szenen mit Nahaufnahmen der Stars in einer Studiokulisse zusammengeschnitten. Gedreht wurde der Film in Technicolor und im zur damaligen Zeit ungewöhnlichen Farbfilmverfahren VistaVision. Diese Technik wurde 1953 von Paramount als Reaktion auf die Entwicklung des CinemaScope Bildes der 20<sup>th</sup> Century Fox hergestellt. Der besondere Effekt eines extrem klaren und farbgesättigten Bildes wird letztlich dadurch erzeugt, daß der Filmstreifen während des Belichtungsvorganges um neunzig Grad gedreht wird, und so horizontal wie in einem Fotoapparat, belichtet wird. Jedes zu fotografierende Bild wird auf einem doppelt so breiten *frame* wie normal, der acht Perforationslöcher und nicht vier wie üblich braucht, belichtet. Die Bildratio betrug bei diesem Verfahren 1.5:1. Und im Gegensatz zum Cinemascopeverfahren (Bildratio 2.35:1) wird für Aufnahme und Projektion keine anamorphische Linse benötigt. Allerdings wurden spezielle Kameras benötigt, die schwerer und unhandlicher waren als übliche 35 mm Filmkameras. Ein weiterer Nachteil des Verfahrens war, daß durch die doppeltgroßen *frames* auch doppelt so viel teures Filmmaterial verwendet werden musste. Mit der Herstellung des empfindlicheren, kontraststärkeren Farb-Filmmaterials aus dem Hause Kodak (Eastman Color negative Type 5250) erübrigte sich 1959 die Verwendung des VistaVision Verfahrens. Die exzellente, überdurchschnittliche Qualität des Bildmaterials ist heute noch festzustellen, in seiner Transformation auf DVD ist der Film von einer atemberaubenden Schärfe, Farbsättigung und Klarheit. 1956 konnten lediglich zwei Kinos in den USA den

---

<sup>220</sup> In diesem Punkt ist die Quelle, Edward Buscombe, *The Searchers*, a.a.O., Seite 48, etwas ungenau. Demnach erhielt Wayne „10 percent of gross receipts“. Diese Zahl erscheint mir jedoch zu hoch, wahrscheinlich erhielt er zehn Prozent der Profite. Alle anderen Angaben zur Finanzierung mit Warners sind ebenfalls von Buscombe. Fords Gage betrug 175.000 Dollar plus 10% des Netto – Einspielergebnisses (*net-gross*). Interessant sind die Auszahlungsmodalitäten. So wurden Ford 26 Wochen lang 1000 Dollar ausbezahlt, danach der Rest in wöchentlichen Zahlungen von 6730,77 Dollar.

Film in VistaVision auch projizieren, deshalb wurden gebräuchliche 35mm Kopien erstellt, die dann in den Verleih gingen.<sup>221</sup>

Die Filmaufnahmen begannen am 13. Juni 1955 in Monument Valley und endeten dort am 10. Juli. Die sich anschließenden Studioaufnahmen in den RKO-Pathé Studios in Culver City währten vom 18. Juli bis zum 13. August. Einige Außenszenen wurden laut Joseph McBride in Bronson Canyon, einem Teil des Griffith Park in Hollywood, gedreht. Die Produktionsunterlagen dokumentieren eine Verlängerung der Dreharbeiten von 47 auf 59 Drehtage. Die Produktionskosten beliefen sich auf 2,5 Mio. Dollar.

Die zeitgenössischen Kritiken des Films bescheinigten dem Werk eine außergewöhnliche Qualität. Stellvertretend sei die Kritik im *Los Angeles Examiner* zitiert: „The grandeur, the beauty, the sweep and the tragic horror of the newest John Wayne-John Ford classic of the old West, *The Searchers*, cannot, with justice, be detailed by mere words. Its scope is simply tremendous. Its motivation spine chillingly grim. Its setting the most starkly beautiful ever seen in a Western film. The majestic rock formations of Monument Valley, the panoramas of buttes and mesas, the desert of New Mexico, in Technicolor and Vista Vision (sic), are beyond description.“<sup>222</sup>

Sogar die ansonsten kaum zu beeindruckenden Branchenblätter wie der *Hollywood Reporter* sparten nicht mit Lob: „undoubtedly one of the greatest westerns ever made.“<sup>223</sup>

Allerdings bemerkt Robert Ardrey: „the same John Ford who once gave adults *The Informer* must now give children *The Searchers*.“<sup>224</sup> Die visuellen Qualitäten wurden von nahezu allen Interpreten der Zeit gepriesen. Peter Stowell versucht, den Eindruck des poetischen Stils des Films, zu erklären: In „*The Searchers*“ Ford`s elimination of fadeouts in favour of dissolves reinstalls an almost fluid plasticity to the film.“<sup>225</sup> Diese Technik der Überblendungen hält Ford innerhalb vieler Sequenzen durch, zwischen Szenewechseln schneidet er jedoch weiterhin herkömmlich. Zusammen mit der oft an Gemälde

---

<sup>221</sup> Siehe zu diesem Punkt auch Edward Buscombe: *The Searchers*. A.a.O., Seite 17, und Barry Salt: *Film Style and Technology. History and Analysis*. London 1992. Seite 248.

<sup>222</sup> Kritik vom 31. Mai 1956, zitiert ebd., Seite 66.

<sup>223</sup> Zitiert in Joseph McBride: *Searching for John Ford*. A.a.O., Seite 556.

<sup>224</sup> Zitiert in Scott Eyman: *Print the Legend*. A.a.O., Seite 450. Tatsächlich habe ich selbst eine Kopie des Films vom British Film Institute gesehen, in der Szenen herausgeschnitten waren, um den Film in Schulen vorführen zu können.

<sup>225</sup> Peter Stowell: *John Ford*. A.a.O., Seite 138

erinnernden Visualität vieler Einstellungen und der erwähnten Schnitttechnik, erreicht der Regisseur in „The Searchers“ eine grandiose bildliche Inszenierung. Nicht nur dieser Umstand macht den Film zweifellos zu einem der Meisterwerke des Kinos, und die Begeisterung vieler Regisseure und Kritiker über „The Searchers“, scheint durchaus berechtigt.

Die eher düsteren rassistischen und sexuellen Themen des Films blieben den meisten Kritikern des Jahres 1956 verborgen. Dieser Umstand läßt interessante Rückschlüsse auf das gesellschaftliche Befinden der Zeit zu. In diesem Zusammenhang bemerkenswert ist die zeitgenössische Werbung für die Produktion. In einer Fernsehsendung von Warners aus dem Jahr 1956 wird der Film als Actionspektakel geschildert, in dem es darum geht, die entführten Frauen aus der Hand der „Savage Comanche“<sup>226</sup> zu befreien. Die Werbung reduziert den Film schlicht auf seine vordergründige Action. Erwähnenswert ist der dokumentarisch geschilderte Aufwand, den Warner Bros. betrieb, um den Film in Monument Valley zu drehen. Hollywood brachte den Fortschritt mit Strom, Wasserpumpen, Zelten und Lastwagen in die Wüste. Planierdrahten wurden herbeigeschafft, um Straßen im Wüstensand zu bauen. Daß das Land den Navajos gehört, wird im Kommentar nicht unterschlagen. Doch daß es „wilderness“ ist, die Dank der Bemühungen Hollywoods in Zivilisation verwandelt wird, bleibt nicht unerwähnt. Vor diesem Hintergrund nimmt es nicht wunder, daß die rassistischen und sexuellen Anspielungen des Films nicht verstanden wurden: „None of the reviewers seemed to understand the film`s central themes, since they hardly noticed Ethan`s pathological racism. So deeply ingrained were such attitudes in the national culture of 1956 that even a few realized something is terribly wrong with this most untraditional Hollywood western hero.“<sup>227</sup>

An den Kinokassen spielte der Film seine Kosten wieder ein. Das Einspielergebnis für den Zeitraum bis 5. April 1958 beziffern die Produktionsunterlagen auf ca. 5,541 Mio. Dollar, wobei ca. 1,147 Mio. Dollar außerhalb der USA erwirtschaftet wurden.

---

<sup>226</sup> Zitat aus der Sendung. Moderator: Gig Young.

<sup>227</sup> Joseph McBride: Searching for John Ford. A.a.O., Seite 557.



### 5.1.3. Analyse: Rassismus

Sicherlich ist über keinen Film John Fords so viel geschrieben worden wie über „The Searchers“. Und sicherlich ist keiner seiner Filme auf so vielfältige Art analysiert worden, tiefenpsychologische Betrachtungen (z.B. Peter Lehmann) inklusive. Der Film gilt, besonders bei der europäischen Kritik, als *das* genuine Meisterwerk Fords, als „der Moby Dick des Western, ein revidierter Lederstrumpf, „Die Geschichte Amerikas“ (Joseph McBride).<sup>228</sup> Das Thema des Films ist zweifellos Rassismus, dargestellt am Verhältnis der Rassen zueinander. Douglas Pye geht so weit, zu behaupten: „The film probably goes further than any other Western in dramatising and implicating us in the neurosis of racism.“<sup>229</sup>

Die Tatsache, daß dies 1956, zum Zeitpunkt des Erscheinens des Films, nicht so empfunden wurde, siehe die zeitgenössischen Kritiken, ist für mich einer der bemerkenswertesten Punkte im Rahmen einer filmsoziologischen Untersuchung. Aber wie genau behandelt der Film sein Thema, geht es in der Narration doch oberflächlich betrachtet, lediglich um eine Suche im Rahmen einer aktionsreichen Westerngeschichte, und wird genau dies in Titel und Werbung betont? Mit der verstärkten Thematisierung von Ethnizität und damit zusammenhängend, Rassismus, wird letztendlich der Kontext, in dem die Kavallerie geschildert wird, verändert. Fords Paradigmenwechsel die Armee betreffend, wird nur verständlich vor dem Hintergrund der Thematisierung zunehmend pessimistischer, kritischer Themen in seinen Filmen. „The Searchers“ stellt in dieser Entwicklung zweifelsohne in seinem Werk einen eindeutigen Wendepunkt dar. Im Zusammenhang der veränderten Schilderung der Kavallerie steht somit auch die Darstellung ihrer ewigen Antipoden: der Indianer. In „The Searchers“ erreicht die Charakterisierung der Ureinwohner in Filmen Fords eine neue Dimension. Eine Entwicklung, die sicherlich in „Cheyenne Autumn“ ihren Höhe- und Endpunkt im Werk Fords finden wird. Hauptsächlich nutzt der Film seinen Protagonisten Ethan Edwards, um das Thema Rassismus zu transportieren. Die Quelle seiner Hassgefühle gegenüber den Indianern benennt der Film, auch vor der Ermordung und Entführung der Familie Edwards,

---

<sup>228</sup> Zitiert in Joe Hembus: Westernfilmlexikon, a.a.O. Seite 539.

<sup>229</sup> Douglas Pye: Double Vision. Miscegenation and Point of View in The Searchers. In: Cameron/Pye: The Movie Book of the Western. A.a.O., Seite 229.

nie. Es bleibt unklar, woher Ethan seine tiefen Sprach- und Kulturkenntnisse über die Comanchen besitzt. Man muß annehmen, daß sein Hass gegenüber den Indianern im allgemeinen und den Comanchen im speziellen nicht auf einer vorturteilsbeladenen Unkenntnis beruht. Was seinen Rassismus tatsächlich noch eine Spur unheimlicher und monströser erscheinen läßt. Interessant ist, daß Ethan Edwards in Kostüm und Ausstattung oft indianische Tracht oder Gegenstände trägt bzw. benutzt. An Beispielen wären hier seine Satteldecke, Mokassins, Messerscheide und Gewehrschaft zu nennen. In einem Memo vom 28.1.1955 hatte Ford diese Kostümdetails beschrieben. Auch daß der Häuptling Scar als Ethans „alter ego“ oder als sein eigentliches „Es“ fungiert, wurde in der Literatur bereits oft analysiert, und sei hier nur in aller Kürze geschildert.<sup>230</sup> Ethan Edwards, das wird in der bereits beschriebenen morgendlichen Szene mit Reverend Clayton und seiner Schwägerin Martha deutlich, liebt die Frau seines Bruders. Vielleicht handelt Chief Scar also gerade deshalb im Sinne von Ethans libidinösem „Es“, indem er den Bruder tötet und Martha sexuell besitzt. Ethans Hass auf Scar im besonderen (und auf die Indianer im allgemeinen?) gründet darauf, daß der Indianer Ethans libidinöse Wünsche auslebt, während sie Ethan unterdrückt. Viele Kritiker interpretieren demnach folgerichtig die Skalpierung des bereits toten Scar durch Ethan als eine Art nachträgliche Kastration. Diese psychoanalytische Interpretation der Rolle des Ethan erklärt also dessen Rassismus mit der Unterdrückung seiner ureigensten Wünsche, die aber der Indianer, stellvertretend für Ethan, auslebt. Der Rassismus im Film wird nicht alleine von Ethan und der staatlichen Institution der Armee repräsentiert. Auch eine ansonsten durchweg positiv gezeichnete Figur wie die der Laurie Jorgenson ist rassistisch. In einer Szene, kurz bevor Ethan und Marty Debbie befreien werden, empfiehlt Laurie, „ihr lieber eine Kugel in den Kopf zu verpassen“ als sie zurückzubringen, da sie ja jetzt eine Squaw sei („the leavings of a Comanche buck“), und keine weiße Frau mehr. Ihr Hass begründet sich allein auf der Tatsache, daß Debbie gezwungen wurde, mit dem Indianer Scar eine Ehe einzugehen. Dies ist sicherlich auch der Grund, weshalb Ethan sie finden will: nicht um sie zu retten, sondern um sie zu töten, weil sie das Udenkbare getan hat, nämlich Frau eines Indianers zu werden. Das Thema der Rassenmischung wird nicht alleine an der Situation der in die Familie Scars assimilierten Debbie festgemacht. Die Episode, in der Martin aus Versehen

---

<sup>230</sup> Es sei in diesem Zusammenhang auf die ausführlichen Texte von Peter Lehmann „Looking at Look`s Missing Reverse Shot: Psychoanalysis and Style in John Ford`s The Searchers“ und Douglas Pye „Double Vision: Miscegenation and Point of View in The Searchers“ zu diesem Thema verwiesen.

sich die Indianerfrau Look einhandelt, und die Figur des Achtel-Cherokees Martin selbst, sind weitere Variationen des Rassenmischungs-Themas des Films. Hier deutet der Film allerdings, mittels der durchweg positiv gezeichneten Figur des Martin Pawley an, daß eine „Rassenmischung“, auch in einem gesellschaftlichen Kontext, funktionieren kann. Indem nicht nur die Außenseiterfigur des Ethan, der tatsächlich nicht zur Siedlergemeinschaft gehört, mit rassistischen Attributen besetzt wird, sondern auch vollkommen in diese Gemeinschaft integrierte Figuren wie die der Laurie, erreicht der Film, daß man annehmen muss, Rassismus sei in dieser filmischen Gemeinschaft immanent. So ist es Peter Stowell, der die heutzutage seltsam anmutende Episode mit der Indianerfrau Look allein durch Lauries Rassismus erklärt sieht. In dieser Sequenz schildert Martin, wie er aus Versehen die Indianerfrau gegen ein paar Decken eintauscht. Im Lauf der Handlung tritt er die Squaw, so daß sie einen Abhang hinunterrollt. Ist diese Szene auf krude Weise von Ford „komisch“ inszeniert und also komisch intendiert? Zweifellos ist sie es nicht, und war es auch 1956 nicht. Diese Sequenz wird mittels einer Binnenhandlung, eines Rückblicks der Narration, berichtet. Laurie liest aus einem Brief, den Martin ihr sandte. Und laut Stowell ist es Lauries potenzieller Rassismus, durch den der Zuschauer die Berichte Martins gewissermaßen gefärbt sieht. Dieser immanente narrative Rassismus ist kaum wahrzunehmen, da ihn die Regie des Films unauffällig vermittelt.

Der Rassismus in „The Searchers“ ist so immanent, daß das Publikum und die meisten Kritiker des Jahres 1956 diesen nicht wahrnahmen. Diese Tatsache läßt bezeichnende Rückschlüsse auf das Publikum und die gesellschaftliche Situation, in der es sich befindet, zu. Der alltägliche Rassismus der US-Gegenwart von 1956, die in vielen Bundesstaaten praktizierte Rassentrennung, die alltägliche Diskriminierung der Ureinwohner, verhindern die Erkenntnis der Zeitgenossen. Die als bekannt und unpolitisch betrachteten Charakteristika des Westerngenres, die auf vordergründige Action zielende Werbekampagne des Studios, die selbstgefällige Ignoranz der bürgerlichen Kreise (zu denen auch offensichtlich die US-Filmkritik zählte), taten ihr übriges: Der Film wird für seine vordergründigen, genreimmanenten Werte gepriesen, aber erst Jahrzehnte später wird seine eigentliche Thematik, die des Rassismus, erkannt und analysiert. Interessant in diesem Zusammenhang: „The Searchers“ ist nicht der erste und einzige Western der Epoche, der das Rassenproblem thematisiert. Und schon die Figur des Colonel Thursday in „Fort Apache“ hatte das Thema in das Werk Fords bereits eingeführt.

#### 5.1.4. Der Zeitbezug in „The Searchers“ : Rassenproblematik

„A racist hero motivated by desire for his brother`s wife, what kind of a Western is this?“ fragt Edward Buscombe.<sup>231</sup> „The Searchers“ steht mit seiner Thematisierung des Rassenproblems und des gesellschaftlichen Außenseitertums seines Protagonisten in einer ganzen Reihe von ähnlichen Filmen. Ab 1950 halten vermehrt politische Themen Einzug in den Westernfilm. In der ersten Hälfte der fünfziger Jahre stehen diese Themen unter dem Einfluß der Kommunistenjagd unter McCarthy, wie in den Kapiteln zu „She Wore A Yellow Ribbon“ und „Rio Grande“ erläutert wird. Viele Filme der Zeit schildern vordergründig ein Rassenproblem, sind aber auch als Kritik am McCarthyismus lesbar. „Broken Arrow“ von Delmer Daves und „Devil`s Doorway“ von Anthony Mann, beide aus dem Jahr 1950, thematisieren erstmalig das Rassenproblem und ergreifen recht eindeutig die Partei der Indianer. Ab Mitte der fünfziger Jahre, mit der Entmachtung McCarthys 1954, wandelten sich die Themen des Westernfilms erneut. In vielen der Western dieser Epoche wird das Bild von der „family on the land“ idealisiert. Dieses Phänomen, das sich in der Realität mit einer Flucht aus den Stadtzentren in das Reihenhaus in Suburbia und dem Baby-Boom bemerkbar macht, ist in seinen Ursachen eindeutig ebenfalls dem Kalten Krieg zuzuschreiben. Aus der Angst vor den Kommunisten im Inneren wurde eine Angst vor der kommunistischen Bedrohung von außen. Die Konzentration vieler amerikanischer Familien auf Kindersegen und Eigenheim scheint ein Reflex auf diese Angst auslösende Bedrohung zu sein. Interessanterweise ist gerade dieses Phänomen in einem Film wie „The Searchers“ nicht unbedingt zu entdecken.

Buscombe sieht den Western der fünfziger Jahre als das Genre an, das die „adult themes“ des Melodrams und des *films noir* der vierziger Jahre langsam übernimmt. Frühe Beispiele für diese Entwicklung sind nach Buscombe „The Ox-Bow Incident“ (William Wellmann, 1942), „The Outlaw“ (Howard Hawks/Howard Hughes 1943) und „Duel in the Sun“ (King Vidor, 1947). Western also, die relativ offen Themen wie Faschismustendenzen und Sexualität behandeln und in ihrer Zeit nicht nur aus diesem Grund massive Schwierigkeiten mit der Zensur hatten.

---

<sup>231</sup> Edward Buscombe: The Searchers. A.a.O., Seite 23.

Das Thema des gesellschaftlichen Außenseitertums des Helden in vielen Westernfilmen der späten Fünfziger ist jedoch eines der beherrschendsten und interessantesten Phänomene seiner Zeit. Die meisten Interpreten sehen darin die Offenlegung vieler verstörender Tendenzen unter dem oberflächlich unversehrten Bild des Ideals von Familie und Gemeinschaft bzw der „family on the land“. Filme wie „Winchester 73“ (1950), „The Man from Laramie“ (1955) sowie „The Naked Spur“ (1952), alle von Anthony Mann, thematisieren den Helden als „loner“ ohne funktionierende familiäre oder gesellschaftliche Bindungen, bzw. thematisieren „dysfunctional families“ (Buscombe). Ein Film wie „The Last Hunt (Richard Brooks, 1955) greift zudem wiederum die rassistischen Züge eines seiner Helden auf. Der Film nimmt das sinnlose Abschießen der Büffel in einer ähnlichen Szene wie in „The Searchers“ vorweg. Und noch einmal Edward Buscombe: „The later 50s, the Eisenhower years, were times of peace and plenty in America. But Hollywood, its nose in the wind, sensed the tensions that seethed beneath the tranquil surface.“<sup>232</sup> Diese familiär-gesellschaftlichen Spannungen, die in vielen Western- Filmen, jedoch selten offensichtlich, thematisiert werden, beruhen in erster Linie auf folgenden gesellschaftlichen Problemen der USA in den späten fünfziger Jahren: der Rassenthematik und dem Problem des Strukturwandels der amerikanischen Familie.

In vielen Western, in denen es vordergründig um die Thematisierung der Indianerfrage des 19. Jahrhunderts geht, stehen die Indianer stellvertretend für die Amerikaner afrikanischer Herkunft des 20. Jahrhunderts. (Im Gegensatz zu den eindeutig antiindianischen Western, in denen die „Rothäute“ Stellvertreter einer kommunistischen Bedrohung, die „rote Gefahr“ per se, sind). „Previous studies on the Western have amply demonstrated the relationship between pro-Indian Westerns and the Civil Rights struggle in the decade which saw the Supreme Court`s historic 1954 decision *Brown vs. Board of Education of Topeka*...“<sup>233</sup> Joan Dagle, in der jüngsten Veröffentlichung zum Thema, sieht dies ähnlich: „Although *The Searchers* is the product of Ford`s longstanding preoccupations with the Western`s racial and structural patterns, it is also possible to read the film in the context of

---

<sup>232</sup> Ebd. Seite 24.

<sup>233</sup> Michael Coyne: *The Crowded Prairie. American National Identity in the Hollywood Western*. New York 1997. Seite 70.

the postwar civil rights movement, as a displacement of the black/white tensions of 1956 onto the Western`s conventions of the Indian/white settler conflict.<sup>234</sup>

Im Urteil des Obersten Gerichts der Vereinigten Staaten im Fall *Brown vs. Board of Education of Topeka* wurde das bisherige Rechtsprinzip, welche das Verhältnis zwischen den Rassen bestimmte, das „separate but equal“, für nicht mehr legal erklärt. Dieses Rechtsprinzip, auf dem die in vielen Bundesstaaten praktizierte Rassentrennung basierte, entstammte dem Urteil des Supreme Court im Fall *Plessy vs. Ferguson* aus dem Jahr 1896. Das Urteil erklärte die Rassentrennung für staatlich sanktioniert, solange grundsätzliche Rechte der schwarzen Bevölkerung sowie eine rechtliche Gleichstellung vor Gericht gewährt seien. „Diese Logik hatte bis zum Fall *Brown v. Board of Education of Topeka* Bestand. Die Rassentrennung an öffentlichen Schulen wurde hier vom Supreme Court einstimmig für unzulässig erklärt. Bereits in *Sweatt v. Painter* (1950) war gerichtlich festgestellt worden, daß eine Rechtsfakultät ausschließlich für Schwarze keine gleichen Ausbildungsmöglichkeiten bieten könne und in *McLaurin v. Oklahoma State Regents* (1950) hoffte man, die Verfassung künftig wahrhaft „farbenblind“ nennen zu können.“<sup>235</sup> Seit Beginn der Dekade also war die Frage nach der Relation der Rassen, nicht nur auf rechtlichem Gebiet, in Bewegung gekommen. 1948 hatte Präsident Truman der Armee befohlen, die Rassentrennung aufzuheben. 1947 bereits spielte mit Jackie Robinson der erste Farbige für die Brooklyn Dodgers in der Major League Baseball. Hollywood nahm diese Tendenzen in den (liberalen) Indianerwestern ab 1950 teilweise auf, ohne jedoch wirklich klar Position zu beziehen. Das gesellschaftliche Problem der Diskriminierung von Indianern, Schwarzen und anderen Minoritäten wurde im historischen Gewand und mit den bekannten Mitteln des Westerngenres verbrämt. Die Schauspieler, die Indianer darstellten, waren Weiße (z.B. Jeff Chandler in „Broken Arrow“ oder Rock Hudson in „Taza, Son of Cochise“, von Douglas Sirk, 1954) bzw. Mexikaner wie in Fords „Fort Apache“ oder später in „Cheyenne Autumn“. Die Indianer sprachen in den Filmen nicht ihre eigene Sprache, sondern englisch oder spanisch. Schwarze Protagonisten kamen so gut wie nicht vor, wenn, dann lediglich in klischeerfüllenden Nebenrollen. Erst in den Hollywoodfilmen der späten fünfziger, frühen sechziger Jahre gab es Hauptrollen für

---

<sup>234</sup> Joan Dagle: Linear Patterns and ethnic Encounters. In: Studlar/Bernstein: John Ford Made Westerns. A.A.O., Seite 127.

<sup>235</sup> Gerd Raeithel: Geschichte der nordamerikanischen Kultur. Band 3. Vom New Deal bis zur Gegenwart. 1930 – 1995. A.a.O., Seite 229.

schwarze Protagonisten und erste schwarze Stars wie Sydney Poitier (z.B. in „The Defiant Ones“, von Stanley Kramer, 1958).

Aber nicht nur in die Frage bezüglich der Amerikaner afrikanischer Herkunft war Bewegung geraten. Auch in der Politik der Regierung gegenüber den Ureinwohnern zeigte sich Veränderung, wenn auch keine positive. Gerd Raeithel konstatiert: „Etwa ab 1950 bahnte sich ein Umschwung des proindianischen Klimas an.“<sup>236</sup>

Die Politik der Roosevelt-Administration war zu Zeiten des *New Deal* bemüht, den Ureinwohnern mehr Rechte im Sinne einer wirtschaftlich größeren Eigenständigkeit einzuräumen bzw. die Souveränität der Reservate und die bürgerlichen Rechte der Indianer zu stärken (z.B. Wheeler-Howard Act, Indian Reorganization Act, 1934). 1946 hatte der Kongress sogar eine „*Indians Claims Commission*“ eingesetzt, die Entschädigungsansprüche prüfen sollte. Bereits 1947 erließ der Kongress mit dem „*Tongass Act*“ ein Gesetz, das indianischen Bewohnern Alaskas ihr Land nehmen sollte. „Trotz hoher Ausgaben schien das indianische Problem weiter zu bestehen. Das Bureau of Indian Affairs vergab so gut wie keine Kredite mehr. Indianer wurden ermutigt, ihre Stämme zu verlassen und Arbeit in den grossen Städten anzunehmen. Eine neue Politik zielte auf *termination* ab, auf die Auflösung der Reservate.“<sup>237</sup> Viele der bereits erwähnten Westernfilme nahmen diese gesellschaftlichen Konflikte auf, um sie im vordergründig unpolitisch erscheinenden Gewand des Western widerzuspiegeln. Besonders in einem Film wie „Broken Arrow“ werden liberale Lösungsmöglichkeiten der Rassenproblematik, vielleicht auf eine naive Art, aufgezeigt. Nicht so in „The Searchers“. Hier fehlen Lösungsmöglichkeiten auf den ersten Blick völlig. Die staatliche Institution der Armee erfährt in „The Searchers“ einen hohen Prestige- und Bedeutungsverlust. Sie geht ihrer ursprünglichen Aufgabenstellung verlustig (Sicherung der Siedlungsgrenze) und wird darüber hinaus zum willfährigen Instrument einer rassistischen Politik, ohne daß sie, die Armee, dagegen aufbegehrt. Analog dazu und zum zunehmenden Aktionismus der Bürgerrechtsbewegung der schwarzen Minderheit erfährt die Bürgermiliz der weißen Siedler in „The Searchers“ einen Gewinn an Bedeutung. Diese Bürgermiliz übernimmt nahezu alle Aufgaben der Armee, so wie sie dieser noch in Fords erster Kavallerietrilogie zufielen: Polizeimacht an der Frontier, Schutzmacht der weißen Siedlergemeinde, geistige

---

<sup>236</sup> Ebd.: Seite 232.

<sup>237</sup> Ebd.: Seite 232.

und religiöse Heimat der Gemeinschaft. Damit greift der Film unmittelbar die Entwicklung auf, die in „Rio Grande“ bereits angedeutet wurde. Aus den ersten Zerfallsmomenten der militärischen Gemeinschaft und der Tendenz zur Auflösung in einer bürgerlichen Gemeinschaft sind nun gesellschaftliche Tatsachen geworden: Die bürgerliche Miliz ersetzt das Militär in allen Funktionen.

In den meisten Indianerwestern der Zeit wird das Thema der Rassenmischung („Miscegenation“) behandelt. Diese Problematik hat einen erstaunlichen historischen Hintergrund. Sogar im relativ liberalen Kalifornien war die Ehe zwischen Weißen und „Andersrassigen“ bis 1953 verboten. Die Situation in den südlichen Bundesstaaten war weitaus verschärfter, gemischtrassige Ehen waren dort fast überall verboten. Erst 1967 wurden mit der Entscheidung des Obersten Gerichtshofs der Vereinigten Staaten im sogenannten *Loving Case* Mischehen endgültig sanktioniert und bundesweit für legal erklärt. In „Broken Arrow“ endet diese Mischehe für die indianische Frau des amerikanischen Protagonisten (James Stewart), noch tödlich. In „Devil`s Doorway“ verhindern gesellschaftliche Zwänge die Liebesbeziehung zwischen indianischem Rancher und weißer Rechtsanwältin. Für ihn, den Indianer, endet der Konflikt tödlich. In „The Searchers“ wird das Thema der Mischehe höchst unausgesprochen behandelt. Daß Debbie die Frau des Häuptling Scar ist, wird per Handlung impliziert, bestenfalls angedeutet, aber nicht explizit erwähnt oder als der eigentliche und einzige Grund dargestellt, weshalb Ethan Debbie töten will. Lediglich in Lauries Aufforderung an Ethan, Debbie zu töten, weil sie die Frau eines Comanchen ist, wird dieser Gedanke in all seiner Eindeutigkeit explizit.

Für Scar, den indianischen Teil dieser Mischehe, endet die Angelegenheit tödlich. Es scheint so, daß der Western der Zeit, trotz seiner liberalen Ansätze, keine andere Lösung als den Tod für den indianischen Part einer gemischtrassigen Verbindung anbietet. Lediglich in „The Last Hunt“, im gleichen Jahr wie „The Searchers“ entstanden, können der weiße Mann und seine indianische Frau gegen Ende des Films unbehelligt davonziehen.



### 5.1.5. Zeitbezug II: Die Krise der Familie

Bereits mehrfach war im Zusammenhang mit „The Searchers“ von einer Schilderung der „Krise der Familie“ die Rede. Tatsächlich ist die Struktur der amerikanischen Familie in den fünfziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts einem starkem Wandel unterworfen. Dieser Wandel von tradierten Familienstrukturen und damit einhergehend tradierten Normen kann durchaus als eine Krise bezeichnet werden. Doch was sind die Ursachen dafür? In erster Linie erfährt die Rolle der Geschlechter zueinander einen wesentlichen Wandel, damit einher geht eine Veränderung der familiären Strukturen. Verursacht wird dieser Wandel wesentlich durch die Veränderung der Arbeitsbedingungen. Während des Zweiten Weltkrieges haben Frauen vermehrt sogenannte Männerberufe ergriffen und waren in weiblichen Hilfstruppen wie WAC, WAVES und WAAF im Kriegsdienst und an der Heimatfront tätig. Nach dem Krieg, mit zunehmender Industrialisierung und dem Aufschwung des Dienstleistungssektors, stieg die Zahl berufstätiger Frauen und Mütter rapide an. 40 Prozent der Frauen waren berufstätig. Diese Zahl macht sich in einer stetigen Zunahme der Einpersonenhaushalte ab 1950 bemerkbar, und dem gleichzeitigen Sinken der durchschnittlichen Zahl von Mitgliedern in einer Familie. „Die mittlere Haushaltsgröße hat sich seit Bestehen der USA halbiert und ist zwischen 1950 und 1973 noch einmal erkennbar von 3,5 auf 3,0 Familienmitglieder gesunken. Die Zahl der Einpersonenhaushalte hat sich seit der Jahrhundertwende fast verdoppelt.“<sup>238</sup> Gleichzeitig, und dazu werde ich später noch kommen, kann man tatsächlich nicht von einer zunehmenden Emanzipation der Frau in den USA der fünfziger Jahre sprechen.

1948 und 1953 werden die sogenannten „Kinsey-Reporte“ veröffentlicht, der erste zum Sexualleben des amerikanischen Mannes, der zweite über das der Frau. Die Ergebnisse dieser auf statistischen Befragungen und Auswertungen beruhenden sozialwissenschaftlichen Untersuchung sorgten für ein Neubewertung der Rolle der Geschlechter. Denn: „die Ergebnisse widersprachen dem kulturellen Über-Ich gründlich. Die sexuellen Gewohnheiten des Alltagslebens schienen dem zu gleichen, was man bisher

---

<sup>238</sup> Alle Zahlen: Gert Raeithel: a.a.O., Seite 242 u. 254.

aus Romanen kannte.“ Kinsey zeigte, „wie sehr die sexuellen Normen und das Sexualverhalten auseinanderklafften.“<sup>239</sup>

Auch die Psychoanalyse und die Erziehungswissenschaften der Zeit widmen ihre Aufmerksamkeit vermehrt der Rolle der Geschlechter und insbesondere die der Mutter. In „Childhood and Society“ (1950) untersucht Erik Erikson das Verhältnis zwischen Mutter und Sohn. Gert Raeithel konstatiert einen wieder ausgebrochenen „Mutterkult“ in den USA der fünfziger Jahre, der jedoch nicht zu einer gesellschaftlichen Entlastung der arbeitenden Frauen und Mütter durch ein größeres Angebot an Kindergärten o.ä. führte.<sup>240</sup> Ab 1950 taucht in Erziehungsratgebern vermehrt die Rolle des Vaters als gleichberechtigt zu der der Mutter auf. Im amerikanischen Standardwerk von Dr. Benjamin Spock „Baby and Child Care“ (Erstausgabe 1943) wird in späteren Ausgaben (ab 1950) der Vater als gleichberechtigt in der Erziehung der Kinder dargestellt, ihm wird zunehmend eine aktivere Rolle in der Kindererziehung zugebilligt. Analog dazu gibt es in den fünfziger Jahren einen Babyboom, aber auch eine Explosion der Scheidungsrate. Die zunehmende Emanzipierung der Frau in der Arbeitswelt gegen Ende des Jahrzehnts scheint außerdem keinen wirklichen Einfluss auf die Darstellung oder die Wahrnehmung der Frau in Gesellschaft und Medien gehabt zu haben. Dort wird weiterhin die Frau in der tradierten Mutterrolle idealisiert. Raeithel spricht in diesem Zusammenhang von einem gesellschaftlichem „Phänomen der fünfziger Jahre“, von der „Flucht in die Mutterschaft“ oder den „Rückzug in die Fruchtbarkeit“. Auch sieht er „wenig Bewegung in der Frauenemanzipation.“<sup>241</sup> Im Gegensatz also zu den tatsächlichen gesellschaftlichen Verhältnissen, wie sie die Kinsey-Reporte teilweise belegten, weigert sich die US-amerikanische Gesellschaft, die veränderten Rollen der Geschlechter, insbesondere der Frauen, wahrzunehmen.

Analog zur Veränderung der Geschlechterrollen der Erwachsenen, entsteht in den Fünfzigern eine Teenager- und Jugendkultur, deren Ursachen ebenfalls mit u.a. Veränderungen in der Arbeitswelt zusammen hängen. „Im wesentlichen sind zwei Komponenten für die Entstehung der modernen Jugendsituation in einer von

---

<sup>239</sup> Beide Zitate ebd., Seite 249.

<sup>240</sup> Ebd., Seite 239.

<sup>241</sup> Alle vorherigen Zitate: Ebd., Seite 254.

Produktionsfunktionen weitgehend entlasteten Familie zu nennen: die Entstehung der Lohnarbeit und des Dienstleistungssektors als Grundlage für die Arbeitsmöglichkeiten „außer Haus“ sowie die zunehmende Bedeutung des Schulwesens, das den jugendlichen Menschen immer länger in familialer Abhängigkeit hielt. Ersteres bewirkte für den Jugendlichen eine geringere innerfamiliäre Abhängigkeit in sozialer und wirtschaftlicher Hinsicht, letzteres verlängerte immer mehr die Jugendphase im Elternhaus.<sup>242</sup> Die Jugendkultur erlebt zu dieser Zeit mit Autokino, James-Dean-Filmen, Jeanskleidung und dem Aufkommen der Rockmusik ihre Ursprünge. Gleichzeitig sinkt das durchschnittliche Heiratsalter in den fünfziger Jahren um mehr als zwei Jahre. „Dating“ und wie man als Frau einen Mann findet, waren ein großes Thema in vielen Frauen- Magazinen und - Zeitschriften der Epoche. Gerd Raeithel sieht diese Entwicklung im Hollywoodfilm widergespiegelt: „Hollywood schien die Geschlechterrollen abzuspulen. Die Filme waren voller eifriger Weibchen, die hinter widerstrebenden Junggesellen herjagen.“<sup>243</sup> Dating und die frühestmögliche Heirat wurden allerdings von konservativen Kreisen, zu denen zweifellos auch Hollywood zählte, als das Mittel propagiert, die amerikanische Libido, wie sie sich in den Kinsey Berichten offenbarte, zu kanalisieren. „In the face of Kinsey`s evidence, efforts to achieve sexual repression gave new way to strategies for sexual containment. Marriage was considered to be the appropriate container for the unwieldy American libido.“<sup>244</sup> Betrachtet man das sinkende durchschnittliche Heiratsalter, so zeigte diese Kanalisierung durchaus Wirkung.

Trotz des Wandels der Arbeits- und Familienstrukturen weigert sich die Öffentlichkeit, ein verändertes Frauen- oder Familienbild zu akzeptieren. Die jungen Erwachsenen fliehen mit Beendigung ihrer Jugend aus der Familie, und sorgen damit für frühe Heiraten, einen Geburtenanstieg und eine steigende Scheidungsrate. Das idealisierte Bild der Familie in den Medien und die ebenso entidealisierte Darstellung in Literatur und Filmen wie „The Searchers“ dokumentiert somit einen tiefen Widerspruch in der amerikanischen Gesellschaft der späten fünfziger Jahre. Zusammenfassend kann gesagt werden, daß Selbstverständnis und Selbstbildnis der amerikanischen Familie nicht unbedingt mit den

---

<sup>242</sup> Michael Mitterauer/Reinhard Siedler: Vom Patriarchat zur Partnerschaft. Zum Strukturwandel der Familie. München 1991, Seite 141.

<sup>243</sup> Gerd Raeithel: Geschichte der nordamerikanischen Kultur. A.a.O., Seite 257.

<sup>244</sup> Elaine Tyler May: Homeward Bound. American Families in the Cold War Era. o.O.1999. Seite 88.

tatsächlichen Gegebenheiten übereinstimmen. Aus dieser Diskrepanz entsteht hauptsächlich der Nährboden für eine grundsätzliche Kritik am (idealisierten) Bild der Familie, so wie es in der Literatur (z.B. „Catcher in the Rye“, 1951) und in vielen Filmen (z.B. „Rebel without a Cause“, Nick Ray, 1955, oder „Blackboard Jungle“, Richard Brooks, 1955) geübt wird. Wright Wexman zieht aus diesem Widerspruch tatsächlich eine allgemeine Aussage über den Film der fünfziger Jahre: „As much modern historical and sociological research is making clear, the picture of the 1950s as a time in which women cultivated domesticity while their husbands fulfilled the traditional male roles of household providers masks deep strains that existed in gender relations.“<sup>245</sup>

In „The Searchers“ finden sich interessanterweise viele Elemente dieser familiären Krisensituation wieder. Dem für Hollywood zunehmend wichtiger werdenden jugendlichen Publikum, das in der Nachkriegszeit die Majorität der Kinogänger stellt, wird mit der Besetzung von Natalie Wood, Vera Miles und Jeffrey Hunter Rechnung getragen. Die Beziehung zwischen Martin und Laurie spiegelt sehr schön die Aussage Gerd Raeithels von den „eifrigen Weibchen“ und den „widerstrebenden Junggesellen“ wider, als auch die Balzetikette des „dating“. Gleichzeitig steht der Film mit der eine außergesellschaftliche Moral vertretenden, einem Einzelgängertum verpflichteten Figur des Ethan Edwards in einer ganzen Reihe von (Western-) Filmen der Zeit, die Einzelgängertum als Kritik an den herrschenden Familienstrukturen verstehen. Diese Figuren äußern ihre Kritik am Familienverbund nicht offen, können jedoch als deutliche Gegenentwürfe kraft ihres Verhaltens, interpretiert werden. Erwähnt in diesem Zusammenhang habe ich bereits die Anthony Mann Filme mit James Stewart in der Hauptrolle. In „Winchester 73“ bringt der Protagonist seinen eigenen Bruder um. In „High Noon“ (Fred Zinnemann, 1952) geht es um den Konflikt zwischen Mann und Frau und die den Geschlechtern zustehenden Rollen. Erst die Selbstüberwindung der religiösen Restriktionen der Frau lösen den Konflikt im Sinne des Mannes. Zum Schluß entsagen beide der Gesellschaft und ihren Normen, die sie im Stich gelassen hatte. In „Shane“ (George Stevens, 1953) steht die Frau der Familie vor der Entscheidung, sich für den sexuell attraktiven Revolverhelden zu entscheiden, oder aber bei Mann und Kind auf der Farm zu bleiben. Wider ihr Gefühl wählt sie die Familie. Ähnlich wie im Fall der

---

<sup>245</sup> Virginia Wright Wexman: Creating the Couple. Love, Marriage, and Hollywood Performance. Princeton 1993. Seite 169.

Mischehen, die zumeist für den indianischen, den „fremden“ Part, tödlich enden, scheinen in den Western der Fünfziger die Frauen diejenigen zu sein, die potentiell aus dem Familienverband ausscheren könnten. Die Männer stehen eher vor der Entscheidung, überhaupt eine Familie zu gründen, und sind zögerlich, ähnlich wie Martin Pawley. Ethan Edwards hat sich dieser Aufgabe nicht gestellt. Er suchte seine Nichte aus Liebe zur Mutter des Mädchens, andererseits befriedigt er mit der Suche seinen manischen Trieb als auch seinen Rassismus. Seine Motivation ist es nicht, eine Familie zu gründen bzw. sich niederzulassen und das Land zu kultivieren. Das überläßt er anderen, z.B. Martin und Laurie. Von Beginn an steht Ethan außerhalb gesellschaftlicher Normen von Gesetz und Moral. Das Außenseitertum dieser Figur betont Ford, indem er Ethan auch visuell isoliert, z.B. mittels des Blicks der Kamera auf ihn durch den Türrahmen. Mehrfach unterbricht oder verhindert Ethan Rituale der Gemeinschaft wie Beerdigungen oder Hochzeiten. In den Szenen mit der Familie seines Bruders bleibt er seltsam distanziert. Niemand weiß, woher er kommt, und was er in den Jahren seit Ende des Bürgerkrieges getan hat. Ethan Edwards ist in allem der komplexe Gegenentwurf zu den in vielen anderen Filmen auf verlogene Art verklärten familiären Idealen. Ethan erscheint als eine konsequente Negation, als eine sehr bewußt formulierte Absage des Filmemachers Ford an diese Form der filmischen Bigotterie, wie sie insbesondere in vielen Hollywood-Mainstreamfilmen betrieben wurde.

#### **5.1.6. Die Kavallerie in „The Searchers“**

Erst nach mehr als einer Stunde Laufzeit erscheint die Kavallerie im Film. Und zwar unmittelbar nach der Szene, in der Ethan wie besessen und von blindem Hass erfüllt, Büffel abschießt, damit die Indianer hungern müssen.

(Die gesamte Szenenfolge dieses Abschnitts des Films ist im übrigen die Zusammenfassung der Ereignisse, so wie sie Martin im Brief an seine Verlobte Laurie schildert. Man kann also durchaus von einer Art der filmischen Binnenhandlung sprechen. Die „voice-over“ Stimme Martins berichtet von den Ereignissen, eingebettet sind die Sequenzen aber in eine andere Szenerie. Den Rahmen der Binnenhandlung bietet das Vorlesen von Martins Brief durch Laurie im Haus der Jorgensons. In der erzählten Zeit der

Binnenhandlung „überspringt“ die Narration des Films mehr als ein Jahr. Diese Sequenz ist übrigens vom Drehbuch als Binnenerzählung intendiert).

Das Kommen der Armee wird akustisch angekündigt. In den Lärm der Schüsse und Ethans Gebrüll mischt sich das Trompetensignal der Kavallerie. Das Publikum sieht die lauschenden, verstummen Protagonisten und hört nur noch das Signal. Schnitt. Marschmusik ertönt. Es ist der „Gary-Owen-March“, das Marschlied von Custers 7. Kavallerie. Von links ins Bild reitet eine Kompanie der USC durch einen Fluß. Im Hintergrund sieht man schneebedeckte Winterlandschaft. Die Reiter durchqueren den Fluß in schnellem Ritt. Das Bild macht einen Achsensprung, jetzt sieht man die Flußquerung von der anderen Seite bzw. Bildachse. Ähnlich wie in der Einführungssequenz der Truppe in „Rio Grande“ sind Indianer unter den Reihen der Reiter auszumachen. Die Szene ist von großer Dynamik und Eindringlichkeit: Die actionbetonte visuelle Vitalität und die schmetternde Musik der Sequenz sorgen dafür. Außerdem ist die Sequenz ein Gegenklimax zur vorangegangenen Szene des Abschießens der Büffel durch Ethan. Noch bevor der Zuschauer sich fragt, warum Ethan die Büffel tötet, und zu der Erkenntnis gelangen muß, daß es rein aus Rassismus geschieht, sorgt das sorgfältig inszenierte Auftreten der Kavallerie dafür, diesen Gedanken nicht weiter nachzuhängen. Der Aktionismus der Bilder verhindert die Reflexion des Publikums.

Doch zurück zur Schilderung der Flußquerung. Nach einem erneuten Achsensprung, die Kamera hat wieder die Position der ersten Einstellung der Sequenz, sieht der Betrachter seltsam verummte Frauengestalten unter den Soldaten mitreitend. Schnitt und Szenenwechsel. Ethan und Martin reiten einen schneebedeckten Abhang hinunter, die Musik wechselt ebenfalls. Am Fuße des Hangs angekommen, schwenkt die Kamera, und dem Betrachter offenbart sich ein grausiges Bild. Ein zerstörtes Indianerdorf, brennende Tipis, herumliegende Leichen. Die Erzählerstimme Marty erklärt, daß es sich um die von ihnen gesuchten Comanchen handelt. Unter den toten Indianern sind auch Frauen, darunter Look, die Squaw, die Marty irrtümlicherweise eingetauscht hatte. Die Poesie der Gegenstände bei Ford: Ethan hält den Hut der Toten, und wischt ihn andauernd sauber, während er spricht. Seine sinnlose Tätigkeit verdeckt seine Gefühle. Der Film setzt also zwei gewalttätige Szenen unmittelbar hintereinander. Das Abschlichten der Büffel durch Ethan und das Massaker an den Indianern, verursacht durch die Kavallerie, werden dadurch in einen unmittelbaren Zusammenhang gesetzt. Zuerst

durch die filmische Verbindung der beiden Aktionen durch den Schnitt und zweitens, durch die Überschneidung mittels des Trompetensignals auf der Tonspur. Ein innerer geistiger Zusammenhang wird zusätzlich zwischen den beiden sinnlosen Gewalttaten erzeugt. Die geistige Grundlage, auf der beide Aktionen beruhen, ist Rassismus: „Ethan`s racial hatred is repeated at the institutional level in the genocidal actions of the US Cavalry.“<sup>246</sup>

Begleitet von martialischer Marschmusik reitet die Truppe durch die Winterlandschaft. Dann durch eine indianische Ansiedlung unmittelbar an einem Fort. Vermummte Gestalten betrachten die Rückkehr der Soldaten. Am rechten Bildrand hängt das Sternenbanner schlaff am Mast. Die Reiter treiben Frauen und Kinder mit sich, und dann ins Fort. Die Landschaft ist schneebedeckt, überall ist der Rauch von Lagerfeuern, die Menschen sind in Decken gehüllt und stumm. Vergleicht man diesen Armeeposten mit der Darstellung von anderen Armeeposten aus vorangegangenen Filmen, so kann sich der Betrachter eines gewissen Eindrucks der Trostlosigkeit nicht entziehen. Vor dem Fort in „Stagecoach“ flatterte das Sternenbanner stolz im Wind, die Weite und Helligkeit der Landschaft trugen zur puristisch-reinen, idealisierten Atmosphäre des Postens bei. In den ersten beiden Teilen der ersten Kavallerietrilogie sind die Forts idealisierte Horte der Zivilisation und der Gemeinschaft. Mit dem Fort in „The Searchers“ deutet Ford mehr als deutlich an, daß er diese Sicht der Dinge so nicht mehr empfindet. Später, in „Cheyenne Autumn“ wird ein ganz ähnlicher winterlich-trostloser, im übertragenen als auch faktischem Sinne „kalter“ Posten, auftauchen. Diese Kälte ist analog zur zunehmenden Entmenschlichung des Militärs zu sehen. Auf einer weiteren Ebene spiegelt sie die abgekühlte Beziehung des Regisseurs Ford zu seinem bevorzugten Thema, als auch im gewissen Sinne zum zeitgenössischen Amerika, wider. In „The Searchers“ wird die Entwicklung einer Entidealisierung und Entmystifizierung der Kavallerie eingeleitet und auf narrative und visuelle Art der zweiten Kavallerietrilogie vorweggenommen.

In diesem Zusammenhang interessant ist, daß das Drehbuch eine Konfrontation zwischen Ethan und Lt. Col. Custer im Rahmen einer Pressekonferenz im Fort schildert. In einem Memo vom 15.2. 1955 charakterisiert Ford Custer: „An arrogant phoney, a great showman and wholly inept soldier, Custer had a screen star`s love of publicity“. Intention der

---

<sup>246</sup> Douglas Pye: Double Vision. Miscegenation and Point of View in The Searchers. In: Cameron/Pye: The Movie Book of the Western. London 1996. Seite 229.

Sequenz war, den staatlich institutionalisierten Rassismus der US-Armee anhand der Person Custers, bloßzustellen. Unklar ist, ob die Szenen überhaupt gefilmt wurden. In den Produktionsunterlagen ist dafür kein Beleg zu finden, die Spalte für den Namen des Schauspielers, der Custer darstellen soll, bleibt leer. Ursprünglich waren die gesamten Szenen mit Kavallerie im Drehbuch ausführlicher und länger, als sie später im fertigen Film erschienen. Intention der Custer-Szene war, daß ausgerechnet Ethan den institutionalisierten Rassismus der Kavallerie bloßstellen sollte.

Auch Joseph McBride sieht in der beschriebenen Szenenfolge der Flussüberquerung eine wichtige Entwicklung Fords im Hinblick auf die Thematisierung der Kavallerie: „This elegiac sequence evokes the 1869 massacre of the Cheyenne at the Washita River by the Seventh Cavalry, as well as photographic images of the 1890 Wounded Knee massacre. Ford uses Custer`s marching tune, „Garry Owen“, to accompany shots of the cavalry ignominiously herding along the captured survivors. The director`s jaundiced attitude toward the cavalry in *The Searchers* goes beyond his critique in *Fort Apache* and anticipates his final Western, the pro-Indian *Cheyenne Autumn*...“<sup>247</sup> Dem ist hinzuzufügen, daß die Kritik in „Fort Apache“ nicht eine grundsätzliche Kritik an der Institution der Armee ist, welches der Hauptunterschied zur Kritik in „The Searchers“ ist. Ford nimmt mit seiner Schilderung der Kavallerie in „The Searchers“ wesentliche Bestandteile von „Cheyenne Autumn“ und große Teile der zweiten Trilogie vorweg. Mit der Darstellung der Kavallerie in „The Searchers“ führt er überhaupt erst ein durchweg kritisches Bild der Aufgabe und des Selbstverständnisses der Kavallerie in sein filmisches Werk ein. Diese zunehmend kritische Schilderung der Institution Armee wird er in allen seinen folgenden Westernfilmen weiter ausführen.

Ford unternimmt diese beginnende Demontage der Kavallerie, indem er ihr ihre vornehmlichste Aufgabe, so noch geschildert in der ersten Kavallerietrilogie, die Sicherung der westlichen Grenze für die weißen Siedler, nimmt. In „The Searchers“ haben die Siedler eine eigene Schutztruppe. Diese heißt „Texas Rangers“ und hat allerdings mit der historischen Polizeitruppe wenig gemein. Im Film ist diese Truppe eine Art Bürgermiliz, die von Samuel Johnson Clayton angeführt wird, der gleichzeitig noch der Pfarrer der Siedlergemeinschaft ist. Aus diesen in Personalunion geführten, im

---

<sup>247</sup> Mc Bride: Searching for John Ford. A.a.O., Seite 564.



wesentlichen unterschiedlichen Aufgaben resultiert auch der Titel des Mannes: „Captain the Reverend“. Diese Bürgermiliz übernimmt im Film die Rolle, welche die Kavallerie in vorherigen Filmen Fords inne hatte. Visuell wird dies verdeutlicht, indem Ford die Truppe als Reiterkolonne ganz ähnlich filmt, wie zuvor die US-Kavallerie in der ersten Trilogie: In einer einzelnen, langen Reihe von Reitern auf Hügelkuppen, aus einer Untersicht fotografiert.

Zugleich repräsentiert die Miliz, mit ihrem Anführer, der Seelsorger, Polizist und Soldat zugleich ist, aber auch das wesentliche „Dilemma“ (Leonard Maltin) der weißen, christlichen Siedlergemeinschaft an der „frontier“ in „The Searchers“. Überlebenswillen, Wehrhaftigkeit, militärisch-kriegerische Notwendigkeit kollidieren mit christlich-bürgerlichen Grundwerten. Dieser Konflikt ist sicherlich eine der Ursachen für die rassistischen Tendenzen dieser Siedlergemeinschaft. Für die Siedler in „The Searchers“ wird die Kavallerie als Schutztruppe nicht benötigt, sie helfen sich selbst. Wie obsolet die Armee bezüglich ihrer ureigenen Aufgabenstellung geworden ist, zeigt der Film bis zum Schluß. Sogar vor und während des finalen Konflikts der weißen Siedler mit den Comanchen, taucht die USC nicht auf. Erst *nach* dem Sieg der Bürgermiliz trifft die Truppe ein, zu spät, um noch irgendwie von Nutzen sein zu können. In „Stagecoach“ ist die Kavallerie noch alleiniger Repräsentant des Staates, Schutz- und Polizeimacht. In „Rio Grande“ erhebt sie diesen Anspruch sogar noch gegen einen Sheriff, welcher die eigentliche Polizeimacht repräsentiert. In „The Searchers“ hat das Militär diese Aufgaben vollständig verloren. Das Resultat der „Aufgabenerfüllung“ der USC ist das zerstörte Indianerdorf, sind getötete Frauen und Kinder. Die Armee repräsentiert jetzt nur noch eine menschenverachtende, rassistische Politik gegenüber (teilweise wehrlosen) Indianern. Ein weiteres Resultat dieser Politik und Aufgabenerfüllung ist die in den anschließenden Szenen gezeigte Aufgabe des Militärs, weiße Gefangene aus der Hand der Indianer befreit zu haben, sowie indianische Gefangene, zumeist Frauen und Kinder, per Pferd wie eine Herde Vieh in das Lager zu treiben. Ähnlich sieht dies William Darby: „...a new note is struck in Ford’s portayal of the cavalry, which is shown bustling through a wintry landscape (...), their principal accomplishments are the recovery of mad, white captives from the Indians whom they have slaughtered.(...) The destruction of the indian village in which Martin discovers Look`s body epitomizes this new cavalry, one that, like Ethan, seems bent on waging an all-out race war.“<sup>248</sup>

---

<sup>248</sup> Darby, a.a.O., Seite 219.

„The Searchers“ greift Tendenzen in der Schilderung der Armee, auf, wie sie bereits in „Rio Grande“ anklingen. Visualisiert wird dies zum Beispiel darin, daß die Truppe in ihrer Mitte gefangene Indianer mit sich führt, analog zur Eingangssequenz von „Rio Grande“. Zudem thematisiert „The Searchers“ einige Konflikte, wie sie im letzten Film der ersten Kavallerietrilogie anklingen, ohne jedoch wirkliche Lösungen aufzuzeigen. In „Rio Grande“ ging es unter anderem um den Widerspruch zwischen persönlichem, familiärem, bürgerlichem Glück und den Idealen und Aufgaben des Militärs. Dieses „Dilemma“ löst „The Searchers“ nicht durch die Ersetzung der Truppe mittels der bürgerlichen Miliz. Auch die Konstellation von Vater und Sohn Greenhill als Offiziere der Truppe in „The Searchers“ ist kein Ausweg aus diesem Widerspruch, ganz im Gegenteil. Der Film führt den jungen Lieutenant Greenhill ( Patrick Wayne) als Sohn des Major Greenhill ein, Kommandeur der nahenden, den Siedlern gegen die Indianer beistehenden, Truppen. Die Figur des jungen Greenhill, im Prinzip angelegt als eine Rolle des „comic relief“, so wie sie in früheren Filmen Victor McLaglen in der Rolle des alten Sergeants darstellte, entfaltet eine recht doppeldeutige Humoristik. Zum Einen dient der übereifrige, unerfahrene Offizier (man beachte den Namen, darin klingt deutlich „Greenhorn“ an) mit seinem überpointierten Salutieren oder Säbelzücken als Objekt einer humoristischen Darstellung von soldatischen Gepflogenheiten. Andererseits wird die Institution der Armee als Ganzes der Lächerlichkeit preisgegeben, indem der einzige Repräsentant dieser Institution im Film veralbert wird. Greenhill dient in der Handlung dazu, das Eintreffen der Kavallerie unter dem Kommando seines Vaters anzukündigen. Dieses Eintreffen findet statt, aber wie geschildert erstens zu spät, und zweitens überflüssigerweise: Die Kavallerie wurde schlichtweg nicht gebraucht. In Anbetracht dieser Tatsache ist von einer zunehmenden Emanzipation der weißen Siedlergemeinschaft an der Grenze vom Militär zu sprechen. Ein Grund mehr, die militärische Aufgabenstellung als obsolet zu erkennen. Die Tatsache, daß Lt. Greenhill in der Einheit seines Vaters dient, wirft ebenfalls kein gutes Licht auf das Militär. Die einzige Verletzung, die die Weißen im Gefecht erleiden, ist lediglich auf den unsachgemäßen Gebrauch des Säbels vom jungen Greenhill zurückzuführen, der Captain Clayton an empfindlicher Stelle trifft. Die Armee ist von Nepotismus und Inkompetenz durchdrungen, von einem irgendwie gearteten Professionalismus wie ihn Captain York in z.B. „Fort Apache“ darstellt, ist nichts mehr zu sehen. Eine ausgleichende, mit positiven Attributen besetzte (Offiziers-) Figur zu militärischen Auswüchsen à la Colonel Thursday, so wie Captain York sie darstellte, fehlt in diesem Film. Die Armee in „The Searchers“ ist zur entindividualisierten, gesichtslosen Tötungsmaschinerie und zu einem Witzobjekt

verkommen: „*The Searchers* demystifies the role of the cavalry in securing the West for white settlement.“<sup>249</sup>

Unabhängig von der Demystifizierung der US-Armee durch John Ford, bleibt der Mythos des Westens relativ unangetastet. Von der Armee als ursprünglichem Transporteur des Mythos ist diese Aufgabe an die bürgerliche Miliz bzw. die zivile Siedlergemeinschaft übergegangen. Innerhalb dieser scheint ein erhöhtes Bewußtsein über ihren Status als gesellschaftliche Avantgarde vorhanden zu sein. So schildert Frau Jorgenson ihre Zukunftsvision eines friedfertigen, zivilisierten Landes. Ihr Mann entschuldigt sich dafür mit der Bemerkung, sie sei ja einst Lehrerin gewesen. In der Wildnis ist also bereits Zivilisation eingekehrt, denn die Lehrerin und die Tatsache, daß mehrere Briefe zugestellt werden, spricht dafür. Beklagt Jorgenson noch die Härte des Landes, findet seine Frau zu einer optimistischen Zukunftsvision. In „*The Searchers*“ ist also nicht nur eine pessimistische Sicht von Familie, Gemeinschaft, Zivilisation vorhanden. Gewisse positive Elemente, wie sie Ford einst in der ersten Trilogie noch nahezu durchgehend idealisierte, sind in „*The Searchers*“ immer noch vorhanden. Der Ausgang der Liebesgeschichte zwischen Marty und Laurie ist übrigens solch ein Teil davon. Andere typische Muster des Fordschen Lexikons sind allein anhand der zivilen Siedlergemeinschaft festzustellen. Die Dichotomie von Wildnis und Zivilisation stellt ausschließlich die Zivilbevölkerung dar. Sie ist es, die familiäre Opfer bringt, oder kraft ihrer Rituale die Gemeinschaft zusammenhält. Der Kavallerie werden diese Muster nicht mehr zugebilligt. Nicht einmal die Mühsal des Kommandos, immer ein Zeichen von Würde und gesellschaftlich-moralischem Verantwortungsbewußtsein, ist im Film anhand der Kavallerie zu entdecken. In Fords zukünftigen Werken wird diese Idealisierung der Armee nur noch den schwarzen Kavalleristen in „*Sergeant Rutledge*“ zugebilligt werden. Daß in der allgemeinen Schilderung dieser Zivilgesellschaft und ihren familiären Strukturen erste Risse und Schwächen wie der offensichtlich vorhandene Rassismus vorhanden sind, kündigt von Fords zunehmenden Pessimismus in der Schilderung der einst idealisierten Gemeinschaft an der westlichen Grenze. „*The Searchers*“ steht damit genau in der Mitte der filmischen Entwicklung der Kavallerie und des Mythos des Westens im Werk von John Ford. Zum einen kann man, die Kavallerie betreffend, nahezu von einem Paradigmenwechsel

---

<sup>249</sup> Joan Dagle: Linear patterns and ethnic encounters. In: Studlar/Bernstein: John Ford Made Westerns. A.a.O., Seite 124.

sprechen. Den wachsenden gesellschaftlichen Pessimismus John Fords betreffend, ist der Film zweifellos ein ideologischer Wendepunkt. Positive und negative Elemente der geschilderten Gesellschaft halten sich noch die Waage. In den folgenden Filmen neigt sich diese Sicht der Dinge jedoch zugunsten eines wachsenden, resignativen Pessimismus Fords, der sicherlich in „Two Rode Together“ seinen negativen Höhepunkt findet.

## 5.2. „Two Rode Together“

(dt. Verleihtitel: Zwei ritten zusammen)

Die Meinungen und Analysen vieler Kritiker und Interpreten über diesen Film variieren stark. John Ford selbst war mit seinem Urteil nicht zimperlich: „The worst piece of crap I've done in twenty years.“<sup>250</sup> Ein wenig differenzierter sieht es eine deutsche Kritik: „Gemessen am Durchschnitt des Genres bemerkenswert, gemessen am Rang seines Regisseurs nicht überzeugend.“<sup>251</sup> Die Unterschiedlichkeit der Bewertungen des Films sowie die Schwierigkeit, den Film in einem größeren Kontext in das Werk Fords einzureihen, kennzeichnen die Analyse von „Two Rode Together“. Entstanden ist die Produktion 1961 erst nach den Filmen „The Horse Soldiers“ (1959) und „Sergeant Rutledge“ (1960), also den Teilen eins und zwei der zweiten Kavallerietrilogie. In Rahmen einer chronologischen oder historischen Analyse der Filme Fords könnte man „Two Rode Together“ durchaus innerhalb der zweiten Trilogie plazieren und analysieren. Thematisch aber gehört der Film zweifelsfrei nicht ausschließlich in die zweite Trilogie, sondern ist auch eine Variation des Themenkomplexes „Rassismus“, so wie er in „The Searchers“ thematisiert wurde. Aus diesem Grund erscheint „Two Rode Together“ wie eine weitere Variation dieser Problematik, so wie sie im Fords Film von 1956 bereits behandelt wurde. Dies stellt auch Jane Place fest: „*Two Rode Together* is Ford's first obviously cynical Western. It is almost a remake of *The Searchers* in plot, structure, and thematic concerns.“<sup>252</sup> Die Kavallerie und ihre Vertreter nehmen breiten Raum ein in der

---

<sup>250</sup> Zitat nach Joseph Mc Bride: *Searching for John Ford*. A.a.O., Seite 618.

<sup>251</sup> Klaus Brüne (Red.): *Lexikon des internationalen Films*. Reinbek bei Hamburg 1990. Seite 4472.

<sup>252</sup> Jane A. Place: *The Western Films of John Ford*. Secaucus 1972. Seite 200.

Filmhandlung. Der Werteverfall und der Bedeutungsverlust der Institution, so wie er in „The Searchers“ einsetzte, sind in „Two Rode Together“ bereits weit fortgeschritten. Sicherlich ist der Film das resignativste Werk in Fords langer Karriere, und diese negative Sicht der Dinge durch den Regisseur läßt sich bestimmt nicht allein durch dessen Unlust, die Arbeit an dieser Produktion zu übernehmen, erklären.

### 5.2.1. Inhalt

Texas, in den 1880er Jahren. Sheriff Guthrie McCabe (James Stewart) führt ein beschauliches Leben. In Tascosa<sup>253</sup> sorgt er allein mit dem Klang seines Namens für Ordnung, und obendrein kassiert er einen 10- Prozentanteil am „Etablissement“ seiner Freundin. Lieutenant Jim Gary (Richard Widmark) soll McCabe ins nahe Fort bringen. Allein aus Langeweile reitet McCabe mit. Im Fort erwarten ihn sehnsüchtig eine Gruppe von Siedlern aus dem Osten. McCabe soll ihre teilweise schon vor Jahren von Indianern verschleppten Angehörigen zurückbringen. McCabe sieht die Sache nüchtern, für ihn erscheint das Vorhaben sinnlos. Erst als ihm der Kommandant des Forts, Major Frazer (John McIntire), die Erlaubnis erteilt, mit den Siedlern eine Bezahlung für jeden zurückgebrachten Weißen auszuhandeln, erklärt sich McCabe bereit, die Comanchen unter Häuptling Quanah Parker (Henry Brandon) aufzusuchen. Um McCabe zu kontrollieren, befiehlt der Major Lt. Gary, den Marshal zu begleiten. Da die Armee an einen Friedensvertrag gebunden ist, kann sie selbst nicht in das Territorium der Indianer vordringen. Gary und McCabe bringen zwei weiße Gefangene zurück. Der Eine, „Running Wolfe“, ist ein vollständig assimiliertes Comanche geworden. Eine geistig verwirrte Siedlerin, die ihn für ihren Sohn hält, befreit ihn später, wird aber unmittelbar danach von ihm erstochen. Die aufgebrachten Siedler lynchen daraufhin „Running Wolfe.“ Die andere Gefangene ist Elena de la Madriaga (Linda Cristal), eine Mexikanerin, die von den Comanchen gezwungen wurde, die Frau des Unterhäuptlings „Stone Calf“ (Woody Strode) zu werden. Während des Ritts zurück erschießt McCabe Stone Calf. Im Fort wird Elena

---

<sup>253</sup> Könnte ein Wortspiel mit dem Spanischen wie in „Stagecoach“ sein, in dem der Ort Tonto = dumm, vorkommt. Tasa = Steuer, Gebühr, cosa = Sache, Angelegenheit.

von den Weißen als Außenstehende gebrandmarkt. McCabe und Gary brechen daraufhin mit den anderen Weißen. Wieder zurück in „seiner“ Stadt muß McCabe feststellen, daß sein verwaister Posten und seine zurückgelassene Freundin einen Nachfolger für ihn gefunden haben. Zusammen mit Elena verläßt er die Gegend in Richtung Kalifornien. Gary bleibt zurück und weiterhin Soldat.

### 5.2.2. Produktionsgeschichte

Frank Nugent verfasste das Drehbuch für „Two Rode Together“ nach der 1960 erschienen Geschichte „Comanche Captives“ von Will Cook. Verschiedene Titel waren zeitweise in der Diskussion, so „Stone Calf`s Woman“ und „Together They Rode“. John Ford willigte angeblich ein, Regie zu führen, weil ihn Studiochef Harry Cohn persönlich darum bat, und um Cohn einen Gefallen zu erweisen, sagte Ford zu. Andere Quellen führen allerdings an, daß es die sehr hohe Gage von 225.000 Dollar plus 25 Prozent des Nettogewinns (*net profits*) war, die Ford überzeugten, ein Drehbuch zu verfilmen, daß, wie es öfters zitiert wird, er von Anbeginn an als schlecht erachtete. In der Gage enthalten waren bereits die 25.000 Dollar, die Patrick Ford als „Executive Assistant“ erhielt. Ein weiterer Grund, warum Ford gegen besseres Wissen den Job annahm, mag darin gelegen haben, daß er seit dem Ende der Dreharbeiten von „Sergeant Rutledge“ im Sommer 1959 keinen *feature film* mehr gedreht hatte. Außer Second-Unit Aufgaben während der Dreharbeiten zu „The Alamo“, Regie John Wayne, und einer Arbeit für das Fernsehen („The Colter Craven Story“, eine Folge der Westernserie „Wagon Train“<sup>254</sup>) hatte Ford keine Arbeit als Regisseur für eine große Hollywoodproduktion mehr ausgeführt. Auch um im Geschäft zu bleiben, schließlich hatte die Columbia die Stars James Stewart und Richard Widmark verpflichtet, sagte Ford Harry Cohn zu. Die Produktion war eine Co-Produktion der Shpetner Productions, der John-Ford Productions und der Columbia. Ford hatte seine Produktionsfirma im Oktober 1956 mit finanzieller Unterstützung von John Wayne und seiner Rechtsanwältin Bea Benjamin gegründet. Wayne besaß 40% der Anteile, Benjamin 36%, Ford selbst lediglich 24 %. Die zukünftigen Vereinbarungen mit den produzierenden

---

<sup>254</sup> Für das eher symbolische Gehalt von 3500 Dollar!

Studios sahen vor, daß Ford sich sozusagen im Rahmen seiner Produktionsfirma selbst anheuerte, oftmals im Paket mit einem Schauspieler, einem Producer wie Pat Ford, oder einem Autor wie Willis Goldbek. Diese Kombination wurde dann zu einem Festpreis an das Studio veräußert. Im Gegensatz zu den Gepflogenheiten des Studio-Systems, in denen Regisseure oder Schauspieler langfristig an das Studio gebunden wurden, gab es fortan zwischen den Studios und den *freelancern* nur noch Verträge über einen bis mehrere Filme. Das Studio verlagerte somit die Produktions-Verantwortung an die kleineren Produktionseinheiten. Diese Konstruktion der Zusammenarbeit mit einem Major Studio hatte eher Vorteile für das große Unternehmen und die beteiligten Rechtsanwälte: die Verträge zwischen den Produktionspartnern wurden umfangreicher und komplexer. Das Major Studio lagerte die eigentliche Produktion aus, und sorgte nur noch für Marketing und Verleih. Im Falle von „Two Rode Together“ besaß Sam Shpetner die Rechte an der Vorlage, und mußte deshalb mit ins Boot genommen werden. Zukünftige Einnahmen des Films wurden zwischen den drei Partnern folgendermaßen aufgeteilt: 50% für Columbia, und jeweils 25% für die beiden kleineren Partner. Ford bekam das Recht zugebilligt, die Rollen zu besetzen. Shpetner erhielt 7.500 Dollar für die Drehbuchrechte und 67.500 Dollar für nicht näher bezeichnete Produktionsaufgaben, für die er aber in den *credits* genannt wird. Gewinner dieser Entwicklung in Hollywood waren zweifellos die Stars: ihre Gagen stiegen unverhältnismäßig, und sie standen zudem kaum in der finanziellen Verantwortung für einen Mißerfolg oder die Belange eines beteiligten Produktionsunternehmens.

Die Dreharbeiten fanden vom 15. Oktober bis November 1960 in Brackettville, Texas, und auf dem Drehgelände der Columbia Ranch, statt. In Texas wurden dort noch stehende Bauten benutzt, die für die Dreharbeiten von „The Alamo“ errichtet wurden. (Eine andere Quelle gibt als letzten Drehtag der Studioaufnahmen in Hollywood den 16. Dezember 1960).

James Stewart erhielt 250.000 Dollar Gage, Widmark 200.000. Die übrigen Darstellergagen summierten sich auf 125.000. Dieses Verhältnis zeigt erst, wie hoch die Stars, aber auch Ford, bezahlt wurden. Das Budget veranschlagte 36 Drehtage *on location*, zehn Drehtage im Studio und zwei Reisetage für die Crew innerhalb der Drehzeit. Die finalen *negative costs* für den Film betrugen 2,562 Millionen Dollar.

Premiere von „Two Rode Together“ war am 26. Juli 1961. An der Kinokasse spielte die Produktion ihre Kosten nicht ein, bis 1971 führte Columbia den Film mit einem Minus von 975.000 Dollar in ihren Büchern.

Interessanterweise schweigt sich die Kritik in hohem Maße über den Film aus. Die Mühe, über das zugegebenermaßen auf den ersten Blick wenig homogene Werk eine ausführliche Analyse zu verfassen, machen sich die wenigsten. Die Biografen Fords sehen in dem Film einen künstlerischen Tiefpunkt und das nahende Ende der Karriere des Regisseurs. Die persönlichen Probleme, die Ford während der Produktion umtreiben, der Tod seines alten Freundes Ward Bond, zunehmende gesundheitliche Schwächeperioden analog zu einem stärker ihn in seiner Schaffenskraft lähmenden Alkoholismus, werden stärker gewichtet als Fords Handschrift, die trotz der Umstände in „Two Rode Together“ auszumachen ist.

### 5.2.3. Analyse I: Werteverfall

Zweifellos ist „Two Rode Together“ eine Variation der Themen „Rassismus“ und „Zerfall der Familie/Gemeinschaft“, wie sie bereits in „The Searchers“ behandelt wurden. Lindsay Anderson meinte demnach auch, daß man die Titel der Filme ohne weiteres miteinander tauschen könnte. Wie in „The Searchers“ geht es vordergründig darum, von Indianern entführte Weiße zu befreien und diese wieder in die Gemeinschaft der Siedler zurückzuführen. Diese Aufgabe sollen wiederum zwei sehr unterschiedliche Männer durchführen, in „The Searchers“ Ethan Edwards und Martin Pawley, jetzt Sheriff McCabe und Lt. Gary. Ebenfalls vorhanden sind Indianer, Siedler, und die Armee. Dadurch, daß einer der Protagonisten ein untadeliger Offizier ist, rückt die Darstellung der Armee stark in den Vordergrund, große Teile der Handlung spielen in einem Fort. Diese nahezu gleichen Themenelemente in „Two Rode Together“ (im Vergleich zu „The Searchers“) werden von Ford auf eine ungleich nüchterne, wenig idealisierte Weise behandelt, die einige Kritiker dazu veranlassten, den Film als „zynisches Remake“<sup>255</sup> zu bezeichnen. Vergleicht man die im Film dargestellten Werte von Gemeinschaft und Zusammenhalt, so wie diese noch in der ersten Kavalierietrilogie geschildert werden, muss man zu dem

---

<sup>255</sup> So Joseph Mc Bride, Jane Place, Andrew Sarris.



Schluß kommen, daß der Regisseur Ford seinen Glauben an diese Ideale tatsächlich verloren hat.

In diesem Zusammenhang ist in erster Linie einer der Protagonisten, Marshal McCabe, zu nennen. Anders als der einseitig-langweilige, weil schlichtweg gutherzige Offizier Gary, besticht McCabe durch seinen weltmüden, altersweisen Zynismus. Mit einer Geste, die an Henry Fondas Wyatt Earp in „My Darling Clementine“ erinnert, wird der Marshal im Film eingeführt. Auf einem Stuhl sitzend, auf den zwei hinteren Stuhlbeinen balancierend, sitzt die Ordnungsmacht auf der Veranda, Bier trinkend. Zu Beginn des Films erfährt man viel über den Sheriff. Daß seine Freundin Besitzerin des Saloons und Bordells ist, des anscheinend einzigen repräsentablen Gebäudes des Ortes, und daß er von allen Einnahmen 10 Prozent kassiert, woraus er noch nicht einmal einen Hehl macht. Zu einer Rückholaktion weißer Gefangener, die McCabe als sinnlos erachtet, kann er nur mittels hoher Pro-Kopf-Prämien veranlaßt werden. Davon abgesehen ist „Two Rode Together“ der Westernfilm Fords, in dem auffallend oft von Geld die Rede ist. In diesem Zusammenhang sei auf den Artikel von Peter Lehmann verwiesen<sup>256</sup>, in dem er sich mit der Thematisierung von Kapitalismus, Handel und Geld in den Westerns Fords auseinandersetzt. Lehmann stellt unter anderem fest: „Ford situates the ... cavalry outside of capitalism.“<sup>257</sup> In „Two Rode Together“ gilt genau dieses Prinzip für den zweiten Protagonisten, Lieutenant Gary. Er handelt entweder aus Überzeugung, oder weil ihm befohlen wurde, also aus Pflichtbewußtsein. Im Gegensatz zu McCabe ist diese Figur eindimensionaler gezeichnet. Trotzdem ist die Figur des Gary im Vergleich zur schauspielerisch sicherlich interessanteren Figur des McCabe nicht die schwächere der beiden. McCabe und Gary sind gleich starke Protagonisten, was den hauptsächlichen Unterschied zu den beiden Protagonisten in „The Searchers“ ausmacht. Viele Interpreten der Filme Fords stellen fest, daß in seinen Filmen nach dem Zweiten Weltkrieg, die Zwei-Figuren-Konstellation mit ungleich starken Protagonisten aus der Zeit seiner Filme vor 1939 sich zu einer Konstellation mit gleichstarken Figuren wandelt. Beispiele für diese Entwicklung sind u.a. die Charaktere von Fonda/Mature in „My Darling Clementine“, Johnson/Carey Jr. in „Wagonmaster“, Wayne/Holden in „The Horse Soldiers“, Strode/Hunter in „Sergeant Rutledge“, Wayne/Marvin in „Donovan`s Reef“,

---

<sup>256</sup> Peter Lehmann: How the West wasn't won. The Repression of Capitalism in John Ford's Westerns. In Studlar/ Bernstein: John Ford Made Westerns. Filming the Legend in the Sound Era. A.a.O. Seite 133-153.

<sup>257</sup> Ebd. Seite 143.

Wayne/Stewart in „The Man Who Shot Liberty Valance“ sowie Montalban/Roland in „Cheyenne Autumn“.

Aber im Gegensatz zur Stärkung der individuellen Gewichtung der Protagonisten, ist in „Two Rode Together“ die bei Ford traditionell starke, homogene Gemeinschaft und auch ihr Nukleus, die Familie, analog zur höheren Gewichtung zweier Einzelner, geschwächt. In diesem Film gibt es keine einzige komplette Familie, wie in anderen Kapiteln bereits angemerkt, kein gutes Zeichen im Wertekanon der Fordschen Welt. Entweder fehlen in diesem Film Familienmitglieder, weil sie vor Jahren von den Indianern geraubt wurden, oder Elternteile und Geschwister fehlen ohne jegliche Erklärung. So hat die Familie von Marty den entführten Bruder *und* die Mutter verloren. Die Familie Clegg, Vater, zwei Söhne, namensgleich mit den Bösewichtern in „Wagonmaster“, ist durch und durch verkommen, obwohl (oder gerade weil?) der Vater ein religiöser Eiferer ist. Henry Wringle ist bereit, seiner Frau, deren Sohn aus erster Ehe von den Comanchen entführt wurde, *irgendeinen* zurückgebrachten Weißen als ihren leibhaftigen Sohn zu präsentieren. Er besticht McCabe mit eintausend Dollar, und sogar dieser ist von der kapitalistischen Geschäftstüchtigkeit Wringles angewidert. Henry Wringle reiht sich damit in eine Reihe von verachtenswerten, den Kapitalismus repräsentierenden Figuren in Filmen Fords ein. Wie zum Beispiel den Händler Meecham in „Fort Apache“ oder Rynders in „She Wore A Yellow Ribbon“ oder auch der hinterlistige Futterman in „The Searchers“. Was Wringle für McCabe so verachtenswert macht ist, daß der Händler seine wirtschaftlichen Interessen über die familiären Gefühle seiner Frau stellt. Selbst dem zynischen McCabe erscheint diese Gewichtung als unerträglich. Der Westen in „Two Rode Together“ ist ein Ort geworden, an dem diese neuartige Gewichtung von wirtschaftlichem Denken über Familiensinn nun möglich ist. Diese Entwicklung ist in früheren Filmen, siehe die Beispiele Meecham und Rynders, undenkbar gewesen. In „Two Rode Together“ hat der werteverachtende Kapitalismus des Ostens den Westen erreicht. Man kann von einem Wertaustausch sprechen, allerdings nicht zum Vorteil für die Gesellschaft.

Die Wertegemeinschaft der Siedler ist nicht mehr die gleiche, wie sie noch in „The Searchers“ dargestellt wurde. Diese Gemeinschaft, ihrer Keimzelle, der funktionierenden, kompletten Familie beraubt, kann nicht mehr kraft ihrer Ideale Werte transportieren. Auch die Rituale dieser Siedlertruppe sind nur noch ein müder Abklatsch einstiger gemeinsamer Veranstaltungen. Ford macht sich nicht einmal die Mühe, den ersten Tanz, traditionell ein Ritual der Gemeinschaft der Siedler, in seiner Gänze zu zeigen. Aber Ford zeigt die Kulisse, in der sich der Tanz ereignen wird: gespenstisch flackernde Lichter und Fackeln

sowie dämonische Schattenspiele erinnern eher an ein Ku-Klux-Klan Treffen als an eine Tanzveranstaltung. In einer solchen Atmosphäre wird das die Gemeinschaft feiernde Ritual des Tanzes konterkariert. Folgerichtig wird der Tanz dem Kinopublikum vorenthalten, der Film zeigt ihn nicht. Das Ritual, das Ford anschließend und stattdessen in einer der stärksten Sequenzen des Films darstellt, ist, bezeichnenderweise, der Lynchmord an „Running Wolfe“. Die Siedlergruppe hat über den einst von den Comanchen entführten weißen Jungen zu Gericht gesessen, und ihn zum Tode „verurteilt“. Der Film zeigte nicht diesen „Prozess“, sondern nur die Urteilstreckung. Daß der sogenannte Prozess eine Farce und das Urteil nichts anderes als ein Lynchmord ist, erscheint angesichts der Tatsache, daß Vater Clegg der Richter war, gegeben. Ford inszeniert das Aufhängen des Jungen visuell sehr ähnlich wie den Beginn der Tanzveranstaltung der Siedler: des Nachts, mit Fackelschein und wilden expressionistischen Schatten, und in der gleichen Kulisse, dem Wagendorf der Siedler. Damit stellt er zwischen den beiden Vorgängen eine visuelle Klammer her. Die einst idealisierte Wertegemeinschaft der weißen Siedler ist zu einem hysterischen, nahezu faschistisch zu nennenden, Lynchmob degeneriert. Interessanterweise ist aber auch der Gegenpol zu Kavallerie und weißer Siedlergemeinschaft, die Indianer, ebenfalls keine homogene, in sich geschlossene Stammesgemeinschaft mehr. In „The Searchers“ erwähnte Häuptling Scar seine Familie und den Verlust seiner Söhne. Familienstrukturen der Comanchen in „Two Rode Together“ sind dagegen nicht auszumachen. Der Häuptling ist in einer Szene mit einer Peitsche in der Hand dargestellt, und erinnert damit an zwei andere Oberhäupter von gewalttätigen, nichtkompletten Familien in Filmen Fords, an Pa Clanton in „My Darling Clementine“ und an Pa Clegg in „Wagonmaster“. Darüber hinaus ist im Film kein einziges Familienmitglied von Quanah zu sehen, er scheint allein und isoliert. Der Häuptling Quanah Parker<sup>258</sup> sieht sich zudem im Stamm einer oppositionellen Gruppe gegenüber, den sogenannten „Büffelschilden“, die seine Autorität in Frage stellen. Anführer dieser Gruppe ist Stone Calf. Wie Quanah abfällig bemerkt, glauben die Mitglieder dieser Gruppe, daß von ihren Schilden Kugeln abprallen. Er erklärt McCabe und Gary, daß er keine Glasperlen und rotes Tuch mehr tauscht. Quanah, ein wie es aussieht aufgeklärter Macciavellist, verkauft für ein paar Gewehre, die ihm im zu erwartenden internen Machtkampf eine waffentechnische Überlegenheit garantieren werden, auch noch Stone

---

<sup>258</sup> Der historische Quanah war Sohn einer weißen Frau, Ann Parker, die von den Comanchen entführt wurde. Ihr Schicksal gab die Vorlage zu Alan LeMays Novelle ab, auf der „The Searchers“ basiert.

Calfs Frau. Man kann schlußfolgern, daß die verachtenswerten, europäisierten Denkweisen des Ostens der USA, und der Vergleich mit Macchiavelli ist nicht zufällig gewählt, sogar bei den Comanchen Einzug gehalten haben.

#### **5.2.4. Analyse II: Rassismus**

Ähnlich wie „The Searchers“ findet auch „Two Rode Together“ keine unmittelbaren Antworten oder Lösungsvorschläge zum Rassenkonflikt. Es sei denn, man interpretiert die als abgeklärt oder zynisch zu bezeichnende Haltung seines Protagonisten McCabe, der „weiß“, daß es keine wirklich überzeugende Lösung der Rassenfrage gibt, als eine Aussage des Films. Allerdings kann McCabes Verhalten, Elena gegenüber, tatsächlich als eine Art Lösungsvorschlag, das Zusammenleben der Rassen betreffend, gedeutet werden. McCabe schließlich schafft es, sich über die Tatsache hinwegzusetzen, daß Elena die Frau Stone Calfs war. Die brüchige, heterogene Gruppe der Siedler und Soldaten des Forts schafft dies nicht. Sie hängen Running Wolfe und grenzen Elena aus. Ein Lösungsweg könnte McCabes Akzeptanz der Rassenmischung sein, so wie sie Elena aufgezwungen wurde. Er sieht diese Tatsache als für eine gemeinsame Zukunft nicht hinderlich an. Allerdings beruht seine Akzeptanz von Elenas Vergangenheit auf der gewaltsamen Auslöschung dieser Historie, indem McCabe Stone Calf tötet. Unmittelbar nachdem er den Krieger erschießt, beginnt Elena auf indianische Art und Weise um den Toten zu trauern. McCabe unterbindet mit barschen Worten diesen Vorgang, und entzieht auch dadurch Elena ihrer indianischen Vergangenheit. McCabes Akzeptanz des Rassenproblems beruht also auf einer gewaltsamen Lösung des Konflikts. Die vielbesprochene Szene, in der McCabe den Indianer tötet, mutet in ihrer seltsamen inszenierten Antidramaturgie (Stone Calf kam lediglich mit einem Messer bewaffnet auf den Sheriff zu und hatte nicht den Hauch einer Chance) gerade deshalb nicht wie ein allgemeiner Lösungsvorschlag des Films an, sondern eher wie eine Bewältigung von Historie. Ford läßt das Bild des breitbeinig über der Leiche des Indianers stehenden Weißen gewissermaßen einfrieren, bewegungslos verharnt McCabe, den Revolver noch im Anschlag. Ford nimmt dem tableauartigen Bild, der ganzen Sequenz damit jegliche filmische Dynamik, die statueske Konstellation der Figuren erhält eine fotografische, die Vergangenheit darstellende Qualität. Wie schon des öfteren

von anderen Interpreten bemerkt, nutzt Ford das dramatische Potential der Begegnung McCabe/Stone Calf auf solch offensichtliche Weise eben *nicht*. Diese inszenierte Antidramaturgie der Sequenz läßt den Schluß zu, daß Ford die gewaltsame Lösung des Konflikts in dieser Sequenz historisierend darstellt, sie aber nicht als zukünftige Lösungsmöglichkeit des Rassenkonflikts erachtet. Allerdings: wie schon im Kapitel 4.1.6. erwähnt, steht Stone Calf für den Typ eines Indianers, wie ihn die Figur des Geronimo stellvertretend in vielen amerikanischen Western darstellt. Stone Calf steht für die unzivilisierbare, nicht kompromissbereite, radikale, permanente *Wilderness*. Im Zuge einer zukünftigen Etablierung von Zivilisation im Westen muß er weichen. Die an der Leiche des Indianers trauernde Squaw flüchtet nach der Aufforderung McCabes nicht nur in seine Arme, sondern von der indianischen zur amerikanisch-weißen Kultur. Der Protagonist des Films scheint die gewaltsame Lösung des Rassenkonflikts bzw. die gewaltsame Beseitigung radikaler Repräsentanten einer Minoritätengruppe als einen möglichen Lösungsweg zu erachten. Der Regisseur des Films aber inszeniert diesen Vorgang entgegen der „Meinung“ des Protagonisten. Mit der fotografischen und narrativen Antidramaturgie der Sequenz führt Ford den gewaltsamen „Lösungsversuch“ des Protagonisten, auch angesichts eines nicht wirklich gefährlichen Gegners, ad absurdum. Die Szene läßt zudem eine zweite Bezugsebene zu, nämlich die der Relation des Geschehens auf den Prozeß der Zivilisierung des amerikanischen Westens. Indem Ford die gewaltsame Lösung des Konflikts Wildnis-Zivilisation durch seinen Protagonisten als, im Anbetracht der geringen Gefahr, unnötige Aktion schildert, kritisiert er den gesamten geschichtlichen Prozeß der „westward expansion“.

### **5.2.5. Der Zeitbezug in „Two Rode Together“: Ethnizität**

Der Film steht in seinem Kommentar zu den Geschehnissen seiner Entstehungszeit in einem engen Zusammenhang mit dem gleichen Zeitbezug wie in „The Searchers“, begründet durch die Ähnlichkeit der thematisierten Rassen- und Familienproblematik. Doch „Two Rode Together“ ist fünf Jahre nach „The Searchers“ entstanden, eine Tatsache, die dem Film einen zusätzlichen Bezugsrahmen verleiht. Wesentliche thematische Elemente des Films finden sich zudem in den drei Filmen der zweiten Kavallerietrilogie

wieder, „Two Rode Together“ entstand unmittelbar, wie bereits angemerkt, nach „The Horse Soldiers“ und „Sergeant Rutledge“.

Der Film kann dem Thema der Ethnizität noch einige überraschende Aspekte verleihen, die sich zweifellos vor dem Hintergrund der Geschehnisse des Jahres 1960, dem Entstehungsjahr des Films, erklären lassen. Die Tatsache, daß die Protagonisten des Films, McCabe und Gary, in ein fremdes Land eindringen, um dorthin verschleppte Weiße zurückzubringen, die dies aber gar nicht wollen, erscheint erstaunlich. Ebenso, dass McCabe in einem eher unamerikanischen Ort beheimatet ist, in dem aber die amerikanische Armee wie selbstverständlich legitimiert ist, dort zu sein. Im Land der Indianer, bedingt durch einen Friedensvertrag, ist die Armee dagegen nicht legitimiert zu operieren, sie schickt „zivile“ Stellvertreter wie den als Händler getarnten Lt. Gary. 1960 war die Außenpolitik der USA, im Rahmen des Hegemonialstreits der Systeme in Ost und West, in unterschiedlich abenteuerliche, bewaffnete Konflikte verstrickt. Die Regierung Kennedy hatte das Desaster des Umsturzversuches der kommunistischen Herrschaft in Kuba zu verantworten. Ein Sturz der Machthaber in Guatemala war einige Monate vorher mittels von der CIA gefälschter Radiomeldungen über einen Volksaufstand erreicht worden. Die Eisenhower Administration hatte begonnen, in das vom Bürgerkrieg geteilte Vietnam militärische „Berater“ zu entsenden. Und schließlich forderte Präsident Kennedy „die „captive people“ Kubas auf, ihre Regierung zu stürzen. Erklärtes Ziel der Außenpolitik der Kennedy Administration war die Proklamierung einer aktiven, antikommunistischen, mit „vigor“ betriebenen Außenpolitik.“<sup>259</sup>

Letztendlich geht es in „Two Rode Together“, analog zum Konflikt des Kalten Krieges, um den internen Konflikt zweier Formen von Gesellschaft. Lt. Gary wird als ein politisch motivierter Abgesandter zweifelhaften Status zu den Indianern geschickt, die eine Art „Bürgerkrieg“ zwischen aufgeklärten und reaktionären Kräften führen. Die komplizierten Verhältnisse zwischen weißer und indianischer Kultur wurden in „Two Rode Together“ durch die politisch erzwungenen Restriktionen eines „Friedensvertrages“ bedingt. Dieser Vertrag bindet die Armee, nicht in das Territorium der Comanchen vorzudringen, verlangt aber nicht von den Indianern, ihre Gefangenen auszuliefern. Wie so oft bei Ford, läßt diese ungünstig erscheinende Tatsache kein gutes Licht auf die Politik in Washington fallen. Die weiße und die indianische Kultur werden im Film als Konstrukte, als Gesellschaft und Gegengesellschaft, gegenübergestellt. Sicherlich ist es nicht im Interesse des Films, eine

---

<sup>259</sup> Gerd Raeithel: Geschichte der nordamerikanischen Kultur. Band 3. A.a.O., Seite 342.

irgendwie fair bewertende oder auf historischen Fakten basierte Gegenüberstellung zu ermöglichen. Man denke nur an McCabes rassistische Schilderung, wie die Comanchen gefangene Frauen behandeln. Interessanterweise wird die weiße Kultur *nicht* als die eindeutig bessere Alternative dargestellt. Zwar sollen weiße Gefangene unbedingt zurückgeholt werden, aber die Gründe, dies zu tun, liefert der Film eigentlich nicht, ganz im Gegenteil. Denn die weiße Gesellschaft wird im Grunde genauso brutal und verkommen gezeichnet wie die der Comanchen. Und im Prinzip ist es die von den Protagonisten McCabe und Gary indirekt eingestandene Unfähigkeit der toleranten Assimilation der weißen Gesellschaft, die sie daran hindert, weiße Gefangene zurückzubringen. Dies ist zwar in erster Linie eine negative Bewertung der indianischen Kultur, die Antwort aber auf die Frage, warum sie noch nicht einmal versuchen, die Frauen zurückzubringen, kann nur den obigen Schluß zulassen. Die weiße Gesellschaft der Siedler im Fort ist in diesem Film stellvertretend für die gesamte weiße Gesellschaft, da sie in „Two Rode Together“ ihren Pionier-Status eingebüßt hat. Der ansonsten bei Ford zu erkennende Unterschied zwischen weißer Gesellschaft an der westlichen Grenze und weißer amerikanischer Gesellschaft in den zivilisierten Teilen des Landes ist in „Two Rode Together“ aufgehoben. Diese Gesellschaft ist nicht in der Lage, die Assimilation der beiden Gefangenen, die McCabe und Gary zurückbringen, zu bewerkstelligen. Letztendlich führt Ford den Konflikt der beiden Gesellschaftsformen ad absurdum, indem er aus der Sicht des im Gefängnis sitzenden Running Wolfe die Weißen auf der anderen Seite des Gitters zeigt. In dieser Einstellung ist nicht zu erkennen, wer *im* und wer sich *vor* dem Gefängnis befindet. Der Film unterläßt also eine wertende Unterscheidung zwischen Gut und Böse bzw. zwischen Opfer und Täter. Damit hebt er die übliche Dichotomie des Genres, wie sie die Beziehung der Rassen bisher kennzeichnete, aus. Wie bei Ford nahezu üblich in diesem Abschnitt seiner Karriere, zeigt er gesellschaftliche Mißstände auf beiden Seiten auf eine nahezu emotionslose, beiläufige, unaufdringliche Art auf, ohne jedoch im Lauf der Handlung politische oder gar gesellschaftliche Lösungsansätze anzudeuten. Die Flucht von McCabe gen Westen und der Rückzug von Gary in Familien- und Berufsleben sind private Lösungsmöglichkeiten. Eine allumfassende gesellschaftliche Lösungsmöglichkeit des Konflikts der Kulturen bietet der Film wiederum nicht an. Analog zu den Geschehnissen der Weltpolitik, in der es um den Konflikt zwischen Ost- und West geht, und der ein großer Propagandawettkampf war, ist diese Verweigerung des Films, eine der beiden Gesellschaftsformen der anderen als eindeutig überlegen zu schildern, umso erstaunlicher.

Bemerkenswert in „Two Rode Together“ ist die Tatsache, daß der Film zwei sehr unterschiedliche und in gewissem Sinne widersprüchliche gesellschaftliche Entwicklungen kommentiert. Auf der einen Seite ist festzustellen, daß die in den vorhergehenden Filmen Fords extrem homogene Gruppe der Siedler oder Soldaten in diesem Film in mehrere divergierende Gruppen zerfallen ist. Diese Tatsache kann man durchaus als ein Echo auf die zunehmende Ethnisierung und Aufsplitterung der US-amerikanischen Gesellschaft bewerten (siehe dazu auch Kapitel 6.5.)

„Als Reaktion auf die schwarze Bürgerrechtsbewegung kam es bei Polen, Deutschen, Slawen, Iren und anderen *white ethnics* zu einer Affirmation des Gruppenbewußtseins. (...) Finnen, Litauer und Ungarn legten eine neue oder wiedererstarke Solidarität an den Tag“.<sup>260</sup> Damit sieht Gerd Raeithel die Tendenz und die Bereitschaft der Einwanderungsgesellschaft als beendet an, sich zu assimilieren, zu einer „amerikanisierten“ Gesellschaft zu werden: Der amerikanischen Ideologie zufolge sollten ethnische Minderheiten nach und nach verschwinden und (...) in einer großen amerikanischen Gesamtkultur aufgehen.“<sup>261</sup>

Die amerikanische Gesellschaft der frühen sechziger Jahre, scheint dieser ideologischen Vorgabe der Amerikanisierung, verlustig zu gehen. Und John Ford in „Two Rode Together“ hat offenbar, s.o., bereits den Glauben an die amerikanische als die bessere gesellschaftliche Option eingebüßt.

Auf der anderen Seite kann man in dem Film aber auch ein Echo auf eine interessante Entwicklung des Arbeitsmarktes der USA feststellen. Ende der fünfziger Jahre wurde der Teamgedanke, das Teamwork, in der Arbeitswelt als eine neue Idee geboren. Analog zu dieser neuen Form von Organisation der Arbeit wurden die ersten Großraumbüros in den Städten bezogen. In vielen Filmen der Jahre ab 1959 spiegelt sich diese Entwicklung wider. Wenn man will sogar in einem Western wie „Rio Bravo“ (1959, Regie: Howard Hawks), indem explizit das Funktionieren von Teamwork in einer extrem heterogenen Gruppe aufgezeigt wird. In „The Apartment“ (1960, Regie: Billy Wilder) wird das Großraumbüro einer New Yorker Versicherung zum hauptsächlichen Ort der Spielhandlung. In „Two Rode Together“, schon der Titel ist in dieser Hinsicht Programm, wird das Team als funktionierende Einheit aufgezeigt. Bezeichnenderweise ist dies nicht mehr die Kavallerie, die auf Grund ihrer militärischen Struktur kaum als Team dargestellt

---

<sup>260</sup> Gerd Raeithel: Geschichte der nordamerikanischen Kultur. Band 3. A.a.O., Seite 365.

<sup>261</sup> Ebd., Seite 364.



werden kann. Ein Team zweier gleichstarker, ziviler, trotzdem heterogener Protagonisten erledigt mehr oder minder vollständig die auferlegte Aufgabe. Daß John Ford nicht unbedingt ein Anhänger des Teamgedanken war, belegen allerdings die vielen Berichte über seine Arbeitsweise, auch das Team McCabe/Gary geht schließlich, unter Gewaltdrohungen, auseinander. Allerdings erst, nachdem die Aufgabe der Rückbringung zweier Gefangener, erledigt ist. Auf der einen Seite ist also die zunehmende Heterogenisierung der amerikanischen Gesellschaft ab 1960 im Film festzustellen, aber, und dies wirkt wie ein trotziger gesellschaftlicher Gegenentwurf, auch die Neuregelung der Arbeitswelt unter dem Team-Gedanken. Die Schwierigkeit, „Two Rode Together“ in einem zeitgeschichtlichen Rahmen zu deuten, zeigt sich also nicht nur an der Vielzahl der sich teilweise widersprechenden Themen, die sich in dem Film entdecken lassen. Sicherlich ist die Tatsache, daß der Film an der historisch und sozialgeschichtlich ungemein vielschichtigen Schwelle zwischen den fünfziger und den sechziger Jahren entstand, ein Grund dafür.

### **5.2.6 Die Kavallerie in „Two Rode Together“**

Einen ähnlich drastischen Werteverfall und Bedeutungsverlust wie die Siedlergemeinschaft erleidet die US-Kavallerie in „Two Rode Together“. Zwar wird Lt. Gary als ein idealistischer, gutmütiger, wenn auch ein wenig naiver Repräsentant der Armee geschildert. Gary ist im Film seltsam isoliert vom Rest der Truppe und den anderen Offizieren. Zu Beginn der Handlung etabliert Ford mit den Bildern des Ortes, in dem McCabe Sheriff ist, eine befremdend anmutende Atmosphäre. Der Westen dieses Films wirkt entschieden anders im Gegensatz zum Westen seiner früheren Filme. Das liegt nicht nur daran, daß Ford nicht in Monument Valley filmte. Dieser Westen bietet kaum noch den Blick in weites, offenes, wildes Land. In vielen Einstellungen begrenzen Bäume oder dicke Äste den Bildrahmen. Die kleinen Wälder und Teiche, in denen die Siedler kampieren, vermitteln den Eindruck harmloser Kulturlandschaft. In den wenigen Totalen vermittelt das öde Buschland nicht den Eindruck von grandiosen Möglichkeiten einer Urbarmachung, es vermittelt auch nicht den Anschein von Gefahr. Dieses Land ist so bedeutungslos, daß nicht einmal die Indianer dafür kämpfen. Der Werteverlust der westlichen

Siedlungsgemeinschaft ist analog zum Bedeutungsverlust des Landes. Visuell beherrschen dunkle Brauntöne den Film, die Innenaufnahmen erscheinen oft als zu wenig ausgeleuchtet, sie finden in engen Zelten oder Wagen statt.

McCabes Ort Tascosa ist nicht nur von den Kulissen stark mexikanisch-katholisch geprägt, zu Anfang sieht man einen Meßdiener eine Glocke läuten und einen Mexikaner mit Sombrero. Im Gegensatz zu den bisherigen protestantischen Siedlergemeinschaften z.B. in „The Searchers“ ist dies einer der auffallendsten Veränderungen. In Rahmen dieser Urbanisation, die nur aus Kirche, Saloon/Bordell und Gefängnis zu bestehen scheint, läßt Ford die Kavallerie erstmalig erscheinen. Inszeniert wird dieser Auftritt denkbar beiläufig und unauffällig. Kein Trompetensignal, keine galoppierende Truppe, nichts von irgendeiner außergewöhnlichen visuellen oder akustischen Hervorhebung. Die Kompanie reitet schlichtweg in die Stadt ein. Sogar die Ankunft der Postkutsche wurde auffallender in Szene gesetzt. Die von Ford ansonsten gerne hervorgehobenen Farben der Kavallerie, blau und gelb, sind diesmal unter einer sandfarbenen Staubschicht verdeckt. Dieser Staub bietet einen schönen visuellen und humoristischen Kontrast zur wie geleckert wirkenden Kleidung und den glänzenden, gänzlich staubfreien Stiefeln des Sheriffs. Tatsächlich ist der Bildausschnitt, in dem die Ankunft der Kompanie gezeigt wird, der einzige Ausschnitt, in dem Lt. Gary zusammen mit seinen Soldaten gezeigt wird. In einer späteren Szene am Fluß sieht man ihn wieder alleine mit McCabe. Lediglich mit dem übergewichtigen Sergeanten Posey wird Lt. Gary zusammen gezeigt. Posey ist der einzige Nichtoffizier, den der Zuschauer im Laufe der Handlung kennenlernt. Seine Rolle ist die des „Sidekick“, so wie sie in den Jahren vorher z.B. Victor McLaglen innehatte. Die Kavallerie wird nicht nur erstmalig an einem Ort gezeigt, an dem sie wie ein Fremdkörper wirkt, sondern sie ist auch in sich nicht mehr von einer Einheitlichkeit geprägt. Die visuelle Isolierung von Offizier und Mannschaften, ist eine in Fords Werk gänzlich ungewohnte Eigenheit.<sup>262</sup>

Die bisherige Stärke der Truppe, eine homogene Einheit zu bilden, und die inneren zentrifugalen Kräfte gegen den gemeinsamen, äußeren Feind zu bündeln und dadurch zu kanalisieren, scheint endgültig verloren. In diesem Zusammenhang ist der zweite im Film enthaltene Tanz von Bedeutung. Anders als die Tanzveranstaltung der Siedler, wird der Tanz der Offiziere in „Two Rode Together“ detailliert geschildert. Diente das Ritual des Tanzes in Filmen Fords bisher dazu, die soziale Gemeinschaft der Armee zu stärken, zersetzende Kräfte zu neutralisieren (siehe dazu Kapitel 4.1.5), so erwirkt der Tanz der

---

<sup>262</sup> Die Ausnahme von dieser Aussage stellt natürlich Colonel Thursday in „Fort Apache“ dar.

Offiziere in „Two Rode Together“ nun genau das Gegenteil. Ein elementarer Bestandteil dieses Rituals hat schon zu Beginn der Sequenz eine wesentliche Veränderung erfahren: die Musik. Bisher nutzte Ford amerikanische, folkloristische Weisen zur musikalischen Untermalung und Charakterisierung dieser Tanzveranstaltungen. In „Two Rode Together“ nun erschallen Walzerklänge von Johann Strauss. Dadurch hält ein europäischer, den Werten des Ostens der USA verhafteter Geist Einzug in den Westen, so wie es in früheren Filmen Fords undenkbar gewesen wäre. Während des Tanzes offenbart sich dann der bedauernde Zustand der Gemeinschaft der Kavallerie in „Two Rode Together“: es fällt schwer, sie weiter als Gemeinschaft zu bezeichnen. Gelang z.B. noch in „Fort Apache“ die Integration der Neuankömmlinge aus dem Osten (der Thursdays) zumindest teilweise, so scheitert dieses Mal das Vorhaben bereits im Ansatz. Die Außenstehenden, McCabe und die von den Comanchen zurückgebrachte Elena de la Madriaga, bekommen nicht einmal die Möglichkeit der Integration, eine kleine Geste der Sympathie wie eine Tanzaufforderung, entgegengebracht. Hochnäsige Offiziere täuschen klammheimlich ausgebuchte Tanzkarten vor, Offiziersfrauen heucheln Interesse an Elenas Schicksal, wollen aber in Wahrheit nur wissen, ob sie Kinder mit Stone Calf hatte und ob ihr (sexuelle) Gewalt angetan wurde. Eine allgemeine Atmosphäre der Ausgrenzung herrscht vor. Die Gemeinschaft der Kavallerie hat vollständig ihre integrative Kraft gegenüber unterschiedlichen Nationalitäten, Ethnien und persönlichen Schicksalen verloren. Es ist bezeichnend, daß die gezeigten Offiziere inklusive des Kommandeurs des Forts, Major Frazer, sämtlich angelsächsische Namen tragen. Ausländische Offiziere und Soldaten, so wie sie noch in „Rio Grande“ oder in „Fort Apache“ anzutreffen sind, sucht man in der Kavallerie in „Two Rode Together“ vergeblich. Der Tanzabend endet im offenen Konflikt. McCabe und Gary gehen sogar so weit, daß sie den sich im Walzertakt drehenden Offizieren, die einen Tanz mit Elena abgelehnt hatten, die Beine stellen. Lediglich militärische Etikette ist es, die eine Prügelei verhindert. Es ist bezeichnend für den Zustand der Kavallerie wie in diesem Film geschildert, daß hohles militärisches Gehabe, wie Ford es noch in „Fort Apache“ desavouierte, nun als letzter noch funktionierender Verhaltenskodex der Truppe existiert.

Deutete sich in „The Searchers“ bereits ein signifikanter, immer größer werdender Bedeutungsverlust der Armee an, so ist dieser Prozess in „Two Rode Together“ nahezu abgeschlossen. Schilderte Ford die Kavallerie z.B. in „Rio Grande“ noch als Polizeimacht, die sich gegen den örtlichen Sheriff stellte, und in „The Searchers“ diese Aufgaben bereits

an die Bürgermiliz verloren hatte; so ist es in „Two Rode Together“ noch schlimmer um die Truppe bestellt. Sie muß die korrupte, zynische Polizeimacht in Gestalt McCabes um Hilfe bitten. Siedler und Offiziere stellen fest, daß die Armee im Konflikt mit den Indianern gänzlich nutzlos geworden ist. Ein, welche Ironie, Friedensvertrag, bindet ihr die Hände und verhindert ihr Eingreifen in die Lösung der Gefangenenproblematik. Bezeichnend ist das Verhalten des Kommandierenden Offiziers des Postens, Major Frazer. Sein Kalkül ist ähnlich kalt und berechnend wie das von Quanah Parker. Ähnlich wie auf den Häuptling, trifft auch bei Frazer die Feststellung zu, daß eine nicht den traditionellen Werten der „Western Frontier“ verbundene Denkweise bei diesem Offizier vorherrscht. Frazer riskiert aus politischem, karrieristischen Kalkül das Leben McCabes und Garys sowie dessen militärische Karriere. Einzig aus dem Grund, um den Bestimmungen eines Friedensvertrages, den die US-Regierung in Washington abgeschlossen und bestimmt hat, zu genügen. Frazer geht sogar so weit, getätigte Vereinbarungen mit McCabe bezüglich dessen Bezahlung zu brechen. Er hat kein wirkliches Interesse an den Gefangenen der Indianer, ihm geht es allein um politische Vorteile für seine Karriere. Frazer handelt nicht wie ein Militär, sondern wie ein Politiker. Das erste Mal, als er ins Bild kommt, trägt er nur die Teile einer Uniform, und keinerlei sichtbare Rangabzeichen. Sein Büro ist zweifelsohne das unmilitärischste Büro eines Soldaten in allen Filmen Fords. Hervorstechend ist die Beliebigkeit der Einrichtung, und daß es keine sichtbaren Dekors (Waffen, Uniformteile, Landkarten, Gemälde mit militärischen Motiven) außer einem Säbel über dem Kamin gibt, so wie sie z.B. zahlreich in den Büros in „Fort Apache“ oder „She Wore A Yellow Ribbon“ vorkommen. Als Getränk offeriert Frazer einen Sherry, ein europäisches Getränk, das McCabe zugunsten eines (amerikanischen) Bourbon ausschlägt. Das Fort an sich wirkt mit seinen gepflegten Rasenflächen und dem Bürgersteig vor der Kommandatur seltsam zivilisiert. Das militärische Gehabe wie Grüßen oder Melden wird lax gehandhabt, von einem respektvoll – professionellen Umgang Frazers mit seinem Offizier Gary kann nicht die Rede sein. Ähnlich wie in „Rio Grande“ General Sheridan Kirby Yorke den illegalen, inoffiziellen Befehl erteilt, den Grenzfluß nach Mexiko zu überqueren, ordert Major Frazer Lt. Gary an, in Zivil, als desertierter Soldat gewissermaßen, zu den Indianern zu reiten. Doch anders als Sheridan, der das Wohl der Siedler- und Soldatengemeinschaft vor Auge hatte und Kirby Yorke eine Art Versicherung gegen ein Scheitern garantierte, kann und will Frazer dies nicht tun. Kaltlächelnd rechnet er Gary vor, daß wenn er scheitern, d. h. von den Indianern getötet wird, er, Frazer, ihn posthum als Deserteur anzeigen wird, um so den Abmachungen des Friedensvertrages

gerecht zu werden, die ein Eindringen der Armee auf Indianergebiet untersagen. Mit Gary als Deserteur, der nicht mehr der Armee angehörte, wäre diese Abmachung des Vertrages weiterhin erfüllt, und Frazer aus dem Schneider. Frazer macht es sich also sehr leicht, die Last der Verantwortung und die Gefahr überträgt er auf den Zivilisten McCabe sowie auf seinen Offizier, den er im eventuellen Todesfall auch noch verleugnen wird. Von einer gemeinschaftlichen Verantwortung ist bei Major Frazer nichts zu erkennen. Ähnlich wie Thursday handelt er allein aus eigennützigen Motiven. War der Westen bzw. die Armee in „Fort Apache“ noch in der Lage, sich von diesem Offizier zu befreien, so ist diese Lösungsmöglichkeit der Armee und der Gemeinschaft an der *western frontier* in „Two Rode Together“ nicht mehr möglich.

Der Prozeß des Bedeutungsverlustes der Kavallerie ist in „Two Rode Together“ an einem Tiefpunkt angelangt. Nicht nur, daß die Zivilisten des Films wie die Cleggs oder die Knudsen feststellen, daß die Armee nutzlos geworden ist, die Armee selbst stellt diese Tatsache fest. Indem sie Zivilisten beruft, um Probleme zu lösen, die sie selbst nicht mehr zu lösen vermag, wird der endgültige Bedeutungsverlust der Institution Armee an der westlichen Grenze festgemacht. Zusätzlich ist jegliche Solidarität und Gemeingefühl innerhalb der weißen Gemeinschaft, sei es Armee oder Siedler, verloren gegangen. Es ist ein aktives Gegeneinander der beiden Gruppen innerhalb des Films festzustellen. Lt. Gary prügelt sich mit den Cleggs, und diese stellten einige Szenen vorher fest, daß es Soldaten verboten sei, sich im Siedlercamp, das eindeutig außerhalb des Forts ist, aufzuhalten. In der Szene, in der darüber entschieden wird, welche der Siedlerfamilien Running Wolfe zugesprochen wird, inszeniert Ford eine bemerkenswerte Bildkomposition. Im *location shot* sieht man den Raum der Verhandlung. Links im Hintergrund die Siedler, rechts im Vordergrund die Soldaten, dazwischen, groß in der Mitte und auf die Siedler zielend, eine Kanone. Nicht nur haben sich die Gruppen an sich aufgelöst, zusätzlich wird ein ernsthafter Konflikt der Gruppen zueinander angedeutet. Von einer homogenen weißen Wertegemeinschaft von Bürgern und Militär kann also nicht mehr die Rede sein. Die sich in „The Searchers“ andeutende Emanzipation der Siedler von der Armee, ist zur vollendeten Tatsache geworden. Ein Miteinander der beiden gesellschaftlichen Gruppen existiert nicht mehr.

Zum allgemeinen Verlust der Gemeinschaft und der Bedeutung der Kavallerie kommt der Verlust der Werte hinzu, wie sie die westliche Grenze definierte. Die westliche Grenze an sich, der Westen als mythologischer Ort von ideeller Reinheit und Stärke, scheint vollständig verloren gegangen zu sein. Ford deutet dies an, indem er eine gänzlich andere

Landschaft, als in bisherigen Filmen, darstellt. Sitten, Gebräuche, Verhaltensweisen und der Kapitalismus des Ostens haben die alten Werte des Westens verdrängt und ersetzt. In „Two Rode Together“ ist der Verlust der von John Ford in seinen bisherigen Filmen idealisierten Werte, der Mythos der „western frontier“, verloren. Sogar die von Ford stets idealisierte Kavallerie hat allen Glanz und jegliche Bedeutung eingebüßt. Ihr einziger, den alten Werten noch verpflichteter Repräsentant ist Lt. Jim Gary, aber er ist allein und isoliert. Die Dichotomie von Zivilisation und Wildnis ist in „Two Rode Together“ aufgehoben. Die Wildnis ist nicht mehr der mythenbehaftete Ort wie in der ersten Trilogie oder in „The Searchers“. Die Zivilisation verdient ihren Namen nicht mehr, haben doch ihre Vertreter, Kavallerie und Siedler, jegliche zivilisatorische Werte eingebüßt. In gewissem Sinne kann man von einem Werte-Vakuum sprechen, das die klassischen Gegensätze des Westerngenres neutralisiert.

Konsequenterweise verlassen die Protagonisten McCabe und Elena de la Madriaga diesen Westen. Am Ende des Balls der Offiziere ist sogar der zynische Geschäftemacher McCabe von der Heuchelei der Anwesenden entsetzt. Sein Zynismus scheint auf einmal wie ein gerechtfertigtes, verständliches, moralisches Echo auf den Mangel an Anstand und Moral im Fort. Diese Tatsache ist es, die viele Interpreten den Film als „zynisch“ beschreiben läßt, und sie haben Recht (In diesem Zusammenhang bleibt im Film die Aussage der geistesgestörten Siedlerfrau in Erinnerung, die von einem Heiligenschein spricht, den sie über McCabe sah).

Zum ersten Mal suchen und finden Protagonisten am Ende eines Ford Films nicht mehr das familiäre Glück im Schoße einer größeren Gemeinschaft. McCabe und Elena de la Madriaga suchen das individuelle Glück an einem fernen Ort außerhalb von Armee oder einer ähnlichen Gemeinschaft an der westlichen Grenze. Sie nehmen damit das Schicksal des Indianerpaars am Schluß von „Cheyenne Autumn“ vorweg, das ebenfalls alleine in eine ungewisse Zukunft flieht.

## **6. Die zweite Kavallerietrilogie**

Die sogenannte zweite Kavallerietrilogie besteht aus den Filmen „The Horse Soldiers“ (1959), „Sergeant Rutledge“ (1960) und „Cheyenne Autumn“ (1964).

Alle drei Filmen drehen sich thematisch hauptsächlich um die Soldaten der US-Kavallerie. Dies erscheint auf den ersten Blick ihre einzige, den Begriff „Trilogie“ rechtfertigende Gemeinsamkeit. Denn: Anders als die erste Kavallerietrilogie ist die zweite Abfolge dreier Filme zu einem gemeinsamen Thema in sich wesentlich weniger homogen. Die Zuordnung der Filme zu einem Genre betreffend, kann von Eindeutigkeit nicht die Rede sein: „The Horse Soldiers“ ist mehr Kriegsfilm als Western, „Sergeant Rutledge“ ist zu großen Teilen auch Gerichtsfilm, „Cheyenne Autumn“ ist ein Melodram oder Heimatfilm im Westerngewand. Darüber hinaus bietet aber die historisch-chronologische Nähe der drei Filme zueinander, sie wurden innerhalb von fünf Jahren produziert, an, sie als Trilogie zu verstehen. Im Gegensatz zur ersten Trilogie, die narrativ in einem inneren, linearen Zusammenhang steht, kann davon in der zweiten Trilogie nicht die Rede sein. Die thematische Klammer der Kavallerie, als auch der entstehungsgeschichtliche Zusammenhang, definiert diese drei Filme als eine Trilogie. Die zweite Kavallerietrilogie ist also aus anderen Gründen ein zusammengehörendes Filmtrio, als es die erste Trilogie ist.

### **6.1. „The Horse Soldiers“**

**(dt. Verleihtitel: „Der letzte Befehl“)**

Diese Produktion stellt innerhalb der Kavalleriefilme John Fords eine gewisse Ausnahme dar. Es ist der einzige Film, in dem die Kavallerie nicht gegen Indianer kämpft. „The Horse Soldiers“ spielt im amerikanischen Bürgerkrieg. Kontrahenten sind die Armee der Union der Nordstaaten und die Armee der Konföderierten Staaten, also des Südens. Der amerikanische Bürgerkrieg (1861-1865) gilt als der erste moderne Krieg der Neuzeit, in dem mit den militärischen Mitteln aus der Zeit Napoleons gegen moderne Waffen angegangen wurde. Aus diesem Grund, und in Verbindung mit katastrophalen

gesundheitlichen Misständen, starben im Sezessionskrieg mehr Amerikaner als in allen anderen Kriegen der US-Geschichte zusammengenommen. Viele der Bilder von der Belagerung Atlantas oder Vicksburgs erinnern an die Stellungen- und Grabenkämpfe des Ersten Weltkriegs. Maschinengewehre, Unterseeboote und Torpedos, Panzerschiffe, Mörser und Sprengminen, Guerillakriegsführung auch gegen Zivilisten, wurden teilweise erstmalig in diesem Krieg in größerem Umfang angewandt.

John Ford galt als historischer Experte den Bürgerkrieg betreffend. Bis auf eine zwanzigminütige Episode des Cinerama-Vehikels „How The West Was Won“ aus dem Jahr 1962<sup>263</sup>, ist „The Horse Soldiers“ allerdings sein einziger filmischer Beitrag zu diesem Thema.

### 6.1.1. Inhalt

1863. Colonel John Marlowe (John Wayne) wird von den Oberbefehlshabern der Union, Grant und Sherman, mit einem Himmelfahrtskommando beauftragt. Mit seinem Regiment Unions-Kavallerie soll er das Hinterland der Konföderierten in Louisiana durchqueren, und Newton Station, ein wichtiges Depot und Eisenbahnlager des Südens, zerstören. Diese Aktion soll Grant bei der Belagerung von Vicksburgh unterstützen und die Nachschubwege der konföderierten Verteidiger der Stadt zerstören. Nach Erfüllung des Auftrages soll sich die Truppe, ohne wirkliche Chance auf eine Rückkehr auf Nordstaaten-Territorium, in Gefangenschaft begeben.<sup>264</sup> Der Einheit wird, gegen Colonel Marlows Willen, ein Arzt zubeordnet, Major Kendall (William Holden). Von Beginn an kommt es zwischen den beiden Offizieren zu Konflikten. Marlowe verachtet Ärzte, Kendall sieht sich in erster Linie als Mediziner, dann erst als Soldat. Kurz nach dem Eindringen der Truppe in konföderiertes Gebiet wird sie entdeckt. Marlowe schickt das Gros der Einheit wieder zurück, um einen Abbruch des Vorstoßes vorzutäuschen. Mit wesentlich geringeren Kräften erreicht man den Besitz von Hannah Hunter (Constance Towers). Diese hört bei

---

<sup>263</sup> In dem es nicht um die Kavallerie geht, weshalb dieser Film hier auch nur kurz Erwähnung findet.

<sup>264</sup> In seiner Dissertation über die Kavallerie stellt Jeffrey Prater eine historische Ungenauigkeit des Films fest. Das berühmte Gefangenenerlager Andersonville, über das Sherman und Grant sprechen, wurde erst ein Jahr später als die Ereignisse, die der Film schildert, errichtet.



einer Lagebesprechung von den Plänen der Offiziere und wird dabei selber von Kendall ertappt. Zusammen mit ihrer schwarzen Dienerin Lukey (Althea Gibson) muß sie die Truppe begleiten. Diese erreicht schließlich Newton Station. Ein letztes Aufgebot der Konföderation versucht verzweifelt den Angriff, wird aber von den Unionstruppen abgeschlagen und aufgerieben. Das Eisenbahndepot und alle Vorräte der Stadt werden vernichtet. Mit aller List nun versucht Marlowe, sich und seine Truppe durch den immer immer enger werdenden Ring der Verfolger wieder auf Unionsgebiet zurückzuziehen. Dem Angriff einer Kadettenschule, deren 12-jährige Mitglieder die letzte grössere Einheit des Südens darstellen, entgeht Marlowe mit einer geordneten Flucht. An einer Brücke schließlich scheint die Lage ausweglos, die Konföderierten sind vor und hinter Marlows Einheit. Kendall bleibt mit den Verwundeten zurück, er wird in die Gefangenschaft gehen. Marlowe reitet eine frontale Attacke siegreich über die Brücke, die er anschließend sprengt. Seine Truppe entkommt mit ihm. Hannah wird auf ihn warten.

### 6.1.2. Produktionsgeschichte

Harold Sinclairs Novelle „The Horse Soldiers“ aus dem Jahr 1956 behandelt den historischen Ritt von Colonel Benjamin H. Grierson mit einer Brigade der Unions-Kavallerie, 600 Meilen durch Louisiana. Sinclairs Novelle wurden von den Drehbuchschreibern John Lee Mahin und Martin Rackin für den Film adaptiert, die beiden hielten die Filmrechte und fungierten als Produzenten. Als idealer Regisseur für die Verfilmung ihres *scripts* erschien ihnen John Ford, bekanntermaßen ein Bürgerkriegsexperte. Die Vertragsverhandlungen zwischen den Filmschaffenden gestalteten sich als schwierig. Sechs verschiedene Parteien mußten sich einigen. United Artists als Verleiher, die Mirisch-Company als finanzierender Produzent, Mahins und Rackins gemeinsame Produktionsfirma, sowie Waynes und Holdens Firmen, und John Ford. Die Verhandlungen dauerten ein halbes Jahr, Tag Gallagher berichtet von einem 250-seitigen Vertragswerk.<sup>265</sup> Die Aufspaltung der an dem Film beteiligten Parteien erscheint mir symptomatisch für das gesellschaftliches Phänomen der zunehmenden

---

<sup>265</sup> Tag Gallagher: John Ford. A.a.O. Seite 368.

Gruppenbildung, wie es die sechziger Jahre kennzeichnet. Ähnlich wie bei der Produktion von „Two Rode Together“ sind aus den verschiedensten Gründen diverse Rechteinhaber, Produzenten, Distributoren und Filmschaffende an der Filmherstellung beteiligt. Der Trend in Hollywood hin zum unabhängigen Produzieren, befreit von den hinderlichen Restriktionen des Studiosystems, hat sich in sein ursprünglich intendiertes Gegenteil des vereinfachten, schlankeren Produktionsprozesses, verkehrt.

Die Gesamtkosten für den Film beliefen sich letztendlich auf ca. 5 Millionen Dollar. Budgetiert waren lediglich 3,599 Mio. Dollar und 43 Drehtage, davon 28 *on location* und 19 im Studio. Zwei Feiertage kosteten weitere Produktionszeit. Wayne und Holden erhielten Gagen von jeweils 750.000 Dollar plus 20 Prozent der Profite. Die restlichen Schauspielergagen summierten sich auf ca. 147.000 Dollar. Ford erhielt 175.000 Dollar aufgeteilt in 20 Wochenraten à 8.750 Dollar plus 10-Prozent des Gewinns *nachdem* der Film seine Kosten doppelt wieder eingespielt hatte. Die Dreharbeiten fanden *on location* in Louisiana vom 27. Oktober bis zum 5. Dezember 1958 in der Nähe von Alexandria statt. Am 5. Dezember kam der Stuntman Fred Kennedy, ein alter Mitarbeiter der *Stock Company*, bei einem Fall vom Pferd ums Leben. Ford beendete sofort die Dreharbeiten, und das Team kehrte nach Los Angeles zurück. Der Außendreh war bis zu dem tödlichen Sturz Kennedys auch von weniger fatalen Problemen nicht verschont geblieben. Bei mehreren Unfällen brachen sich Mitarbeiter Beine, so auch Fords Sohn Patrick, der als *Location-Scout* und Produktionsassistent am Film beteiligt war. John Wayne war stark mit den Vorbereitungen seines sehr persönlichen Wunschprojekts „The Alamo“ beschäftigt, einen Film, den er seit Jahren beabsichtigte zu drehen, und für den er Regisseur und ausführender Produzent zugleich war. William Holden und Ford kamen nicht besonders gut zurecht. Holden war der einzige der Schauspieler, der nicht am Drehort übernachtete, sondern in Shreveport, von wo er jeden Tag mit dem Auto zum *set* fuhr, um abends nach Drehschluß wieder zurückzufahren. Es wird kolportiert, daß Holden, ein starker Trinker, sich damit der Kontrolle Fords, besonders was das absolute Alkoholverbot während der Dreharbeiten betraf, entziehen konnte. Innendreharbeiten fanden nach der Rückkehr aus Louisiana in den MGM- und Goldwynstudios in Los Angeles statt. Einige Außenaufnahmen wurden noch im San Fernando Valley in der Nähe von Los Angeles gedreht. Drehschluß war im Januar 1959. Aufgrund des Todes des Stuntman drehte Ford die eigentliche Schlußszene des Films, noch im finalen Drehbuch enthalten, den Einmarsch von Marlowes Truppe in Baton Rouge, nicht mehr. Uraufgeführt wurde der Film am 16.

Juni 1959 im Strand Theatre, Shreveport, Louisiana. Die zeitgenössischen Kritiken fassten den Film recht positiv auf. So berichtet die *Saturday Review*, Actionszenen „tingle with an excitement all too rare upon the screen these days“ und der *Hollywood Reporter* berichtet: „The *Horse Soldiers* is packed with laughs, romance and thrills.“<sup>266</sup> Ein wenig differenzierter sieht Joe Hembus den Film einige Jahre später: „Die Trompeten schmettern, die Fahnen wehen, die Kavallerie reitet in langer Kolonne durch Felder und Flüsse, und waghalsige Attacken geben immer noch romantisch-glorreiche Bilder; die dunkleren Töne des Films kündigen schon den John Ford an, der zwei Jahre später die Bürgerkriegs-Episode aus *How The West Was Won* dreht: Angst, Wut, Verzweiflung, Blut und Schmerzen eines Bürgerkriegs, der schließlich nur Katzenjammer und eine tiefe moralische Bitterkeit zurückläßt.“<sup>267</sup> An der Kinokasse spielte der Film seine Kosten wieder ein, ohne jedoch einen signifikanten Gewinn abzuwerfen.

### 6.1.3. Analyse I: Die Kavallerie im Bürgerkrieg

Wie einleitend erwähnt, ist „The Horse Soldiers“ streng genommen kein reiner Western, sondern eher dem Genre des Kriegsfilms zuzurechnen. Zwar spielt die Handlung 1863, Westernstars wie John Wayne und Hoot Gibson und der Westernregisseur schlechthin, John Ford, sind an der Produktion beteiligt.<sup>268</sup> Doch typische Elemente des Westerngenres wie Indianer, Siedler, die weite freie Landschaft, der Gegensatz von *Wilderness* und Zivilisation, fehlen. Das typischste und bezeichnendste Element der Handlung eines Westerns, die Landnahme der weißen Siedler, die Erfüllung der Prämisse von „Manifest Destiny“, ist in keiner Sekunde des Films wahrnehmbar. Im Gegensatz zu den Filmen der ersten Trilogie, in denen sich Elemente des Westerngenres als auch des Kriegs- bzw. Militärfilms finden lassen, ist „The Horse Soldiers“ in seiner Genrezugehörigkeit eindeutig: ein Kriegsfilm. Das einzige Element, das diesen Film mit den Western John Fords verbindet, ist die Institution der Kavallerie. In einem größeren

---

<sup>266</sup> Zitiert in Ronald Davies: *John Ford. Hollywoods Old Master*“. A.a.O., Seite 295.

<sup>267</sup> Joe Hembus: *Western-Film-Lexikon*. A.a.O.; Seite 349.

<sup>268</sup> Weshalb der Film wohl auch im Westernlexikon von Joe Hembus zu finden ist. Und wie in den meisten anderen Texten als Western definiert wird, und deshalb auch in dieser Arbeit thematisiert wird.

Werkzusammenhang<sup>269</sup> lassen sich zwei weitere für Filme Fords typische Muster erkennen. Das besonders in seinem Werk nach dem zweiten Weltkrieg oft genutzte Schema der zwei gleichstarken Protagonisten (siehe dazu Kapitel 5.3.3.) gehört sicherlich dazu. Darby nennt noch das narrative Muster („plot-motif“) des „journey-raid“, das ebenfalls in Filmen wie „Stagecoach“, „Three Godfathers“, „The Searchers“ und „Cheyenne Autumn“ zu finden ist.

Die Tatsache, daß der Film starke Motive eines anderen Genres als des Westerns bedient, macht sich in der filmischen Nutzung und Schilderung der Landschaft bemerkbar. Bereits im ersten Bild des Vorspanns, in dem im Vordergrund eine gegen das Licht aufgenommene Kolonne von Reitern zu sehen ist, bemerkt man im Hintergrund Telegrafmasten. Die gegen den Horizont aufgerichteten und aus einer Untersicht fotografierten Masten sind nicht zu übersehen. Sie wirken wie Fremdkörper in einem Bild, das John Ford zu einem Markenzeichen gemacht hatte. Die Reiterkolonne erinnert an ähnliche Linien von Berittenen in „The Searchers“, „Rio Grande“, „Fort Apache“. Im Vorspann von „Stagecoach“ ist das Bild der Reiterkolonne ebenfalls von großer Ähnlichkeit. Aber in keinem dieser Beispiele gab es Zeichen von Zivilisation, so wie sie die Telegrafmasten im Vorspann von „The Horse Soldiers“ symbolisieren. Die Art und Weise, wie Ford in diesem Film die Landschaft Louisianas inszeniert, ist ebenfalls von Bedeutung. Der Bundesstaat ist zum Zeitpunkt der Spielhandlung kein an die „Western Frontier“ angrenzendes Territorium mehr. Bereits seit 1812 war Louisiana ein Bundesstaat der Union, bevor es 1861 aus dem Verbund ausscherte und ein Gründungsmitglied der „Konföderierten Staaten“ wurde. Die Landschaft dort ist eine wald- und flußreiche Kulturlandschaft. Eine weite, offene Wildnis ist diese Gegend im Jahr der Handlung, 1863, beileibe nicht mehr. Dementsprechend gestaltet Ford seine Bildausschnitte. Flußläufe und Bäume begrenzen das Bild oft, rahmen es ein, schließen es ab. Herrscht beim Western der Blick der Kamera per Totale in eine offene, weite Landschaft, so wird dieser Blick in „The Horse Soldiers“ nicht ermöglicht. Zivilisationsgegenstände, Symbole der urbanisierten Naturlandschaft, die nun eine Kulturlandschaft ist, wie Zäune, Gatter, Scheunen, Häuser, Hütten, Eisenbahnschienen etc., beherrschen viele Bildausschnitte, bzw. grenzen das Bild ein. Die Farben dieser Landschaft sprechen für sich. Herrschen im Südwesten an der *Western Frontier* aggressive Rottöne und die diversen Brauns der semiariden Landschaft

---

<sup>269</sup> Siehe William Darby: John Ford's Westerns. A.a.O. Seite 54 f.

vor, so dominieren jetzt in allen Bildern Grüntöne, Fruchtbarkeit und Zivilisation verheißend, und nicht zufällig ist Grün die Komplementärfarbe zu Rot. Die rottönige Wüstenlandschaft der westliche Grenze ist in „The Horse Soldiers“ in ihr Gegenteil verkehrt, zu einer fruchtbaren Kulturlandschaft nämlich. Thematisch ist die Eroberung der Landschaft und Urbarmachung der *Wilderness* zu keinem Zeitpunkt der Handlung von Belang. Anders als in einem Krieg zwischen zwei Staaten gibt es in einem Bürgerkrieg kein feindliches, fremdes Land zu erobern. Die Mission von Marlows Truppe besteht einzig und allein in der Zerstörung von Nachschublinien des Gegners. Die Gegner sind ebenfalls Amerikaner. Der Grundkonflikt des Westerns zwischen weißer und indianischer Kultur, besteht also nicht. Vor diesem Hintergrund ist es logisch, daß die Kavallerie, so wie Ford sie in seinen Western schilderte, mit der Truppe in „The Horse Soldiers“ nichts mehr gemein hat außer den blaugelben Uniformen. Bezeichnend dafür ist auch, daß die Lagebesprechung zu Beginn des Films zwischen Grant, Sherman und Marlowe, auf einem Schiff stattfindet. Vermittelt der Vorspann mit seinen Reiterkolonnen noch einen Hauch von gewohnten Sichtmustern, so zerstört sie der erste Bildausschnitt der Filmhandlung nachhaltig. Die Kamera erblickt den engen, hölzernen, dunklen und feuchten Flur im Inneren eines Schiffes. Die Lagebesprechung findet in einem kleinen Raum statt, und die Kamera zeigt beständig die niedrige Decke. Sherman und Grant erwähnen, wie unwohl sie sich in diesem Hauptquartier auf dem Ohio vor Pittsburgh, fühlen. Erweckte der Vorspann mit seinen Reitersilhouetten im Gegenlicht der Sonne noch eine gewisse Erwartung an einen Western, so wird diese Erwartungshaltung des Publikums in den ersten Szenen der Lagebesprechung an Bord des Schiffes mit der Betonung von Enge und Deplaziertheit, zerstört. Ähnliche Sequenzen im Inneren einer räumlich begrenzten Lokalität finden sich in „Stagecoach“ und „My Darling Clementine“. In den Innenszenen dieser Filme betont die Kamera, indem sie die Decke und die hinteren Wände der Räume zeigt, die Enge dieser Plätze. Aber: die Enge in diesen Beispielen definierte auch eine Gemeinschaft, und kontrastierte und betonte immer die Weite des unerschlossenen, wilden Landes *vor* der Tür. Diese Konnotationen fehlen bei dieser Lagebesprechung jedoch völlig. Die Szene ist ein gutes Beispiel für den Einfluß Fords auf das Drehbuch. Denn in der literarischen Vorlage ist die Sequenz nicht erhalten. Die Sequenz im Film ist bestes Beispiel für Fords Methode des *mythmaking*. Legendenumrankte Figuren wie Sherman und Grant fügt er in den Film ein. Und charakterisiert sie über ein weiteres typisch Fordsches Motiv: der Last der Verantwortung von Kommandierenden. Nachdem Grant Marlowe gesteht, daß er sich Gedanken gemacht hat über dessen Verbleib nach Erfüllung des Auftrages, füllt der

General sein Glas aus einer fast leeren Flasche Whiskey. Diese Last der Verantwortung wird im Laufe der Handlung komplett auf Marlowe übergehen. Nach der opferreichen Attacke der Konföderierten und der Zerstörung von Newton Station flüchtet sich Marlowe ebenfalls in den Alkohol.

Zu Beginn des Films schildert Ford das Lagerleben der Kavallerie im Camp in La Grange, Tennessee, wie der Film per Titel erklärt. Die in langen Reihen ausgerichteten Zelte erinnern stark an das Lager in „Rio Grande“. Die Schilderung des Lagerlebens vermag für kurze Zeit dem Betrachter den Eindruck zu vermitteln, daß sich am Fordschen Bild der Kavallerie wenig verändert hat. Mit der Etablierung des Konflikts Marlowe-Kendall erweist sich dieser Eindruck aber als falsch.

Unter einem Baum, der malerisch-bezeichnend den Kameraausschnitt, aber auch die dort versammelte Gruppe der Offiziere *zerschneidet*, findet die letzte Lagebesprechung vor Beginn der Militäraktion statt. Der Konflikt zwischen Marlow und dem Arzt Kendall wird bereits in dieser frühen Phase des Films etabliert. Daß Kendall nicht zu der Offiziersgruppe dazugehört, ein Außenstehender ist, zeigt Ford, indem er diesen mit einer weißen Uniformjacke, die ihn als Arzt ausweist, aber von den blauuniformierten Soldaten abgrenzt, ausstaffiert. Auf dieser weißen Arztjacke fehlen jegliche militärische Rangabzeichen. Der auf die Lagebesprechung folgende Dialog zwischen Arzt und Offizier in Marlowes Zelt, löst den Konflikt nicht, im Gegenteil. Das Innere des Zeltes, in „Rio Grande“ noch ein Symbol von Einigkeit, Harmonie und menschlicher Nähe, versagt in diesem Fall seiner harmonisierenden Funktion. Auch die Ausleuchtung der Szene durch einen warmen Orangeton, das Licht der Öllampe simulierend, schafft keine Harmonie zwischen den Kontrahenten, sondern täuscht sie lediglich vor. William Darby sieht ebenfalls die gewandelte Funktion konfliktträchtiger Szenen innerhalb von Zelten, so wie sie in „Two Rode Together“ und „Cheyenne Autumn“ zu finden sind: „In each case, Ford uses this setting to highlight conflicts while, at the same time, reasserting the military ethos in which such disputes take place.“<sup>270</sup>

Vermittelt Marlowe noch den Eindruck einer gewissen Konzilianz, und seine Tätigkeit des Entkleidens im Sitzen betont dies zusätzlich, fehlt Kendall jeglicher Wille zur Konfliktvermeidung. Die Figur des Arztes ist tatsächlich die interessantere, weil widersprüchlichere Figur dieser Protagonisten. Ein weiterer hauptsächlichlicher Unterschied

---

<sup>270</sup> William Darby: John Ford's Westerns. A.a.O., Seite 43.

der Kavallerie in „The Horse Soldiers“ zur Kavallerie aller anderen Ford-Filme liegt in der temporären Zugehörigkeit der Soldaten zur Truppe, bedingt durch den Krieg. Beginnend mit Marlowe, sind alle Protagonisten, wiederum bis auf Kendall, im Zivilleben *nicht* Soldaten. Im Film ist der einzige Berufssoldat (Colonel Miles) auf der konföderierten Seite zu finden. Der im folgenden Kapitel behandelte Verlust des Mythos der Kavallerie liegt in großem Maße im Umstand begründet, daß die fehlende Einigkeit der Truppe in der lediglich temporären Zugehörigkeit der Soldaten zur Armee zu finden ist.

#### **6.1.4. Analyse II: Der Verlust des Mythos der Kavallerie**

Bisher konnte die eigentliche Aufgabe der Kavallerie, die Sicherung der westlichen Grenze, die Sicherung der Erfüllung von „Manifest Destiny“, zentrifugale Kräfte wie soziale, ethnische, edukative Gegensätze innerhalb der Truppe ausgleichen. In der ersten Trilogie ist diese Eintracht und Harmonie erschaffende Aufgabe noch präsent und wird vom Regisseur idealisiert. Im Bürgerkrieg ist die Truppe dieser einigenden, sinnvollen „Mission“ vollständig obsolet geworden. Ähnlich sieht dies Jane Place: „In early Ford films (...) a strong force of mission generally kept the picture going on a mythical level, and enriched the narrative. In *The Horse Soldiers*, this is largely absent. It does not appear in the mission, the war itself, or the cavalry.“<sup>271</sup> Mit dem Wegfall der bisherigen Aufgabe der Kavallerie verliert die Truppe ihre mythologische Bedeutung. Analog zur Bebilderung der Kavallerie innerhalb einer zivilisierten Landschaft im Osten der USA, kann es den Mythos der westlichen Grenze nicht mehr geben. Innerhalb eines Krieges von weißen Amerikanern gegen andere weiße Amerikaner ist dieser Verlust des Mythos geradezu zwingend logisch. Die Kavallerie ist jedoch nicht gänzlich ohne Aufgabe, die es zu erfüllen gilt. Aber die Art der Aufgabe hat sich entscheidend gewandelt. In früheren Filmen Fords galt es für die Truppe, kurz gesagt, eine Nation zu erschaffen. Jetzt im Krieg gilt es, einen Gegner, die Konföderierten Staaten, in gewissem Sinne auch eine Nation, zu vernichten. Die Zielrichtung der Aufgabe, und mit ihr der mythologischer Gehalt, hat sich in das Gegenteil verkehrt. Aus einem schöpferischen Akt ist ein Akt der Zerstörung

---

<sup>271</sup> Jane A. Place: *The Western Films of John Ford*. A.a.O., Seite 183.

geworden. Diese Verkehrung der ursprünglichen Aufgabe der Kavallerie in ihr Gegenteil deutete sich bereits in „The Searchers“ an. Der abschließende Tiefpunkt dieser Entwicklung wird in „Two Rode Together“ und „Cheyenne Autumn“ sein. Von einem mythologischen Standpunkt aus betrachtet, hat die Kavallerie in „The Horse Soldiers“ nichts mehr gemein mit der Kavallerie früherer Filme Fords. Denn der Mythos von der Erschaffung der Nation ist nicht nur verlorengegangen. Schlimmer noch, die Kavallerie ist zu einem Instrument der Zerstörung geworden. Motiviert, und den mythologischen Gehalt der verlorengegangenen Aufgabe im Westen auf eine gewisse Art ersetzend, wird die Kavallerie von einem kalten, militärischen Professionalismus. Doch dieser Professionalismus basiert nicht auf einer Ideologie oder einem Glauben, oder einem Glauben an eine gemeinsame Aufgabe. Seltsam emotionslos, man könnte sagen: entidealisiert, geht die Unionsarmee an die Erfüllung der ihr gestellten Aufgabe. Auf Karten wird mathematisch berechnet, wie der Befehl Grants durchzuführen ist. Verwundete, so wird dem Arzt beschieden, werden zurückgelassen, und der „clemency of the enemy“<sup>272</sup> überlassen. Die Zerstörung des Depots in Newton Station geschieht ebenfalls mit gewissenhaftem, kaltem Kalkül. Genauso wird der Angriff der Konföderierten abgeschlagen. Exaltierte Aufgeregtheiten, Triumphgeschrei, unterdrückt Marlowe im Keim, wenn es sein muss, auf gewalttätige Weise. Der Krieg als solches wird als sinnlos erachtet, mehrmals erwähnt dies Marlowe in Dialogen. Darüber hinaus vermeidet es der Film, künstlich eine sinnstiftende, idealisierende Charakteristik dem Professionalismus der Kavallerie zu verleihen. Die Frage, warum dieser Krieg geführt wird, wird im Film nicht gestellt. Nicht einmal ansatzweise, wie es gerne in Hollywood- oder Fernsehfilmen über den Bürgerkrieg thematisiert wird, wird die Sklavenfrage bzw. Sklavenbefreiung als sinnstiftende Motivation der Unionstruppen angeführt.

Worin liegt der zentrale Konflikt der Handlung, zwischen Marlowe und Kendall, begründet? Marlowe verachtet, was er anrichtet. Im Zivilberuf ist er Eisenbahningenieur, jetzt im Krieg, muß er die Bahnstrecken des Südens vernichten. Marlowe trägt keine Waffe, in der Schlacht in Newton Station beteiligt er sich ebenfalls nicht an der Schießerei. Verzweifelt gesteht er Kendall nach dem Gefecht: *I didn't want this!*<sup>272</sup>. Marlowe erfüllt seine Aufgabe, doch er sieht sie als sinnlos und unheroisch an. Er sucht nicht den Kampf, sondern führt sein Regiment umsichtig und den direkten Konflikt vermeidend. Erst als er

---

<sup>272</sup> Dialogsatz aus dem Film, gesprochen von Marlowe.



zu einem Frontalangriff gezwungen ist, führt er diesen auch durch. Marlowe glaubt nicht an seine Mission. Im Gegenteil: er weiß um die Sinnlosigkeit seines Tuns. Im Zivilleben ist er mit dem Errichten, dem Bau von Eisenbahnen, welche Zivilisation und Fortschritt symbolisieren, beschäftigt. In Anbetracht dieser Tatsache muß ihm seine jetzige Profession, die des Soldaten, wahrhaft barbarisch vorkommen. Selbstverständlich kann ein solcher gebrochener Charakter keinerlei Ideale, geschweige denn den Mythos der Kavallerie, transportieren.

Anders Kendall, der Arzt. Von Beginn an, in weißer Jacke, ohne Rangabzeichen und dementsprechend auch nicht militärische Konventionen einhaltend, pocht Kendall auf seinen Status als Mediziner. Im Gegensatz zu allen anderen Figuren des Films (mit Ausnahme des einarmigen Südstaatenoffiziers Johnny Miles und des Predigers Deacon, dazu später mehr) übt Kendall im Zivilleben die gleiche Profession aus wie im Krieg. Auch diese Eigenschaft unterscheidet ihn von den Unionssoldaten. Wie Jane Place es eingängig beschreibt, ist Kendall einem älteren Eid verpflichtet als die Offiziere der Unionsarmee, gemeint ist damit der hippokratische Eid des Mediziners. Und der Verpflichtung dieses Eids folgt Kendall, was ihn, oberflächlich betrachtet, in einen Interessenkonflikt mit Marlowe bringt. Als Kendall einer Sklavenfamilie bei der Geburt eines Kindes hilft, legt dies Marlowe als Pflichtverletzung gegenüber den medizinisch-militärischen Bedürfnissen seiner Truppe aus. Die wahre Ursache des Konflikts liegt nicht in dem etwas konstruiert wirkenden Zusammenhang, den die Handlung des Films mit dem Tod von Marlowes Frau aufgrund falscher ärztlicher Behandlung begründet. Die Ursache des Konflikts ist die, daß Marlowe sich der Sinnlosigkeit seines Tuns bewußt ist, und den Arzt, der tatsächlich eine „Mission“ hat und diese auch verfolgt, darum beneidet. Kendall macht tatsächlich keinen Unterschied, ob er Konföderierte oder Soldaten der Union behandelt. In der Krankenhaussequenz, die der Schlacht in Newton Station folgt, sieht man tatsächlich nur noch Verwundete oder Tote, zu welcher Kriegspartei sie gehören, ist nicht auszumachen. Zudem besteht zwischen den Ärzten der beiden Kriegsparteien eine Art von Einigkeit, die den militärischen Konflikt ignoriert. Ebenfalls in der Krankenhaussequenz in Newton Station erscheint ein dort ansässiger Mediziner, der seine Hilfe anbietet, und sofort in den Prozess medizinischer Tätigkeit integriert wird. Am Ende des Films, nachdem Kendall mit den Verwundeten zurückbleibt und die Kavallerie der Südstaaten eintrifft, ist kriegsrische Aggression in Anbetracht seiner Profession vergessen: „Can our regimental surgeon be of any assistance to you, Doctor?“, fragt der konföderierte Offizier. Die

Unionstruppen haben eine sinnstiftende, mythologisch verbrämte, von Ford einst idealisierte Aufgabe, verloren. Der Krieg in seiner sinnlosen Zerstörungskraft kann diese Aufgabe nicht ersetzen. Anders bei den Medizinern. Die Ideale, denen sie verpflichtet sind, sind stärker als die destruktive Macht des Krieges. Diese Ideale kennen keine Parteien, keine Fronten, keine Gegner. Und Kendall ist sich dieser Tatsache bewußt. Was man oberflächlich als Insubordination auslegen könnte, oder als ein bewußtes Ignorieren militärischer Konvention, geschieht bei dieser Figur immer im Wissen um die Ideale des Mediziners. Viele der aktuellen Interpreten der Arbeiten Fords (so Eyman, McBride) bemängeln, daß die Figur des Major Kendall für einen Ford-Film a) zu modern und demnach deplaziert, und b) mit William Holden fehlbesetzt war. Punkt b mag gerechtfertigt sein, Punkt a ist es nicht. In einer langen Reihe von Ärztefiguren in allen Kavalleriefilmen der ersten und zweiten Trilogie und in vielen anderen Filmen Fords<sup>273</sup> hat der Mediziner eine gewichtige Rolle inne.

Immer steht er mit seinen spezifischen Pflichten und berufsbedingten Eigenheiten in einem Gegensatz zu den Konventionen und Traditionen des Militärs (und auch der zivilen Gesellschaft!). Ärzte in Filmen Fords waren immer in erster Linie Mediziner, und dann erst Militärs. „The Doctor in Ford`s films is usually comic, often drunk, some times wise, but never before *The Horse Soldiers* a truly major character (...).“<sup>274</sup>

Einen seltsamen Akt der Gewalt wie z. B. Dr. Wilkins in „Rio Grande“ verübt, indem er einen massiven Stock auf dem Handrücken von Sergeant Quincannon zerschlägt, vollzieht Kendall nicht. Im Gegenteil: er praktiziert als Geburtshelfer. Trotz des Krieges, trotz seiner professionellen Attitüde, ist der Arzt vom Akt der Geburt emotional berührt. Zusätzlich ist Kendall auch beruflich unkonventionell. Seine Behandlungsmethode einer Beinwunde mit Baummoos, die er sich bei den Cheyenne abgeschaut hat, zeugt von einem nicht voreingenommenen Fachverstand. Daß er trotzdem in diesem Fall und in vielen anderen Fällen scheitert und viele der Verwundeten sterben, sieht Tag Gallagher in einem größeren Zusammenhang: „Similar images of physical helplessness recur frequently in late Ford. Cf. *The Wings Of Eagles, The Last Hurrah, 7 Women.*“<sup>275</sup> Der Konflikt zwischen Marlowe und

---

<sup>273</sup> z.B. Doc Boone in „Stagecoach“, Doc Holliday in „My Darling Clementine“, Dr. Petry in „Drums Along The Mohawk“, Dr. Keye in „The Wings Of Eagles“, oder Dr. Dedham in „Donovan`s Reef“, um nur einige wenige zu nennen.

<sup>274</sup> Jane Place: *The Western Films of John Ford*. A.a.O., Seite 176.

<sup>275</sup> Gallagher: *John Ford. The Man and his Films*. A.a.O., Seite 369.

Kendall mag in erster Linie ein nicht gänzlich überzeugendes Konstrukt des Drehbuches sein. Innerhalb der typischen Muster eines John Ford-Films basiert der Konflikt jedoch auf dem Besitzen und Nichtbesitzen typischer Fordscher Ideale. Der Kavallerieoffizier hat sie verloren, wie sie die gesamte Kavallerie verloren hat, der Arzt konnte sich seine Ideale, die Ideale seiner Profession, bewahren. Schließlich ist es der Mediziner, der das persönliche Opfer zum Wohl der Gemeinschaft erbringt: er geht freiwillig mit dem ihm anvertrauten Verwundeten in Gefangenschaft. Nicht nur mit dieser Tat sieht William Darby (als der einzige aller Interpreten) den Arzt Kendall in einer Tradition mit anderen Kavallerieoffizieren in Filmen Fords. Darby erwähnt, daß Kendall auch als „matchmaker“ zwischen Marlowe und Hannah fungiert: „The doctor`s impatience with the lovers resembles that of Captain Brittles in *She Wore A Yellow Ribbon* when Flint and Olivia (John Agar and Joanne Dru) embrace at the river crossing only after the aged commander has shouted his „permission“. In standing for duty before pleasure, Kendall personifies the ideal cavalryman and asserts one of Ford`s major themes in *Fort Apache*, *She Wore A Yellow Ribbon*, *Rio Grande* and *Sergeant Rutledge*.“<sup>276</sup> So betrachtet, steht die Figur des Dr. Kendall in einer langen Reihe von ähnlichen Fordschen Mediziner- und Offiziersfiguren, aus denen sie nur heraussticht, weil sie den Verlust, die verlorengangenen Überzeugungen und Ideale der militärischen Gemeinschaft, durch den eigenen Idealismus, die „nobility of his profession“<sup>277</sup>, überdeutlich kontrastiert und darstellt.

Jedoch kommt auch „The Horse Soldiers“ nicht vollständig ohne militärischen Mythos aus. Wird dieser der Unionskavallerie von Ford lediglich visuell (was viele Interpreten dazu verleitet, die Bilder als „hohl“ zu bezeichnen), und nur zu Anfang des Films zugestanden, so bedenkt der Regisseur die Truppen der Konföderation mit einem Übermaß an Pathos und Idealen: „...the South is bathed in myth.“<sup>278</sup> Dies wird in mehreren Szenen deutlich: dem Angriff der Infanterie in Newton Station, dem Vorüberziehen der konföderierten Kavallerie mit Gesang und Marschmusik am Flußufer, dem Angriff der Kadettenschule, anhand der Figuren des einarmigen Colonel Johnny Miles (Carleton Young), sowie des Sheriff Peabody (Russell Simpson). Besonders Colonel Miles wird von Ford in einem

---

<sup>276</sup> William Darby: *John Ford`s Westerns*. A.a.O., Seite 50.

<sup>277</sup> Jane Place: *The Western Films of John Ford*. Seite 176.

<sup>278</sup> Gallagher: *John Ford. The Man and his Films*. A.a.O., Seite 370.

besonderen Licht dargestellt. Als Newton Station von den überlegenen Kräften der Union eingenommen und besetzt ist, plant er einen Gegenangriff. An der Spitze seiner Männer treibt er die zum Scheitern verurteilte Attacke voran, bis er als Letzter, mit der Fahne im Arm, aufgibt. Ford zeigt Miles vor dem Angriff in einem Bildausschnitt hinter einem großen Glasfenster, und in einer portraitartigen Komposition spiegelt sich darin die Figur. Diese Einstellung ist eine der wenigen Einstellungen des Films, (die einzige?), in der ein Protagonist alleine im Bild gezeigt wird. Jane Place nennt diesen spezifischen Bildausschnitt „the kind of shot Ford reserves for those he loves most – Kirby York in *Fort Apache* and Lincoln in *Cheyenne Autumn*.“<sup>279</sup>

Die visuell beeindruckendste Sequenz des Films ist die des Angriffs der Kadettenschule. Angeführt von einem alten Mann, der abwechselnd „Colonel“ oder „Reverend“ angesprochen wird,<sup>280</sup> gehen die 10-12 jährigen Offiziersschüler in einem geordneten infanteristischen Vormarsch, begleitet von Flöten und Trommeln, gegen die Unionskavallerie vor. Die völlige militärische, geradezu verbrecherische, Sinnlosigkeit ihres Vorhabens wird konterkariert durch die Ernsthaftigkeit, mit der die Kadetten beseelt sind. In visuell eindringlichen Bildfolgen, ohne Dialoge, dafür lediglich begleitet von Musik, schildert Ford diesen Angriff. Diese Sequenz gewinnt durch ihre Visualität gegenüber den oft dialoglastigen Szenen des Films enorm an inszenatorischer Kraft. Analog zum Angriff des letzten konföderierten Aufgebots in Newton Station erscheint die Attacke der Kadetten beseelt vom Glauben an die Sache des Südens. Die Ideale, die die Unionskavallerie verloren hat, hier sind sie in den beiden konföderierten Angriffen zu finden.

Sehr unterschiedlich ist die Art der Nordstaatler, dem Angriff zu begegnen. In Newton Station steht noch die Erfüllung ihres ursprünglichen Befehls aus, die Südstaatler, die sich diesem Auftrag entgegenstemmen, werden niedergemacht. Die Kadetten, die sofort als Kinder erkannt werden, haben Glück. Ohnehin auf der Flucht, nachdem die Order der Zerstörung der gegnerischen Depos und Nachschubwege erfüllt ist, entzieht Marlowe sich und seine Truppe der Entscheidung, auf die Kadetten schießen zu müssen, durch Rückzug.

---

<sup>279</sup> Jane Place: *The Western Films of John Ford*. A.a.O., Seite 179. Kirby Yorke in „Rio Grande“ wird ebenfalls so gezeigt. Lincoln in „Cheyenne Autumn“ erscheint dagegen im Film nicht als Figur, sondern lediglich als Portrait, mit dem Innenminister Carl Schurz (Edward G. Robinson) Zwiesprache hält.

<sup>280</sup> Und damit an die Figur des Captain-Reverend Samuel Clayton (Ward Bond) in „The Searchers“ erinnert.

Sergeant Kirby, der sein Gewehr auf den „Colonel-Reverend“ anlegt, wird vom gezielten Schuß durch Marlowe abgehalten. Eine Szene, die ebenfalls an eine sehr ähnliche Bildfolge in „The Searchers“ erinnert, in der Ethan Edwards von Captain-Reverend Clayton abgehalten wird, auf die fliehenden Indianer zu schießen. Noch einmal wiederholt Ford dieses Handlungselement in „Cheyenne Autumn“, als der Häuptling verhindert, daß auf Unterhändler geschossen wird. In Filmen Fords symbolisiert dieser Konflikt, dargestellt durch das simple Wegschlagen eines feuerbereiten Gewehrs, den Widerstreit gesellschaftlicher Strömungen. Aggressive, oftmals reaktionäre Kräfte ringen mit beherrschten, konzilianten, also liberalen Kräften, im Streit um gesellschaftliche Dominanz.

Bezeichnenderweise kommt die symbolische wie faktische „Errettung“ der Unions-Kavallerie vor ihren Verfolgern nicht aus ihrer Mitte, so wie dies früheren Figuren wie Kirby York in „Fort Apache“ oder Nathan Brittles in „She Wore A Yellow Ribbon“ noch möglich war. Die Truppe in diesem Film, mangels Ideale und mythologischer Kraft, kann diesen Akt der Eigenrettung nicht mehr vollbringen. Ein Prediger Deacon (Hank Worden) muß sie durch den die Umzingelung durch den Gegner verhindernden Sumpf führen: „Lead kindly, Lord“. Wieder belädt Ford eine nicht dem Militär angehörende Figur mit einem Übermaß an Glauben. Der Prediger, so wird in einem Dialog erklärt, kennt den Sumpf aus der Zeit, in der er entlaufenen Sklaven bei der Flucht verhalf. Analog zum Arzt Kendall ist hier eine Figur, die bereits vor dem Krieg die Tätigkeit ausübte, die sie nun auch im Krieg verrichtet. Die Betonung dieser Tatsache zeigt wiederum nur umso deutlicher den mythologischen, ideellen Verlustzustand des Militärs in „The Horse Soldiers“ auf.

Ein weiteres Merkmal, wie sehr die Kavallerie an mythologischer Statur eingebüßt hat ist, daß in ihrer Mitte zweifelhafte Figuren wie die des Colonel Secord ( Willis Bouchey) Karriere machen konnten. Secord, ein Opportunist und Feigling, kandidiert für den Kongress. Vom gleichen Rang wie Marlowe, hat er beileibe nicht dessen Durchsetzungswillen und Autorität. Als die Truppen der Konföderation Marlowes Regiment einzukesseln drohen, schlägt Secord als Einziger, und ohne wirkliche Not, vor, die Waffen zu strecken. Er sieht in der gesamten Kampagne nur den alleinigen Zweck, den militärischen Erfolg der Aktion für seine politische Laufbahn auszuschlachten. Je wahrscheinlicher die erfolgreiche Flucht der Unionssoldaten ist, desto höher steigen

Secords politische Ziele. Nachdem der Sumpf mit Hilfe des Predigers durchquert ist und die Flucht zu glücken scheint, spricht Secord davon, Präsident zu werden. Doch Marlowe nimmt ihn nicht ernst. Militärisch, und seien es die simpelsten Belange, wird Secord als unfähig dargestellt. Mit Kendall hat er eine Auseinandersetzung, ob die Latrinen am Flußufer unter- oder oberhalb des Lagers zu errichten sind. „Ford has never shown much respect for politicians in his westerns, but nowhere do we find one so odious as Secord.“<sup>281</sup> Die Kavallerie in der ersten Trilogie wußte aufgrund ihrer harmonischen, sinnstiftenden Konstitution zu verhindern, daß Typen wie Thursday, oder eben Secord (der viel mit Thursday gemein hat), in hohe Positionen gelangen konnten. In zunehmenden Maße aber, und das gilt auch für die Kavallerie in „Sergeant Rutledge“, „Two Rode Together“ und „Cheyenne Autumn“, wird die Truppe in den späteren Filmen John Fords mehr und mehr von unfähigen Offizieren, die entscheidende Positionen innehaben, beherrscht.

Bereits kurz erwähnt wurde der Umstand, daß der Film die Problematik der Rassenfrage bzw. die der Sklavenbefreiung, völlig ignoriert. In zwei Sequenzen tauchen Sklaven auf. Das erste Mal ist es die Hütte, in der Kendall Geburtshilfe leistet. Über den Umstand, daß viele schwarze Kinder dort herumstehen, und warum, verliert der Film kein Wort. Später, auf der Flucht vor den Truppen des Südens, gelangt Marlowes Kavallerie zu einer Versammlung schwarzhäutiger Menschen, die einen Gottesdienst unter freiem Himmel feiern. Sie singen, so Tag Gallagher, „*Jubilo*, an emancipation song, used also in *Sergeant Rutledge*“<sup>282</sup>.

Die schwarze Gemeinschaft steht stumm und lüftet lediglich die Hüte, als die Blauuniformierten eintreffen. Dann töten konföderierte Heckenschützen die schwarze Dienerin von Hannah Hunter, Lukey. Diese Sequenzen des Films sind in keinerlei plausiblen Zusammenhang zu rücken. Ein einziger Dialogsatz im Film wirft ein mehr als kurzes Schlaglicht auf die Problematik. Kendall fordert Hannah Hunter auf, ihr von Lukey helfen zu lassen: „You southern people have your own help.“<sup>283</sup> All diese kurzen Sequenzen läßt der Film visuell und narrativ unkommentiert. Dieser Umstand wirkt umso befremdlicher, da Ford, siehe Kapitel 2.4.8. zur Ethnizität in seinem Werk, die Rassenproblematik selten ausgelassen hat. Weshalb in einem Film, der im US-Bürgerkrieg

---

<sup>281</sup> Jane Place: *The Western Films of John Ford*. A.a.O., Seite 182.

<sup>282</sup> Gallagher: *John Ford. The Man and his Films*. A.a.O., Seite 370.

<sup>283</sup> Zitiert aus dem Film.

spielt und eine entidealisierte Truppe der Nordstaaten darstellt, ausgerechnet das Thema Rassenproblematik und/oder Sklavenbefreiung vollständig ausspart, bleibt ein Rätsel. Zwar weiß der Betrachter um die historische Tatsache, daß die Armee der Union in den eroberten Gebieten der Konföderation die Sklaven befreite, doch der Film spart diesen Aspekt der Geschichte ebenfalls aus. Somit wird auch nicht der Versuch unternommen, verlorene Ideale der Truppe, mittels der Thematik Sklavenbefreiung, zu ersetzen.

Zum Schluß des Films deutet Ford, ähnlich wie in den Filmen der ersten Trilogie, eine mögliche Aussöhnung zwischen Nord und Süd, an. Marlowe, der Yankee, wird nach dem Krieg zu Hannah, der Frau aus dem Süden, zurückkehren. Diese Konklusio, in der ersten Trilogie noch durch die mythische Kraft von westlicher Grenze und Militär begründet und ermöglicht, hat in „The Horse Soldiers“ an sich keinerlei mythologisches Fundament. Die letzte Einstellung des Films zeigt die Hütte, in der die Verwundeten beider Seiten versorgt werden, und dahinter reitet eine Kolonne konföderierter Kavallerie. Schließlich ist nur noch die Hütte zu sehen. Für Tag Gallagher ist diese Hütte ein Symbol für die zukünftig wieder geeinte Nation, die temporär geteilt war: „A house divided.“ Und: „An ending as mysterious and beautiful as Ford ever achieved.“<sup>284</sup>

## **6.2. „Sergeant Rutledge“**

**(dt. Verleihstitel: „Mit einem Fuß in der Hölle“)**

Mit diesem Film greift Ford das Thema Rassismus, so wie es in „The Searchers“ anklang und in „Two Rode Together“ noch anklingen wird, erneut auf. Diesmal jedoch steht es auf eine deutlich unverblümtere Weise im Vordergrund der Handlung. Ähnlich wie „The Horse Soldiers“ ist „Sergeant Rutledge“ ein Genrezwitzer; auf der einen Seite Western, auf der anderen Seite sind starke Elemente des Gerichts- oder Suspensefilms vorhanden. Ähnlich wie im unmittelbar davor gedrehten „The Horse Soldiers“ sind in „Sergeant Rutledge“ altbekannte typische visuelle und narrative Muster des Filmemachers Ford zu finden. In erster Linie die Kavallerie, aber auch das Motiv der doppelbesetzten Heldenrolle

---

<sup>284</sup> Gallagher: John Ford. The Man and his Films. A.a.O., Seite 373.

(Cantrell/Rutledge) und das der Reise (die Verfolgung der Indianer durch die Kavallerie, die Anreise von Cantrell und Mary Beecher) sind, zumindest in Ansätzen, vorhanden.

Trotz der von vielen Interpreten erwähnten inszenatorischen und schauspielerischen Schwächen, besticht der Film durch seine außergewöhnliche visuelle Ausdruckskraft. Für eine Mainstream-Hollywoodproduktion ist der Film mit seiner expressionistischen Farbgebung, seinen ungewöhnlichen Bildkompositionen und seiner ebenfalls an den deutschen Filmexpressionismus erinnernden Ausleuchtung nahezu exotisch zu nennen.

William Darby erkennt einen Zusammenhang zu einem früheren Ford-Film:

„*She Wore A Yellow Ribbon* (1949) and *Sergeant Rutledge* (1960) are obviously linked in terms of photographic and compositional style. Both films are in color (a process that Ford felt enhanced less thematically serious works) and their pictorialism makes them appear more „artistic“ than the director’s other cavalry films.“<sup>285</sup> Im Vorwort des

Originaldrehbuchs von Goldbek und Bellah ist tatsächlich angemerkt, daß sich die Autoren von einem Bildnis Frederick Remingtons, die Buffalo Soldiers darstellend, inspirieren ließen. Ford hatte bereits „*She Wore A Yellow Ribbon*“ nach den Vorlagen Remingtons gestaltet.

Darüber hinaus verbindet die beiden erwähnten Filme noch einiges mehr als lediglich die außergewöhnliche Farbdramaturgie der Bildkompositionen. Besonders das Element der idealisierten klassenlosen Zusammengehörigkeit der Kavalleristen ist hier zu nennen.

William Darby sieht einen wesentlichen Unterschied zwischen „*She Wore A Yellow Ribbon*“ und „*Sergeant Rutledge*“, bezogen auf eine Entwicklung in Fords filmischem Werk: „*Sergeant Rutledge* embodies more contemporary social problems and looks forward to the deeper pessimism of Ford’s final three westerns.“<sup>286</sup> Damit bezieht er sich auf die in „*Two Rode Together*“ und „*Cheyenne Autumn*“ aufgebrachten Themen, die zweifellos die gesellschaftliche Situation der Jahre 1960- 1964 in den Vereinigten Staaten, widerspiegeln. Inwieweit John Ford, was die Kavallerie betrifft, einen pessimistischeren Blick erlangte, wird die Interpretation seiner letzten beiden Kavalleriefilme, zeigen.

---

<sup>285</sup> William Darby: *John Ford’s Westerns*. A.a.O., Seite 118. Darby schreibt die Aussage Peter Bogdanovichs „John Ford“ zu, in dem ich das Zitat aber nicht finden kann.

<sup>286</sup> Ebd., Seite 119.



### 6.2.1. Inhalt

Der Südwesten der USA, in den 1880er Jahren nach dem Ende der Indianerkriege. Die 9. Kavallerie, bestehend aus schwarzhäutigen Soldaten, kämpft gegen die Apachen. Der ranghöchste Unteroffizier der 9., 1<sup>st</sup> Sergeant Braxton Rutledge (Woody Strode), wird angeklagt, die Tochter des kommandierenden Offiziers, vergewaltigt, und den Kommandeur anschließend ermordet zu haben. Rutledge flieht. In einer verlassenen Bahnstation, in der Mary Beecher (Constance Towers) abgestiegen war, um ihren Vater zu besuchen, verhindert Rutledge, daß die weiße Frau von marodierenden Apachen getötet wird. Am nächsten Morgen trifft seine Einheit unter dem weißen Lieutenant Cantrell (Jeffery Hunter) ein, sie nehmen den Verdächtigen fest. Anschließend begeben sie sich auf den Rückmarsch zum Fort. Die Apachen attackieren die Truppe. Nachdem die Kavallerie den Angriff abwehren konnte, nutzt Rutledge seine Möglichkeit zur Flucht. Als er jedoch feststellt, daß die Apachen Mary Beechers Vater töten, und die 9. Kavallerie in einen Hinterhalt zu locken versuchen, kehrt er zu seiner Einheit zurück um sie zu warnen. Der folgende Angriff der Apachen wird abgewehrt. Gemeinsam kehren die Soldaten in das Fort zurück, wo gegen Rutledge der Prozeß eröffnet wird. Lt. Cantrell fungiert als sein Verteidiger, ein Captain Shuttuck (Carleton Young) fungiert als Ankläger, Colonel Fosgate (Willis Bouchee) ist der Richter. Die Handlung des Films wird per Rückblenden erzählt, die in die diversen Zeugenaussagen vor dem Militärgericht eingebettet sind.

Der Anklagevertreter versucht, indem er rassistische Vorurteile bedient, Rutledge zu überführen. Für alle Anwesenden überraschend, sogar für Cantrell als des Sergeants Verteidiger, stellt sich heraus, daß der Marketender des Forts, Chandler Hubble (Fred Libby), das Mädchen vergewaltigte und tötete. Rutledge, der sie fand, wurde von ihrem Vater fälschlicherweise als der Täter gehalten und angegriffen. Man gesteht dem Sergeant Notwehr zu, er wird freigesprochen. Cantrell und Mary Beecher werden ein Paar. Im Hintergrund marschiert die dankbare 9. Kavallerie und salutiert.

## 6.2.2. Produktionsgeschichte

Im Januar 1959 kamen Willis Goldbeck und James Warner Bellah mit einem Drehbuch mit dem Titel „Captain Buffalo“ zu John Ford. Willis Goldbeck sah sich angeblich durch ein Gemälde von Frederick Remington, das die sogenannten „Buffalo Soldiers“<sup>287</sup> thematisierte, zu dieser Idee inspiriert. Ford fand das Drehbuch interessant. Zusammen mit den beiden Autoren arbeitete er zehn Tage an Bord seines Bootes *Araner*, das vor Hawaii ankerte, an der Überarbeitung. Bellah und Goldbeck fügten diese Überarbeitungen in das *script* ein, während Ford in Taiwan und Korea Dokumentaraufnahmen überwachte. Warner Bros. zeigte sich an der Produktion des Drehbuchs interessiert, und Ford wurde sich mit dem Studio einig.

Für 400.000 Dollar verlieh die John Ford Productions Pat und John Ford sowie Willis Goldbek an Warners. Warners zahlte einmalig und umgehend 250.000 Dollar im Juni 1959. Dann folgte eine Tranche von 20 wöchentlichen Zahlungen à 5000 Dollar, schließlich am 15.1.1960 noch 100.000 Dollar, und am 15.1.1961 der Rest von 50.000 Dollar. Die John Ford Productions zahlten an Willis Goldbek und Pat Ford für ihre Verdienste als Producers je 25.000 Dollar.

Das Studio wollte Sydney Poitier oder Harry Belafonte für die Titelrolle gewinnen, doch Ford befand sie als unpassend: „They aren’t tough enough.“<sup>288</sup> Woody Strode schließlich, ein ehemaliger Football- und Catchstar, der sich als Schauspieler versuchte (so in Stanley Kubricks „Spartacus“, 1960) und entfernter Bekannter der Fords, wurde für die Rolle des Rutledge verpflichtet.

Die Dreharbeiten dauerten vom 16. Juli bis zum 31. August 1959. Am 14. Juli reiste das Filmteam nach Monument Valley. Abreise dort war am 26. Juli. In dieser Zeit wurden

---

<sup>287</sup> Die 9. und 10. Kavallerie, 1866 formiert, bestand aus Soldaten afroamerikanischer Herkunft, die teilweise schon auf Unionsseite im US-Bürgerkrieg gekämpft hatten. Die Offiziere waren prinzipiell Weiße, der höchste Rang, den ein schwarzer Soldat erlangen konnte, war 1<sup>st</sup> Sergeant. Kommandeur der 10. Kavallerie war Colonel Benjamin Grierson, der historische Befehlshaber der Truppe, deren Aktion Ford in „The Horse Soldiers“ schilderte. Der Ursprung des Namens „Buffalo Soldier“ ist nicht klar. Es existieren mindesten zwei Versionen. Die eine besagt, die Cheyenne hätten eine Ähnlichkeit im Kopfhaut der schwarzen Soldaten zum Fell der Büffel gesehen. Die andere Version weiß von Büffelhäuten, mit denen sich die Soldaten im Winter vor der Kälte zu schützen wußten. Siehe dazu McBride, *Searching for John Ford*, a.a.O., Seite 305.

<sup>288</sup> Zitiert nach Eyman, *John Ford*, a.a.O., Seite 475.

ca. 45 Minuten Film gedreht. 43 Drehtage wurden insgesamt budgetiert, davon zehn in Monument Valley, vier an anderen externen Drehorten in Kalifornien und 29 in den Soundstudios von Warner Bros. Der Arbeitstitel der Produktion lautete erst „Captain Buffalo“, dann „The Trial of Sergeant Rutledge“. Es ist dokumentiert, daß Ford und sein Team sehr zügig vorankamen, und nach Abschluß der Außendreharbeiten in Kalifornien fünf Tage vor dem Zeitplan lagen. Einige Quellen berichten, daß dieser Vorsprung anschließend mit den technisch und inszenatorisch aufwendigen Studioaufnahmen zu einem Großteil wieder verspielt wurde. Die von mir recherchierten Materialien lassen diesen Schluß nicht zu, sondern dokumentieren, daß die Produktion letztendlich acht Tage vor dem Drehplan lag.

Ein Problem während der Dreharbeiten war die schauspielerische Unerfahrenheit von Woody Strode. Es wird kolportiert, daß Ford die Szenen für Strode komplett diesem vorspielte, mit ihm selbst in der Rolle des Rutledge. Angeblich leitete Ford, wie in den Tagen des Stummfilms, Strode während des Drehs mit gerufenen Anweisungen durch die Szenen. Besonders zeitaufwendig wurden die Dreharbeiten der Szenen vor Gericht. Gemeinhin benötigte Ford selten mehr als zwei *takes*, um die Szene „im Kasten zu haben“, ein Resultat seiner ökumenischen Arbeitsweise, den Proben vor Drehbeginn, und dem eingespielten Team der *stock company*. Bei diesem Film wurden oft acht bis neun *takes* für die diffizilen Szenen benötigt. Es wird von den üblichen Fordschen Rohheiten während der Dreharbeiten berichtet. Legendär ist der Satz, nachdem Strode sich entgegen den Anweisungen seines Regisseurs ängstlich schleichend und nicht mutig voranschreitend durch ein Gebüsch bewegt hatte: „Woody, you son of a bitch, quit niggering up my goddamned scene.“<sup>289</sup>

In seiner Biografie schildert Strode, der ein sehr enger Freund Fords wurde, wie er seine Rolle in dem Film empfand: „(Sergeant Rutledge) was a classic. It had dignity. John Ford put classic words in my mouth....You never seen a Negro come off a mountain like John Wayne before. I had the greatest Glory Hallelujah ride across the Pecos River that any black man ever had on the screen. And I did it all myself. I carried the whole black race across that river.“<sup>290</sup>

---

<sup>289</sup> Ebd., Seite 476.

<sup>290</sup> Zitiert ebd., Seite 477.

Eine Preview des Films unter dem Titel „Captain Buffalo“ fand am 2. Dezember 1959 in Pasadena, Kalifornien, statt. Premiere war schließlich am 18. Mai 1960. Das Einspielergebnis in den Vereinigten Staaten war bescheiden, lediglich 784.000 Dollar wurden erzielt. Im Ausland lief der Film wesentlich besser, dort wurden 1,7 Millionen Dollar eingespielt. Für dieses finanziell unbefriedigende Resultat hielt Ford die Verleihpolitik der Warner Bros. für größtenteils mitverantwortlich: „Warners sent a couple of boys on bicycles out to sell it.“<sup>291</sup>

### **6.2.3. Analyse I: Die Kavallerie in „Sergeant Rutledge“**

Die Truppe der dunkelhäutigen Kavalleristen, so wie sie in „Sergeant Rutledge“ geschildert wird, nimmt in Fords Filmen sicherlich eine Sonderstellung ein. Betrachtet man die in „Rio Grande“ eingeleitete Darstellung des Niedergangs der Truppe, Ideale, Mythos und Aufgabe betreffend, so ist über mehrere Jahre hinweg sicherlich ein fortwährender Abwärtstrend im Werke Fords nachzuvollziehen. In „Sergeant Rutledge“ ist von diesem Niedergang, allein was die Zusammengehörigkeit und das Funktionieren der Kavallerie als Kampfeinheit angeht, hier repräsentiert, und auch begründet, ausschließlich durch die Reiter afroamerikanischer Herkunft, jedoch nichts zu bemerken. Nicht nur in seiner Farbdramaturgie erinnert dieser Film, wie bereits angemerkt, an „She Wore A Yellow Ribbon“. In der Art, in der auf poetisch-idealisierende Weise die Truppe verklärt wird, besteht ein enger Zusammenhang zwischen den beiden Werken. Tatsächlich sind die Bildfolgen in „Sergeant Rutledge“, in denen der kleine Trupp der „Buffalo Soldiers“ an der Kamera vorbei reitet, gegen die Indianer kämpft und teilweise im Gefecht stirbt, in sich völlig unkritisch und ungebrochen. (Erstmalig erscheinen diese Sequenzen der Kavallerie im Feld erst nach 47 Minuten Laufzeit des Films). Die Truppe beeindruckt als eine geschlossene Einheit ohne innere, verborgene Brüche. Die ersten Bilder der Patrouille bestätigen dies. Keine Fremdkörper wie gefangenen Indianer oder Zeichen der Niederlage wie Verwundete auf Bahren, so wie in „Rio Grande“ oder in „The Searchers“, beeinträchtigen diesen ersten Eindruck, den der Betrachter gewinnt. Selbst die Tatsache,

---

<sup>291</sup> Ebd., Seite 478.

daß die schwarze Einheit von einem weißen Offizier angeführt wird, stört nicht den harmonischen, einträchtigen Gesamteindruck.<sup>292</sup> Im Originaldrehbuch wird auf diesen Umstand hingewiesen, intendiert war, durch den Staub der Wüste diesen Farb-Unterschied zu minimieren: „But right now, the alkali dust has reduced the color of almost everything, skin, uniform, what have you, to a neutral gray.“

Anders als z.B. Colonel Thursday in „Fort Apache“ trägt Lieutenant Cantrell keine andere Kopfbedeckung oder auffallend unterschiedliche Uniform als seine Leute. Durchgehend tragen alle Kavalleristen ein „non-regalutory“ Halstuch, kein gelbes, sondern ein rotgemustertes, auch Lt. Cantrell. Besonders in den Kampfszenen zeigt das Verhalten der Truppe, wie in sich geschlossen und einträchtig die schwarzen Soldaten und der weiße Offizier zusammenarbeiten. Gemeinsam wird der Angriff der Apachen abgewehrt und die der Kavallerie auferlegte Aufgabe, die westliche Grenze zu schützen, erfüllt. In „Sergeant Rutledge“ geht es zwar in erster Linie um den Fall Rutledge selbst, aber parallel zu den Ereignissen, die zur Flucht des Sergeant führen, haben Apachenbanden die Reservation verlassen, und ziehen plündernd und mordend durch das Land. Dabei töten sie weiße Rancher und Farmer. „Manifest Destiny“ an der westlichen Siedlungsgrenze ist in Gefahr, und die Kavallerie hat deshalb wieder ihre ureigene, ihre Existenz rechtfertigende und begründende Aufgabe zu erfüllen. Einer Aufgabe, der sie in „The Searchers“ und „The Horse Soldiers“ verlorengegangen war. In dieser Hinsicht stellt „Sergeant Rutledge“ eine Ausnahme in der filmischen Entwicklung der Kavallerie dar. Denn bereits in den folgenden Filmen Fords, in „Two Rode Together“ und „Cheyenne Autumn“ ist diese Aufgabe wieder verloren, und die Kavallerie obsolet. Eine mythologische, verklärende Dimension in ihrer Darstellung erreichen die „Buffalo Soldiers“ in den nächtlichen Lagerszenen. Die Kamera bemächtigt sich hier eines „weißen“ Blicks, indem sie aus der Sicht der weißen Protagonisten, Mary Beecher und Lt. Cantrell, die schwarzen Soldaten schildert. Cantrell erklärt die Herkunft der Bezeichnung „Buffalo Soldiers“ und den mythologischen Gehalt der Figur des „Captain Buffalo“, den die Männer besingen. Und während Cantrell diese idealisierte Sagenfigur beschreibt, zeigt die Kamera aus der Untersicht, gegen den dunklen Hintergrund des nächtlichen Himmels aufgenommenen, den ikonenhaften Rutledge. Ähnlich visuell prominent wird er auf seiner Flucht nach dem

---

<sup>292</sup> Die Tatsache, dass der Offizier ein Weißer ist, spiegelt, historisch betrachtet, gesellschaftliche, rassistische Tendenzen wider. Den Schwarzen wurde weder Autorität noch gesellschaftliche Selbstbestimmung zugestanden.

ersten Indianerangriff gezeigt. Diese Szenen sind es, die Woody Strode später in seiner Biografie als „John Wayne ähnlich“ beschreiben wird. (Tatsächlich ähnelt sein Ritt eher dem von Ben Johnson in „She Wore A Yellow Ribbon“).

In seiner Aussage vor Gericht schildert Rutledge die 9. Kavallerie als seine Heimat: ...the Ninth Cavalry was my home. My real freedom. My self-respect.“<sup>293</sup>

Damit spielt die Filmfigur tatsächlich auf die Institution der Kavallerie an, so wie sie in der ersten Trilogie noch geschildert wird. Und in dieser Aussage ist nicht die Spur von Ironie zu finden. Tatsächlich ist die Kameradschaft innerhalb der Truppe in „Sergeant Rutledge“ sehr positiv ausgeprägt. Der Film versucht, relativ viele der Kavalleristen dem Publikum bekannt zu machen. In „The Searchers“ oder „The Horse Soldiers“ geschieht dies eigentlich nicht. Die Kavallerie erscheint dort als eine entindividualisierte, gesichtslose, allein von militärischen Belangen gesteuerte Gruppe. Indem Ford der schwarzen Truppe in „Sergeant Rutledge“ individuelle Charakterzüge verleiht und somit den Einzelnen in der Gruppe in seiner Bedeutung erhöht, erhöht er auch die ganze Gruppe (d.i. die Kavallerie) an sich. Man kann in diesem Film tatsächlich wieder von einer Idealisierung der militärischen Gemeinschaft der Truppe sprechen. Allerdings gilt dies nur für die schwarzen Soldaten und Lt. Cantrell

Verstärkt wird dieser Eindruck der idealisierten Gemeinschaft der schwarzen Soldaten durch zwei weitere filmisch-künstlerische Maßnahmen Fords: a) durch die Nutzung der Landschaft in den Szenen mit der schwarzen Kavallerie und b) durch die Gegenüberstellung dieser Szenen mit den Sequenzen vor Gericht. In den Landschaftsaufnahmen spielt die inszenierte Szenerie des Monument Valley eine entscheidende Rolle. Wie bereits in Kapitel 4.2.4. erwähnt, nutzt Ford in „Sergeant Rutledge“ größtenteils andere Felsformationen als in den Filmen der ersten Kavallerietrilogie. In den Farben dieser Sequenzen herrschen helle Farben vor: das Blau des Himmels, das Weiß der Wolken, der helle Wüstensand. In der ersten Einstellung in der die Kavallerie zu sehen ist bildet das helle Gelb von Hüten und Sattelrollen der Reiter eine deutliche Verbindung zum gleichen Farbton des Wüstensandes der Landschaft. Ähnlich wie in der Gewittersequenz in „She Wore A Yellow Ribbon“ bildet die Truppe keinen Fremdkörper in der Wildnis des Westens, sondern verschmilzt mit der Landschaft. Die innere Einheit der Soldaten wird durch diese äußerliche Einheit mit dem Land bestätigt.

---

<sup>293</sup> Zitat aus dem Film

Genauso wie die Institution der Kavallerie durch das harmonische Einfügen in die Natur, in die Landschaft, in ihrer Entität bestätigt wird. Die Felsen von Monument Valley zeigt Ford nicht auf eine bedrückende, bedrohliche Art und Weise. Bezeichnend ist, daß die weniger massiven Felsformationen von „Totem Pole“ oder „Three Sisters“ den Hintergrund abgeben, und nicht die gigantischen Blöcke der Mittens wie in „Stagecoach“ oder „She Wore A Yellow Ribbon“. Dadurch erhält die Landschaft einen weniger monumentalen Anstrich, wirkt akzentuierter und weniger erdrückend, friedfertiger, weniger bedrohlich. Die Handlung des Films spielt, das wird in einem Dialog erwähnt, nach Beendigung des Kampfes gegen Geronimo. Mit anderen Worten: die Indianerkriege sind sogar im Südwesten vorüber, die Indianer als das größte Hindernis der weißen Besiedelung des Westens eigentlich nicht mehr existent. So stellen die Angriffe der Apachen in „Sergeant Rutledge“ keine wirkliche Gefahr mehr für die Truppe dar. Zwar verlieren einige der Trooper und Farmer ihr Leben, aber eine vollständige Vernichtung der Kavallerieeinheit (oder der Siedler) durch die Indianer wie in „Fort Apache“ erscheint zu keinem Zeitpunkt der Handlung als potenziell möglich. Interessant in diesem Zusammenhang ist die Tatsache, wie geschickt und selbstverständlich die Kavalleristen die Landschaft nutzen, um sich der Indianer zu erwehren. Dieses Nutzen der natürlichen Erhebungen, Bodenwellen, Flußläufe etc., eine Eigenschaft, die in Westernfilmen gemeinhin den Indianern zugeschrieben wird,<sup>294</sup> zeigt eine gewisse Entwicklung in der Nutzung (d.i. Besiedelung) dieser Landschaft auf. Die Kavallerie als Vorhut der weißen Siedlergemeinschaft, unabhängig von der Tatsache, daß es sich um schwarze Soldaten handelt, hat vom Land Besitz genommen, ist nicht mehr fremd darin, also gewissermaßen beheimatet. In „The Searchers“ traktierte Ethan Edwards den Boden des Landes noch mit dem Messer, und der Farmer Jorgenson klagte über die unbarmherzige Härte des Westens: „This land, Ethan, this Land“. Ähnlich klagte Mary Beecher, und ähnlich wie Frau Jorgenson in „The Searchers“ eine optimistische Zukunftsvision des Westens entwirft, träumt Lt. Cantrell in „Sergeant Rutledge“: „But Mary, it`s a *good* land. It really is. Maybe not now....but like Rutledge says, some day.“<sup>295</sup>

Betrachtet man innerhalb des Werkes John Fords die Entwicklung der Besiedelung des Westens von der ersten Kavallerietrilogie bis „Sergeant Rutledge“, so ist ein klarer, stringenter Fortschritt zu erkennen. In „Sergeant Rutledge“ stellen die Indianer keine

---

<sup>294</sup> ähnlich wie das anfangs erwähnte „Verschmelzen“ der Kavalleristen mit den Farben der Landschaft.

<sup>295</sup> Zitiert aus „Sergeant Rutledge“

prinzipielle Gefahr mehr da, die Wildnis der Naturlandschaft wird mehr und mehr zur urbanisierten Heimat. Die weiße Siedlergemeinschaft ist so weit etabliert, daß sie es sich leisten kann, die schwarzen Soldaten als Stellvertreter für sich in den Kampf zu schicken, um sich nicht mehr selbst dieser Mühsal hingeben zu müssen. Bezeichnenderweise sind in „Sergeant Rutledge“ in den Szenen im Freien keine weißen Siedler zu sehen, und die Stellvertreterschaft der Schwarzen für die Weißen könnte man in letzter Konsequenz als eine Art Form oder Weiterführung der Sklaverei bezeichnen.

Die Szenen mit den schwarzen Kavalleristen in der Landschaft des Monument Valley konterkariert der Film mit den Szenen im Gerichtssaal, aber auch mit allen anderen Szenen des Films, die innerhalb eines Gebäudes situiert sind.<sup>296</sup> Diese Sequenzen stellen visuell und narrativ einen kompletten Gegenentwurf dar. Und in diesen Szenen wird verstärkt das Thema Rassismus aufgeworfen. Denn für Ford besteht ein Zusammenhang zwischen Zivilisation und Rassismus. In der Landschaft des Westens sind die schwarzen Soldaten frei und emanzipiert. In der Zivilisation, symbolisiert durch geschlossene Gebäude, sind sie es nicht mehr. Hier herrscht das Recht der weißen Gesellschaft.

#### **6.2.4. Analyse II: Der Verlust der *Wilderness***

Im Gerichtssaal gewinnt der Betrachter einen gänzlich anderen Eindruck von der Kavallerie als in den Szenen, die *on location* in der Landschaft des Monument Valley spielen.

Rutledge ist Angeklagter vor einem Militärgericht. Dieses Gericht erscheint wie ein Symbol für die Armee, so wie Ford sie in „Sergeant Rutledge“ schildert. Und Entscheidendes hat sich in dieser Schilderung gewandelt: „The complexity of the issues involved in the courtroom drama arises in large part from Ford’s delineation of the fort’s social structure.“<sup>297</sup>

---

<sup>296</sup> Dazu zählen die Sequenzen im Eisenbahnwaggon, in der Wohnung des ermordeten Kommandeurs des Forts, sowie in der verlassenen Bahnstation.

<sup>297</sup> McBride/Wilmington: John Ford. A.a.O., Seite 170.



Tatsächlich ist von einer homogenen, familienartigen Gemeinschaftsstruktur innerhalb des Forts, so wie dies noch in der ersten Kavallerietrilogie der Fall war, in „Sergeant Rutledge“ nichts mehr zu erkennen. McBride/Wilmington unterscheiden in ihrer Analyse des Films vier gesellschaftliche Gruppen innerhalb des Forts: die weißen Offiziere, die Zivilisten respektive Siedler, die schwarzen Kavalleristen, und außerhalb dieser Gesellschaft, und zweifellos in der Hierarchie an letzter Stelle, die Indianer.

Die Gemeinschaft der Armee im Film ist keine homogene Gruppe mehr, sondern teilt sich in die der Offiziere und Offiziersfamilien und in die der schwarzen Soldaten auf. Eine Verbindung der Hierarchien, wie sie in den Filmen Fords immer die Unteroffiziere (Ward Bond in „Fort Apache“, Victor McLaglen in den beiden anderen Teilen der ersten Trilogie) darstellten, existiert in der Truppe in „Sergeant Rutledge“ nicht. Das Fehlen dieser familiären Strukturen belegt der Film, indem er Quartiere der Mannschaften oder Unteroffiziere, so wie z.B. in „Fort Apache“, eben *nicht* zeigt. Das Innere des Forts im Film besteht lediglich aus dem Laden des Händlers, der Wohnung des ermordeten Kommandeurs, und des Gerichtssaals. Militärische Einrichtungen werden nicht gezeigt, wie oben erwähnt, passt dies in das vermittelte Gesamtbild: militärische Handlungen geschehen nur außerhalb des Forts. Das Fort ist schon nicht mehr Teil der *wilderness*, sondern bereits eindeutig Zivilisation. In diesen zivilisatorischen Rahmen passt auch der Ablauf des Prozeßes. Wie Wilmington/McBride im Detail aufzählen, erscheint der Gerichtsprozeß als lächerlich: „From a purely legal standpoint, the trial is a mockery.“<sup>298</sup> Erscheinen die schwarzen Soldaten in den Kampfszenen als den Weißen gegenüber gleichberechtigt und emanzipiert, so bewirken die Gerichtsszenen das genaue Gegenteil von diesem Eindruck. Ankläger Shattuck, der von der Armee extra für diesen Fall aus dem Osten<sup>299</sup> entsandt wurde, kann unwidersprochen seine Anklagepunkte nicht auf Fakten, aber auf rassistischen Vorurteilen basierend, vorbringen. Rutledge wird von Beginn an als aufrechter und unschuldiger Mann inszeniert, aber auch als Sündenbock, der für das Verbrechen eines anderen den Kopf wird hinhalten müssen. Die fehlende Ernsthaftigkeit

---

<sup>298</sup> Ebd., Seite 167.

<sup>299</sup> Womit er sich eindeutig in die Phalanx negativer Figuren in Filmen Fords einreicht, die aus dem Osten stammen. Shattuck steht mit seinem Rassismus und seinen Manierismen, wie den weißen Handschuhen, eindeutig der ähnlich negativ gezeichneten Figur des Colonel Thursday in „Fort Apache“, sehr nahe. Das Drehbuch intendiert zusätzlich, dass Shattuck Infanterist ist, also nicht der Kavallerie angehört.

des Gerichts als auch die mangelnde Kompetenz der Richter und der Verteidigung<sup>300</sup> müssen den Betrachter zu Beginn der Verhandlung zu dem Schluß kommen lassen, daß Rutledge keine wirkliche Chance auf einen fairen Prozeß haben wird.

Doch worum geht es in diesem Prozeß? Der Angeklagte beschreibt es treffend selbst in einer Szene mit seinen Kameraden, und ist sich aus diesem Grunde schon über den Ausgang der Verhandlung im klaren: „white women`s business“.

Interessant ist, wie Ford dem Publikum das Gefühl aufzwingt, sich selbst seiner eigenen rassistischen Voreingenommenheit gegenüber konfrontiert zu sehen. Denn welches Verbrechen der Sergeant beschuldigt wird, wird dem Zuschauer erst in der sechsten Rückblende berichtet. In der ersten Szene, in der Rutledge im Film erscheint, „überfällt“ er eine weiße Frau. In dieser Sequenz, in der seine riesige schwarze Hand in einer Großaufnahme auf dem weißen Gesicht Mary Beechers zu sehen ist, spielt Ford mit rassistisch - sexuellen Klischees des (weißen) Publikums. Der schwarzhäutige Mann wird als in erster Linie sexuelle Gefahr für die weiße Frau inszeniert. Diese Anspielungen unterstreichen die folgenden Szenen, in denen Rutledge, mit entblößtem Oberkörper, zu sehen ist. Das Publikum, noch nichts genaues über Rutledges Verbrechen wissend, außer, daß die Zuschauer im Gerichtssaal wegen der skandalösen Vorwürfe des Raumes verwiesen werden, könnte, aufgrund seiner eigenen Voreingenommenheit schließen, daß Rutledge wegen der Vergewaltigung Mary Beechers vor Gericht steht. Verstärkt wird dieser Eindruck auf zweierlei Weise durch den Ankläger Captain Shattuck. Erstens basiert er ganz zielsicher seine Anklagestrategie auf sexuell-rassistischen Klischees über Afroamerikaner. Zweitens inszeniert Ford dieses Vorgehen ganz bewußt, indem er zum Beispiel Shattuck mit einer weiß behandschuhten Hand auf Rutledge deuten läßt. Im rechten Vordergrund des Bildes ist groß die weiße Hand zu sehen, die auf das schwarze Gesicht, in Großaufnahme, aber im Hintergrund des Bildes, verweist. Aufgrund der Bildkomposition ist die Hand nahezu genauso groß wie Rutledges` Kopf. Dadurch wird der Grundkonflikt des Films in einer expressionistischen Bildkomposition zusammengefaßt, als auch die Bedrohung für den Angeklagten symbolisiert.

Nicht nur wegen dieser Einstellung, kann man von einem „Blick“ der Kamera auf die Schwarzen aus der Perspektive der Weißen, sprechen. In den Gerichtsszenen wird dieser

---

<sup>300</sup> Der Rassismus des Anklägers, der damit fehlende Beweise kompensieren will, stellt sich vor Gericht als rechtlich inkompetent wie nutzlos heraus.

Blickwinkel nicht aufgegeben, lediglich in den Szenen, die aus der Sicht Rutledges oder Skidmores erzählt werden, gewinnt die Kamera, wenn nicht einen „schwarzen“, so zumindest einen neutralen Standpunkt der Betrachtung. Die Bildkompositionen der Prozeßszenen und aller Sequenzen, die innerhalb von Gebäuden spielen, sind visuell und kompositorisch komplette Gegenentwürfe zu den Szenen der schwarzen Kavallerie in offener Landschaft. In den Szenen vor Gericht komponiert Ford mittels Licht und Figurenkonstellation Bilder der Enge und der Bedrohung. Meistens besitzen diese Bilder mehrere, teilweise bis zu drei, Ebenen. D.h., eine Figur, oder ein Teil einer Figur, bildet den Vordergrund, eine andere Figur füllt die Mitte aus, große Schatten einer dritten Figurengruppe kennzeichnen den Hintergrund. Mittels dieser zwei- bzw.- dreiteiligen Bildausschnitte wird ein Gefühl räumlicher Bedrängung erzeugt. Der Blick des Betrachters wird nicht geleitet, er findet keinen Halt innerhalb der Ebenen der Bildkomposition. Ford nimmt, indem er dem Betrachter mehrere Bildebenen anbietet, den Bildern ihr Zentrum. Damit erzeugt er beim Zuschauer zusätzlich ein Gefühl der visuellen Orientierungslosigkeit. Sehr wichtig in diesen Bildkompositionen ist die außergewöhnliche Nutzung von Licht und Schatten. Gemeinhin kennzeichnet amerikanische Mainstreamfilme, ausgenommen Horror- und Noirfilme, daß Vordergrund, Hintergrund, und Figuren, gleichmäßig hell ausgeleuchtet sind. „Sergeant Rutledge“ ähnelt in seinen filmischen Mitteln der Innenaufnahmen am ehesten Filmen der erwähnten Genres. Das Licht in „Sergeant Rutledge“ ist kontrastreich, die Figuren z.B. im Zeugenstand werden extrem hell ausgeleuchtet, Figuren im Hintergrund werfen riesige Schatten oder sind schwarze Silhouetten. In dem Moment, in dem von der Aussage eines Zeugen zurückgeblendet wird und die Aussage quasi von der Filmnarration übernommen wird, wendet Ford einen sehr unfilmischen, weil theatralen, Lichteffekt an. Die Kamera zeigt den Zeugen, dann blenden alle Lichter der Szenerie ab, bis nur noch ein einziges Licht den Zeugen illuminiert, der Rest des Bildes ist Dunkel. Dann wird per Überblendung und/oder Schnitt in die Erzählung der Rückblende gewechselt. Ähnlich drastische Bildkompositionen mit verschiedenen, dezentralisierenden Bildebenen und expressionistischen, hartkontrastigen Lichteffekten, gibt es außerhalb des Gerichts lediglich in den Szenen mit Rutledge und Mary Beecher in der verlassenen Bahnstation. In den Szenen, die unmittelbar nach dem Verbrechen an Lucy und Major Dabney in deren Quartier spielen, inszeniert Ford wiederum eine starke räumliche Enge, indem er große Schatten im Hintergrund und Einrichtungsgegenstände im Vordergrund das Bild begrenzen läßt. In diesen Szenen als auch in denen, die in der Bahnstation spielen, nutzt Ford das

Tragen von Öllampen durch die Protagonisten, um seine Lichteffekte zu inszenieren und narrativ zu begründen. Besonders in der Bahnstation sind es Fenster und Türrahmen, die das Blickfeld der Kamera begrenzen, und den Zuschauer ein Gefühl der räumlichen Begrenzung vermitteln. Diese räumliche Limitierung kann man als eine Assoziation zu der sozialen Einengung der Gemeinschaft der Kavallerie sehen. Da die weiße Offiziersschicht und weiße Frauen in diesen Szenen dominieren, kann man annehmen, daß Ford deren potentiell vorhandenen Rassismus, oder weiter gefaßt, gesellschaftliche Voreingenommenheit, dadurch bildhaft belegt. Denn die Szenen mit den schwarzen Kavalleristen im Kampf bestechen gerade durch die weite, offene Landschaft, in die sie visuell eingerückt werden. Der weiße Rassismus, der weiße Blick der Kamera, kann sich lediglich in der räumlichen Enge, des Gerichtssaals, der Bahnstation, die auch für „Zivilisation“ im weitesten Sinne stehen, manifestieren. In der offenen, farbenfrohen Weite der Landschaft des Monument Valley, ist dies nicht möglich. Die Lichtdramaturgie des Farbfilms führt dazu, daß die Farbigkeit der Szenen in Monument Valley umso eindringlicher erscheint.

Fords Blick auf die weiße Gesellschaft der Offiziere und Siedler ist tatsächlich also von einer gewissen Hoffnungslosigkeit gekennzeichnet. Denn die Moral, die er dieser weißen Gesellschaft zuschreibt, ist charakterisiert durch deren offenen Rassismus.

Fords zunehmender gesellschaftlicher Pessimismus, wie von William Darby anfangs zitiert, ist nicht nur durch diese Tatsache zu belegen. Besonders läßt sich dies in der Sterbeszene des Troopers Moffat beobachten. Viele Interpreten schreiben sinngemäß, daß der Dialog zwischen Rutledge und Moffat alle Werte in Frage stellt, wie sie in Filmen Fords von der Kavallerie und den Vereinigten Staaten selbst, repräsentiert werden.<sup>301</sup>

Tatsächlich sind Moffat die Ideale, für die die Kavallerie, Rutledge, und John Ford selbst in und mit seinen Filmen einsteht bzw. einstand, verloren gegangen. Moffat stellt diese Ideale von ethnischer Gleichberechtigung, wie sie innerhalb der von Ford idealisierten demokratischen Gemeinschaft repräsentiert sind, vollständig in Frage. Tatsächlich ist Moffats Skeptizismus gegenüber der Idee „All men are created equal“ berechtigt, denn wie ich bereits erwähnt habe, scheinen die schwarzen Soldaten einen Stellvertreter-Kampf für die weiße Gesellschaft auszufechten. Einen Kampf, der eigentlich schon geschlagen und gewonnen ist, von einer weißen Gesellschaft, für die die Schwarzen lediglich Erfüllungsgehilfen einer schmutzigen Arbeit bzw. Sündenböcke der weißen moralischen

---

<sup>301</sup> Der Dialog ist u.a zu finden in McBride/Wilmington „John Ford“, a.a.O., Seite 172.

Unzulänglichkeiten sind. Es hilft wenig, daß der Film die Figur des Rutledge, unmittelbar nach Moffats Sterbeszene, heroisiert und idealisiert. Zu den Klängen von „The Battle Hymn of the Republic“ und „The Battle Cry of Freedom“ desertiert Rutledge. Erst in der Stunde der Gefahr kehrt er zur Neunten Kavallerie zurück. Doch nicht der Glaube an eine faire Behandlung durch die weiße Justiz bringt ihn dazu. Lediglich das Wissen, daß er außerhalb seiner gesellschaftlichen Strukturen, welche die Gemeinschaft der schwarzen Kavalleristen darstellen, tatsächlich noch weniger bedeutet und ausrichten kann. Diese Tatsache läßt nur einen Schluß zu: In der *wilderness* des Westens sieht Rutledge offenbar keine gesellschaftliche Vision mehr, es kommt ihm nicht in den Sinn, im Westen nach einer neuen, individuellen gesellschaftlichen Option zu suchen. Mit der Rückkehr zu seiner Einheit fällt Rutledge die Entscheidung für seine Kameraden, der Gemeinschaft, der er angehört, die seine Heimat ist. Gleichzeitig akzeptiert er aber auch zwangsläufig die Rückkehr in die weiße rassistische Zivilisation. Er definiert dadurch auf der einen Seite seine moralische Verantwortung gegenüber seiner Gemeinschaft, und die Bereitschaft, sich für diese zu opfern. Denn er nimmt die Militärgerichtsverhandlung, und deren vorhersehbaren Ausgang, billigend in Kauf. Damit definiert er sich als ein klassischer Held Fordscher Prägung.

Andererseits symbolisiert Rutledges Verzicht auf ein freiheitliches Leben, auf die neue Chance einer eigenständigen Existenz, die der Westen früherer Ford-Filme ihm zweifellos geboten hätte, auch die Entzauberung der Ideale der *western frontier*. Für Rutledge stellt der Westen, die *wilderness*, tatsächlich nicht mehr den mythenbeladenen Raum für eine gesellschaftliche, visionäre Option dar. In „Rio Grande“ ist es noch die westliche Grenze als mythologischer Raum, der die Familie Yorke wieder zusammenführt. In „Drums Along The Mohawk“ geht die Familie Martin ganz bewußt den Weg aus der Zivilisation in die Wildnis. In „Sergeant Rutledge“ ist diese mythologische Kraft des Westens, die Wildnis als visionärer Raum, verloren. Bezeichnenderweise findet sich das Paar Cantrell – Beecher zwar zum Schluß, doch ihr Kuss wird von Ford auf der Veranda eines Gebäudes *innerhalb* des Forts und somit der Zivilisation inszeniert.

Ein weiterer Punkt ist auf eine gewisse Art an Fords Darstellung dieser gesellschaftlichen Situation verstörend. Zwar bricht der Regisseur eine Lanze für die Emanzipation der Schwarzen, wider den latenten Rassismus der weißen Gesellschaft gegenüber den Amerikanern afrikanischer Herkunft, dies geschieht aber auf Kosten der Indianer. Sicherlich läßt sich der zweifellos vorhandene Rassismus des Films gegenüber den

Indianern mit den dramaturgischen Bedürfnissen der Handlung teilweise begründen, vielleicht sogar in gewissem Maße rechtfertigen. Tatsächlich aber erscheinen die Indianer im Film lediglich als blutlüsterne, folternde Mörderbande, die ohne Grund aus dem Reservat ausbricht, und aus schierer Lust an der Gewalt, tötet und brandschatzt. Gleichzeitig werden die Ureinwohner als eine gesichtslose Masse gezeigt, eine Individualisierung der Apachen bleibt im Film aus. Die extreme Eindimensionalität ihrer Darstellung wird von vielen Interpreten als ebenfalls rassistisch bezeichnet.

Wie in „The Searchers“ und später in „Two Rode Together“ zeigt der Film auf verschiedene Art und Weise ein gesellschaftliches Dilemma auf, in diesem Fall, den latenten Rassismus des weißen Amerika. Der Film schildert und nutzt auf dramaturgisch interessante Art weiße Klischees. Zusätzlich schildert die Produktion den Kampf der Schwarzen, sich in dieser zweifelhaften Gesellschaft zu emanzipieren und zu assimilieren, ohne die eigene Identität und Integrität, aufzugeben. Der Film zeigt eine große weiße historische Schuld auf, die Sklaverei, und die Tendenz der weißen Justiz, schwarze Sündenböcke zu finden und zu verurteilen. Darüber hinaus schildert Ford tatsächlich ein zunehmend düsteres Bild der Institution der Kavallerie, die nicht frei ist von diesen gesellschaftlich verurteilenswerten Tendenzen. Damit steht die Kavallerie in „Sergeant Rutledge“ im Gegensatz zur Kavallerie der ersten Trilogie, in der diese Form der militärischen Gemeinschaft noch einen moralisch unbelasteten Gegenentwurf zur übrigen weißen Gesellschaft darstellte. In „Sergeant Rutledge“ ist die Grenze zwischen Gemeinschaft der Kavallerie und weißer Gesellschaft, so wie Ford sie früher schilderte, nicht mehr offensichtlich und eindeutig gekennzeichnet. Die Weißen innerhalb der Kavallerie stehen nicht mehr für die Ideale, wie sie einst Figuren wie Kirby York oder Nathan Brittles verkörperten. Die familiären Strukturen innerhalb der weißen Militärgemeinschaft sind offenbar beschädigt. Weder die Familie der Dabneys (Opfer), noch die Familie der Libbys (Täter) sind komplett, in beiden Fällen fehlt die Mutter. Fords Ideal der Familie ist in diesem Film gänzlich verloren gegangen. Die Ideale der Kavallerie werden, unbeschädigt, nur noch von den schwarzen Truppen um Rutledge repräsentiert. Die Weißen vermögen diese Ideale nur noch in Ausnahmefällen zu transportieren, so wie Lt. Cantrell ihn darstellt.

Ähnlich wie in „The Searchers“ zeigt der Film keinerlei Lösungswege des gesellschaftlichen Dilemmas auf. Der Gerichtsprozeß findet, mehr zufällig, den wahren

Täter, einen weißen Zivilisten. In der SchlußEinstellung sieht man einen Trupp schwarzer Soldaten marschieren, sie salutieren Lt. Cantrell, der Mary Beecher küßt. Fords Pessimismus scheint sich dahin auszuwirken, daß er jedwelche Hinweise auf einen gesellschaftliche Lösung des Ethnienkonflikts bis zum Ende der Handlung, unterläßt. Der Film bietet, wenn überhaupt, lediglich den Lösungsweg des privaten, individuellen Glücks an. Dies wirkt wie eine Kapitulation des Films und von John Ford vor den gesellschaftlichen Mißständen, die im Verlauf der Handlung aufgezeigt werden.

Der Mythos des Westens ist, zumindest in unmittelbarem Zusammenhang mit den schwarzen Kavalleristen, noch intakt. In Verbindung mit der Inszenierung der Landschaft der *western frontier* ergibt sich eine ähnlich idealisierte Sichtweise wie in „She Wore A Yellow Ribbon“. In der Weite des Landes können sich die Soldaten von den gesellschaftlichen Restriktionen der Zivilisation befreien. Allerdings: Ein pessimistisches Element dieser Sichtweise stellen die Resignation des Trooper Moffat und die Rückkehr Rutledges aus der Wildnis dar. Beide Männer glauben nicht mehr an eine gesellschaftliche Vision, wie sie einst die westliche Grenze, die *wilderness*, versprach, und in den vorigen Filmen Fords auch größtenteils einhielt. Ein grundlegender Unterschied in der Entwicklung dieses Westens im Gegensatz zur ersten Kavallerietrilogie besteht darin, daß die von Ford idealisierten Werte von Gemeinschaft und westlicher Grenze tatsächlich nur noch in der unmittelbaren Wildnis, und nur noch in Bezug auf die Gemeinschaft der schwarzen Kavalleristen, Bestand haben. Die Gemeinschaft der Siedler und der weißen Soldaten im Fort entspricht schon nicht mehr der einst idealisierten gesellschaftlichen Vorhut, aus der eine neue Nation erwachsen wird. Die weiße Gesellschaft im Fort unterscheidet sich kaum noch von einer weißen Gesellschaft im Osten, die nichtintakten Familien, die albernen und dummen Offiziersfrauen, die rassistischen und trunksüchtigen Offiziere, die mordenden und mordlüsternen Siedler sprechen dafür. Von Standpunkt der Entwicklung, besser des Verfalls des Mythos des Westens betrachtet, reiht sich „Sergeant Rutledge“ nahtlos in die Filme Fords ein, die diese zunehmend negative Sicht der einst idealisierten Vision wiedergeben. In der Wildnis existiert zwar noch der Mythos des Westens, aber nur noch in Bezug auf die Gemeinschaft der schwarzen Kavalleristen, und nicht mehr in Bezug auf die weiße Geminschaft an der Grenze. Mit der teilweisen Entmythologisierung der Wildnis in „Sergeant Rutledge“, nimmt der Film die Entwicklung vorweg, die in Ford in seinem Nachfolgefilm „Two Rode Together“ abschließen wird. In diesem Streifen existiert eine mythenbeladene, zu zivilisierende Wildnis, weder für die Gemeinschaft der Siedler noch für das freie Individuum, schon nicht mehr.

### 6.3. „Cheyenne Autumn“

„Cheyenne Autumn“ ist John Fords letzter Western, und sein drittletzter Kinofilm überhaupt. Unmittelbar nachdem er „Sergeant Rutledge“ und „Two Rode Together“ 1960 und 1961 abgedreht hatte, begann er mit den Arbeiten an der Bürgerkriegsepisode von „How The West Was Won“ (1962). Dieser Film wurde gefolgt von „The Man Who Shot Liberty Valance“ (1962) und „Donovan`s Reef“ (1963). Dann folgte „Cheyenne Autumn“ 1964, seine beiden letzten Filme waren im Jahr 1965 „Young Cassidy“ (bei dem er aus gesundheitlichen Gründen die Regie abgeben mußte) und „Seven Women“. Kritiker und Interpreten seines „Spätwerks“<sup>302</sup> beurteilen Fords Filme, die zwischen 1957 und 1965 entstanden sind, gänzlich unterschiedlich. Lediglich eine Gemeinsamkeit aller läßt sich in der Beurteilung des Films „The Man Who Shot Liberty Valance“ feststellen. Diese Produktion wird allgemein als einer der wichtigsten Filme Fords, und des amerikanischen Films der sechziger Jahre generell, bewertet. Joseph McBride bezeichnet diesen Western als „the most important American film of the 1960s.“<sup>303</sup> Darüber hinaus gilt „The Man Who Shot Liberty Valance“ als eine Art künstlerisches Vermächtnis des Regisseurs, als ein Film, der alle seine Themen, Überzeugungen, Ideale, ein letztes Mal auf großartige Weise zusammenfaßt: „John Ford`s artistic summation“.<sup>304</sup> Ähnlich als eine Art filmisch-thematisches Erbe ist „Cheyenne Autumn“ zu bewerten. Der Film ist Fords letzter Teil seines Gesamtwerks über die US-Kavallerie. Letztmalig wird US-amerikanische Geschichte gespiegelt, letztmalig spielt ein Film in Fords Karriere auf dem Territorium der Vereinigten Staaten. Indem „Cheyenne Autumn“ auf vielfältige Art und Weise auf die erste Kavallerietrilogie referiert, schließt sich der filmisch-thematische Kreis in Fords Werk, die US-Kavallerie als auch seine Vision vom Mythos des Westens betreffend.

---

<sup>302</sup> Einige Interpreten definieren bereits die Filme Fords, die nach „The Searchers“ entstanden, also ab 1956, als „Spätwerk“. Dieser Begriff impliziert zwangsläufig eine Art von Abqualifizierung, von zunehmender Minderwertigkeit im Gesamtwerk des Regisseurs. Doch genauso viele Interpreten sehen dies ganz anders. Sie entdecken z.B. „Donovan´s Reef und „Seven Women“ als späte Meisterwerke Fords. Doch diese Diskussion ist nicht Thema dieser Arbeit.

<sup>303</sup> Joseph McBride: Searching for John Ford. A.a.O., Seite 623.

<sup>304</sup> Ebd., Seite 623.



### 6.3.1. Inhalt

1878, Oklahoma Territory. Das Volk der Cheyenne ist in einer Reservation fern ihrer ursprünglichen Heimat eingepfercht. Viele der Stammesangehörigen leiden unter Hunger und Kälte. Nachdem ihre Bitte um bessere Lebensbedingungen von den Politikern in Washington ignoriert wird, beschließen sie, die Reservation zu verlassen, und in ihre angestammte Heimat zurückzukehren. Sie werden von der Lehrerin des Reservates, einer Quäkerin (Carroll Baker), begleitet. Die sie ursprünglich bewachende Kavallerieeinheit unter Captain Thomas Archer (Richard Widmark) setzt den Indianern zögerlich nach. Nach einem ersten kriegerischen Aufeinandertreffen, in dem das Militär mit Kanonen auf die Cheyenne, zum großen Teil Frauen und Kinder, schießt, setzen sie unbeirrt ihren Zug fort. Doch unter dem Druck der Weißen spaltet sich die Nation der Cheyenne. Ein Teil, unter dem Häuptling Dull Knife (Gilbert Roland), sucht Zuflucht in Fort Robinson, der andere Teil des Stammes unter Little Wolf (Ricardo Montalban) setzt die Flucht fort. In Fort Robinson möchte der deutschstämmige Kommandeur Captain Wessels (Karl Malden) einen eintreffenden Befehl aus Washington wortgenau befolgen, der besagt, daß die Cheyenne, dem schneereichen Winter zum Trotz, sofort wieder nach Süden in die Reservation deportiert werden müssen. Die Cheyenne weigern sich. Wessels läßt sie einsperren, ohne Nahrung und Feuer. Die anderen Offiziere des Forts beschließen, Wessels abzusetzen, doch es ist zu spät. Die Cheyenne brechen aus, es kommt zu einem verheerenden Gefecht mit vielen Toten auf beiden Seiten. In der Zwischenzeit reist Captain Archer nach Washington, um den US-Innenminister Carl Schurz (Edward G. Robinson) zu treffen, und um diesen um Hilfe für die Cheyenne zu bitten. Schurz, wißbegierig nach der Wahrheit um die Flucht des Stammes, die eine hysterisches Medienecho verursachte, empfängt Archer, und sichert ihm Unterstützung zu. Zurück im Westen, sind die verbleibenden Cheyenne unter Little Wolf wieder mit dem Stammesteil unter Dull Knife vereint. An einem Ort namens „Victory Cave“ versuchen die Cheyenne zu überwintern, werden aber von der US-Armee umzingelt. Carl Schurz, der mitgereist ist, verhindert einen Angriff des Militärs . Dann überzeugt er die Indianer, mit den Weißen Frieden zu schließen. Außerdem gestattet er ihnen, in ihrer angestammten Heimat zu verbleiben. In einem letzten Showdown erschießt Dull Knife den stamminternen Nebenbuhler Red Shirt, dann übergibt er, bevor er sein Volk verläßt, die alleinige Häuptlingswürde an Little Wolf. Captain Archer bleibt mit der Lehrerin zurück.

Während der Flucht der Cheyenne wird eine kurze Episode, die in Dodge City spielt, in die Filmhandlung eingebaut. Soldaten verlassen die nun ungeschützte Stadt, um die Indianer aufzuhalten. Der Bürgermeister wird hysterisch. Doch nicht Sheriff Wyatt Earp (James Stewart). Dieser spielt mit Doc Holliday (Arthur Kennedy) weiterhin unbeirrt Karten. Der Sheriff schießt einem Mann, der ihm beim Poker stört, in den Fuß. Anschließend entfernt er die Kugel mit dem Taschenmesser. Dann spielt er weiter. In der ungekürzten Langversion des Films stürmen die Bürger Dodge Citys aus der Stadt in die Prärie, um die Cheyenne dort aufzuhalten. Beim Anblick des ersten Indianers setzen sie dieses Vorhaben allerdings lediglich in eine wilde Flucht um.

### **6.3.2. Produktionsgeschichte**

Die Filmhandlung in „Cheyenne Autumn“ hat, ähnlich wie z.B. die Handlung in „The Horse Soldiers“, einen historischen Hintergrund. Der Marsch der Cheyenne aus der Reservation in Oklahoma zurück in ihre Heimat in das Gebiet um den Yellowstone Fluß geschah im Winter 1878/79. 286 Indianer vollbrachten den 1500 Meilen langen Marsch, gegen den Willen der US-Regierung.

Zwei dieses Ereignis thematisierende Novellen, „The Last Frontier“ von Howard Fast aus dem Jahr 1941 und „Cheyenne Autumn“ von Mari Sandoz aus dem Jahr 1953, bilden die Grundlage für das von James R. Webb verfaßte Drehbuch des Films. Die Rechte an Fast's Novelle besaß das Filmstudio Columbia. In Fords Unterlagen findet sich ein Drehbuch von Ted Sherdeman aus dem Jahr 1951 mit dem Titel „Cheyenne Massacre“ bzw. „The Last Frontier“, das dieser für Columbia geschrieben hatte. In diesem Drehbuch, der erste Entwurf geht bis auf das Jahr 1949 zurück, sind viele der Szenen des späteren Films bereits enthalten, so die Dodge-City-Sequenz und bereits die Protagonisten Carl Schurz und Captain Wessels.

Nachdem aber Warner Bros. sich entschlossen hatte „Cheyenne Autumn“ zu produzieren, kam es zu einem Rechtsstreit zwischen den Studios, den Warners mit einer außergerichtlichen Zahlung von 100.000 Dollar an Columbia beilegte. Howard Fast, der Autor der Novelle von 1941, hatte in den fünfziger Jahren, aufgrund seiner Mitgliedschaft in der Kommunistischen Partei, Schwierigkeiten mit dem Senatsauschuß von Senator

McCarthy. Fast verbrachte 1950 drei Monate im Gefängnis und konnte erst wieder in den sechziger Jahren unter seinem wirklichen Namen seiner Arbeit nachgehen. Von der Zahlung der Warner Bros. an Columbia hatte der Autor nichts, die Studios besaßen alle Rechte an seinem Buch, nicht einmal ein *credit* wurde dem Autor eingeräumt. Joseph McBride zählt folgende Elemente des Films auf, die auf Fasts Vorlage (sowie auf Sherdemans Drehbuch) basieren: „the film`s basic structure, the character of Captain Archer, and many of its important incidents (including the Dodge City sequence) bear strong similarities to *The Last Frontier*“.<sup>305</sup>

Für die Rechte an Mari Sandoz` Buch zahlte Fords Produktionsfirma 10.000 Dollar an die Autorin. McBride rechnet die romantisierende Sicht des Films bezüglich der Cheyenne sowie den Subplot des Konflikts zwischen Dull Knife und Red Shirt diesem Roman zu. Fords Sohn Pat arbeitete ebenfalls seit ca. 1957 an einem Drehbuch zum Thema, das Resultat war ein neunzigseitiges Treatment, aus dem sich später Teile in Webbs Drehbuch wiederfinden. Ähnlich wie Howard Fast wird auch Pat Ford keine Erwähnung in den Produktionsangaben zugebilligt.

Produziert wurde der Film von der Ford-Smith Production für Warner Bros. Bernhard Smith war der Produzent von „Sergeant Rutledge“ sowie von „How The West Was Won“. Er überzeugte Studiochef Jack Warner, eine Art garantierten Erfolg mit einem Ford-Western zu produzieren. Warners, die zum gleichen Zeitpunkt enorme Summen in das Prestige-Musical „My Fair Lady“ steckten, stellten Smith 4,2 Mio. Dollar zur Verfügung, um den Western, genau wie „My Fair Lady“, im 70mm Super Panavision Format zu drehen. Dieses Format basiert auf der Verwendung von Kameras und anamorphischen Linsen der Firma Panavision, die zu dieser Zeit quasi ein Monopol auf diese Technik besaß. Super Panavision war eine Weiterentwicklung des WideScreen Formats. Die *Bildratio* betrug anders als üblich im WideScreen Format, nicht 2.35: 1, sondern 2.21:1. Durch die Verwendung von 70mm Film wurde eine größere Tiefenschärfe des Bildes bei Innenaufnahmen erreicht, ansonsten unterscheidet sich das 70mm Bild formalästhetisch kaum von einem 35mm Bild. Trotz der technischen Möglichkeiten, die die größere Tiefenschärfe den Filmemachern bot, entwickelten sich kaum und nur höchst vereinzelt Ende der Sechziger („Playtime“ von Jaques Tati, 1968, „Woodstock“, von Michael Wadleigh, 1970) formale Neuerungen der Filmsprache. Das Budget für „Cheyenne

---

<sup>305</sup> Ebd., Seite 646.

Autumn“ wurde zusätzlich durch die Tatsache belastet, daß Panavision sein Equipment lediglich verlieh und Tantiemen für jede Filmkopie verlangte. Dieses Geschäftsgebaren ist mit dem Monopol, das die Firma zu diesem Zeitpunkt auf den Prozeß besaß, zu erklären. Der WideScreen Film als solches galt für Hollywood seit seiner Einführung 1953 („The Robe“, von Henry Koster, für 20<sup>Th</sup> Century Fox) als ein probates Mittel, an das Fernsehen verlorenes Publikum wieder zu gewinnen.<sup>306</sup>

Das Budget von „Cheyenne Autumn“ wurde weit überschritten, die Negativ-Kosten werden mit mehr als 6,5 Mio. Dollar angegeben. Ford-Smith Productions waren an den Produktionskosten beteiligt, und sollten dafür 40 Prozent des Netto-Gewinns erhalten. Fords Gage waren 200.000 Dollar *flatfee*, Smith erhielt 100.000 Dollar, Drehbuchautor Webb ebenfalls 100.000 Dollar plus 20 Prozent am Netto-Gewinnanteil der Produzenten Ford und Smith. James Stewart erhielt für lediglich zwei Wochen Arbeit 200.000 Dollar, die gleiche Summe bekam Richard Widmark, allerdings für 16 Wochen Arbeit. In den Verträgen zwischen den Produzenten wird ausdrücklich vermerkt, daß das Recht des *final cut* bei Warner Bros. verbleibt.

Unter dem Arbeitstitel „The Long Flight“ begannen am 23. September 1963 die Dreharbeiten des Films. Budgetiert waren 79 Drehtage. Produktionsorte waren Monument Valley, Moab, Utah, und Gunnison, Colorado. In Monument Valley wurde vom 5. Oktober bis zum 1. November 1963 gearbeitet. Anschließend in Moab vom 1. November bis zum 19. November. In Gunnison, Colorado, wurden die Fort-Robinson Szenen vom 20. bis 22. Dezember gedreht. Das Überschreiten des Budgets kündigte sich bereits in dem Umstand an, daß Ford nach kurzer Zeit schon fünf Tage hinter dem ursprünglichen Drehplan zurücklag. Ford, aufgrund seiner schwachen physischen Konstitution, schließlich war er bereits 69 Jahre alt, konnte täglich nicht länger als von 9 Uhr morgens bis ca 14:30 Uhr arbeiten. Mit Hilfe des Second-Unit Regisseurs Ray Kellogg wurden diese Fehlzeiten kompensiert, indem zwei Teams zeitgleich filmten. Weitere Drehtage fielen wegen schlechten Wetters aus. Am Tag der Beisetzung Präsident Kennedys wurde ebenfalls nicht gearbeitet. Schließlich aber war der Film, als die Dreharbeiten am 6. Januar 1964 beendet wurden, doch noch vier Tage vor dem Zeitplan fertiggestellt. 210 Minuten betrug die Länge der kopierten Aufnahmen. Zu Fords gesundheitlichen Schwächen, die er mit Hilfe von Upper-, Downer- und Amphetaminpillen zu beheben suchte, kam der Umstand, daß er sich bei Dreharbeiten im Schnee in Colorado, bei einem Sturz, den Fuß verstauchte.

---

<sup>306</sup> Siehe dazu Barry Salt: *Filmstyle and Technology*. A.a.O., Seite 260.

Richard Widmark zusammen mit Ray Kellogg vertrat Ford für zwei Tage als Regisseur. Kurz vor seinem bereits verabredeten Einsatz in der Rolle des Innenministers Carl Schurz sagte Spencer Tracy aus gesundheitlichen Gründen ab. Fords zweite Wahl für die Rolle, Edward G. Robinson, sprang ein. Dies mag der Grund dafür sein, daß Robinson in den Szenen mit den beiden Cheyenne Häuptlingen, nicht *on location* in Monument Valley, sondern lediglich vor einer technisch minderwertigen Rückprojektion, gefilmt wurde. Zu den Problemen während der Dreharbeiten kamen nun, nachdem Ford das Material dem produzierenden Studio überlassen hatte, Probleme mit der Postproduktion, insbesondere dem Schnitt. Das Recht auf den *final cut* besaßen allein Warner Bros. Am 24. Juni 1964 berichtet deren *chief editor* Rudi Fehr von „Längen“ in der vorliegenden Filmversion. Daraufhin kürzte Warners den Film in wesentlichen Sequenzen auf insgesamt 159 Minuten. Kurz vor der Premiere in London kam es zu einem Disput zwischen Smith und Jack Warner über diese Schnittversion des Films. Letztendlich setzte sich das Studio durch, beließ aber die umstrittene Dodge City/Wyatt Earp Sequenz im Film. Wiederum läßt sich eine Analogie zwischen der Produktionsgeschichte der beiden Filme „Sergeant Rutledge“ und „Cheyenne Autumn“ zur Zeitgeschichte herstellen. Im erstgenannten Film ist von einer Einmischung des Studios in die Dreharbeiten nicht die Rede. Ford filmte in Monument Valley und Los Angeles vollkommen unbehelligt von Warners. Dafür zeigte dann das Studio, als es um die Vermarktung und Distribution des Films ging, keinerlei Interesse mehr an dem fertigen Werk. Gänzlich anders verhält es sich bei „Cheyenne Autumn“. Hier spielt sich Warners in der paternalistische Rolle des produzierenden Studios auf, und zeigt seinen assoziierten Mitproduzenten Ford und Smith deutlich deren Grenzen auf. Die Widersprüchlichkeit dieses Verhaltens spiegelt deutlich die konfliktträchtige Epoche wider, in der die Filme entstanden. Konservative, paternalistische, tradierte Kräfte und liberale, junge, „linke“ Strömungen der Gesellschaft liegen im Widerstreit. Charakteristisch für die sechziger Jahre ist, daß sich diese Eigenschaften verschiedener Gruppen der Gesellschaft ständig verschieben. Das konservative, paternalistische Verhalten des Studios steht in einem unlösbaren Widerspruch zu den Themen der Filme, die es produziert. Sicherlich ist dies eine weitere Analogie zu der an Widersprüchen reichen Epoche der sechziger Jahre.

US Kino-Premiere des Streifens war am 19. Dezember 1964. Bereits am 3. Oktober 1964 hatte es eine Pressevorführung in Cheyenne, Wyoming, gegeben. Auslandspremiere war am 15. Oktober 1964 in London, England.

Das Einspielergebnis auf dem US-amerikanischen Markt war bescheiden, lediglich 3,1 Mio Dollar wurden eingespielt. Weltweit erzielte der Film ein Ergebnis von 6,3 Mio Dollar. Bei Kosten von insgesamt 7,37 Mio. Dollar wurde die Produktion im September 1966 mit einem Minus von 5,7 Mio Dollar bei Warners in den Büchern geführt.<sup>307</sup>

Produzent Bernard Smith faßt die Fehler und Probleme des Films, und die Gründe, warum er beim US-Publikum auf wenig Interesse stieß, hellsichtig und prägnant zusammen:

„Cheyenne Autumn was a great hit in Europe, but was disappointing here. Ford and I made a joint mistake in letting the picture run too long. We could have cut twenty minutes out of that movie. In Europe they were waiting for it; in America it was ahead of its time.“<sup>308</sup>

Die Kritiken der Zeit waren ebenfalls alles andere als positiv. Der „New Republic“ bewertete den Film als „a pallid and straitened version of the best Ford, with no new ideas and, what is perhaps worse, fumbling use of the old ones....The cast is beyond disbelief.“ „Newsweek“ schreibt unter der Schlagzeile „End of the Trail“: „Ford has forgotten everything he ever knew, about actors, about cameras, about the Indians, and about the West.“<sup>309</sup>

### 6.3.3. Analyse I: Die Kavallerie in „Cheyenne Autumn“

Im Interview mit Peter Bogdanovich beschreibt Ford seine grundsätzlichen Überlegungen zu „Cheyenne Autumn“: „I had wanted to make it for a long time. I've killed more Indians than Custer, Beecher and Chivington put together, and people in Europe always want to know about the Indians. There are two sides to every story, but I wanted to show their point of view for a change. Let's face it, we've treated them very badly – it's a blot on our shield; we've cheated and robbed, killed, murdered, massacred and everything else, but they kill one white man and, God, out come the troops.“<sup>310</sup> Diese Aussage macht Fords

---

<sup>307</sup> Das Produktionsmaterial in den John Ford Papers gibt Zahlen vom Juni 1971 an: US Einspielergebnis 3,1 Mio Dollar, Ausland 4,4 Mio Dollar, mit dem Verkauf an das Fernsehen kommt der Film auf ein Einspielergebnis von 8,284 Mio Dollar, und ist damit immer noch mit 5,930 Millionen Dollar im Minus.

<sup>308</sup> Zitiert in Scott Eyman: Print the Legend, a.a.O., Seite 510

<sup>309</sup> Beide zitiert in McBride: Searching for John Ford, a.a.O., Seite 659.

<sup>310</sup> Peter Bogdanovich: John Ford, a.a.O., Seite 104.

Intention, den Film betreffend, mehr als deutlich. Daß sie relativ unreflektiert eine falsche Meinung über ihn selbst wiedergibt, steht auf einem anderen Blatt. Andrew Sarris hat recht ausführlich die Drastik dieser Aussage relativiert, darauf sei an dieser Stelle verwiesen.<sup>311</sup> Fest steht, daß Ford versuchte, „Cheyenne Autumn“ aus der Sicht der Indianer zu erzählen. Zwangsläufig muß sich dadurch der Blickwinkel des Regisseurs auf die Kavallerie signifikant ändern. Wie sich in den „Cheyenne Autumn“ vorhergehenden Filmen „The Horse Soldiers“, „Sergeant Rutledge“ und „Two Rode Together“ bereits andeutete, hat das einst idealisierte Bild der Kavallerie in den späteren Filmen Fords keinen Bestand mehr. Besonders in „Cheyenne Autumn“ unternimmt Ford kaum noch den Versuch, die Werte, die die Kavallerie einst symbolisierte, auf irgendeine Art und Weise zu bewahren oder gar wiederherzustellen. „The cavalry values have become shallow and worn: nowhere in the film is the treatment of the cavalry warmed and enriched with the loving commitment that characterized the trilogy.“<sup>312</sup> Robin Wood spielt zu Recht auf die erste Kavallerietrilogie an, denn in „Cheyenne Autumn“ befinden sich einige sehr offensichtliche Verweise besonders auf „She Wore A Yellow Ribbon.“ Ben Johnson wiederholt exakt seine beiden Sätze aus „She Wore A Yellow Ribbon“: „That ain't my department, Sir“ und „I ain't getting paid for thinkin'.“ Allein die Besetzung von Ben Johnson in der Rolle eines Kavalleristen kann als ein Verweis auf andere Filme innerhalb des Gesamtwerks Fords gewertet werden. Denn der Schauspieler und Rodeochampion hatte seit 1950, seit „Wagonmaster“, nicht mehr für Ford gedreht. In „She Wore A Yellow Ribbon“ spielt Johnson einen Kavalleristen, der ihn verfolgende Indianer mittels eines riskanten, weiten Sprungs über eine Felsschlucht entkommt. Genau diese Szenen wiederholt Ford in „Cheyenne Autumn“, nur mit verdrehten Rollen. Diesmal ist es ein Indianer, der vor ihm nachsetzenden Weißen fliehen muß, und auf diese Art entkommt. Ford wechselte lediglich die Richtung, in der der Sprung geschieht. Im älteren Film sprang Trooper Tyree von rechts nach links, dieses Mal entflieht der Cheyenne mit einem weiten Satz von links nach rechts. Kameraeinstellung und Bildgröße sind in den beiden Sequenzen identisch. Der Rollename und das Kostüm „Red Shirt“ werden in „She Wore A Yellow Ribbon“ als auch in „Cheyenne Autumn“ verwendet. In vielen seiner Filme verbindet Ford mit der

---

<sup>311</sup> Andrew Sarris: *The John Ford Movie Mystery*. A.a.O., Seite 159.

<sup>312</sup> Robin Wood: „Shall we gather at the river? The late films of John Ford“, in: Studlar/Bernstein: *John Ford Made Westerns*. A.a.O., Seite 36.

Farbe Rot Gewaltbereitschaft und Aggressivität.<sup>313</sup> Der Indianer „Red Shirt“ ist in beiden genannten Filmen ein mordlüsterner Krieger, der dadurch seinen Stamm in Gefahr bringt, und sich zudem über ungeschriebene Gesetze von Moral und Anstand hinwegsetzt. „Red Shirt“ in „Cheyenne Autumn“ schreckt nicht davor zurück, einem der Häuptlinge die Frau auszuspannen, und später, nachdem die Indianer bei Victory Cave eingekesselt sind, legt er mit dem Gewehr auf die sich nähernden Unterhändler an. In der Kleidung von Captain Archer steckt ebenfalls ein Verweis auf „She Wore A Yellow Ribbon“, gleicht sie doch, nachdem die Indianer geflohen sind und Archer mit einer hellbraunen Wildlederjacke ausstaffiert sich auf die Verfolgung macht, exakt der Kleidung von Captain Nathan Brittles. Letztendlich erinnert auch die Farbfotografie in „Cheyenne Autumn“<sup>314</sup> sowie die Aufnahmen der an der Kamera vorbeiziehenden Indianer an den mittleren Teil der ersten Kavallerietrilogie. Indem Ford sich somit auf vielfältige Weise auf seinen sicherlich romantischsten und verklärendsten Film über die Kavallerie bezieht, versucht er dadurch, die Werte, die er damals auf die Gemeinschaft der weißen Soldaten übertrug und die diese darstellten und transportierten, nun in gleichem Maße auf die Gemeinschaft der Cheyenne zu übertragen. Und indem er die Indianer in ihrem idealisierten Bestreben nach Unabhängigkeit und in ihrer Integrität dermaßen aufwertet, wertet er die Kavallerie in „Cheyenne Autumn“ dementsprechend ab. Ähnlich wie in „Sergeant Rutledge“ die einst der Kavallerie zugestandenene Ideale in aller Konsequenz auf die „Buffalo Soldiers“ übertragen werden, fungieren nun die Cheyenne als Träger dieser Werte.

Doch diese Abwertung der Armee geschieht noch auf andere Art. Sicherlich tauchen in keinem seiner Filme über das Militär, und dazu zähle ich in diesem Fall auch Fords Kriegsfilme, derart inkompetente und inhumane Offiziere auf wie die Figuren des „Major Braden“ und „Captain Wessels“ in „Cheyenne Autumn“. Nach der Flucht des Stammes leitet Braden den ersten Angriff der Kavallerie. Mit Kanonen läßt er auf die Indianer schießen. Die skrupellose Brutalität des Majors paart sich mit militärischer Inkompetenz, so vernachlässigt er auf überhebliche Art die Feindaufklärung, und somit seine eigene Flanke. Die Cheyenne greifen an, und verjagen, wiederum eine Referenz an „She Wore A Yellow Ribbon“, die Pferde der Kavallerie. Interessanterweise ist Braden bei dieser

---

<sup>313</sup> So tragen auch Chief Scar in „The Searchers“ und Little Wolf in „Two Rode Together“ ein rotes Hemd.

<sup>314</sup> Kameramann William Clothier wurde 1964 für den „Oscar“ nominiert, verlor aber gegen Harry Stradling und „My Fair Lady“.



überraschenden Attacke das einzige Opfer auf Seiten der Armee. Ein weiterer Ausbund an militärischer und menschlicher Unzulänglichkeit ist der Kommandeur von Fort Robinson, Captain Oskar Wessels. Die Tatsache, daß Wessels ebenfalls ein Einwanderer ist (aus Deutschland, im Film „Prussia“) und kein Amerikaner, scheint ihn verständnisvoll gegenüber den Belangen der Indianer zu machen. Diese positive Einstellung den Cheyenne gegenüber ändert sich dramatisch, nachdem aus Washington, bezeichnenderweise aus dem Kriegsministerium, per Telegramm ein Befehl eingetroffen ist, der besagt, die Indianer unverzüglich wieder in ihre Reservation zurück zu senden. Wessels besteht obsessiv auf die Durchführung dieses Befehls: „An order is an order!“ Er zweifelt keine Sekunde an der absoluten Sinnlosigkeit der Anweisung, im Angesicht des Winters die verhungerten Cheyenne wieder nach Süden zu schicken. Die Konsequenz der Ausführung des Befehls, die der sichere Tod der Indianer wäre, kann und will Wessels nicht absehen. Er sieht lediglich die Durchführung des Befehls als seine alleinige Aufgabe an. Als der irische (!) Arzt des Forts endlich beschließt, Wessels aufgrund dessen obsessiver Psyche von seinem Posten zu entheben, ist es zu spät, die Katastrophe nicht mehr zu vermeiden. Die irritierenden Eigenschaften dieser Figur und seiner Stellung in der Fordschen Wertewelt greift auch Robin Wood auf. Er nennt die Wessels Sequenz „the most devastating attack on blind obedience the cinema has given us.“<sup>315</sup>

Gleichzeitig bemerkt er, daß der Umstand von Wessels Ausländertum, der Angelegenheit einen unangenehmen Beigeschmack verleiht. Mit dieser Tatsache wird das Fehlverhalten des Offiziers nicht auf die US-Armee übertragen, denn Wessels ist aufgrund seiner Provenienz ein Außenstehender. Ford unterstreicht dies, indem er die Figur oftmals deutsch sprechen läßt. Robin Wood bringt es auf den Punkt: „he (d.i. Wessels, DCL) is somewhat not quite the U.S. army, not quite „one of us“.“<sup>316</sup>

Wessels trägt ähnliche Züge wie Colonel Thursday, lediglich sein offensichtlicher Wahnsinn unterscheidet die beiden Figuren. Antwortete Ford noch auf die Frage, ob die Truppe in „Fort Apache“ nicht den Befehl des Colonels hätte verweigern sollen (siehe Kapitel 4.1.5.) mit einem eindeutigen „nein“, so hat sich diese Ansicht, Wessels betreffend, grundlegend geändert. Doch, und das ist bezeichnend für das Bild der Kavallerie in „Cheyenne Autumn“, der Anstoß, Wessels seines Postens zu entheben, kam nicht von einem der anderen Offiziere des Forts. Diese Postenenthebung ging vom Arzt des Forts

---

<sup>315</sup> Robin Wood: *Shall we gather at the river?* A.a.O., Seite 28.

<sup>316</sup> Ebd., Seite 28.

aus. Traditionell ist der Arzt, wie schon mehrfach erwähnt, eine besondere Figur in der Fordschen Figurenwelt. Der Arzt, insbesondere der Militärarzt, ist immer noch Angehöriger einer zweiten Wertegemeinschaft außerhalb der des Militärs. Ärzte bei Ford sind ihrem ureigenen Stand der Mediziner zutiefst verpflichtet. Es ist bezeichnend, daß die Motivation, Wessels zu entmachten, nicht der Wertewelt des Militärs entstammt, sondern eindeutig der Wertewelt des Mediziners. Der Arzt in „Cheyenne Autumn“, und in gewissem Sinne ist der Arzt bei Ford immer ein Außenseiter der Militärgemeinschaft, ist zudem noch Ausländer. Sein starker Akzent sowie der Name O`Carberry kennzeichnen den Doktor als Iren, und somit als einen doppelt Außenstehenden.

Wie sehr die Armee in „Cheyenne Autumn“ an Werten verloren hat, ist kaum besser als am Beispiel der Figur des Captain Archer festzumachen. Zwar erinnert, wie erwähnt, der Offizier mit seinem Kostüm an Nathan Brittles in „She Wore A Yellow Ribbon“, doch ist Archer weit davon entfernt, dessen Kompetenz, Charakter, Autorität und Führungsqualitäten zu erreichen. Archer wird als ein zögerlicher, hadernder, passiver, wenig durchsetzungstarker Offizier inszeniert. Weder den Beschuß der Cheyenne durch Major Bradley mittels Kanonen noch das Einsperren und Aushungern der Indianer durch Captain Wessels kann Archer verhindern, schlimmer noch: er versucht es nicht einmal wirklich. Als die Cheyenne die Kavallerie angreifen, nachdem diese von der Artillerie Gebrauch machte, läuft Archer hilflos und unbewaffnet durch das Chaos aus Pferden, Indianern, Soldaten. Kurz bevor Braden mit den Kanonen am Schauplatz eintraf, stand Archers Truppe beritten aber untätig vor dem Canyon, in dem die Indianer lauerten. Ford zeigt diese Situation mittels einer aufschlußreichen Kameratotalen. Archer, an der zivilen, hellen Wildlederjacke gut zu erkennen, steht vor der Phalanx seiner Truppe, er wartet, und er tut nichts. Dann treffen in einer um so kontrastreicher erscheinenden Einstellung die Kanonen und Braden ein, im wilden Galopp dicht an der Kamera vorbeireitend. Die *action* dieser Sequenz decouvriert und kommentiert die zögerliche Untätigkeit des Captain Archer auf eine signifikante Weise: Sie führt ihn in seiner Passivität vor. Und während Archer im Tumult des Indianerangriffes desorientiert versucht, seine Truppe beisammenzuhalten, fällt Major Braden, ohne daß Archer, oder das Publikum, dies mitbekommen. Daß die Figur des Kommandeurs Braden aus dem Leben scheidet, ohne daß der Film, genauer die Inszenierung der Sequenz davon Notiz nimmt, ist wohl als das größte Zeichen der Mißachtung zu werten, die der Regisseur Ford einer seiner Filmfiguren zukommen läßt. Mit einer ähnlichen Form der narrativ- visuellen Mißachtung wird Captain Wessels aus

dem Film verabschiedet. Er wankt, offenbar dem Wahnsinn verfallen, an der Kamera vorbei ins *off*. Im Konflikt mit Archer konnte sich Wessels noch durchsetzen. Und es ist nicht der gleichrangige Captain, der Wessels seines Postens enthebt. Denn Archer verläßt Fort Robinson, ohne etwas gegen Wessels auszurichten. Er sucht Hilfe für die Indianer, und das ausgerechnet bei einer zivilen Stelle, dem Innenministerium. Konnten Offiziere wie York oder Brittles die Konflikte innerhalb des Militärs noch ohne Hilfe von Außen beilegen, so vermag dies Archer nicht mehr. Daß er ausgerechnet bei einer zivilen wie auch politischen Person bzw. Institution um Hilfe bittet, kommt einer, die Ideale und das Selbstverständnis der Kavallerie betreffend, Bankrotterklärung nahe.

In „Cheyenne Autumn“ stimmt allgemein das Verhältnis zwischen Befehlshabern und Befehlausführenden nicht mehr. Dieses besonders in den Kavalleriefilmen der ersten Trilogie bisher von Harmonie bestimmte Kräfteverhältnis zwischen Offizieren, deren Vorgesetzten und den Mannschaften ist in Fords letztem Kavalleriewestern deutlich aus dem Gleichgewicht. Das wird nicht nur an den Relationen Archer/Braden und Archer/Wessels aufgezeigt, sondern auch am Verhältnis von Archer zu seinen Leuten. Die einzigen im Film herausgestellten Charaktere unter den Soldaten sind die Trooper Plumtree und Smith (gespielt von Ben Johnson und Harry Carey Jr.) und Sergeant Wichowsky (Mike Mazurki). Sergeant Wichowsky ist eine Art Variation der Rollentypen, so wie sie von Andy Devine in „Two Rode Together“ oder von Victor McLaglen in der ersten Kavallerietrilogie interpretiert wurden. Mazurki spielt den grobschlächtigen, hartgesottenen Sergeant, der als eigentliches Verbindungsglied zwischen dem befehlshabenden Offizier, in diesem Falle Archer, und seiner Truppe, fungiert. In einer der aussagekräftigsten Szenen des Films vergleicht Mazurki die US-Kavallerie mit den russischen Kosaken, welche wie sie jetzt im Land der Cheyenne, in seiner Heimat Polen gewütet haben. Er schließt diesen Vergleich mit der Aussage, daß er kein Kosake mehr sein will. Denn am nächsten Tag läuft Wichowskys Dienstzeit aus, und er zweifelt, ob er sich weiterverpflichten wird. Am nächsten Morgen tritt er zum Dienst an, als sei nichts gewesen. Sein Protest verhallt ungehört.

Eine der interessantesten Figuren auf Seiten der Kavallerie ist die des 2<sup>nd</sup> Lieutenant Scott (gespielt von Patrick Wayne). Zu Anfang der Verfolgung der flüchtenden Cheyenne brennt Scott darauf, die Indianer anzugreifen und zu vernichten. Die Motivation für seinen Blutdurst ist die Tatsache, daß sein Vater im sogenannten „Fetterman-Massacre“ von Indianern getötet wurde. Scott ist es, der den unsinnigen Angriffsbefehl gegen die

Cheyenne gibt. Damit verstößt er gegen die Order Archers, und obendrein bringt Scott mit seinem eigenmächtigen und unüberlegtem Verhalten die ganze Truppe in Gefahr. Seltsamerweise, und das betont wiederum die Führungsschwäche von Captain Archer, hat diese Eigenmächtigkeit keinerlei dienstliche Konsequenz für Scott. Bei dem Angriff wird der Lieutenant verletzt. Später ist er dann zusammen mit einem ebenfalls verwundeten Indianerkind im Lazarett in Fort Robinson zu sehen. Sein Haß auf die Indianer scheint verflogen, denn er kümmert sich um das verletzte Kind. Aber Scott kann die verlorenen Ideale der Kavallerie nicht erretten oder wiederbeleben. In „Cheyenne Autumn“ ist die Entwicklung der Kavallerie in den Filmen Fords, besser ihr Niedergang, an einem Endpunkt angelangt. Diese Truppe besitzt keine Helden mehr,<sup>317</sup> keine höhere Moral, keine Ideale. Die Aufgabe der Armee, die Sicherung der westlichen Grenze, der weißen Zivilisation, ist zu einer Farce verkommen. Dies wird in der sogenannten „Dodge-City Sequenz“ mehr als deutlich. In dieser, den Film ungefähr in der Mitte teilenden Szenenfolge, wird gezeigt, was passiert, als die Armee aus der Rinderstadt abgezogen wird. Zum Zeitpunkt der erstmaligen Veröffentlichung des Films stieß diese Sequenz auf Unverständnis und Ablehnung, und Warner Bros. legte zu allem Überfluß die Vorführungspause in die Mitte der Sequenz. Später wurden ganze Teile dieses Kapitels weggeschnitten.<sup>318</sup>

Heutzutage erscheint die kurze Geschichte um Wyatt Earp modern, weil amüsant und angenehm zynisch, darüber hinaus ist sie, das Werk Fords betreffend, sehr bezeichnend. Vergleicht man den Earp aus „My Darling Clementine“ mit dem Earp aus „Cheyenne Autumn“, so läßt sich der Verlust der Fordschen Ideale nicht ausschließlich am Niedergang der Kavallerie festmachen. Andere weiße Urbanisationen scheint es im Westen, so wie er in „Cheyenne Autumn“ dargestellt wird, nicht zu geben. Im Film kommen keine Siedler oder Farmer vor. Die Kavallerie wird somit einzig und allein darauf reduziert, die Indianer zu verfolgen. Eine andere Aufgabe als diese hat sie in diesem Film nicht. Die Sicherung der Siedlungsgrenze, der Schutz weißer Ansiedlungen durch die Armee, nimmt man Dodge City als Symbol für alle anderen weißen Kommunen, ist der Kavallerie nicht nur vollständig genommen worden, diese Aufgabe ist zu einer zynischen

---

<sup>317</sup> Dies stellt auch Tag Gallagher in „John Ford. The Man and his Films“, fest, Seite 432. Er bezeichnet Archer sogar als „impotent“.

<sup>318</sup> Deshalb betrug die veröffentlichte Version des Films 1964 nur noch 125 Minuten, die vollständige restaurierte Fassung hat dagegen 154 Minuten Laufzeit.

Farce verkommen. Und nimmt man Dodge-City auch als Symbol für das, was aus den einstmals von Ford in seinen früheren Filmen idealisierten Kommunen an der westlichen Siedlungsgrenze geworden ist, so ist der Niedergang von Kavallerie und westlicher Gemeinschaft analog.

Im Rahmen des Aufmarschs der Armee bei Victory Cave inszeniert Ford die Entwicklung einer Militärmaschinerie, so wie sie sich bereits in „The Searchers“ ankündigte. Die Armee bezieht Stellung, bereit, mit der Artillerie die Indianer zusammenzuschießen. Interessant in diesem Zusammenhang ist die Uniform des kommandierenden Offiziers. Diese erinnert in Schnitt der Jacke und mit ihrer Pelzmütze tatsächlich an die Uniform der russischen Kosaken, an das Bild, das Sergeant Wichowsky heraufbeschwor. Die Unfähigkeit der Armee, den Konflikt mit den Indianern auf eine humane, moralische Weise zu lösen, zeigt sich in diesem Aufmarsch. Der Kommandeur gibt an Innenminister Schurz, den Archer aus Washington geholt hatte, um zu schlichten, die Meldung, daß die Truppe in Position ist, und angreifen kann. In diesem Moment wird die allumfassende Impotenz der Armee in „Cheyenne Autumn“ erst richtig deutlich. Denn Schurz weist darauf hin, daß sich die Armee auf Land befindet, welches dem Innenministerium unterstellt ist, und somit er, Schurz, die oberste Befehlsgewalt inne hat. Und der Minister untersagt den Angriffsbefehl. Man muß es noch einmal wiederholen: Schurz ist weder ein Militär, noch ist er der Kriegsminister. Seine einzige Verbindung zum Militär ist seine lange zurückliegende Dienstzeit im US-Bürgerkrieg. Zusätzlich referiert „Cheyenne Autumn“ in der Szene des kaffeetrinkenden Schurz an General Sheridan in „Rio Grande“, der sich auch über die ewig schlechte Qualität des Armeekaffees beschwerte. Nichts zeigt mehr als diese Verweise, wie amputiert, hilflos und unbedeutend die Armee in „Cheyenne Autumn“ geworden ist. Von einem Zivilisten, einem Politiker obendrein, muß sie sich Befehle geben lassen und diese befolgen. Zusätzlich trägt die Kavallerie nichts zu einer irgendwie gearteten Lösung des Problems bei. In den Verhandlungen mit den Cheyenne führt Schurz das Wort, und er allein schließt den Friedensvertrag. Die Kavallerie in „Cheyenne Autumn“ ist eine Truppe ohne wahren Auftrag, ohne Ideale, ohne Führung, ohne Kompetenz, ohne Moral: sie ist ohne jegliche Werte. Ford zeigt diesen Niedergang und Werteverlust nicht nur anhand solcher Charaktere wie Wessels, Braden, Archer. Anders als in allen Filmen Fords, in denen die Kavallerie thematisiert wird, fehlen ihr in „Cheyenne Autumn“ Momente der Gemeinschaft, des Humors, der familiären Wärme. Dies wird auch durch die nicht vorhandene Musik in den Szenen mit der Armee akzentuiert. Die Musik, ob Marschmusik oder ein von den Soldaten geschmettertes Lied, sonst immer ein bewußt von Ford

eingesetztes Instrument der Emotionalisierung und Kommentierung der Truppe, welches in „Cheyenne Autumn“ jedoch, die Kavallerie betreffend, vollständig fehlt. Robin Wood führt diese fehlenden Werte als elementare Änderung im Gegensatz zu den älteren Filmen an: „The cavalry values have become shallow and worn: nowhere in the film is the treatment of the cavalry warmed and enriched with the loving commitment that characterized the trilogy.“<sup>319</sup>

#### **6.4. Die zweite Kavallerie-Trilogie: Linearität des Niedergangs**

Wie schon im einleitenden Kapitel zur zweiten Kavallerietrilogie erwähnt, ist diese wesentlich weniger homogen und in sich geschlossen als die erste Abfolge dreier Filme John Fords über die Truppe. Die erste Trilogie ist tatsächlich ein aus drei *zusammengehörenden* Teilen bestehendes Portrait der US-Kavallerie. In dieser ersten Filmtrilogie wird über die thematischen Gemeinsamkeiten hinaus eine kontinuierliche, geschichtlich-gesellschaftliche Entwicklung der Siedlergemeinschaft an der westlichen Grenze geschildert. Die erste Trilogie schildert diese Kontinuität des Wachsens einer Gemeinschaft hin zur Keimzelle der werdenden Nation, den Vereinigten Staaten. Diese, auch genrespezifische Homogenität, und historische Kontinuität, ist in der zweiten Trilogie nicht mehr vorhanden. „The Horse Soldiers“ spielt im Jahr 1863 im amerikanischen Bürgerkrieg, während „Sergeant Rutledge“ in den 1880er Jahren nach dem Ende der Indianerkriege spielt. „Cheyenne Autumn“ dagegen spielt im Jahr 1878. Von einer historisch-chronologischen Abfolge, wie in der ersten Trilogie, kann hier also nicht mehr die Rede sein. Auch eine örtliche Gemeinsamkeit des Handlungsortes, die erste Trilogie spielte ausschließlich im Südwesten der Vereinigten Staaten, ist in der zweiten Trilogie nicht mehr vorhanden. Lediglich „Sergeant Rutledge“ hat den Südwesten (die späteren US-Bundesstaaten Arizona und New Mexico) wie in der ersten Trilogie, als Kulisse. Zwar nutzt „Cheyenne Autumn“ die gleichen Drehorte wie diese Filme, in und um Monument Valley, gibt sie aber als andere Handlungsorte aus, als Oklahoma, Kansas und Wyoming.

---

<sup>319</sup> Robin Wood: The Late Films Of John Ford. A.a.O., Seite 36.

Aber was in den Filmen der zweiten Trilogie, über das einigende Sujet der Kavallerie hinaus, zu beobachten ist, ist die Kontinuität des Niedergangs der einst idealisierten Truppe. Betrachtet man alle Filme Fords, in denen die Kavallerie thematisiert wird, seit dem letzten Teil der ersten Trilogie, also seit „Rio Grande“, so ist eindeutig eine Linearität in der Behandlung dieses Motivs festzustellen: eine Linearität des Niedergangs und des Verlusts an Werten. Analog zu diesem Niedergang vermag Ford nicht mehr einen Mythos des Westens, der Kavallerie und der Gesellschaft, für die sie kämpft, zu entdecken geschweige denn zu idealisieren. Diese Entwicklung wird besonders augenfällig anhand der Schilderung der Zivilisten in seinen Filmen ab „The Searchers“. In diesem Film gehen positiv gezeichnete Eigenschaften bereits teilweise von der Kavallerie auf die zivile Siedlergemeinschaft über. Ein Werteverlust der Armee ist festzustellen, aber nicht der endgültige Verlust von Werten, wie sie der westlichen Grenze zugeschrieben werden: Solidarität einer Schicksalsgemeinschaft, Opferbereitschaft Einzelner zugunsten der Gesellschaft, die Erschaffung von Zivilisation. Diese Werte, in der ersten Trilogie noch nahezu ausschließlich von den militärischen Protagonisten verkörpert, gehen in Filmen wie „The Searchers“ oder „Wagonmaster“ teilweise auf Zivilisten über, bevor sie in der zweiten Trilogie und in „Two Rode Together“, auch was die Übertragung auf Zivilpersonen stellvertretend für eine zivile Gemeinschaft betreffend, vollständig obsolet werden. Besonders in „Two Rode Together“ schildert Ford die Siedlergemeinschaft mit einer anklagenden Schärfe, die keine Zweifel an der Verwahrlosung dieser Gemeinschaft offenlassen.

In „Sergeant Rutledge“ fallen die im Gerichtssaal anwesenden Zivilisten allein durch ihre Forderung auf, den Angeklagten sofort zu lynchen. Es verwundert nicht, daß der eigentliche Mörder und Vergewaltiger sich ebenfalls aus der zivilen Gesellschaft des Forts rekrutiert. In „Cheyenne Autumn“ ist die notorische Dodge-City Sequenz Fords bezeichnender Kommentar zum Status der zivilen Gesellschaft an der „Western Frontier“. Die Schilderung einer von der Kavallerie verteidigten zivilen Gesellschaft unterbleibt also in seinen späteren Filmen vollständig. Sogar die schwarzen Kavalleristen in „Sergeant Rutledge“ kämpfen mehr für ihre Interessen als für die einer verachtenswerten, weil rassistischen, sie diskriminierenden, weißen Zivilgesellschaft. Eine erwähnenswerte Ausnahme unter den Zivilisten ist allerdings die Rolle der Quäkerfrau Deborah Wright, gespielt von Carroll Baker, in „Cheyenne Autumn“. Es ist erstaunlich, daß Werte, wie sie bisher die Kavallerie transportieren durfte, in Fords letztem Western, von einer nun einer Religionsgemeinschaft zugehörenden Frau, verkörpert werden. Noch

erstaunlicher ist, daß diese Frau keine Katholikin ist. In „Fort Apache“ gibt es eine bezeichnende Szene, in der der Katholizismus der irischen Unteroffiziere über den Protestantismus des Colonel Thursday triumphiert. In vielen Filmen Fords hat der Protagonist seinen Glauben durch tragische Unglücke verloren, so Colonel Marlowe in „The Horse Soldiers“ oder Sean Thornton in „The Quiet Man“. In beiden Filmen personifizieren gläubige Figuren die Möglichkeit, zu diesem Glauben, welcher keine Religion, sondern auch ein Glaube an das Gute im Menschen oder an eine lebenswerte Zukunft sein kann, zurückzukehren. Diese Figuren sind in Filmen Fords oftmals Priester oder Ärzte oder ein Prediger wie in „The Horse Soldiers“. Oftmals stellen die weiblichen Protagonisten diese für den Helden katalytischen Charaktere dar. Ebenfalls in „The Horse Soldiers“ ist dies der Fall, genauso wie in „The Quiet Man“ oder sogar in „Two Rode Together“. Die Quäkerin in „Cheyenne Autumn“ dagegen erscheint seltsam isoliert von allen anderen Gruppen im Film. Zwar hilft sie den Indianern, wird aber kaum zum Stamm dazugehörend visuell dargestellt. In der SchlußEinstellung mit Captain Archer wirkt das Paar seltsam distanziert, es bleibt offen, was aus ihnen wird. In der Linearität des zunehmenden Pessimismus in den Filmen Fords hat auch die katalytische Wirkung seiner sinnstiftenden, gläubigen Figuren an Kraft verloren. Mit dem Niedergang von Moral und Anstand innerhalb der von der Kavallerie zu verteidigenden Zivilgesellschaft, geht der Werteverlust der Armee analog. Die Armee verliert mit dem Verlust der moralischen Wertigkeit der schützenden Siedlergemeinschaft ihre eigentliche Aufgabe. Darüber hinaus verliert sie den gesamten mythologischen Gehalt ihres Daseins, denn die idealisierte Aufgabe steht im Gegensatz und krassem Mißverhältnis zu der ideellen Leere des zu beschützenden Guts. Lediglich von Ford zelebrierte Individuen wie Rutledge oder Deborah Wright bilden ein Gegengewicht zur Schilderung des allgemeinen gesellschaftlichen Werteverlusts.

Der Verlust der mythologischen Bedeutung der Kavallerie zeigt sich in der zweiten Trilogie allerdings am deutlichsten anhand Fords Schilderung von Armee-Offizieren. Die Häufung inkompetenter, geisteskranker, undisziplinierter, eingebildeter, egoistischer Offiziersgestalten in den späten Filmen Fords ist sehr bezeichnend für den geschilderten Niedergang der Armee.

Bereits in „The Searchers“ wird der junge Leutnant zu einer dem Gespött preisgegebenen Figur. Diese humoristische, in einem gewissen Sinne noch positive Sicht auf die Führungskräfte der Truppe ändert sich mit „The Horse Soldiers“ und den nachfolgenden



Filmen drastisch. Eine idealisierte Persönlichkeit, wie sie die Armee-Offiziere in der ersten Trilogie darstellten,<sup>320</sup> taucht in späteren Western-Filmen Fords über die Armee nicht mehr auf. Die Ausnahme ist Sergeant Rutledge, der aber durch die mythologische Erhöhung seiner Gestalt unreal erhöht scheint, und auch visuell in eine nahezu religiöse Dimension gerückt wird. Offenbar kann Ford seine alten Ideale, die er auf die Kavallerie bzw. deren Offiziere übertrug, nicht mehr mit einer filmischen Realität in Einklang bringen. Andere Offizierfiguren, die alles andere als zu idealisierenden Vorbildcharakter besitzen, sind: Colonel Secord in „The Horse Soldiers“, Captain Shattuck in „Sergeant Rutledge“, Major Frazer in „Two Rode Together“, und Captain Wessels und Major Brandon in „Cheyenne Autumn“. Sicherlich sind diese Charaktere alle mehr oder weniger deutliche Variationen des Colonel Thursday aus „Fort Apache“. Sehr bezeichnend in dieser Hinsicht ist allerdings die Schwäche des militärischen Protagonisten in „Cheyenne Autumn“, Captain Archer. Zwar ist Archer nicht zu vorher genannten Gruppe von militärischen Anführern vom Schlage eines Thursday zu rechnen, aber trotzdem ist Archer nicht mit einem Captain Brittles oder Captain York („She Wore A Yellow Ribbon“ bzw. „Fort Apache“) zu vergleichen. Er ist zögerlich und schwächlich, er hat seine Truppe nicht unter Kontrolle, er macht Fehler militärischer Art, er setzt sich nicht gegen offenbar geistig labile Vorgesetzte durch. Archers Scheitern zeigt sich auf zweierlei Weise. Erstens: Er benötigt die Hilfe einer zivilen Stelle und Person, um sich gegen das Militär durchzusetzen. Zweitens: Das Ende des Films gönnt ihm ein zweifelhaftes finales Bild, das vieles offen läßt und nichts wirklich aussagt, außer daß Archer vom Regisseur bewußt kein Happy-End mit Frau und Familie zugestanden wird. Damit steht der Schluß des Films in einem starken Kontrast zur ersten Trilogie, zu „The Searchers“, sogar zu „Two Rode Together“: In all diesen Filmen verspricht das Filmende dem Paar eine Zukunft.

Das letzte Bild in einem Western John Fords haben demnach nicht die zuvor in vielen Filmen idealisierten und mythisch befrachteten Kavalleristen, sondern die Indianer. In „Cheyenne Autumn“ ziehen die vom Stamm verbannten Little Wolf und seine Frau in eine ungewisse Zukunft. Mit der Abspaltung vom Rest der Cheyenne Nation ist das Schicksal der Indianer besiegelt. Ähnlich wie in den Vorgängerfilmen kann Ford sich nicht zu einer allgemeinen, optimistischen, die Konflikte der Gesellschaft auflösenden Konklusion durchringen. Die Schlußbilder seiner Filme ab „The Horse Soldiers“ ziehen das

---

<sup>320</sup> In gleichem Maß gilt dies auch für die Offiziere in „They Were Expendable“

individuelle Glück eines Paares der allgemeinen gesellschaftlichen Lösung vor. In „Cheyenne Autumn“ unterbleibt aber sogar dies. Die Bilder des einsam davonziehenden Indianerpaares künden von moralischer Größe und Integrität, aber auch von Untergang und Tod.

## **6.5. Der Zeitbezug der zweiten Kavallerietrilogie**

Rein chronologisch betrachtet, bildet „Two Rode Together“ zusammen mit „The Horse Soldiers“ und „Sergeant Rutledge“ eine enge zeitliche Einheit, entstanden die Filme unmittelbar aufeinander folgend in den Jahren 1959 bis 1961. Thematisch betrachtet, lassen sich große Ähnlichkeiten in den Filmen feststellen. Drei Jahre nach „Two Rode Together“ drehte Ford 1964 „Cheyenne Autumn“. Wie bereits erwähnt, konstatieren viele Interpreten und Kritiker des Werks von John Ford, daß sich der Regisseur den drängenden Themen der Gegenwart in den Jahren ab 1956 in seinen Filmen nicht mehr stellt. Bei oberflächlicher Betrachtungsweise könnte man diese Meinung als gerechtfertigt annehmen. Robin Wood ist es, der aufzählt, daß die letzten Filme Fords alle in der Vergangenheit bzw. außerhalb der Vereinigten Staaten spielen. Daraus schließt er und andere, daß Ford sich der Gegenwart des gesellschaftlichen Zustandes der Vereinigten Staaten verschließt. Dieser Annahme ist zu entgegnen, daß erstens dieses Ignorieren der Gegenwart auch eine sehr bezeichnende Art von Kommentar ist, und daß zweitens Filme, die in der Vergangenheit spielen, umso deutlichere und scharfsichtigeren Analysen der Gegenwart sein können. Interessanterweise wird diese Eigenschaft dem Genre Westernfilm, siehe explizit das Kapitel zu „Rio Grande“, oftmals zugeschrieben. Tatsächlich sind viele Themen der Gegenwart der USA der Jahre 1959 bis 1964 in die zweite Trilogie und „Two Rode Together“ eingeflossen. Allerdings: Fords Kommentar zu den herrschenden Verhältnissen, und die Lösungen, die er in seinen Filmen anbietet, stehen in hartem Kontrast zu den dominierenden gesellschaftlichen Auffassungen dieser Themen. Darüber hinaus scheint Ford tatsächlich den Kontakt zu den herrschenden Strömungen einer sich neu definierenden Zeit verloren zu haben. Oder das Interesse daran, wie dies Joseph McBride anführt: „Ford’s loss of faith in America’s future became increasingly plain to see as the social tensions of the 1960s deepened. The values he most reverd – home, familiy,

justice, tradition, the military – were being mocked, attacked, or simply disregarded. His ideal of communal harmony faded as the country splintered into warring ethnic factions. America was changing in ways he could not fully understand or accept.<sup>321</sup>

Fords Filme erscheinen gerade in der Nachbetrachtung, trotz ihrer visuellen Makellosigkeit, als nicht nur thematisch „altmodisch“. Doch was sind die gesellschaftlich relevanten Themen dieser Zeit? Und wie konnte es geschehen, daß Ford und seine Filme dieser Jahre, trotz ihrer mannigfaltigen Reflektion der Gegenwart, als reaktionär und altmodisch betrachtet wurden und werden?

### **6.5.1. Die sechziger Jahre – Gesellschaft und Film im Wandel**

Um das Auseinanderdriften von Ford zu Hollywood und dem Publikum plausibel analysieren zu können, ist es sinnvoll, die äußerst komplexe Dekade der sechziger Jahre in einem etwas allgemeineren Bezugsrahmen zu betrachten.

Die sechziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts sind außenpolitisch geprägt vom Konflikt der Systeme in Ost und West, dem Kalten Krieg. Innenpolitisch polarisiert die Auseinandersetzung um den Vietnamkrieg sowie die Rassenproblematik um das „Civil Rights Movement“ die Gesellschaft der Vereinigten Staaten. Diese beiden herrschenden gesellschaftlich-politischen Konflikte sind auch die Pole eines auf allen gesellschaftlichen Gebieten existierenden Generationenkonflikts. Eng verbunden mit dem Diskurs zwischen Eltern- und Nachkriegsgeneration ist der Konflikt zwischen liberalen und konservativen Kräften einer Gesellschaft im Wandel. Die Epoche ist durch das ständige Ringen von politisch - gesellschaftlicher Aktion und Reaktion und einer gegen Ende des Jahrzehnts immer stärker werdenden allgemeinen gesellschaftlichen Protest- und Umbruchsstimmung geprägt. Die Konflikte dieser Jahre sind also nicht nur politischer, gesellschaftlicher oder kultureller Art, sie sind also auch von soziologischer und innerfamiliärer Art. Der Generationenkonflikt in den USA macht sich auch in der Wahl John F. Kennedys 1960 zum Präsidenten deutlich, damals der zweitjüngste Präsident der USA überhaupt und der

---

<sup>321</sup> Joseph McBride: Searching for John Ford. A.a.O., Seite 638

Erste im zwanzigsten Jahrhundert geborene.<sup>322</sup> Person und Politik Kennedys verkörpern ebenso die seltsame Polarität der Zeit, steht JFK gleichermaßen für einen gesellschaftlichen Liberalismus als auch für eine stringente antikommunistische Außenpolitik. Unter Kennedy bewegt sich die westliche Welt am Rand des atomaren Krieges, und die Regierung Kennedy vermag letztendlich auch nicht das sich anbahnende Desaster in Vietnam zu verhindern. Ebenfalls zeichnet sie auch verantwortlich für die geplante Invasion Kubas durch Exilkubaner und für eine streng auf US-Interessen bedachte aggressive Außenpolitik nicht nur in Mittelamerika.

Nach Werner Faulstich und Helmuth Korte lassen sich drei allgemeine Tendenzen der Zeit konkretisieren, die in den Filmen der Ära evident sind:

Erstens: Die Tendenz vom nationalspezifischen Ereignis zu einem globalen oder transnationalen Phänomen. So zum Beispiel die Proteste gegen den Krieg in Vietnam, die sich nicht allein auf die Vereinigten Staaten beschränken, sondern auch in Europa zu einem Bestandteil einer linken, jugendlichen, studentischen Kultur werden. So ist beispielsweise die Begeisterung für die Beatles eine globale, die zwar national in England beginnt, sich aber schnell auf nahezu alle Länder der Welt, inklusive des Ostblocks, erstreckt. Auch die Ende des Jahrzehnts einsetzende Hippie- und Rockmusikultur ist nicht nationalspezifisch geprägt.

Zweitens: Die Tendenz der Verschmelzung der Medien und Künste. Theater, Musik, Film und die bildende Kunst rücken näher zusammen. Althergebrachte Grenzen zwischen den Künsten geraten ins Wanken. „Easy Rider“ zum Beispiel ist einer der ersten Filme, in denen Rockmusik als eigenständiges und kommentierendes Element der Filmhandlung eine wichtige Rolle spielt. Konsequenterweise ist der Soundtrack des Films auf Schallplatte erhältlich und wird seinerseits ein großer Erfolg in den internationalen Hitparaden. Neue Formen eines progressiven Theaters experimentieren ebenfalls mit Musik, die Beatles drehen erste „Schlagerfilme“, die Vorläufer des Videoclips, und anschließend machen sie auch nicht vor dem Kino halt: „Help!“.

Drittens: Die Tendenz des Umschwungs von der allgemeinen Ambivalenz von Rückschritt und Fortschritt zum allgemeinen Protest gegen Ende der sechziger Jahre. Studentenunruhen hauptsächlich in Frankreich, den USA und letztendlich der

---

<sup>322</sup> Nicht zu vergessen, John F. Kennedy war auch der erste (und bisher einzige) katholische Präsident der USA.

Bundesrepublik. Der Protest als Manifestation einer Lebensform , und umgekehrt: „Gegenkultur“, „Gegengesellschaft“, „Generationenkonflikt“, eine allgemeine „Verjüngung“ der Gesellschaft ist festzustellen.<sup>323</sup> Faulstich/Korte schlußfolgern: Die Spielfilme der 60er Jahre waren stärker als jemals zuvor geprägt von ihrer Einbindung in die Ambivalenz gesamtultureller, transmedialer, supramedialer Kontexte mit den benannten drei Grundzügen, vielleicht auch weil Hollywood den Anschluß an die neue Generation zunächst verpaßt hatte. Entsprechend deutlich läßt sich hier das gesellschaftsprägende Schwanken zwischen Tradition und Neuorientierung beobachten.<sup>324</sup>

In unmittelbarem Zusammenhang mit diesen Entwicklungen sind folgende gesellschaftliche Phänomene zu betrachten, die Elaine Tyler May auflistet: „The year 1960 signified a demographic watershed. The age at marriage began to rise after decades of decline. The birthrate began to dwindle as the first baby boomers reached childbearing age; within a decade, it was an all-time low and still plummeting. The marriage rate also declined, as more people remained single or lived together as couples, families, and households without marriage. The divorce rate, after more than a decade of stability, began to rise gradually in the early sixties and then dramatically in the late sixties, skyrocketing to unprecedented heights in the early 1970s.“<sup>325</sup> Wie bereits im Kapitel zu „Two Rode Together“ angemerkt, motivierte die schwarze Bürgerrechtsbewegung auch andere Minoritäten und Ethnien, sich zu organisieren und ihren Protest zu artikulieren: „It`s triumphs also inspired other disadvantaged and minority Americans and women to fight for equality, develop self-pride, and determine their own destinies.“<sup>326</sup>

Die Tendenz der Aufsplitterung der amerikanischen Gesellschaft in eine heterogenere Gesellschaft, so wie sich dies in den ersten familiären Rissen der fünfziger Jahren bereits vorsichtig andeutete, steht mit dem Phänomen der Definition von Gruppen, Minoritäten, verschiedenen Ethnien oder Geschlechtern in engem Zusammenhang. Analog zur schwarzen Bürgerrechtsbewegung entwickelte sich ab 1961 eine Bewegung der

---

<sup>323</sup> Frei nach Werner Faulstich/Helmut Korte: Der Film zwischen 1961 und 1976: Ein Überblick. In: Werner Faulstich/Helmut Korte (Hg.): Fischer Filmgeschichte Band 4. Zwischen Tradition und Neuorientierung 1961 – 1976. Frankfurt am Main 1992. Seite 12.

<sup>324</sup> Ebd., Seite 12.

<sup>325</sup> Elaine Tyler May. Homeward Bound. A.a.O., Seite 198.

<sup>326</sup> Paul Boyer u.a.: The Enduring Vision. A History of the American People. Lexington, Toronto 1993. Seite 1025.

nordamerikanischen Indianer sowie der hispanischstämmigen Bevölkerung. 1961 versammelten sich Vertreter von 76 Stämmen nordamerikanischer Ureinwohner in Chicago, und verabschiedeten eine gemeinsame Deklaration, in der sie Probleme wie Armut, Alkoholsucht und allgemeine Benachteiligung ihrer Nationen der Politik in Washington zur Kenntnis brachten. Ebenso aktiv wurden ab Mitte der sechziger Jahre die mexikanischstämmigen Einwanderer. Ihre Motivation des Protests und des Widerstands gegen herrschende Zustände entwickelte sich ursprünglich aufgrund der unzulänglichen Bezahlung und Arbeitsbedingungen in den kalifornischen Obstplantagen. Dies gipfelte 1965 in einem Streik der Obstpflücker sowie einem Konsumenten-Boycott von Trauben, die von gewerkschaftsfreien Arbeitern geerntet wurden. Anführer der sogenannten Chicano-Bewegung war Cesar Chavez, der sich ähnlich wie Martin Luther King, auf christliche Grundsätze seiner Politik berief.

Auch die feministische Bewegung erhält in den sechziger Jahren neuen Auftrieb. Einige Historiker sprechen sogar von einer „second feminist wave“ (nach der Sufragettenbewegung in den zwanziger Jahren). 1963 veröffentlicht Betty Friedan ihr Buch „The Feminine Mystique“. Darin spricht sie von der Notwendigkeit, daß sich die moderne amerikanische Frau eben nicht ausschließlich über Heim und Familie definiert. „Friedan condemned the narrow postwar view that women should seek fulfillment solely as wives and mothers and „desire no greater destiny than to glory in their own femininity.“ Diese Sicht der Rolle der Frau bezeichnet die Autorin als „feminine mystique“. „To escape the mystique, Friedan asserted women must pursue independent careers and establish „goals that will permit them to find their own identity.“<sup>327</sup>

Die gesellschaftliche Erstarrung innerhalb der USA, so wie sie die fünfziger Jahre in all ihrem Wohlstand begünstigt hatte, löst sich also in den sechziger Jahren nicht nur auf, sondern verkehrt sich gegen Ende der Dekade in ihr Gegenteil. Es formieren sich in der Schwarzenbewegung als auch in der studentischen Anti-Vietnam Bewegung radikale Gruppen. Diesen ging der soziale Wandel zu langsam, Gewalt wurde für sie ein Mittel zur Durchsetzung ihrer Forderungen. 1966 formierten sich die Black Panther, 1967 gab es erste Rassenunruhen in Newark und Detroit und anderen Städten. Das politische Establishment bzw. die konservativen Teile der Bevölkerung mussten auf diese extremen gesellschaftlichen Strömungen reagieren. So propagierte Präsident Lyndon B. Johnson im Wahlkampf von 1964 das Reformprogramm der „Great Society“. Ziel war es, den

---

<sup>327</sup> Ebd. , Seite 1019.

wirtschaftlichen Aufschwung zur finanziellen Förderung benachteiligter Kreise der Gesellschaft, für die Erziehung, die Kunst, den Umweltschutz u.ä. zu nutzen. Ab 1964/65 wurde dieses Vorhaben teilweise in die Tat umgesetzt, 1964 wurde der *Economic Opportunity Act* erlassen, 1965 der *Elementary and Secondary Education Act*. Mit der zunehmenden Radikalisierung der Studenten- und Schwarzenbewegung verlor der konservative Machtapparat (sowie der konservative Teil der Bevölkerung) allerdings die grundsätzliche Bereitschaft für weitere Maßnahmen dieser Art. Ebenso verschlangen die Kosten des Krieges in Vietnam, ab 1966 2 Milliarden Dollar pro Monat, das Budget der Regierung. 1968 stand die Regierung Johnson vor einem Scherbenhaufen, ein resignierter Präsident trat nicht mehr zur Wiederwahl an. Als Reaktion auf die zunehmende Radikalisierung der Linken und Minoritätenbewegungen, formte sich in der US-amerikanischen Gesellschaft eine tradierten Normen positiv gegenüberstehende Rechte, deren Majorität an Stimmen in den Präsidentschaftswahlen 1968 Richard Nixon zum Präsidenten machte. Der Republikaner Nixon an der Spitze des Staates verschärfte nur noch den gesellschaftlichen Konflikt und trug zu einer weiteren Polarisierung der US-Gesellschaft bei.

Ein geschichtlich zerrissenes und widersprüchliches Zeitalter wie die Sechziger hinterläßt seine spezifischen Spuren auch im Film. Das filmhistorische Phänomen der Sechziger ist das des Kinosterbens, hauptsächlich bedingt durch einen rapiden Verlust an Publikum an das neue Massenmedium Fernsehen. So sank allein die Zahl der Kinos in den USA von 16.900 Filmtheatern im Jahr 1950 auf nur noch 12.000 Filmtheater im Jahr 1961.<sup>328</sup> Die Zahl der wöchentlichen Kinobesucher ging von 55 Millionen (1950) auf 27 Millionen (1961) zurück. Der Preis für eine Eintrittskarte stieg im gleichen Zeitraum von 48 auf 79 US-Cents. Die gewandelte Bedeutung des Fernsehens unter anderem in Bezug auf den Western macht sich auch darin deutlich, daß 1959 die unglaubliche Zahl von 48 Westernserien im US-Fernsehen lief, davon gehörten acht zu den zehn populärsten Serien überhaupt.<sup>329</sup>

Die Verbreitung des neuen Mediums Fernsehen geschah mit einer unglaublichen Geschwindigkeit: Im Jahr 1946 gab es erst 10.000 private Fernsehgeräte in den

---

<sup>328</sup> Nicht einberechnet sind die Autokinos, deren Zahl im gleichen Zeitraum von 2200 auf 4700 anstieg. Dieses Wachstum konnte nicht den allgemeinen Rückgang an Kinos kompensieren.

<sup>329</sup> Zahlen aus: Michael Coyne: *The Crowded Prairie*. A.a.O., Seite 71.

Vereinigten Staaten, doch bereits 1957 besaßen 85% aller Haushalte ein TV-Gerät. 1965 war diese Zahl auf 94% gestiegen.<sup>330</sup> In den USA fand die Konfrontation des Kinos mit dem Fernsehen also bereits in den fünfziger Jahren statt. Tatsächlich evident wird die Krise des Kinos allerdings erst im folgenden Jahrzehnt. Der eigentliche Grund aber dafür, daß das ansonsten weltweit tonangebende Hollywoodkino im folgenden Jahrzehnt seine Schrittmacherfunktion einbüßte, ist wohl hauptsächlich mit dem endgültigen, bereits Ende der vierziger Jahre eingeleiteten Niedergang des Hollywood-Studiosystems zu begründen. Hollywood war mit Beginn der sechziger Jahre nicht mehr in der Lage, auf die Bedürfnisse einer gewandelten Publikumsstruktur und damit auch neuen Schaubedürfnissen Rechnung zu tragen. Hollywoods Kredo des „family entertainments“ vermag nur noch bedingt Erfolge zu garantieren. Am Ende der Dekade hat das Kino in den Staaten (wie das Kino in Europa) eine, wenn nicht zwei Generation an Kinogängern an das Fernsehen verloren, nämlich die Generationen der Eltern und die der Großeltern. Die Reaktion der Studios auf diesen Verlust an Publikum ist eine allgemein uninspirierte, recht ratlose Flucht in traditionelle, bewährte Genres. Vermehrt wird versucht, die Elterngeneration mittels althergebrachter Filmrezepturen vom Fernsehsessel wieder in den Kinostuhl zu locken. Filme wie „The Sound of Music“ (Robert Wise, 1965) vermögen dies zuweilen, aber der Erfolg dieses Musicals zieht nur andere Musicalproduktionen hinterher, die filmhistorisch und künstlerisch als bedeutungslos einzustufen sind. In einer Gegenwart der verwirrenden Vielfalt sowie der gesellschaftlichen Zerrissenheit und Aufspaltung der althergebrachten familiären Strukturen in Subkulturen und Gegenkulturen, versprochen Genres wie Geschichtsfilm oder Epen wie „Lawrence of Arabia“ (David Lean, 1962) einen tröstenden Gegenentwurf zur aktuellen Zeit. Doch die heile (alte) Welt der Musicals und Geschichtsepen vermochte den Publikumsschwund nicht aufzuhalten. Ende der Sechziger geht Hollywood neue Wege und beweist seine Wandlungsbereitschaft. Die teuren und erfolglosen Versuche der Wiederbelebung alter Genres wie Monumental- und Musicalfilme, z.B: „Cleopatra“ (Joseph Mankiewicz, 1963) oder „Hello Dolly“ (Gene Kelly, 1969) werden beendet, der Verlust der Elterngenerationen an das neue Medium Fernsehen wird u.a. dadurch kompensiert, daß alle Studios schließlich auch für das Fernsehen Programme produzieren.

In den Kinos und insbesondere den Autokinos werden Filme für eine neue Zeit und ein neues Publikum gezeigt, exakter: Filme von jungen Regisseuren für ein junges Publikum.

---

<sup>330</sup> Gerd Raeithel: Geschichte der nordamerikanischen Kultur. Band 3. A.a.O., Seite 322.



„Bonnie and Clyde“ (Arthur Penn, 1967) oder „The Graduate“ (Mike Nichols, 1967) zum Beispiel sind große Erfolge, sowohl künstlerisch als auch finanziell. Hollywood orientiert sich inhaltlich und thematisch neu: Der Production-Code verliert 1966 seine Gültigkeit, in Zeiten des Publikumsschwunds opfert Hollywood seine traditionell-idealistischen Werte von Familie und amerikanischer Nation. Explizite Sex- und Gewaltdarstellungen, einen Umstand, den John Ford in seinen späten Interviews immer verurteilt wird, halten nun unverblümt Einzug in das Mainstream-Kino.

Anfang der Siebziger hat der amerikanische Film sein Publikum und die angestammte Vorreiterrolle in der Filmwelt zumindest teilweise wiedererobert. Die Regisseure des New-Hollywood wie Francis Coppola, Martin Scorsese, Arthur Penn, Steven Spielberg werden in das alte System integriert und sorgen für einen künstlerischen und finanziellen Aufschwung. Dieser Wandel in der amerikanischen Filmlandschaft, der es Veteranen wie John Ford, Howard Hawks, Henry Hathaway, George Cukor zunehmend schwer machte, Jobangebote zu erhalten, ist ohne einen Blick auf den Film in Europa nicht zu erklären. Das Vakuum, das der Zusammenbruch des Studiosystems in den Sechzigern hinterlässt, und welches das amerikanische Fernsehen sowie die hilflosen Versuche der Filmproduzenten vorerst nicht füllen kann, gibt dem ausländischen Film seine Chance.

Das weltweit maßgebende Kino die Filmsprache, Themen und Wirklichkeit des Publikums und die Resonanz bei Kritik und Kultur betreffend, ist in den Sechzigern unzweifelhaft das französische Kino. Die Nouvelle Vague und ihre Autoren dominieren den Film weltweit. Die ehemaligen Kritiker und Theoretiker Jean Luc Godard, Francois Truffaut, Claude Chabrol, Jaques Rivette, hatten die Seiten gewechselt und machten nun selbst Filme. Kritikerkollegen wie Alain Resnais, Louis Malle oder Claude Sautet folgten ihrem Beispiel und drehten ebenfalls Filme. Die Nouvelle Vague begegnete dem Jahrzehnt mit einer neuen Filmsprache (schwarz-weiß Filmmaterial, Handkameras, natürliche Sets, natürliches Licht, ungewöhnliche Kamerawinkel und jump-cuts uvm.) und neuen Themen. Das Kino des Alltags wurde propagiert, und die ungewohnten filmischen Mittel entsprachen und transportierten mit ihren „real“ und ungekünstelt wirkenden Visualisierungen und Methoden den neuen Sujets. Gerade das Zeigen des Alltags und die Wahl persönlicher Themen verfielen besonders bei einem verjüngten Kino-Publikum. Ohne die Nouvelle Vague, eine filmische Stilepoche, die sehr bewußt auf einer vorab erarbeiteten, rein theoretischen Ebene begründet wurde, ist zum Beispiel das „Oberhausener Manifest“ und der bundesdeutsche Autorenfilm nicht denkbar. Aber nicht

nur der Autorenfilm wird stark beeinflusst, auch das „free cinema“ in Großbritannien , das „cinema novo“ in Brasilien , sowie letztlich das Kino des „New Hollywood“ sind stark von Idee, Thematik und Stil der Nouvelle Vague geprägt.

Ähnlich innovativ und tonangebend wie die französische Nouvelle Vague war das italienische Kino der Zeit. Pier Paolo Pasolini, Federico Fellini und Michelangelo Antonioni schufen zeitgemäße und künstlerisch interessante Filme wie „Accatone“ (1961), „Otto e mezzo“ (1963), „L'avventura“ (1960) oder „Blow - Up“ (1966) . Eine der einflußreichsten Stilrichtungen der Dekade ist ab 1962 der italienische Westernfilm, von den Amerikanern abschätzend „Spaghetti - Western“ genannt. Dieses epigonale Spiel mit den alten und verbrauchten Stilelementen, Stereotypen und Klischees des amerikanischen Westernfilms war ursprünglich eine Reaktion (die sogenannte „Dollar-Trilogie“ mit Clint Eastwood) der italienischen Filmemacher Leone und Corbucci auf die europaweiten Kassenerfolge der bundesrepublikanischen Karl-May-Verfilmungen.<sup>331</sup>

Ein Film wie „Cera una volta il West“ (Sergio Leone, 1968) wird Höhepunkt und Endpunkt dieser Stilrichtung sein. Besonders in diesem Film, mit seinen visuellen Anleihen bei den Fordschen Klassikern, so wurde der Film in Monument Valley gedreht, erscheinen die thematischen und formalen Vorbilder als ein *Erbe*, das unbarmherzig von den respektlosen neuen Filmemachern ausgeschlachtet und, positiv formuliert, weiterentwickelt wurde. Kurzzeitig vermag der italienische Genrebastard sogar seinem Vorbild, dem amerikanischen Western, dadurch neue Impulse zu verleihen („The Wild Bunch“, „Butch Cassidy and the Sundance Kid“, „Little Big Man“). Anfang der Siebziger ist die Zeit des Italo-Western allerdings schon wieder vorüber. Die Filmländer Frankreich und Italien konnten also auf die sich verändernden Publikumsstrukturen und damit einhergehend, veränderten Bedürfnisse, reagieren, die Filmindustrien waren in der Lage, die neuen Filmemacher sofort in das alte System zu integrieren, sie zu fördern, mit ihnen Geld zu verdienen.

Vor diesem Hintergrund wirkt ein Film wie „The Horse Soldiers“, der im gleichen Jahr wie z.B. „A bout de Souffle“ (deutscher Titel: „Außer Atem“, mit Jean Paul Belmondo, Regie: Jean-Luc Godard) entstand, tatsächlich seltsam anachronistisch, um nicht zu sagen

---

<sup>331</sup> Deren Erfolg beruht im Wesentlichen darauf, die neuen, jungen Werte der Jugend- und Gegenkultur, mittels der Freundschaft von Winnetou und Shatterhand, hervorzuheben.

antiquiert. Die Probleme der zeitgenössischen Kritik mit den Filmen und der Person John Fords erscheinen vor dem Hintergrund dieses gesellschaftlichen und filmischen Wandels fast verständlich. Ford ignorierte die neuen politischen Tendenzen in der Filmindustrie als auch moderne filmsprachliche Mittel in seiner Visualität. Positiv betrachtet könnte man sagen, daß er sich und seinem Stil treu bleibt. Kritisch betrachtet, könnte man von einem Verharren in alten, nicht mehr unbedingt zeitgemäßen Mustern seiner Filme sprechen. Die Kritiken zu „Cheyenne Autumn“ zeugen davon, daß 1964 eher die zweite Auffassung überwog. Ford hielt, ähnlich wie seine alternden Protagonisten in seinen Filmen, an den Vorstellungen über den Mythos Amerikas fest. In der Zeit des Vietnamkrieges, in dem dieser Mythos ad absurdum geführt wurde, mußte dies zu einem Bruch zwischen dem alten Filmemacher und dem neuen Publikum führen: „In the 1960s America appeared to be drowning in blood. A culture cannot blithely produce a self-congratulatory pageant similar to *How the West Was Won* in the midst of obscenities, and it was hard to cling to concepts of American Exceptionalism and Manifest Destiny in the age of Manson and My Lai.“<sup>332</sup>

### **6.5.2. Zeitbezug: Rassenfrage und Generationenkonflikt**

Ganz offenbar ist, daß US-gesellschaftspolitische Themen wie die Rassenfrage Wiederhall in den Filmen der zweiten Kavallerietrilogie sowie in „Two Rode Together“ finden. In den Filmen der ersten Trilogie sowie in „Stagecoach“ und „The Searchers“ stellen Indianer den Widerpart zur weißen Gesellschaft dar, ohne daß die Rassenthematik das beherrschende Thema der ersten Trilogie ist. In „The Horse Soldiers“ wird das Sujet allerdings, obwohl der Film im US-amerikanischen Bürgerkrieg spielt, weitgehend ausgeklammert. (Diese Tatsache ist umso erstaunlicher, weiß man, daß Ford die schwarzhäutige Darstellerin der Lukey, die Startennispielerin Althea Gibson, nicht mit zu den Dreharbeiten nach Louisiana nahm, um ihr die beschämende Erfahrung der dort immer noch praktizierten Rassentrennung zu ersparen. Die Szenen mit Gibson wurden in Kalifornien gedreht). In „Sergeant Rutledge“, „Two Rode Together“ und „Cheyenne Autumn“ dagegen ist die Rassenfrage das beherrschende Thema. Doch auch in den Nichtwestern Fords aus den

---

<sup>332</sup> Michael Coyne: *The Crowded Prairie*. A.a.O., Seite 122

sechziger Jahren wie „Donovan`s Reef“ und „Seven Women“ ist das Thema des Rassenkonflikts dominierend. Letztendlich transportieren die irischstämmigen Protagonisten vieler Filme Fords das Thema von Rasse, im Sinne eines Fremdseins, eines Außenseitertums, einer Diskriminierung und Unterdrückung (Siehe dazu Kapitel 2.4.8.). Besonders prominent ist das Thema des Rassenkonflikts in „Sergeant Rutledge“ behandelt. Offensichtlich ist dieser Film stark von den Auseinandersetzungen um die Beziehung zwischen weißen und schwarzen Amerikanern geprägt. Seit dem Urteil des Obersten Gerichtshofs der Vereinigten Staaten im Fall *Brown vs. Board of Education of Topeka* 1954 war Bewegung in die Relation der Rassen geraten. Mit dem ersten Gesetz zum Thema seit dem Ende des amerikanischen Bürgerkriegs nahm sich die Bundesregierung 1957 der Sache an. Die Eisenhower Administration etablierte die *Civil Rights Commission*. Diese Institution konnte die Bundesstaaten verklagen, welche die Gesetze zur Gleichstellung der schwarzen Bevölkerung und zur Aufhebung der Rassentrennung, speziell das allgemeine Wahlrecht betreffend, blockierten. Insbesondere die südlichen Bundesstaaten versuchten, sich einer Gleichstellung der schwarzen Bevölkerung und einer Aufhebung der Rassenschranken im täglichen Leben („Desegregation“) zu widersetzen. Mit den Methoden des friedlichen sowie des rechtlich-administrativen Widerstands versuchten sich die Schwarzen gegen das herrschende System durchzusetzen. Besonders der Fall des sogenannten „Montgomery Bus Boycott“ ist repräsentativ für den Konflikt und die Lösungsmethode. In Staaten wie Alabama durften Schwarze in den öffentlichen Verkehrsmitteln nur in den hinteren Reihen sitzen und nur hinten einsteigen. Um eine Fahrkarte zu kaufen, mussten sie vorne zum Fahrer, um dann wieder auszusteigen und die hintere Tür des Buses als Einstieg zu nutzen. Der Fahrer konnte die Sektion für die weißen Fahrgäste nach Bedarf erweitern, so daß alle Weißen sitzen konnten. Am 1. Dezember 1955 weigerte sich die schwarzhäutige Rosa Parks, nach einem arbeitsreichen Tag, ihren Sitz für einen weißen Fahrgast zu räumen. Die Busgesellschaft der Stadt ließ sie verhaften. Das Resultat war, daß die schwarze Bevölkerung von Montgomery, die 70% der Fahrgäste stellte, sich organisierte und solidarisierte, und die städtischen Busse über ein Jahr lang vollständig boykottierte. Mit großer gemeinschaftlicher Anstrengung wurde der Boykott aufrecht erhalten. Schließlich lenkte die Stadt ein. Im Dezember 1960 wurde im Fall *Boynton vs. Virginia* die Rassentrennung in Bahnhöfen und Busterminals vom Obersten Gerichtshof der USA für unrechtmäßig erklärt. Dies hatte zur Folge, daß bald darauf die Rassentrennung in öffentlichen Verkehrsmitteln aufgehoben wurde. Andere Methoden des Protests waren sogenannte Sit-Ins, Protestmärsche, und die Durchsetzung bestehender

Gesetze für z.B. die Ausübung des Wahlrechts durch erzwungene Eintragung in Wahlregister. Die Erkämpfung bestehenden Bundesrechts vor lokalen Gerichten gehörte ebenfalls dazu. Diese Maßnahmen der schwarzen Bevölkerung erforderten einen hohen Aufwand an Organisation und Solidarität, das Ausnutzen des Rechtsweges kostete Geld, das durch Organisationen wie die NAACP (National Association for the Advancement of Coloured People) aufgebracht wurde.

In „Sergeant Rutledge“ ist die überaus starke Solidarität der schwarzen Kavalleristen untereinander ebenfalls festzustellen, gerade auch deshalb, weil die weißen Protagonisten, Siedler und Kavallerie gleichermaßen, eine eher heterogene Gruppe darstellen. So nutzt Rutledge, der nach seiner Flucht freiwillig zu seiner Truppe zurückkehrte und die Konsequenzen für sein Handeln, nämlich einen Prozess vor einem Militärgericht in Kauf nimmt, ebenfalls das „weiße“ Recht, um sich und seine Taten zu rechtfertigen. Rutledges Inszenierung und Darstellung als selbstbewußter, schwarzer Mann entspricht der Haltung vieler Aktivisten des Civil-Rights Movements. Rutledge und die Aktionisten der Schwarzenbewegung repräsentieren ein erstarktes schwarzes Selbstbewußtsein, das sich gegen die reaktionären weißen Kräfte (im Film Captain Shattuck, in der Realität die lokalen Offiziellen vieler Städte) formiert und letztendlich durchsetzt. Die Mittel, mit denen sich schwarze Bevölkerung gegen die herrschende weiße Minderheit durchsetzt, sind deren Gesetze. Der Erfolg der Bürgerrechtsbewegung liegt auch darin begründet, daß sie die herrschenden Strukturen für ihre Zwecke nutzt. Im Film geschieht dies analog mit Rutledges Gang vor ein „weißes“ (alle Juroren sind weiße Militärs) Gericht.

1964 schließlich manifestiert die Regierung unter Präsident Johnson mit dem „Civil Rights Act“ den Erfolg der Bürgerrechtsbewegung.

Trotz dieser Ansätze, gesellschaftlichen Entwicklungen seiner Zeit filmisch ein Echo zu verleihen, verharrt Ford auf ihm ureigenen Lösungswegen. Diese spezifischen Lösungsansätze kann man, so wie viele Analytiker seiner Arbeit dies tun, als „paternalistisch“ bezeichnen. Schildert Ford den Rassismus der weißen Gesellschaft durchaus radikal, und thematisiert und heroisiert er schwarze Schauspieler auf geradezu bahnbrechende, neue Art und Weise in ihrer Körperlichkeit und visuellen Darstellung, so versagt er, letztendlich, in der Lösungsfindung des gesellschaftlichen Dilemmas. Eine wirkliche Emanzipation der Schwarzen von der weißen, amerikanischen Gesellschaft zeigt der Film nicht auf. Im Falle Rutledge sind es andere weiße Personen, die dem

schwarzhäutigen Sergeant zu seinem Recht verhelfen müssen, Lt. Cantrell und Mary Beecher. Das Verhalten des Gerichts gegenüber dem altgedienten schwarzen Sergeant Skidmore ist ebenfalls nicht anders als väterlich-fürsorglich zu bezeichnen. Letztendlich ist es dieser Lösungsansatz des Paternalismus, der nicht nur in „Sergeant Rutledge“, die Filme Fords dem Vorwurf aussetzt, zeitgemäße Ansätze, also liberale, moderne Wege der Konfliktlösung, zu vermeiden. Die Lösung des Konflikts überläßt Ford, zwar mittels liberaler Protagonisten, letztendlich dem althergebrachten System, ohne es wirklich in Frage zu stellen. Somit obsiegt auch in „Sergeant Rutledge“ und in „Cheyenne Autumn“ die „Reaktion“, die gesellschaftlichen konservativen Kräfte, das „Establishment“.

In „Cheyenne Autumn“ ist dieser Lösungsweg des Konflikts noch ausgeprägter als in „Sergeant Rutledge“. Es ist die väterliche Figur des Innenministers Carl Schurz, die den Kampf zwischen den Cheyennes und dem US-Militär beendet. Ein Repräsentant des Systems, wenn auch ein positiv besetzter, beendet einen gesellschaftlichen, rassistisch-kulturellen Konflikt. Das System, das den Konflikt verursachte, vermag ihn zu beenden, die Lösung ist also systemimmanent. Solch eine systemimmanente Lösung ist alles, was Ford in den beiden genannten Filmen als gesellschaftlichen Ausweg aus dem kulturell-rassistischen und dem politisch-genealogischen Dilemma anbietet. Damit konnte er in einer Zeit des zivilen Ungehorsams und des Protests gegen die herrschenden Zustände eine für die Kräfte der Gegenkultur nicht akzeptable Lösung offerieren. Im Gegenteil: die linksliberale Kritik der Zeit zu „Cheyenne Autumn“ wirft Ford vor, die Sache der Indianer nicht wirklich zu verstehen, und attestiert ihm ein Scheitern seines Anliegens, die indianische Sache filmisch zu rechtfertigen: „Too little, too late“, so der Tenor, wie ihn Mari Sandoz, die Autorin der Vorlage zu „Cheyenne Autumn“, auf den Punkt bringt. Kritiker späterer Jahre sehen den Film und Fords Anliegen, positiver: „John Fords CHEYENNE AUTUMN stellt einen der achtbaren Versuche dar, die Indianer zu ‚adeln‘, ihre Größe, ihren Stolz und die Erbärmlichkeit der gegen sie ergriffenen Maßnahmen zu zeigen.“<sup>333</sup> Seeßlen schränkt allerdings auch ein, und erkennt das vielleicht grundlegende Dilemma des Films, das in seiner unglaublichen Stellungnahme liegt: „Das Konzept eines epischen Western, angewandt auf die Geschichte vom Marsch der Tränen der Cheyennes,

---

<sup>333</sup> Georg Seeßlen: Geschichte des Western-Films. Reprint Marburg 1995/ Originalausgabe Reinbek bei Hamburg 1979. Seite 142.

brachte nur eine Relativierung des Geschichtsbildes, oder, wenn man böse ist, den Versuch, die Geschichte der Besiegten in der Sprache der Sieger wiederzugeben.<sup>334</sup> Seeßlen spielt damit auf die Tatsache an, daß die Lösung des Rassenkonflikts in „Cheyenne Autumn“ durch das konservativ-tradierte System gelingt. Die Gegenkultur der Indianer wird, wie ein unartiges Kind, in den Laufstall seiner Reservation eingepfercht. Eine Lösung im Sinne des Establishments, ein Schlag ins Gesicht der systemopponenten Kräfte.

In „Cheyenne Autumn“ läßt sich der Einfluß der Bürgerrechtsbewegung respektive der Gegenkultur trotzdem feststellen. Zu Beginn des Films wird der Betrachter Zeuge eines stummen Aufmarsches der Indianer. Dieser Vorgang erinnert an eine Protestform der Bürgerrechtsbewegung, als auch der Studentenbewegung, die Formen des passiven Widerstands gegen die Staatsgewalt als adäquat weil gewaltfrei propagierte. Das stehende, schweigende und von Ford würdevoll inszenierte „Stand-In“ der Cheyenne ist nur Auftakt weiterer Formen des Widerstands.

Die Cheyenne, der Kavallerie waffentechnisch weit unterlegen, beschränken sich in ihren Methoden zwar nicht auf eine gewaltlose, aber mehrheitlich auf eine defensive Form, die an das Prinzip des zivilen Ungehorsams erinnert. Dieses Prinzip lag, anfänglich zumindest, der schwarzen, christlich beeinflussten Civil-Rights Bewegung sowie den Studentenprotesten gegen den Vietnamkrieg zugrunde. Besonders die Gruppe von Cheyenne, die in Fort Robinson Zuflucht sucht, versucht mit Mitteln des gewaltlosen Widerstands, ihr Recht zu erzwingen. „Yet in several other respects Cheyenne Autumn is a Western of considerable merit. It is clearly a „Civil Rights“ Western, which recasts the dispossessed Cheyenne trekking back to their Dakota homeland as nineteenth-century Freedom Marchers; and in this context, the film even evokes the recently slain Kennedy, as Secretary of the Interior Carl Schurz (...) gazes wistfully at a portrait of Lincoln and asks the martyred president, „Old Friend – what would you do?“<sup>335</sup>

Es ist bezeichnend, daß alle diese anfänglich defensiven, gewaltfreien Versuche der Indianer in gewalttätigen Auseinandersetzungen enden, die die Weißen durch ihr uneinsichtiges Verhalten erzwingen. Offenbar scheint Ford nicht an die Zweckmäßigkeit des zivilen Ungehorsams, gegenüber einer gewaltbereiten Macht wie dem US-Militär, zu

---

<sup>334</sup> Ebd., Seite 142.

<sup>335</sup> Michael Coyne: *The Crowded Prairie*. A.a.O., Seite 123.

glauben. Wieder eckt er damit an eine den Zeitgeist beherrschende Meinung an, und scheint sich dadurch auf die Seite der in Bedrängnis geratenen konservativen Kräfte der Gesellschaft zu schlagen.

Betrachtet man das Ende des Films, so hat sich bei Ford eine allgemeine Resignation eingestellt, denn auch die Cheyenne, die er idealisiert und mythologisiert wie einst die Kavallerie, besitzen keine Zukunft mehr. Jane Place bringt es auf den Punkt: „The Cheyenne represent the most powerful and compelling force in *Cheyenne Autumn*; yet they are doomed to defeat. Here is the final despair of the movie; even the mythical, tribal spirit of people with a glorious history of ritual, victory, and honor, determined to control their own destiny, cannot survive.“<sup>336</sup>

Ford gesellschaftliche Vision, daß aus dem funktionierenden Nukleus der Familie eine prosperierende, moralisch überlegene Nation erwachsen kann, existiert in „Cheyenne Autumn“ nicht mehr. Die Kavallerie und die Gemeinschaft der Siedler haben diese idealisierten Rollen schon lange vorher in seinen Filmen verloren. Auch die Cheyenne, obwohl im Film idealisiert und mythologisch erhöht, können dieses Vakuum nicht mehr füllen, im Gegenteil. Die Erschießung von Red Shirt durch Little Wolf ist der gesellschaftliche Sündenfall der Cheyenne. Er zerstört dem Nukleus der Familie zutiefst eigenen, innersten Zusammenhalt. Jane Place sieht dies ebenfalls: „This act of violence breaks many ties – those of family, of tribe, and of tribal mythology – that it never can be made right.“<sup>337</sup> Ford zerstört damit ein Muster, daß er erstmalig in „The Searchers“ den Indianern zugestanden, und den Weißen abgesprochen hatte: das Recht auf Gewalt zur Selbstverteidigung. In „Cheyenne Autumn“ sind allein die Weißen grundlos gewalttätig, die Indianer Opfer. Die Inszenierung der gewalttätigen weißen Kavallerie und der Roten als ihr Opfer, wird erstmalig in „The Searchers“ geschildert, mit der Zerstörung des Indianerdorfes. In diesem Film ging die Gewalt ausschließlich, auf einer institutionalisierten Ebene, vom Militär aus. In „Cheyenne Autumn“ scheint Gewalt gegen die Indianer jedoch gesamtgesellschaftlich sanktioniert. „This traditional pattern, too, begins to break down in some measure in *The Searchers* and *Cheyenne Autumn*, where,

---

<sup>336</sup> Jane Place: *The Western Films of John Ford*. Secaucus 1974, Seite 246.

<sup>337</sup> Ebd., Seite 240.



increasingly, Ford attributes violence to whites and begins to suggest reasons for Indian rage against whites , as well as the opposite.<sup>338</sup>

Letztendlich jedoch gestattet Fords Film weder den Weißen, noch den Cheyenne, ein Happy End. Mit der Gewalttat Lone Wolfs wird nachhaltig die Zukunftsvision der zuvor im Film idealisierten Gemeinschaft der Indianer zerstört. Auch das Muster der Übertragung des Moments der Gewaltausübung allein auf die Weißen negiert Ford mit der Tat des Häuptlings. Der Regisseur hat somit seiner ureigenen Vision einer in sich intakten, weil mythologiebewußten Gemeinschaft, eine endgültige Absage erteilt. Er billigt seinem ureigenem gesellschaftlichen Ideal keine Zukunft, sondern nur noch Resignation und Niedergang zu.

Die gesellschaftliche Zerrissenheit sowie die Polarität der Epoche macht sich in den Western-Filmen Fords ab 1959 darin bemerkbar, daß in ihnen kaum noch von einer gesellschaftlichen Homogenität die Rede sein kann. Innerhalb dieser Filme ist keine einheitliche Gemeinschaft von Siedlern oder Soldaten mehr vorhanden. Aus dem Miteinander der Schicksalsgemeinschaft an der westlichen Siedlungsgrenze ist ein Gegeneinander geworden. In „Two Rode Together“ muss die Kavallerie die weißen Siedler, die ein Lynchmob geworden sind, in Schach halten, ebenso in „Sergeant Rutledge“. Die weiße Gesellschaft ist in konkurrierende Gruppen aufgeteilt, die in sich nicht homogen sind. In „Sergeant Rutledge“ zum Beispiel vertreten die Offiziere Cantrell und Shattuck zwar die Kavallerie, aber gegensätzlichere Pole als der liberale Westerner Cantrell und der reaktionäre, rassistische Bostoner Shattuck lassen sich kaum denken. Cantrell und Shattuck sind auch gute Beispiele für den herrschenden Generationenkonflikt. Auf der einen Seite der konservative, ältere Vertreter des politischen Establishments in Person des Staatsanwalts Shattuck, auf der anderen Seite der junge, gegen die bestehenden Regeln dieses Establishments rebellierende Verteidiger Cantrell.

Die bereits erwähnte, gesellschaftliche Zerrissenheit der Ära macht sich besonders im Bild der Familie bemerkbar, so wie es Ford in seinen letzten Western darstellt. Ich habe bereits geschildert, daß in „Cheyenne Autumn“ durch die Gewalttat Lone Wolfs die Familienbände, stellvertretend für alle Filme Fords, in seinem letzten Western endgültig

---

<sup>338</sup> Ken Nolley: The Representation of Conquest. John Ford and the Hollywood Indian 1939 – 1964. In: Peter C. Rollins, John E. O'Connor: Hollywoods Indian. The Portrayal of the Native American in Film. Lexington 1998. Seite 80.

zerstört scheinen. Die Risse im einst intakten Bild der Fordschen Familie kündigten sich bereits 1956 in „The Searchers“ an und fanden in „Two Rode Together“, wie im Kapitel zu diesen Filmen geschildert, einen traurigen Tiefpunkt.

Der Generationenkonflikt der sechziger Jahre spiegelt sich in den späten Filmen Fords ebenfalls stark wider. Zwischen den Helden Fords und ihren jüngeren Widersachern wird stellvertretend der Konflikt der Generationen, der auch die US-amerikanische Gesellschaft der Zeit beschäftigte, ausgetragen. Fords Helden sind alt. Sie stehen für die konservativ-traditionellen, bislang erfolgreichen gesellschaftlichen Werte und Moralvorstellungen Amerikas. Sie verfügen über eine, vom Regisseur geradezu sanktionierte, moralische Autorität und Unantastbarkeit. Gleichzeitig müssen sie sich jedoch neuen, modernen Wertevorstellungen erwehren. In „Two Rode Together“ wird Guthrie MacCabe von einem Jüngeren auf dem Sheriffposten abgelöst, der vorher im Film als inkompetenter Trottel dargestellt wird. Lt. Scott in „Cheyenne Autumn“ respektiert anfänglich nicht die Autorität seines Vorgesetzten Captain Archer. Ford schildert mit Scott einen aufsässigen, rebellischen jungen Offizier, der sich gegen die herrschende Meinung seiner Vorgesetzten auflehnt. Daß Scott schließlich im Laufe des Films eine Metamorphose zum Indianerfreund durchmacht, ist nicht wirklich plausibel. An Scott exerziert Ford seine paternalistische Lösung des gesellschaftlichen Konflikts zwischen junger Gegenkultur und altem Establishment, denn Scott wechselt im Prinzip die Seiten. Aus dem respektlosen zornbefüllten Vertreter der jungen Generation wird ein ruhiger, sich der Autorität unterwerfender und zukünftiger Repräsentant des Establishments, ein Systemvertreter gewissermaßen. Doch Fords Darstellung der Vertreter der jüngeren Generation ist alles andere als positiv. Er schildert sie als unreife, undisziplinierte Grünschnäbel, die den alten Helden weder moralisch überlegen oder gar gleichwertig sind, und auch der Gemeinschaft an der Grenze mehr schaden als nutzen. Der Generationenkonflikt der Zeit spiegelt sich in den Filmen Fords in einem Widerstreit und einer gesellschaftlichen Ablösung von Werten. Auf die historisch-gesellschaftliche Situation übertragen, definieren Faulstich/Korte diesen Paradigmenwechsel folgendermaßen: „Ein Wertewandel trat ein. Als Grundtendenz kann man den Bruch vielleicht auf den folgenden Nenner bringen: In den 60er Jahren waren die zunächst dominierenden „alten“ Werte der Elterngeneration – Leistung, Arbeit, Status, Besitz, Aufstieg, Erfolg, Macht, generell die Vernunftlastigkeit und „Anständigkeit“ der bürgerlich-doppelbödigen Kultur – von neuen, „jungen“ Werten schrittweise widerlegt worden: Gefühlsbetontheit, Spontaneität, Gewaltlosigkeit und Toleranz, Friedfertigkeit,

Selbstverwirklichung, Nacktheit und Körperlichkeit, Musik, Drogen und Bewußtseinsweiterung, Kameradschaft zwischen den Geschlechtern, Liebe als Respekt für die Integrität der Persönlichkeit des anderen.<sup>339</sup>

Auch Ford überträgt teilweise diese von der jüngeren Generation gepflegten Werte auf seine Protagonisten, die besten Beispiele sind die beiden Leutnants in „She Wore A Yellow Ribbon“, Cantrell aus „Sergeant Rutledge“, Martin Pawley aus „The Searchers“, aber auch Deborah Wright in „Cheyenne Autumn“. Viele Nebenrollen, mit jungen Schauspielern besetzt, stehen ebenfalls für die neuen Werte, die die Bewegung der Gegenkultur für sich in Anspruch nimmt. Diese Nebenrollen sind nicht immer positiv besetzte Figuren, so Sal Mineo als „Red Shirt“ in „Cheyenne Autumn“ oder Patrick Wayne als Lt. Scott im gleichen Film. Beiden Figuren ist ihre Undiszipliniertheit, Aufsässigkeit, Aggressivität zu eigen, die sich über herrschende Regeln und moralische Vorstellungen hinweg setzt. Sie mißachten Befehle älterer, höhergestellter Personen. Red Shirt legt sogar mit dem Gewehr auf unbewaffnete Unterhändler an, und spannt obendrein dem Häuptling eine Frau aus. Michael Coyne zieht demnach den Schluß: „Both Scott and Red Shirt embody Ford's recurrent misgiving (...) that the younger generation lack the charismatic moral authority of the old guard.“<sup>340</sup>

In gewissem Sinne ist sogar „The Man who Shot Liberty Valance“, entstanden 1962, vor dem Hintergrund des Generationenkonflikts lesbar. Daß diese Interpretation sich nicht aufdrängt, liegt an der Besetzung der Rolle des Ransom Stoddard durch den zu alten James Stewart. Denn im Prinzip verkörpert die Figur Stoddard viele der Werte, die der Gegenkultur, der jungen Generation, zugeschrieben werden können: jung, idealistisch, naiv auf Bücher und Gesetzesparagrafen vertrauend, friedfertig, unbewaffnet, aufrührerisch. Stoddard, von Ford als Mann des Ostens inszeniert, kommt in die Stadt Shinbone, in der das Kapital und die Waffengewalt der Großrancher herrschen. Gegen diese setzt er sich mit den ihm zur Verfügung stehenden Waffen, welche klassische demokratische Werte darstellen, zur Wehr: Recht, Gesetz, Kultur, Pressefreiheit, Bildung, sind die Pfeiler seines Widerstandes. Doch letztendlich droht Stoddard, angesichts des gewaltbereiten Gegners, diesen Kampf zu verlieren. Fords Lösung des Konflikts stellt die Figur des alten, die Werte

---

<sup>339</sup> Werner Faulstich u. Helmut Korte: „Der Film zwischen 1961 und 1976: ein Überblick. In: „Werner Faulstich/Helmut Korte (Hg.): Fischer Filmgeschichte. Band 4. Zwischen Tradition und Neuorientierung 1961 – 1976. Frankfurt am Main 1995. Seite 13.

<sup>340</sup> Michael Coyne: The Crowded Prairie. A.a.O., Seite 124.

des Westens verkörpernden, Tom Doniphon dar. Dieser entscheidet den Konflikt zwischen Establishment und Gegenkultur mit dem ureigenen Mittel des freien Westerners: Der Gewalt. Für Stoddard erschießt Doniphon den Killer der Großbrancher, Liberty Valance. Stoddard macht Karriere in der Politik durch die ihm fälschlicherweise zugestandene Reputation des Mannes, der Liberty Valance erschoss. Als er der Presse nach dem Tode Doniphons die Wahrheit erzählt, will diese niemand mehr hören: „When the legend becomes fact, print the legend.“ Stoddards Leben basiert auf einer Lüge, und auch seine hohen Ideale konnten ihn davor nicht schützen. Doniphon, der wahre Repräsentant amerikanischer Traditionen und Moral, ist tot. Fords Film ist eine einzige Rückblende: die Zukunft der geschilderten Narration ist für den Betrachter bereits Gegenwart. Übertragen auf die US-amerikanische Gegenwart, läßt sich folgende Konklusion ziehen: „The Man Who Shot Liberty Valance“ ist sowohl Vermächtnis als auch resignative Abrechnung mit der Gegenwart als auch Warnung vor einer auf Lügen und falschen, hohlen Werten aufgebauten Zukunft. Im Konflikt der Generationen gibt es für keine der Gruppen eine absolute Wahrheit, noch kann eine der Gruppen die amerikanische Gesellschaft in eine positiv geartete Zukunft führen. Fords alternde Helden verfügen über eine hohe Moral, aber nicht mehr über den Anspruch, die Welt verbessern zu wollen. Seine jungen Protagonisten haben ihre Ideale, aber auch diese führen nicht automatisch die Gesellschaft in eine bessere Zukunft, im Gegenteil. Die alten Werte haben sogar, im Angesicht der Lüge, keinen Bestand mehr. Die junge Generation ist nicht in der Lage, dieses Wertevakuum zu füllen.

In „Two Rode Together“ wird der Gegensatz zwischen der Elterngeneration und der Jugend jedoch auf die Spitze getrieben. Eltern suchen ihre von einer anderen Kultur verschleppten Kinder. In diesem Fall stehen tatsächlich die Indianer für die Gegenkultur, die einen Keil zwischen die Generationen treibt. Nachdem Eltern und Kinder wieder vereint sind, ist dieser Bruch nicht geheilt. Die Eltern erkennen ihre Kinder gar nicht mehr, sie sind sich Fremde geworden. Der Generationenkonflikt spaltet die Familie, und dieser Bruch ist irreparabel. Der junge „Running Wolfe“ tötet seine vermeintliche Mutter und wird vom wütenden Mob der weißen Siedler, den potentiellen Eltern anderer verschleppter Kinder, gelyncht. Jacquelyn Kilpatrick stellt einen interessanten Zusammenhang zwischen Indianern und der Gegengesellschaft der sechziger Jahre her: „During the 1960s, for a growing segment of society, particularly the younger generation, the idea of a „mystical people valued „unity“ and lived in shared communities, who revered the Earth and her

creatures and who were (apparently) naturally at peace was very attractive.“<sup>341</sup> Die emotionalen und politischen Werte der jungen Generation werden zunehmend auf die Indianer, und ihre Lebensart, übertragen. Bezeichnend, daß gerade in der Phase einer Heterogenisierung der Gesellschaft die kommunall erscheinende indianische Lebensart, von der Gegengesellschaft verklärt und idealisiert wird. Diese Romantisierung der amerikanischen Ureinwohner durch das Anti-Establishment zeigt sich jedoch nicht in Fords Film, und ist somit sicherlich ein weiterer Grund für dessen Ablehnung durch viele zeitgenössische Kritiker.

Fords Helden sind Vertreter einer Vergangenheit, die in den turbulenten sechziger Jahren bereits sehr lange vorüber zu sein scheint. Diese Helden blicken ständig zurück, als lägen ihre besten Zeiten tatsächlich schon lange hinter ihnen. Fords Filme scheinen das gleiche zu tun, wie Andrew Sarris auch feststellte, als er von „Ford`s cinema of reminiscence“ sprach, in dem „the mourning hero talks more eloquently to the dead than to the living.“<sup>342</sup> Mit dem Verlust des Glaubens an eine Zukunft läßt Ford seine Helden schließlich resigniert zurück. In „Rio Grande“ spielte die Band Dixie, und die Liebenden warfen sich kokette Blicke zu. In „The Searchers“ schließt sich bereits die Tür zwischen Ethan, dem Außenseiter, und der amerikanischen Familie. In „Two Rode Together“ springt Guthrie MacCabe auf die Postkutsche, um mit seiner Elena den Restriktionen einer bürgerlichen Gesellschaft gegen Westen zu entkommen. Noch kann er fliehen. Aber auf einer gesellschaftlich-moralischen Ebene hat der Protagonist bereits resigniert. In „The Man Who Shot Liberty Valance“ möchte Ransom Stoddard mit der Lüge aufräumen, auf der seine Legende und politische Karriere beruht. Doch dies wird ihm nicht gestattet. Die Aussage des Satzes „When the legend becomes fact, print the legend“, ist die Quintessenz aller Filme Fords, das Kredo seines filmischen Vermächtnisses. Die Lüge wird zugunsten des Mythos ignoriert. Aber, und das ist bezeichnend für die späteren Filme Fords, dieser Mythos treibt keine optimistische Zukunftsvision mehr an, sondern nur noch eine pessimistische, resignative Sicht einer Gesellschaft, deren hohle „Werte“ auf Lügen beruhen.

In „Cheyenne Autumn“ gestattet Ford dem Indianerkind die Ankunft in einer fremden Heimat, aus der Lone Wolf dagegen fliehen muß, ohne Ziel und ohne Hoffnung. Auch dem

---

<sup>341</sup> Jacquelyn Kilpatrick: Cellulod Indians. Native Americans and Film. Lincoln, London 1999. Seite 65.

<sup>342</sup> Zitiert in Scott Eyman: Print the Legend. A.a.O., Seite 511.

weißen Paar Captain Archer und Deborah Wright gestattet er keinen finalen Kuß und ein unzweifelhaftes Happy End. Unentschlossen verharren sie nah beieinander und doch distanziert, den Blick in eine ungewisse Zukunft gerichtet. Ford läßt uns zurück mit diesem für ihn typischen Bildern: Widersprüche wie Hoffnung und Resignation, geeint im wunderschönen Licht des Sonnenuntergangs. Felsformationen am Horizont. Abspann.

Die Annahme vieler Interpreten der späten Filme Fords, er habe sich den kontemporären Problemen des Amerika seiner Zeit verschlossen, läßt sich also nicht aufrecht halten. Ford spiegelt die Themen der Agenda der Jahre 1959 bis 1964 unbedingt in seinen Filmen wieder. Aber er tut dies auf seine Weise, indem er sich einer herrschenden Meinung, so wie sie größtenteils die US-amerikanische Filmkritik vertrat, entgegensetzte. Sein persönlicher Wertekonservatismus ermöglichte es ihm nicht, eine systemverändernde Sicht der Dinge als Lösung der gesellschaftlichen Probleme, so wie er sie sah, anzubieten. Gleichzeitig führt er die Werte der jungen Gegenkultur als substanzlos vor, und nicht als die Lösung für die Behebung der Probleme einer auseinanderdriftenden US-Gesellschaft. Zudem führt er dem Establishment dessen Rassismus vor. Ford selber, als Filmemacher, verteidigt seine errungene Position im System des etablierten Hollywood, ohne es in Frage zu stellen. Dieses persönliche Verharren auf tradierten Positionen gilt auch für Fords Filmsprache. Es ist falsch, wenn die zitierte Kritik zu „Cheyenne Autumn“ meint, Ford habe „vergessen, wo die Kamera hinstellen“ sei. Das hatte er sicherlich nicht. Fakt ist, daß sich an seiner Art, einen Film zu erzählen, nichts Wesentliches in Technik und Stil verändert hat. Seine Bildsprache ist weiterhin von einer Kamera auf Augenhöhe bestimmt, die die Position eines unauffälligen Beobachters einnimmt. Fords Visualität in „Cheyenne Autumn“ ist die gleiche wie in allen seinen anderen Filmen. Was sich verändert hat, ist die Rezeption der Betrachter. Unter dem Einfluß neuer Bildsprachen wie sie die Nouvelle Vague oder das japanische Kino gegen Ende der fünfziger Jahre hervorbrachten, verändert sich der Blick auf das Alte, so wie Ford es repräsentierte. Das Scheitern Fords bei Publikum und Kritik ist begründet auf seinem Unwillen (seiner Unfähigkeit?), neue Themen und neue filmische Mittel für sich zu adaptieren.

## 7. Konklusio

Zwischen 1939 und 1965 hat John Ford Filmgeschichte geschrieben. Seine Filme, insbesondere seine Western, sind sehr persönliche, individuelle, vielschichtige Kunstwerke. Gleichzeitig war Ford ein Chronist seiner Zeit. Gesellschaftliche Strömungen, historische Ereignisse finden starken Widerhall in seinen Produktionen. Darüber hinaus gestaltet er in seinen Filmen seine ureigene gesellschaftliche Vision über die mythologischen Wurzeln der US-amerikanischen Gesellschaft. Ford schildert, zumindest in seinen Western, einen Zivilisationsprozeß. Diese persönliche Vision und Schilderung findet ihren Spiegel im Bild der Armee, der Gemeinschaft der Kavallerie. Der Ort, an dem Ford dieses Bild darstellt, ist ein mythischer Ort, die Keimzelle der amerikanischen Nation: der Westen, die „western frontier“. An diesem mythenbeladenen wie mythenerzeugenden Ort schildert er ebenso die Entwicklung der zivilen Gemeinschaft, die später zur Gesellschaft der Vereinigten Staaten wird. Ich habe Fords Filme als eine ständige Weiterentwicklung dieser persönlichen Vision aufgefaßt. Fords Schilderung von Kavallerie und Zivilgesellschaft des Westens beginnt mit puristischen, glasklaren Bildern einer zelebrierten Gemeinschaft im Westen, in „Stagecoach“. Dieser Westen ist uneingeschränkte mythisch reine Geburtsstätte einer großen Nation, die historisch unmittelbar vor ihrer gewaltigsten Herausforderung steht, dem Kampf gegen Faschismus und Diktatur in Europa und Japan. Die Kavallerie ist noch klar außerhalb dieser Gesellschaft, aber bereits auf wundersame Weise legendenhaft erhöht, taucht sie doch in letzter Minute, wie eine Fata Morgana, mit Fahnen und Trompeten aus dem Nichts auf, um die katalytisch gereinigte, neue Gesellschaft zu erretten und aus der Wüste hinaus zu geleiten. Nie wieder wird Ford in einem seiner Western solch ein klares, uneingeschränkt reines Bild des Mythos des Westens evozieren. Bereits in seinem ersten Western nach dem Zweiten Weltkrieg, „My Darling Clementine“, kündigen sich dunkle, unheildräuende Töne von Resignation und Hoffnungslosigkeit, in der Figur des Doc Holliday, an. Dieses resignative Element wird zum Schluß der Entwicklung in seinen Westernfilmen überwiegen. Auch das in der ersten Kavallerietrilogie idealisierte Bild der Gemeinschaft der Kavallerie zeigt zunehmend Risse, bis es schließlich in Fords späten Filmen nur noch teilweise an die einst glorifizierte Truppe erinnert. Der Höhepunkt dieser idealisierten Schilderung von gemeinschaftlichem Konsens und Sinnhaftigkeit der Aufgabe der Kavallerie ist sicherlich „She Wore A Yellow Ribbon“. Es ist kein Zufall, daß dieser Film

zugleich visuell vielleicht der schönste, auf einer emotionalen Ebene sicherlich der sentimentalste Western John Fords ist. Den in den darauf folgenden Filmen festzustellenden Niedergang der Kavallerie zu einer bar aller Ideale seelenlosen Militärmaschinerie in „Cheyenne Autumn“, habe ich bereits eingehend geschildert. Doch auch Fords erstmals in „The Searchers“ etablierter Gegenentwurf zur Armee, die Zivilgesellschaft an der „western frontier“, scheitert in seinen späteren Filmen, und verkommt zu einem Lynchmob, wie in „Two Rode Together“, „Sergeant Rutledge“ und „Cheyenne Autumn“, dargestellt. Dieser Prozeß ist stellvertretend an den beiden Wyatt Earps in „My Darling Clementine“ und „Cheyenne Autumn“ abzulesen. Im früheren Film ist der von Henry Fonda dargestellte Sheriff anfangs ein lediglich von persönlichen Gründen getriebener Rächer. Doch dann ist er bereit, die harte Schale des Cowboys und Nomaden abzustreifen, und zu einem nützlichen Mitglied der sich gerade etablierenden Gesellschaft im Westen zu werde. Dieser Earp verliert zwei Brüder, aber abschließend wird er, von Friseur und Lehrerin zivilisiert, in die befriedete Stadt zurückkehren. Der wilde Mann ist gezähmt, die Bösen beseitigt, die Kirche und die Schule werden errichtet. Earp hat wesentlich dazu beigetragen, diesen zivilisatorischen Prozeß zu ermöglichen. An ihm selbst ist dieser Prozeß schrittweise im Film abzulesen. Erst wird Earp parfümiert, dann wirft er seinen Hut zum Tanze weg, zum Schluß sitzt er nicht einmal mehr auf einem Pferd. Der Wyatt Earp von 1964, zynisch dargestellt von Jimmie Stewart, verfügt über keinerlei altruistischem Interesse an der Gesellschaft oder einem Zivilisationsprozeß. Er will nur pokern. Das ist sein ureigenes Interesse. Dafür geht er über Leichen. Die Stadt, von der Armee verlassen, ist ihm egal. Er sieht lediglich sein persönliches monetäres Ziel. Moral im Sinne einer höheren Ordnung ist ihm fremd. Die Entwicklung dieser Figur steht stellvertretend für Fords zunehmende Resignation, den zivilisatorischen als auch gesellschaftlichen Entwicklungsprozeß betreffend. Der Westen ist für ihn nicht mehr der Ort, an dem eine gesellschaftliche Vision verwirklicht werden kann. Peter Stowell formuliert es folgendermaßen: „Ford began as a vigorous advocate and ended as a melancholy doubter.“<sup>343</sup> Wesentlich deutlicher in der Aussage werden McBride/Wilmington: „...both the wilderness *and* civilization are seen as dead-ends.“<sup>344</sup> Ab einem gewissen Punkt, in meiner Darstellung ist es „The Searchers“, ändert sich Fords Sicht der Idealisierung von Armee und Zivilgesellschaft. In diesem Film ist es der

---

<sup>343</sup> Peter Stowell: John Ford. A.a.O., Seite 26.

<sup>344</sup> Joseph McBride/Michael Wilmington: John Ford. A.a.O., Seite 49.



einsetzende Verfall der Werte der Kavallerie, der sich in späteren Filmen auch auf die Zivilgesellschaft erstrecken wird. In „The Searchers“ ist Fords Vision von der zivilen Gesellschaft und der zukünftigen Nation noch intakt. „Some day this country`s going to be a fine place to live“, läßt Ford eine seiner Figuren sagen. Doch bereits in den folgenden Western ist diese Option einer optimistischen Zukunft kaum noch vorhanden. Der Verlust der Sinnhaftigkeit, den die Kavallerie bereits erlitten hat, kann auch die Zivilgesellschaft nicht mehr auffangen. In „The Man Who Shot Liberty Valance“ beendet Ford den Niedergang der zivilen Gesellschaft in seinen Western, die so optimistisch in „Stagecoach“ und „Drums Along The Mohawk“ dargestellt wurde. In „Cheyenne Autumn“ bleibt ihm nur noch das Mittel der zynischen Farce, um diese Zivilgesellschaft zu schildern. Auch der gesellschaftliche Konsens, stellvertretend dafür stehen das Militär in „She Wore A Yellow Ribbon“ und die Glaubensgemeinschaft der Pioniere in „Wagonmaster“, ist im Angesicht der Schilderung eines zivilisatorisch-gesellschaftlichen Verfalls wie in „Two Rode Together“, nur noch das schwache Echo einer vergangenen Epoche.

Ford, als Künstler und politischer Mensch, resignierte, von Alter und Krankheit gezeichnet, in der Drstellung eines Fortschreitens der Entwicklung der amerikanischen Gesellschaft. Anhand seiner Filme läßt sich belegen, daß er seiner persönlichen Vision von den Idealen der Kavallerie als auch der Zivilgesellschaft größtenteils gegen Ende der 1950er Jahre, verlustig gegangen ist. Edward Buscombe versuchte, den gemeinsamen thematischen Nenner der Filme Fords über den Begriff der Suche nach Heimat zu definieren. Das dies für viele Filme Fords zutrifft, für viele aber nicht, habe ich bereits diskutiert. In diesem Zusammenhang stellt Peter Wollen fest: „...during Ford`s career the situation of home is reversed in time.“<sup>345</sup>

In Zusammenhang mit der bereits erwähnten Tatsache, daß Ford in seinen späteren Filmen gesellschaftliche Gegenwart nur noch indirekt schilderte, und sich in die Historie flüchtete, kann man von einem verdoppelten Blick in die Vergangenheit sprechen. Ford schaut selbst zurück, indem er seine Filme in einer vergangenen Epoche spielen läßt. Innerhalb der Filme wird zurückgeschaut, auf die in der Vergangenheit verlorene Heimat. Von einer Zukunftsvision gleich welcher Art, kann bei Ford also nicht mehr die Rede sein. Die Cheyenne in „Cheyenne Autumn“ kehren schließlich nicht in eine neue Heimat zurück, sondern in ihre angestammte, aus der sie von den Weißen vertrieben wurden. Dieser

---

<sup>345</sup> Peter Wollen: Signs and Meaning in the Cinema. London 1998. Seite 67.

filmimmanente Blick zurück, die Suche nach einer verlorenen Heimat, läßt sich in „The Quiet Man“ als auch in „Two Rode Together“ feststellen. Der Film „The Man Who Shot Liberty Valance“ ist ein kompletter, in eine Rahmenhandlung eingebetteter Blick zurück. Fords Protagonisten seiner frühen Filme bis Mitte der fünfziger Jahre, schienen trotz der enormen, melancholischen Last ihrer Erinnerung an glückliche, zurückliegende Tage, immer noch optimistisch in die Zukunft zu schauen. Sie waren in der Lage, gesellschaftliche Lösungen eines Konflikts einzuleiten, um so eine optimistische Zukunft zu ermöglichen. Captain Brittles in „She Wore A Yellow Ribbon“ ist das beste Beispiel für diese These. Und in diesen Filmen gibt es viele weitere Beispiele für Immigranten, Einwanderer, die nach Amerika, kamen, auf der Suche nach dem amerikanischen Traum. Diese Protagonisten suchen und finden die Erfüllung dieser gesellschaftlichen Idealvorstellung von Gemeinschaft und individuellem und gleichzeitig familiärem Glück. Die Protagonisten späterer Filme Fords vermögen allenfalls noch zu einer individuellen Findung dieses amerikanischen Glücksversprechens zu gelangen. Eine gesamtgesellschaftliche Lösung des Dilemmas zwischen persönlichem Glück und gesellschaftlichem Unglück ist ihnen nicht mehr möglich. Eine optimistische Zukunftsvision, die Gemeinschaft betreffend, bleibt ihnen versagt. Sie flüchten aus Amerika, so wie dies Sean Thornton in „The Quiet Man“ erstmalig in einem Ford-Film tat, oder die vielen anderen „Expats“ in des Regisseurs späteren Filmen. „Reversing the pattern of Ford`s prewar films, which often dealt with immigrants coming to America to seek a better life, these late works explicitly question the validity of the American Dream...“<sup>346</sup> Und schließlich, Fords Kredo als Film und Mythenmacher, „When the legend becomes fact, print the Legend“, ist nichts anderes als eine Zementierung der, vielleicht falsch historisierten, Vergangenheit. Mit der Publizierung der Lüge zur verklärenden „Wahrheit“, ist eine optimistische Zukunftsvision nicht in Einklang zu bringen. „Print The Legend“ ist die Manifestierung des Blicks zurück, ohne daß eine Zukunftsvision noch möglich ist, und vielleicht ist dies der eigentliche, melancholisch-pessimistische Gehalt der späten Filme John Fords.

---

<sup>346</sup> Joseph McBride: Searching For John Ford. A.a.O., Seite 638.

## 8. Anhang

### 8.1. Exkurs: Die historische US-Kavallerie in den Indianerkriegen nach 1865

Die Besiedelung des Westens der Vereinigten Staaten gewinnt nach Beendigung des Bürgerkriegs 1865 an Dynamik. Die Einwanderungszahlen steigen, der Siedlungsdruck auf die Ureinwohner im Westen wächst. Um die den Indianern und der Natur mühsam abgerungenen Landstriche zu sichern, bedurfte es einer staatlichen Gewalt. Diese Aufgabe fiel der US-Kavallerie zu. Jedoch standen zu schützendes Gebiet und Zahl der Truppen in einem geradezu grotesken Mißverhältnis. Das zu schützende Gebiet bestand ab 1866 aus vier „Departements“ (Dakota, Platte, Missouri, Texas), die zusammen mehr als eine Million Quadratmeilen Fläche ergaben. Die Zahl der Kavalleristen betrug weniger als 18.000 Mann, verteilt auf zirka 90 Forts. Oberbefehlshaber der Armee im Westen (genauer: Military Division of the Missouri) war von 1866 – 1869 Generalleutnant William T. Sherman, ihm folgte Lt. Gen. Philip H. Sheridan, der bis 1883 das Kommando inne hatte. Aufgegliedert war die Truppe in 10 Kavallerie-Regimenter. Auf dem Papier verfügte jede Kompanie eines Regiments über vier Offiziere, 15 Unteroffiziere („Non-Commissioned Officers“ oder kurz „NCO`s“) und 72 Mannschaftsdienstgrade. (Diese Zahl wandelte sich allerdings stetig. Mit Beendigung der Indianerkriege im Westen setzte sie der Kongress auf 44 Mann herunter). Die Kompanie wurde alternierend als „Company“ oder „Troop“ bezeichnet. Pro Regiment gab es zwölf Kompanien, bezeichnet mit den Buchstaben des Alphabets von A bis J. Die Kompanien unterteilten sich, je nach tatsächlicher Stärke der Truppe, in mehrere Züge oder „Platoons“. Eine Einheit von vier Kompanien nannte man „Squadron“ oder „Battalion“. Das Regiment wurde von einem Colonel befehligt, sein Stab bestand aus sieben Offizieren und einem Arzt. Die neunte und zehnte Kavallerie, deren Mannschaften und Unteroffiziere ausschließlich aus schwarzhäutigen Amerikanern rekrutiert wurden, verfügten noch über einen „chaplain“, einen Geistlichen. Zusätzlich unterhielt die Armee noch eine Kundschafter-Truppe von 1000 Mann, die „Scouts“. Dort wurden teilweise auch Indianer rekrutiert, vorzugsweise Erzfeinde des Stammes, gegen den gerade gekämpft wurde. So waren in der notorischen Kampagne der Siebten Kavallerie 1876 Crow-Scouts gegen die Sioux eingesetzt, in den Kämpfen gegen die Apachen waren die indianischen Kundschafter ebenfalls unersetzlich.

(In diesem speziellen Fall kämpften verfeindete Sippen der Apachen gegeneinander. Wie ein Zeitgenosse sagte: „Man braucht Diamantenstaub, um Diamanten zu schleifen“).

Wie bereits angemerkt, bestand ein Mißverhältnis zwischen der vom Gesetzgeber vorgeschriebenen Sollstärke der Truppe und der tatsächlichen Iststärke. Die Kavallerie war chronisch unterbesetzt und erreichte ihre Sollstärke eigentlich nie. Ein Grund dafür war unter anderem die enorme hohe Desertionsrate. In „Rio Grande“ wird kurz auf dieses Thema eingegangen: John Wayne hält vor den neuen Rekruten eine Rede und warnt sie, zu desertieren. Dies scheint tatsächlich an der Tagesordnung gewesen zu sein. 1871 desertierten unglaubliche 32,6 Prozent der gesamten US-Armee. In einem Stabsbericht aus der Zeit zwischen dem 30. Juni 1873 und dem 30. Juni 1874 werden dagegen „nur“ noch 4606 Desertionen gezählt, das waren 19 Prozent gemessen an der Gesamtstärke der Armee. Lokale Ereignisse wie ein Goldrausch konnten großen Einfluß haben auf die Motivation des einzelnen Soldaten. Es wird berichtet, daß Custers 7. Kavallerie in einer einzigen Nacht am Platte River 40 Mann abhanden kamen, die beschlossen hatten, ihr Glück als Prospektoren in einem der neuen Goldgebiete der Black Hills zu suchen.

Das Leben als Soldat war hart und entbehrungsreich. Es galt nicht nur Indianer zu bekämpfen, die Truppe baute Häuser, Brücken und Straßen, errichtete Telegrafleitungen, brachte die Ernte ein und vieles mehr. Die Wahrscheinlichkeit für einen Trooper, an einer Krankheit zu sterben, war ungleich höher, als von einem Indianer zur Strecke gebracht zu werden. Ein Medizinerreport aus der Zeit belegt, daß von im Schnitt 1800 behandelten Männern lediglich 250 Kampfwunden davongetragen hatten. Der Rest litt an Krankheiten, worunter besonders Geschlechtskrankheiten weit verbreitet waren. Auch Alkoholismus forderte ein hohes Maß an Ausfällen.

Der Ausbildungsstandard der Kavallerie war schlecht. Die meisten der Rekruten stammten aus urbanen, sozial schwachen Verhältnissen aus den Städten des Ostens („urban poor“). Sie konnten nicht reiten, bevor sie zur Armee kamen, ihre Motivation, die „Frontier“ zu sichern, war für sie gering. Jedoch rekrutierte die Armee im Westen auch lokale Kräfte, deren Motivation ungleich höher war: Sie verteidigten ihre Heimat. Diese Truppenteile waren erfahrener im Umgang mit den Indianern, verfügten über Kenntnisse von Waffen und Gelände, konnten reiten, und waren insgesamt auch gesundheitlich in einem besseren Zustand als die Rekruten aus den „Tenements“ des Ostens. In der

Kriegsgerichtsverhandlung nach dem Desaster der 7. Kavallerie am Little Bighorn berichtete einer der angeklagten Offiziere, daß viele der Reiter nicht in der Lage waren, ihr Pferd im Galopp zu beherrschen, und somit weder diszipliniert noch geordnet gegen den Feind vorgehen konnten. Die Szenen in den Filmen der ersten Trilogie mit den neuen Rekruten erscheinen vor diesem Hintergrund plausibel. Ebenso realistisch sind dann auch die Figuren Tyree und Sandy in „Rio Grande“, Westerner, die im „roman style“, auf dem Rücken der Tiere stehend, reiten können.

Aufgrund der enormen Entfernungen im Westen und des chronischen Mangels an Soldaten bestanden die meisten der Grenzposten lediglich aus einer Kompanie. Diese Posten mußten autark sein, denn aufgrund der bereits erwähnten räumlichen Distanzen im Westen gab es Schwierigkeiten mit dem Nachschub. Die Forts bestanden aus einer Ansammlung von Häusern und Ställen, es gab Küchen für Mannschaften und Offiziere, eine Krankenstation, ein Gefängnis und einen Friedhof. Es bestand die Möglichkeit, daß Offiziere wie Mannschaften mit ihren Frauen zusammen leben konnten. Die angrenzenden Friedhöfe dokumentieren, daß die Kindersterblichkeit sehr hoch war.

Der Lohn für einen Kavalleristen betrug in der Zeit nach dem Bürgerkrieg 13 Dollar im Monat. Die Beförderungsmöglichkeiten waren für Mannschaften wie Offiziere erschreckend gering, da es kein offizielles Pensionsalter gab. Nathan Brittles in „She Wore a Yellow Ribbon“ sagt über einen gefallenen „Trooper“ (d.i. ein Mannschaftsdienstgrad), daß er in „fünf oder sechs Jahren“ zum Korporal befördert worden wäre – Korporal ist ebenfalls nur ein Mannschaftsdienstgrad. Für einen Leutnant, der als „2<sup>nd</sup> Lieutenant“ von der Militärschule zur Truppe kam, betrug 1877 die Zeit, um zum Major befördert zu werden (Leutnant zum Major sind zwei Ränge) durchschnittlich 26 Jahre. Es erscheint also durchaus wahrscheinlich, daß ein älterer Mann wie Nathan Brittles in „She Wore a Yellow Ribbon“ lediglich als Captain einer Kompanie in den Ruhestand geht. Die in den Kavalleriefilmen John Fords gezeigte ethnologische Vielfalt der Truppe läßt sich ebenfalls historisch belegen. Zwischen 1865 und 1874 waren 20 Prozent der Mannschaftsdienstgrade irische Einwanderer, 12 Prozent der Kavalleristen kamen aus Deutschland. Trotz dieser Unzahl an ungünstigen Voraussetzungen konnte die US-Armee die Indianerkriege für sich entscheiden. Zwei Gründe nennt die Fachliteratur übereinstimmend: Diszipliniertes und systematisches Vorgehen der Armee, und überlegene Feuerkraft. Die individuelle und zahlenmäßige Überlegenheit der indianischen Krieger machte die Kavallerie mit militärischer Taktik wett. So konnte eine relativ kleine Anzahl

von Kavalleristen auf Grund eines gemeinsamen, disziplinierten Vorgehens, unterstützt von überlegener Waffentechnik, den weniger organisierten Angriff der indianischen Krieger abschlagen. Der Faktor Zeit ist ebenfalls von Bedeutung. In den harten Wintern der großen Ebenen stellten die Indianer traditionell die Kampfhandlungen ein. Die Kavallerie aber nicht. Sie setzte den flüchtenden Stämmen noch unter härtesten Bedingungen nach, und ließ sie nicht zur Ruhe kommen. Diese Konsistenz der Kriegsführung über die Jahre zahlte sich für die USA aus. Im Winter 1890 wurden die letzten freien Prärieindianer am „Wounded Knee“ zusammengeschossen. Die Indianerkriege waren vorüber. Mit dem Eintritt der USA in den ersten Weltkrieg endet die Zeit der Kavallerie als berittene Truppe.

Im Gegensatz zu dem idealisierten Bild der Kavallerie in den Filmen Fords bis 1950 sah die Realität weniger glorreich aus. Stellvertretend sei hier der Brief eines Soldaten zitiert, der aufzeigt, als wie wenig glanzvoll der Dienst in der USC empfunden wurde: „I want to get out of the army honorable, but if I can get out otherwise I will give the cursed outfit the ‘Grand bounce’. I can not endure them much longer. None but a menial cur could stand the usage of a soldier of the army today in America“.<sup>347</sup>

Das von Ford in der ersten Kavallerietrilogie vermittelte Bild kann also als historisch akzeptabel bezeichnet werden. Lediglich seine Romantisierung (zu der auch die humoristische Verharmlosung des Alkoholismus seiner Figuren zählt) der Armee muß als historisch nicht realistisch bezeichnet werden. Wie dargestellt, verliert sich diese Idealisierung der Truppe in seinem Werk zusehends. Das vermittelte Bild der Reitertruppen in einem Film wie „The Searchers“ oder „The Horse Soldiers“ trifft dann eher auf die tatsächlichen geschichtlichen Verhältnisse zu.

---

<sup>347</sup> Alle Angaben aus: John P. Langellier: *Sound the Charge. The U.S. Cavalry in the American West, 1866-1916*. London, Mechanicsburg, 1998 und Philip Katcher, Ron Volstead: *US Cavalry on the Plains 1850-90*. London 1985. Der zitierte Brief des Kavalleristen stammt aus Geoffrey C. Ward (Hg.): *The West. An Illustrated History*. Boston 1996. Seite 309.

## 8.2 Literaturverzeichnis

### John Ford und seine Filme

- Anderson, Lindsay: About John Ford. London 1999.
- Anobile, Richard (Hg.): John Ford`s Stagecoach. New York 1975.
- Baxter, John: The Cinema of John Ford. London, New York 1971.
- Bitomsky, Hartmut: Gelbe Streifen, strenges Blau. Passage durch Filme von John Ford. In: Filmkritik München, Nr. 258, Juni 1978, Nr. 267, März 1979 und Nr. 284, August 1980.
- Bogdanovich, Peter: John Ford. Berkeley, Los Angeles 1978.
- Bourget, Jean-Loup: John Ford. Paris 1990.
- Bühler, Wolf Eckart: John Fords Stock Company. Filmkritik München, Nr. 181. Januar 1972.
- Bühler, Wolf Eckart: John Ford. Tribut an eine Legende. Filmkritik München, Nr. 260, August 1978.
- Bühler, Wolf Eckhart: Hank Worden. Filmkritik München, Nr. 249, Sept./Okt. 1977.
- Buscombe, Edward: Stagecoach. London 1992.
- Buscombe, Edward: The Searchers. London 2000.
- Carey, jr., Harry: Company of Heroes. My Life as an Actor in the John Ford Stock Company. New York, London 1994.
- Darby, William: John Ford`s Westerns. A thematic Analysis, with a Filmography. Jefferson, London 1996.
- Davis, Ronald L. : John Ford. Hollywoods Old Master. Norman, London 1995.
- Eyman, Scott: Print the Legend. The Life and Times of John Ford. New York 1999.
- Ford, Dan: Pappy. The Life of John Ford. New York 1998. (Erstausgabe Englewood Cliffs 1979).
- Gallagher, Tag: John Ford. The Man and his Films. Berkeley, Los Angeles, London 1986.
- Haudiquet, Philippe: John Ford. Paris 1966.
- Howze, William C.: The Influence of Westernpanting and Genrepainting on the Films of John Ford. (Dissertation). University of Texas at Austin 1986.
- Levy, Bill: John Ford. A Bio-Bibliography. Westport (CT) 1998.
- McBride, Joseph: Searching For John Ford. A Life. New York 2001.

- McBride, Joseph, und Wilmington, Michael: John Ford. London 1974.
- Peary, Gerald (Hg.): John Ford Interviews. Jackson 2001.
- Place, J.A.: The Non-Western Films of John Ford. Secaucus 1979.
- Place, J.A.: The Western Films of John Ford. Secaucus 1974.
- Prater, Jeffrey C.: John Ford's Cavalry Trilogy: Myth or Reality. (M.A. Thesis) Fort Leavenworth, KS, 1989.
- Jeffrey C. Prater: John Ford's Cavalry. Dissertation, University of Kansas, 1993.
- Rollet, Patrice u. Saada, Nicolas: John Ford. Paris 1990.
- Roy, Jean: Pour John Ford. Paris 1976.
- Sarris, Andrew: The John Ford Movie Mystery. Bloomington, London 1975.
- Stowell, Peter: John Ford. Boston 1986.
- Studlar, Gaylyn, u. Bernstein, Matthew (Hg.): John Ford Made Westerns. Filming the Legend in the Sound Era. Bloomington, Indianapolis 2001.
- Sinclair, Andrew: John Ford. New York 1979.
- Spittles, Brian: John Ford. Harlow, UK 2002
- Weinrichter, Antonio (Hg.): John Ford. Filmoteca Española Madrid 1988.

### Westernfilm

- Buscombe, Edward und Pearson, Roberta (Hg.): Back in the Saddle Again. New Essays on the Western. London 1998.
- Cameron, Ian und Pye, Douglas (Hg.): The Movie Book of the Western. London 1996.
- Cawelti, John G.: The Six-Gun Mystique Sequel. Bowling Green, OH, 1999.
- Coyne, Michael: The Crowded Prairie. American National Identity in the Hollywood Western. London, New York 1997.
- Everson, William K.: The Hollywood Western. Secaucus 1969.
- Eyles, Allen: The Western. South Brunswick, New York 1975.
- Hanisch, Michael: Western. Die Geschichte eines Genres. Berlin (DDR) 1984.
- Hembus, Joe: Western-Film-Lexikon. München, Wien 1976.
- Jeier, Thomas: Der Westernfilm. München, 1987.
- Kitses, Jim u. Rickman, Gregg (Hg.): The Western Reader. New York 1999.
- Langman, Larry: A Guide To Silent Westerns. Westport, CT, London, UK 1992
- Mitchell, Lee Clark: Westerns. Making the Man in Fiction and Film. Chicago 1996.



- Nott, Robert. Foreword by Budd Boetticher: Last of the Cowboy Heroes. The Westerns of Randolph Scott, Joel McCrea, and Audie Murphy. Jefferson, N.C., 2000.
- Parkinson, Michael u. Jeavons, Clyde: A Pictorial History of Westerns. London, New York, Sydney, Toronto 1972.
- Seeßlen, Georg: Western. Geschichte und Mythologie des Westernfilms. Reprint Marburg 1995/ Originalausgabe Reinbek bei Hamburg 1979.

### Hollywood und amerikanischer Film

- Behlmer, Rudy: Behind the Scenes. New York 1982.
- Behlmer, Rudy: Memo From Darryl F. Zanuck. New York 1993.
- Bogle, Donald: Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks. An interpretive History of Blacks in American Films. New York 1973.
- Birdwell, Michael E.: Celluloid Soldiers. Warner Bros.'s Campaign against Nazism. New York, London 1999.
- Biskind, Peter: Seeing is Believing. How Hollywood taught us to stop worrying and love the Fifties. New York 1983.
- Blumenberg, Hans C.: Die Kamera in Augenhöhe. Begegnungen mit Howard Hawks. Köln 1979.
- Böhringer, Hannes: Auf dem Rücken Amerikas. Eine Mythologie der neuen Welt im Western und Gangsterfilm. Berlin 1998.
- Bogdanovich, Peter: Who the Devil Made it? Conversations with legendary Film Directors. New York 1998.
- Bordwell, David u. Staiger, Janet u. Thompson, Kristin: The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960. London 1985.
- Everson, William K.: American Silent Film. Oxford, New York 1998. (Erstausgabe Oxford 1978).
- Girgus, Sam B.: Hollywood Renaissance. The Cinema of Democracy in the Era of Ford, Capra, and Kazan. Cambridge (UK) 1998.
- Jacobsen, Wolfgang u. Belach, Helga u. Grob, Norbert (Hg.): William Wyler. Berlin 1996.
- Jewell, Richard B., with Vernon Harbin. The RKO Story. The Complete Studio History, with all of the 1051 Films described and illustrated. London, New York 1982 .

- Kilpatrick, Jacquelyn: Celluloid Indians. Native Americans And Film. Lincoln, London 1999.
- Lourdeaux, Lee: Italian and Irish Filmmakers in America. Ford, Capra, Coppola and Scorsese. Philadelphia 1990.
- Nowak, Anneliese: Die amerikanische Filmfarce. München 1991.
- Peipp, Matthias und Springer, Bernd: Edle Wilde Rote Teufel. Indianer im Film. München 1997.
- Rollins, Peter C. (Hg.): Hollywood as Historian. American Film in a Cultural Context. Lexington 1983.
- Rollins, Peter C. u. O'Connor, John E. (Hg.): Hollywood's Indians. The Portayal of the Native American in Film. Lexington 1998.
- Sarris, Andrew: American Cinema. New York 1968.
- Schatz, Thomas: Boom and Bust. American Cinema in the 1940s. Berkeley, Los Angeles, London 1999.
- Staiger, Janet (Hg.): The Studio System. New Brunswick 1995.
- Wright Wexman, Virginia. Creating the Couple. Love, Marriage, and Hollywood Performance. Princeton 1993.

### Film allgemein

- Balazs, Béla: Der Geist des Films. Frankfurt am Main 2001.
- Balazs, Béla: Der sichtbare Mensch. Frankfurt am Main 2001.
- Blothner, Dirk: Erlebniswelt Kino. Über die unbewußte Wirkung des Films. Bergisch Gladbach 1999.
- Caughie, John: Theories of Authorship. London, New York 1981.
- Davies, Ronald L.: Duke. The Life and Image of John Wayne. Norman 1998.
- Faulstich, Werner und Korte, Helmut (Hg.): Fischer Filmgeschichte Bände 1-5. Frankfurt am Main 1990.
- Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt am Main 1979. (Originalausgabe Princeton, 1947).
- Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt am Main 1964. (Originalausgabe New York 1960).
- Lehman, Peter (Hg.): Defining Cinema. New Brunswick 1997.

- Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films. Reinbek bei Hamburg 1991.
- Monaco, James: Film und neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe. Reinbek bei Hamburg 2000.
- Salt, Barry: Film Style and Technology: History and Analysis. 2<sup>nd</sup> Edition. Oxford, UK 1992.
- Peter Wollen: Signs and Meaning in the Cinema. London 1972.

### US-amerikanische Geschichte

- Boorstin, Daniel J.: An American Primer. Chicago 1966.
- Chafe, William H.: The Unfinished Journey. America Since World War II. New York 1999.
- Derounian-Stodola, Katherine Zabelle: Women`s Indian Captivity Narratives. New York 1998.
- Katcher, Philip u. Volstad, Ron: US Cavalry on the Plains. London 1985.
- Ketchum, William C.: Remington and Russell. Artists of the West. New York 1997.
- Langellier, John P.: Sound the Charge. The U.S. Cavalry in the American West, 1866-1919. London, Mechanicsburg 1998.
- Matusow, Allen J.: The Unraveling of America. A History of Liberalism in the 1960s. New York 1984.
- Maurer, Jörg-Peter u. Maurer, Gisela: Monument Valley. Land, durch das sie zogen. Hannover 1985.
- May, Elaine Tyler: Homeward Bound. American Families in the Cold War Era. Revised Edition. o.Ortsangabe (University of Minnesota?) 1999.
- Mitterauer, Michael u. Siedler, Reinhard: Vom Patriarchat zur Partnerschaft. Zum Strukturwandel der Familie. München 1991.
- Pach, Chester J. Jr., und Richardson, Elmo: The Presidency of Dwight D. Eisenhower. Lawrence 1991.
- Raeithel, Gert: Geschichte der nordamerikanischen Kultur. Frankfurt am Main 1995.
- Ridge, Martin: Rand McNally Atlas of American Frontiers. Chicago, New York, San Francisco 1993.
- Sitkoff, Harvard: The Struggle For Black Equality. 1954-1992. New York 2000.

- Slotkin, Richard: The Fatal Environment. The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization 1800-1890. Norman 1998. (Erstausgabe New York 1985).
- Slotkin, Richard: Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America. Norman 1998. (Erstausgabe New York 1992).
- Smith, Henry Nash: Virgin Land. The American West as Symbol and Myth. Cambridge, USA, London, England 1950.
- Teague, David.W.: The Southwest in American Literature and Art. The Rise of a Desert Aesthetic. Tucson 1997.
- Ward, Geoffrey C., with a preface by Stephen Ives and Ken Burns: The West. An illustrated History. Boston, New York, Toronto, London 1996.
- Winters, Paul (Hg.): The Civil Rights Movement. San Diego 2000.

Andere Quellen:

- The Life of John Ford. Dokumentarfilm von Linday Anderson. BBC, 1993.
- John Ford's American West. Dokumentarfilm von Denis Sanders. CBS, 1971.
- Gefilmtes Interview mit John Ford, geführt von André S. Labarthe und Hubert Knapp, Los Angeles, September 1965.
- Gefilmtes Interview mit John Ford, geführt von Philip Jenkinson, BBC, Los Angeles 1968.

### 8.3. Filmverzeichnis

**Stagecoach** (deutsche Verleihtitel: „Höllenfahrt nach Santa Fé“ und „Ringo“)

Produktion: Walter Wanger Productions für United Artists. Regie: John Ford.

Ausführender Produzent: Walter Wanger. Drehbuch: Dudley Nichols, nach der

Kurzgeschichte „Stage to Lordsburg, von Ernest Haycox. Kamera: Bert Glannon. Art

Director: Alexander Tolubaloff. Set Decorator: Wiard B. Ihnen. Kostüme: Walter Plunkett.

Musik: Richard Hageman, W. Franke Harling, John Leipold, Leo Shuken, Louis

Gruenberg. Schnittüberwachung: Otho Lovering. Schnitt: Dorothy Spencer, Walter

Reynolds. Regieassistent: Wingate Smith. Second Unit Regie: Yakima Canutt.

Drehorte: Monument Valley, Utah und Arizona, Kernville, Dry Lake, Victorville, Fremont Pass, Calabasas, Chatsworth, alle Kalifornien.

Drehzeit: 31. Oktober – 23. Dezember 1938.

Laufänge: 97 min, 8627 ft., Schwarz-Weiß.

Copyright: 20.2.1939.

Verleih: United Artists.

Verleihstart: 2. März 1939

Besetzung und Rollen:

John Wayne (Ringo Kid), Claire Trevor (Dallas), Thomas Mitchell (Doc Boone), John

Carradine (Hatfield), Andy Devine (Buck), George Bancroft (Sheriff Curly Wilcox),

Donald Meek (Samuel Peacock), Louise Platt (Lucy Mallory), Tim Holt (Lt. Blanchard),

Berton Churchill (Henry Gatewood), Tom Tyler (Hank Plummer) uva.

**Fort Apache** (deutscher Verleihtitel: „Bis zum letzten Mann“)

Produzenten: John Ford, Merian C. Cooper. Argosy Pictures für RKO. Regie: John Ford.

Drehbuch: Frank S. Nugent, nach der Geschichte „Massacre“ von James Warner Bellah.

Kamera: Archie Stout. 2<sup>nd</sup> Unit Kamera: William Clothier. Schnitt: Jack Murray. Musik:

Richard Hageman. Art Director: James Basevi. Set Designer: Joseph Kish. Special Effects:

David Koehler. Kostüme: Michael Meyers, Ann Peck. Tanzchoreographie: Kenny Williams.

Drehorte: Monument Valley, Arizona und Mexican Hat, Utah.

Drehzeit: Juli – 2. Oktober 1947.

Laufänge: 127 Minuten, Schwarz-Weiß.

Verleih: RKO

Verleihstart: 9. März 1948

Besetzung und Rollen:

John Wayne (Captain Kirby York), Henry Fonda (Lt. Colonel Owen Thursday), Shirley Temple (Philadelphia Thursday), John Agar (Lt. Michael O`Rourke), Pedro Armendariz (Sergeant Beaufort), Ward Bond (Sergeant Major O`Rourke), George O`Brien (Captain Sam Collingwood), Victor McLaglen (Sergeant Mulcahy), Anna Lee (Mrs. Collingwood), Irene Rich ( Mrs. O`Rourke), Guy Kibbee (Dr. Wilkens), Grant Withers (Silas Meecham), Miguel Inclan (Cochise), Francis Ford (Bartender), Jack Pennick (Sergeant Shattuck), Dick Foran (Sergeant Quincannon) uva.

**She Wore A Yellow Ribbon** (deutscher Verleihtitel: „Der Teufelshauptmann“)

Produzenten: Merian C. Cooper, John Ford. Argosy Pictures für - RKO Radio. Associate

Producer: Lowell Farrell. Regie: John Ford. Drehbuch: Frank S. Nugent nach der

Kurzgeschichte „War Party“ von James Warner Bellah. Kamera: Winton S. Hoch. 2<sup>nd</sup> Unit

Kamera: Charles Boyle. Art Director: James Basevi. Set: Joe Kish. Musik: Richard

Hageman. Schnitt: Jack Murray. Kostüme: Michael Myers. Special Effects: Jack Caffee.

Drehort: Monument Valley, Arizona.

Drehzeit: Oktober - Dezember 1948.

Laufänge: 103 Minuten, Farbe von Technicolor.

Verleih: RKO Radio.

Verleihstart: 22. Oktober 1949.

Academy Award: Winton Hoch, für beste Farbfotografie.

Besetzung und Rollen:

John Wayne (Captain Nathan Brittles), John Agar (Lieutenant Flint Cohill), George O`Brien (Major Mack Allshard), Harry Carey, Jr. (Lieutenant Pennell), Joanne Dru (Olivia Dandridge), Ben Johnson (Sergeant Tyree), Victor McLaglen (Sergeant Quincannon), Mildred Natwick (Mrs. Abbey Allshard), Chief Big Tree (Pony That Walks), Francis Ford (Bartender) uva.

**Rio Grande** (deutscher Verleihtitel: „Rio Grande“)

Produzenten: Merian C. Cooper, John Ford. Argosy Pictures für Republic. Regie: John Ford  
Drehbuch: James Kevin McGuinness nach der Kurzgeschichte „Mission with No Record“ von James Warner Bellah. Kamera: Bert Glennon, Archie Stout. Art Director: Frank Hotaling. Music: Victor Young. Schnitt: Edward Murray.

Drehort: Mexican Hat, Utah.

Drehzeit: Juni - Juli 1950.

Laufänge: 105 Minuten, Schwarz-Weiß.

Verleih: Republic.

Verleihstart: 15. November 1950.

Besetzung und Rollen: John Wayne (Lieutenant Colonel Kirby Yorke), Maureen O'Hara (Kathleen Yorke), Claude Jarman, Jr. (Trooper Jeff Yorke), Victor McLaglen (Sergeant Quincannon), J. Carroll Naish (General Philip Sheridan), Fred Kennedy (Trooper Heinze), Ben Johnson (Trooper Tyree), Harry Carey Jr. (Trooper Boone) uva

**The Searchers** (deutscher Verleihtitel: „Der schwarze Falke“)

Produzenten: Merian C. Cooper, C.V. Whitney, für C.V. Whitney Pictures und Warner Bros.

Regie: John Ford. Drehbuch: Frank Nugent, nach einer Erzählung von Alan LeMay.

Associate Producer: Patrick Ford. Kamera: Winton Hoch. Art Director: Frank Hotaling, James Basevi. Set: Victor Gangelin. Musik: Max Steiner. Schnitt: Jack Murray.

Drehort: Monument Valley, Arizona; Gunnison, Colorado.

Drehzeit: Sommer – Herbst 1955.

Laufänge: 119 Minuten, Farbfilm von Technicolor, in Vista Vision.

Verleih: Warner Bros.

Verleihstart: 26. Mai 1956.

Besetzung und Rollen:

John Wayne (Ethan Edwards), Jeffrey Hunter (Martin Pawley), Ward Bond (Samuel Clayton), Vera Miles (Laurie Jorgenson), Natalie Wood (Debbie Edwards), John Qualen (Lars Jorgenson), Olive Carey (Mrs. Jorgenson), Henry Brandon (Chief Scar), Harry Carey Jr. (Brad Jorgenson), Hank Worden (Mose Harper), Ken Curtis (Charlie McCorry) uva.

**The Horse Soldiers** (deutscher Verleihtitel: Der letzte Befehl)

Produzenten: John Lee Mahin, Martin Rackin. The Mirisch Company. Regie: John Ford.

Drehbuch: John Lee Mahin, Martin Rackin, nach der Erzählung von Harold Sinclair.

Kamera: William H. Clothier. Musik: David Buttolph. Art Director: Frank Hotaling Set:

Victor Gangelin. Schnitt: Jack Murray.

Drehorte: Louisiana und Mississippi.

Drehzeit: Oktober – Dezember 1958.

Laufänge: 119 Minuten, Farbfilm von Deluxe.

Verleihstart: 24. Juni 1959.

Verleih: United Artists.

**Besetzung und Rollen:**

John Wayne (Colonel John Marlowe), William Holden (Major Hank Kendall), Constance Towers (Hannah Hunter), Ithe Gibson (Lukey), Hoot Gibson (Brown), Carleton Young (Johnny Miles), Stan Jones (General Grant), Willis Bouchey (Colonel Secord), Russell Simpson (Sheriff Goodboy) uva.

**Sergeant Rutledge** (deutscher Verleihtitel: „Mit einem Fuß in der Hölle“)

Produktion: Ford Productions für Warner Bros., Regie: John Ford. Producers: Patrick Ford,

Willis Goldbeck. Drehbuch: Willis Goldbeck, James Warner Bellah. Kamera: Bert

Glennon. Musik: Howard Jackson. Schnitt: Jack Murray. Art Director: Edie Imazu.

Drehort: Monument Valley, Arizona; Mexican Hat, Utah.

Drehzeit: Mai – Juni 1959

Laufänge: 111 Minuten, Farbfilm von Technicolor.

Verleihstart: 18. Mai 1960.

Verleih: Warner Bros.

**Besetzung und Rollen:**

Jeffrey Hunter (Lt. Cantrell), Woody Strode (Braxton Rutledge), Constance Towers (Mary Beecher), Willis Bouchey (Colonel Fosgate), Carleton Young (Captain Shattuck), Billie Burke (Mrs. Cordelia Fosgate), Fred Libby (Chandler Hubble, Toby Richards (Lucy Dabney), Juan Hernandez (Sergeant Skidmore), Hank Worden (Laredo) uva.



**Two Rode Together** (deutscher Verleihtitel: „Zwei ritten Zusammen“)

Produktion: Shpetner Productions/John Ford für Columbia. Regie: John Ford. Producer: Stan Shpetner. Drehbuch: Frank Nugent, nach der Erzählung von Will Cook „Comanche Captives“. Kamera: Charles Lawton Jr. Musik: George Duning. Art Director: Robert Peterson. Set: James Crowe. Schnitt: Jack Murray.

Drehort: Südwest-Texas.

Drehzeit: November 1960.

Laufänge: 109 Minuten, Farbfilm von Eastmancolor.

Verleihstart: 5. Juli 1961.

Verleih: Columbia.

**Besetzung und Rollen:**

James Stewart (Guthrie McCabe), Richard Widmark (Jim Gary), Shirley Jones (Marty Purcell), Linda Cristal (Elena de la Madraiga), Andy Devine (Sergeant Posey), John McIntire (Major Frazer), Willis Bouchee (Edward Wringle), Henry Brandon (Quanah Parker), Harry Carey Jr. (Ortho Clegg), Ken Curtis (Greely Clegg) uva.

**Cheyenne Autumn** (deutscher Verleihtitel: „Cheyenne“)

Produktion: John Ford/Bernard Smith Production für Warner Bros. Regie: John Ford. Producer: Bernard Smith. Drehbuch: James R. Webb, nach der Erzählung von Mari Sandoz. Kamera: William Clothier. Musik: Alex North. Art Director: Richard Day. Set: Darrell Silvera. Schnitt: Otho Lovering. Second Unit Regie: Ray Kellogg.

Drehort: Monument Valley, Arizona; Moab, Utah.

Drehzeit: Oktober – Dezember 1963.

Laufänge: 159 Minuten, Farbfilm von Technicolor, in Super Panavision 70.

Verleihstart: 19. Dezember 1964.

Verleih: Warner Bros.

**Besetzung und Rollen:**

Richard Widmark (Captain Thomas Archer), Carroll Baker (Deborah Wright), Edward G. Robinson (Carl Schurz), Karl Malden (Captain Wessels), Sal Mineo (Red Shirt), Ricardo Montalban (Little Wolf), Dolores Del Rio (Spanish Woman), Gilbert Roland (Dull Knife), James Stewart (Wyatt Earp), Arthur Kennedy (Doc Holliday), Patrick wayne (Second Lt.

Scott), Mike Mazurki (Sergeant Wichowski), George O'Brien (Major Branden) Victor Jory (Tall Tree), Harry Carey Jr. (Trooper Smith), Ben Johnson (Trooper Plumtree) uva.

### **8.3.1. Chronologie der Filme John Fords ab 1939**

Stagecoach, 1939

Young Mr. Lincoln, 1939

Drums Along The Mohawk, 1939

The Grapes Of Wrath, 1940

The Long Voyage Home, 1940

Tobacco Road, 1941

How Green was my Valley, 1941

They Were Expendable, 1945

My Darling Clementine, 1946

The Fugitive, 1946

Fort Apache, 1948

Red River, 1948

3 Godfathers, 1948

She Wore a Yellow Ribbon, 1949

When Willie Comes Marching Home, 1950

Wagon Master, 1950

Rio Grande, 1950

The Quiet Man, 1952

What Price Glory, 1952

The Sun Shines Bright, 1953

Mogambo, 1953

The Long Gray Line, 1955

Mister Roberts, 1955

The Searchers, 1956

The Rising of The Moon, 1957

The Wings of Eagles, 1957

Gideon`s Day, 1958  
The Last Hurrah, 1958  
The Horse Soldiers, 1959  
Sergeant Rutledge, 1960  
Two Rode Together, 1961  
The Man who shot Liberty Vallance, 1962  
How the West was won, 1962  
Donovan`s Reef, 1963  
Cheyenne Autumn, 1964  
Young Cassidy, 1965  
Seven Women, 1965

#### 8.4. Glossar amerikanischer Filmausdrücke

**B-Picture** = im Gegensatz zu einem sogenannten A-Picture ein Film minderer Produktionskosten, der in einem Filmdoppelprogramm vor dem eigentlichen Hauptfilm lief.

**Bild-Ratio** = Verhältnis des vertikalen und horizontalen Bildrahmens eines einzelnen Filmbildes auf dem Filmstreifen zueinander. Heutzutage arbeitet man meistens bei 35mm Film mit einer Ratio von 1.85: 1, der sogenannten „Academy Ratio“. In den dreißiger und vierziger Jahren war die Ratio allgemein 1.33: 1. Cinemascope hat gemeinhin eine Ratio von 2.35:1.

**Box-Office** = die Kinokasse, eigentlich das Kassenhäuschen. Im übertragenen Sinne das Einspielergebnis eines Films.

**Close-Up** = Bezeichnung einer Einstellungsgröße: eine Großaufnahme.

**Credits** = Die Namensnennung in Vor- bzw. Abspann. Gewerkschafts – und Gilderegeln bestimmen, welcher Filmschaffende wofür und warum einen „credit“ erhält.

**Director** = der Regisseur eines Films.

**Director of photography** = Im Deutschen der „lichtsetzende Kameramann“. In den USA ist der d.p. für den visuellen Stil eines Films verantwortlich, den er nach den Maßgaben des Regisseurs entwickelt. An Arbeiten am set ist der d.p. für den Kameraaufbau und die

Lichtsetzung verantwortlich. Die eigentliche Arbeit an und mit der Kamera machen der „first assistant cameraman“ oder „camera-operator“ bzw. „focus puller“ und der „second assistant cameraman“ bzw. „loader“ oder „clapper boy“. Dieser ist für den Austausch belichteter und unbelichteter Filmrollen verantwortlich. Zusammen mit dem „gaffer“, dem Chefelektriker, und dem „key grip“, dem Verantwortlichen für alle Licht- und Kamerabauten, erschafft der d.p. den ganz spezifischen visuellen Stil einer Filmproduktion.

**Dissolve** = Schnitttechnik des Überblendens von Ende und Anfang zweier aufeinanderfolgender Szenen oder Sequenzen.

**Editor** = der Cutter eines Films, verantwortlich für den Schnitt von Bild und Ton, dann allerdings unter dem Titel **„Sound Editor“**.

**Feature film** = abgekürzt auch nur „feature“, ein Langfilm, mit mindestens 75 –90 Minuten Laufzeit. Ein Kurzfilm ist ein „short“.

**Final-cut** = Der finale Schnitt eines Films. Das Recht hierzu besitzt meistens der Produzent bzw. das Filmstudio. Nur die wenigsten Regisseure damals wie heute verfügen über dieses Privileg.

**Fade-Out** = Abblenden einer Szene oder Sequenz. Oft gefolgt vom Fade-In, dem Aufblenden.

**Flat fee** = Einmalzahlung der Gage für einen Schauspieler oder Regisseur. Während des Studiosystems waren wöchentliche Zahlungen die Regel, später dann Einmalzahlungen oder Beteiligungen der Stars am Einspielergebnis eines Films.

**Frame** = ein einzelnes Bild auf dem Filmstreifen. Seit Edison ist die Länge und Breite des 35 mm Frames unverändert, ebenso die Anzahl von Perforationslöchern für den Filmtransport auf den Seiten jedes einzelnen Bilds, nämlich vier.

**Freelancer** = unabhängiger, also nicht bei einem Studio o.ä. festangestellter Filmschaffender.

**Jump-Cut** = Schnitttechnik, in der mittels Weglassen von gefilmten Bildern innerhalb einer Aufnahme die Sprunghaftigkeit einer Bewegung betont wird. Ein nicht gerade übliches filmisches Mittel des amerikanischen Mainstreamfilms.

**Location-shot** = klassische Einstellung zu Beginn einer Sequenz, die den Schauplatz der Handlung für das Publikum erklärt. Die Einstellungsgröße ist demnach relativ groß, also eine Totale oder Halbtotale.

**Major Studios** = kurz auch „Majors“, die acht wichtigsten Hollywood-Studios bis Ende der siebziger Jahre. MGM, Paramount, Warner Bros., 20<sup>th</sup> Century Fox, RKO, Columbia, Universal, United Artists.

**Negativ-Kosten** = Die insgesamten Produktionskosten eines Films ohne Kopiekosten, Marketing und Verleih.

**Net Gross** = Einspielergebnis bzw. Profit eines Films für das Studio nach Abzug aller Kosten wie Produktion, Verleih, Abgaben an die Kinos, Werbung etc. Die genaue Definition schwankt, ist in den meisten Verträgen zwischen Produzenten und Filmschaffenden, die am Einspielergebnis prozentual beteiligt sind, aber exakt definiert.

**On location** = bedeutet, daß der Film am originalen Schauplatz, so wie im Drehbuch vorgesehen, produziert wird, und nicht im Studio.

**Off** = (Imaginärer) Raum innerhalb eines Films oder der Filmhandlung, der von der Kamera nicht unmittelbar gezeigt wird, und aus dem z.B. einer der Protagonisten zu einem der von der Kamera gezeigten Schauspieler sprechen kann. Diese Stimme käme also aus dem „off“.

**Point of view shot** = abgekürzt p.o.v., subjektive Einstellung der Kamera, die gewissermaßen den Blickwinkel eines Protagonisten übernimmt. Relativ selten bei Ford eingesetzt.

**Pot-boiler** = kommerzieller Film

**Post-production** = Arbeiten an einem Film nach Abschluß der Dreharbeiten, also z.B. Bild- und Tonschnitt, Nachvertonung, Spezialeffekte etc.

**Poverty-row studios** = manchmal auch nur „poverty row“; Filmstudios, die nicht zu den „Majors“ gehören, und mit wenigen und bescheidenen Mitteln oftmals Genrefilme wie Horror- oder Westernfilme produzierten.

**Prop – man** = Bei der Filmproduktion Verantwortlicher für die Requisite.

**Reel** = Filmrolle, sowohl der fertiggestellte als auch unbelichtete Film, als auch der Film in der Kamera. Je nach Filmformat und Beschaffenheit der Kamera mit unterschiedlicher Länge.

**Score** = der symphonische Teil der Filmmusik, nicht zu verwechseln mit einzelnen Musikstücken oder Songs, die dann den Original Motion-Picture Soundtrack ausmachen.

**Script** = Teil des Drehbuchs, der als Vorlage für die eigentlichen Dreharbeiten dient. Auch **shooting-script**

**Second Unit** = Kleinere Arbeitseinheit von Regisseur und Kameramann sowie Helfern, die während der Dreharbeiten eines Films Aufnahmen machen, für die nicht die Schauspieler

bzw. das eigentliche Filmteam benötigt werden. Aufgenommen werden also sogenannte „**inserts**“ wie Landschaftsaufnahmen oder Detailaufnahmen von Gegenständen oder Gebäuden oder Personen, die später in die Filmhandlung z.B als Location Shot oder Detailaufnahme eingefügt werden.

**Set** = der eigentliche Drehort, der Platz, an dem Kamera, Licht und Tonequipment aufgebaut sind, der Ort, an dem unmittelbar die Filmdreharbeiten stattfinden.

**Serial** = das einzelne Teil einer Filmserie bzw. die Serie selbst.

**Setting** = die Kulisse, künstlich als auch natürliche

**Shot** = amerikanisch für die „Kamera-Einstellung“.

**Sidekick** = oftmals komödiantischer, aber weniger prominenter Part eines Schauspielerduos.

**Stock** = Bezeichnung für das eigentliche Filmmaterial, meistens in Verbindung mit einer Herstellerbezeichnung, also z.B Agfa 4711 o.ä.

**Storyboard** = Eine Art gezeichnetes Drehbuch des Films, teilweise werden hierin Einstellung für Einstellung des späteren Films vorvisualisiert.

**Take** = die eigentliche Aufnahme einer Einstellung. Für einen „shot“ kann es also mehrere „takes“ benötigen.

**Vehicle** = Film, der speziell für einen Star produziert wird. Besonders geläufig in der Hochzeit des Studiosystems.

**Voice over** = Sprecherstimme, die Teile einer Filmnarration übernimmt.

## Erklärung

Hiermit erkläre ich, Dirk Christian Loew, geboren am 1.10.1967 in Wiesbaden, daß die vorliegende Dissertation selbständig und allein von mir verfaßt wurde. Des weiteren habe ich keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt. Die Stellen der Arbeit, die anderen Veröffentlichungen bzw. wissenschaftlichen Arbeiten dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind bzw. diese zitieren, habe ich durch Angabe der Quellen kenntlich gemacht.

-----  
Ort/Datum

-----  
Unterschrift

## Erklärung

Hiermit erkläre ich, Dirk Christian Loew, geboren am 1.10.1967 in Wiesbaden, daß die vorliegende Dissertation noch nie bei einem früheren Prüfungsverfahren vorgelegen hat bzw. von mir eingereicht wurde. Weiterhin erkläre ich hiermit, dass ich in keinem anderen Promotionsverfahren erfolglos geblieben bin.

Diese Arbeit wurde, auch in Auszügen nicht, bereits veröffentlicht.

Die Promotionsordnung der JohannWolfgang Goethe-Universität vom 26. Juni 2001 ist mir bekannt.

-----  
Ort/Datum

-----  
Unterschrift



## Publikationsverzeichnis Dirk Christian Loew

1. „Bedeutung und Funktion von Landschaft im Film“  
in: Studies, 1/1998, Münster.
2. „Die Karl-May und Edgar-Wallace-Filme im bundesrepublikanischen Kino der sechziger Jahre“. Universität Frankfurt am Main/Deutsches Institut für Filmkunde, August 2000. (Internetveröffentlichung: [www.filminstitut.de/sozialgeschichte](http://www.filminstitut.de/sozialgeschichte))
3. „Jud Süß – Antisemitische Propaganda im NS-Geschichtsfilm“  
in: M55, November 2000, Rüsselsheim.

-----  
Ort/Datum

-----  
Unterschrift

## **Lebenslauf Dirk Christian Loew**

### **Persönliche Daten**

Name, Vorname	Loew, Dirk Christian
Straße	Erich-Ollenhauerstrasse 126
Wohnort	65199 Wiesbaden
Geburtsdatum/-ort	01.10.1967 in Wiesbaden
Staatsangehörigkeit	Deutsch

### **Momentane berufliche Tätigkeit:**

Seit November 2001	Account Manager im Bereich E-Commerce Sales der T-Online International AG.
--------------------	---

### **Berufliche Tätigkeiten und Studium**

Seit Februar 2001	Annahme als Doktorand an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main.
-------------------	---

September 2000 – November 2001	Produkt – und Kategoriemanager im Bereich E-Commerce bei der T-Online International AG, Darmstadt.
-----------------------------------	--

27. Juni 2000 Beendigung des Studiums mit dem Abschluss „Magister Artium“. Während des Studiums tätig im Bereich „Fernstudium und Weiterbildung“ des Didaktischen Zentrums der Goethe-Universität, sowie als Tutor während zweier Semester im Rahmen der Amerikanistik.
1. Januar 2000 Weiterführung der Agenturtätigkeit im Rahmen der „Dirk Christian Loew Promotions“.
1. Januar 1998 Gründer und Mitinhaber der Promotionagentur Loew und Borngräber, Frankfurt am Main. (Auflösung des Unternehmens zum 31.12.1999).
1. Oktober 1995 Beginn eines Magisterstudiums an der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main, in den Fächern Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Amerikanistik.
- Juli 1991 bis Juli 1993 Beleuchtungs-, Bühnen- und Videotechniker bei Film- und Fernsehproduktion Fred Dengel, Wiesbaden.
- April 1990 bis Juni 1991 Angestellter bei Buchhandlung und Verlag Grochocki und Werner in Wiesbaden und Mainz.

## **Schulbildung**

1974 - 1978                      Grundschule Hebbelschule, Wiesbaden  
1978 - 1988                      Gutenberg Gymnasium, Wiesbaden  
31.07. 1988                      Allgemeine Hochschulreife

## **Grundwehrdienst**

01.10. 1988 –                      Nachschub, in Gießen und Wetzlar.  
31.12. 1989

## **Auslandsaufenthalt:**

Arbeitsaufenthalt im Kibbutz Tel Katzir,  
Dezember 1989 bis März 1990,  
Galiläa, Israel.

## **Veröffentlichungen**

„Bedeutung und Funktion von Landschaft im Film“  
in: Studies 1/1998, Münster.

„Die Karl-May und Edgar Wallace-Filme im  
bundesrepublikanischen Film der sechziger Jahre“.  
Universität Frankfurt am Main/Deutsches Institut für  
Filmkunde, August 2000.

([www.filminstitut.de/sozialgeschichte](http://www.filminstitut.de/sozialgeschichte))

„Jud Süß – Antisemitische Propaganda im NS-  
Geschichtsfilm“ in: M55, November 2000,  
Rüsselsheim.

## **Danksagung**

An dieser Stelle möchte ich allen danken, die mir in der Zeit der Erstellung dieser Dissertation in irgendeiner Weise geholfen haben.

Allen meinen Freunden und natürlich meiner Familie, ganz besonders Christel und Karl-Heinz sowie meinen Großeltern Helga und Albert.

Axel, Jan, Holger, Steffi, Sabine, Petra, Dagmar, für eure Zeit.

Felix Lenz, für eine gute Idee.

Allen meinen Kollegen bei T-Online, insbesondere natürlich denen im E-Commerce Team des Vertriebs.

Besonderer Dank gebührt der Lilly Library an der Indiana University in Bloomington, Indiana, Vereinigte Staaten, für die fabelhafte Möglichkeit, dort in den John-Ford-Papers zu recherchieren. Die Unterstützung und Hilfe der Mitarbeiter war erstklassig.

Dank auch für die freundliche Beratung und Unterstützung der Professoren an der Johann Wolfgang Goethe - Universität. Besonders Professor Kühnel, Professorin Buschendorf, Professor Lehmann und Professor Keller sowie Professor Grob von der Gutenberg Universität Mainz. Dank auch an Dr. Thomas Meder für beratende Worte.

Besonderen Dank an Frau Vieth vom Dekanatssekretariat des FB 10 der Goethe Universität.

Für S.

DCL, im Februar 2003