

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 38 (1996)
Heft: 204

Artikel: Heimat, und warum es sie nicht gibt : einige weitere vorsichtige Schritte auf John Ford und seine Filme zu
Autor: Sesslen, Georg
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866573>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

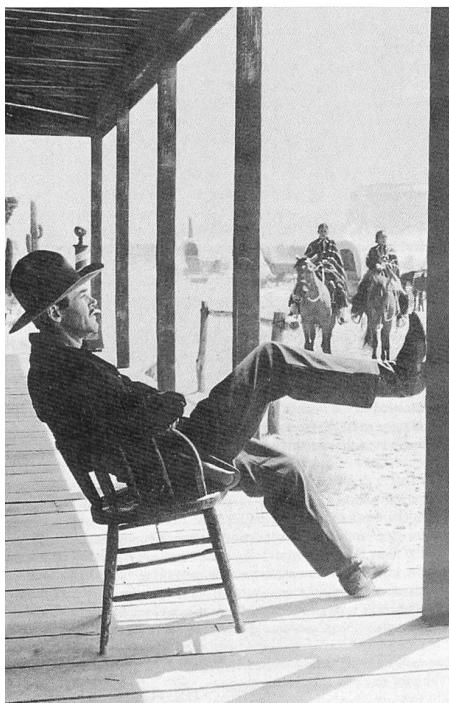
Download PDF: 12.01.2026

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

• • • •

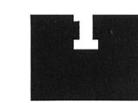
HEIMAT, und warum es sie nicht gibt

Einige weitere vorsichtige Schritte
auf John Ford und seine Filme zu



«Mein Name ist John Ford.»
«Ich mache Western.» «Ich bin apolitisch.»
Diese drei Sätze stehen heute allenfalls noch für John Fords Fähigkeit, sich als Autor und Person zu verbergen.

KINO PAR EXCELLENCE



«Mein Name ist John Ford.» «Ich mache Western.» «Ich bin apolitisch.» Diese drei Sätze, in der filmhistorischen Literatur in steter Wiederkehr zitiert, ohne sie zu befragen, gehören zum Mythos der "Einfachheit" dieses Regisseurs; für jemanden, der halbwegs mit Leben und Werk vertraut ist, stehen sie allenfalls noch für John Fords Fähigkeit, sich als Autor und Person zu verbergen. Dieser Filmemacher scheint sich radikaler als alle anderen als Zeuge für das Verständnis der eigenen Arbeit verweigert zu haben, und es ist vor allem die liebevolle, hinterhältige Art, mit der John Ford seine Chronisten und Bewunderer wie Lindsay Anderson oder Peter Bogdanovich ins Leere laufen lässt – auf die Frage, wie er eine bestimmte Szene aufgenommen habe, antwortet er Bogdanovich: «Mit der Kamera» (das ist einerseits ein guter Witz und andererseits die volle Wahrheit) –, die Auf-

schluss über ihn gibt. Ganz ähnlich greifen auch die meisten Versuche, John Fords Filme, oder wenigstens unser seltsames Glück an ihnen, dem kritischen Diskurs zugänglich zu machen, ins Leere. Man ahnt die Gegenwart, den *touch* des Fordianischen, nicht nur in den Veranda-Szenen, den dynamischen Diagonalen im weiten Land, den Blicken aus den dunklen Gebäuden hinaus in die endlosen Räume, den Tänzen und Riten, den theatralischen Landschaften, und man mag immer wieder davon verblüfft werden, wie wenig sich diese Erinnerungen bei genauerem Hinsehen zu einer wirklichen stilistischen und thematischen Kontinuität ordnen lassen. Man kann von John-Ford-Filmen nicht so sprechen, wie man, beispielsweise, von Federico-Fellini-Filmen spricht, nicht nur, weil es einfach zu viele davon gibt, und weil Ford so oft ganz bewusst Sujets und Schauplätze



Henry Fonda als
Sheriff Wyatt
Earp in *MY DARLING
CLEMENTINE*

gesucht hat, die ganz anders als die der Filme sind, die man von ihm gewohnt war. Einen Film wie *GIDEON OF SCOTLAND YARD* (1959) will er nur gemacht haben, um einmal wieder nach London zu kommen, und trotzdem hat, jedenfalls in ein paar wichtigen Momenten, diese kleine Kriminalkomödie etwas "Fordianisches", das wir gerade einmal spüren, wenn wir während eines Filmes ein paar Menschen auf eine besondere und ungewohnte Art nahe sind, obwohl wir scheinbar nicht mehr von ihnen erfahren, als wir es aus Filmen des Genres gewöhnt sind.

Das Material des Fordianismus ist das Vertraute, aber zugleich ist es auch das Fremde, das Seltsame, das darin aufscheinen mag. Ganz ähnliche Einstellungen, direkte "Wiederholungen" gar, haben in verschiedenen Ford-Filmen ganz unterschiedliche Funktionen. Wir lieben *THE SEARCHERS*

(1956) als einen der grössten mythopoetischen Entwürfe der Western-, der Filmgeschichte. Aber gleich darauf lässt Ford mit *TWO RODE TOGETHER* (1961) eine zynische, ein bisschen geschwätzige und sehr manieristische Variante folgen, die, wenn es dessen bedurfte hätte, alle Ruhe, alles Selbstverständliche wieder vertreibt.

Es gibt auch keinen John-Ford-Kamerastil, wohl aber, offensichtlich und der genaueren Analyse harrend, einen fordianisch geprägten Stil von *Gregg Toland, Joe August*, eine Ford-/Monument-Valley-/Winton-Hoch-Bildwelt. Fordianisch ist es vielleicht, der Kamera eine dienende Funktion zu geben. Sie sucht keine Gleichberechtigung mit den Protagonisten, ist selten wirklich auf Augenhöhe und noch seltener in triumphalistischem Zugriff zu sehen. Sie möchte ruhiger sein als das Geschehen selber, und sie findet immer wieder zu jener



Dorothy Lamour
und Jon Hall
in THE HURRICANE

2a

“kleinen” Untersicht, aus der das Wachsen der Menschen von der Gegenwärtigkeit in die Legende deutlich wird. Es gibt zumeist wenige Kamera-Bewegungen (und die, die es gibt, suchen nach neuer Synchronität, sie bewegen sich mit den Protagonisten, nicht gegen sie), der Film will aus Bildern komponiert sein, und jedes Bild will vollständig sein. Aber es gibt nichts bei John Ford, zu dem es nicht Ausnahmen gibt.

Es gibt die *Henry-Fonda-John-Ford*-Beziehung, die von *John Wayne* und John Ford, es gibt die John Ford Stock Company (und wieder wäre es dabei falsch, das Augenmerk nur auf die Kontinuität der Rollen “seiner” Schauspieler zu richten), es gibt die schöne Zusammenarbeit zwischen Ford und seinen Drehbuchautoren, *Frank Nugent* und *Dudley Nichols* vor allem, *Nunnally Johnson*, *Frank Wead*, *Lamar Trott* und anderen. Es gibt kein John-Ford-Licht (sieht man einmal von einer Vorliebe für schrägen Lichteinfall ab, die wiederum der Sonderfall einer Vorliebe für diagonale Brechungen des horizontalen Bild-Aufbaus ist), wohl aber gibt es, offensichtlich und der genaueren Analyse harrend, einen fordianischen Zusammenhang zwischen Erzählung, Moral und Licht. Es mag also vielleicht, alles in allem, erfolgsversprechender sein, in ein paar von den über 130 Filmen, die John Ford inszeniert hat, nach fordianischen Prozessen der Filmgestaltung zu suchen als nach jenem “Autor”, der sich in den eingangs zitierten drei Sätzen so meisterhaft verbarg und offenbarte.

Ein Drittel aller John-Ford-Filme spielt nicht einmal in Amerika, seine persönlichen Lieblingsfilme sind nicht nur keine Western, sondern nicht einmal Outdoor-Filme.

«Mein Name ist John Ford.» «Ich mache Western.» «Ich bin apolitisch.» Diese Sätze, das sollte man nicht vergessen, sind nicht gesprochen, sich Cineasten zu präsentieren (und ihnen den interpretatorischen Wind aus den Segeln zu nehmen), sondern in einem hochpolitischen Zusammenhang, zur Verteidigung der Rechte seiner Kollegen gegen den McCarthyismus und zugleich zur Distanzierung von ihnen. Sie sind daher, vermutlich, mit grösstem Bedacht gewählt. Sie sind ziemlich irisch, wahr, gelogen, und dann doch wieder wahr. Wahr und gelogen ist, wie wir wissen, schon der erste Satz: John Fords Name ist nur einerseits John Ford, andererseits und ursprünglicher Sean Aloysius O’Feeley, was wiederum einer Anglizierung des irischen Namens O’Fearna ist. Vor dem John lag noch der “Jack” Ford, der sich, zuerst unter der Ägide seines älteren Bruders Francis Ford als Darsteller, Stuntman und Assistent profilierte, bevor er seit 1917 selber Filme inszenierte, darunter eine Reihe von Arbeiten mit *Harry Carey*, der noch ein *rough rider*, aber auch ein bekannter Theaterschauspieler war. Immer wieder begegnet uns diese Spannung zwischen dem Materiellen der populären Traditionen und der Schönheit klassischer Poesie in den Ford-Filmen; wieder und wieder kann man die Szene aus *MY DARLING CLEMENTINE* studieren, in der der versoffene Schauspieler in der Kneipe im «Hamlet»-Monolog steckenbleibt und Doc Holiday, nachdem er die rohen Burschen an der Theke zum Schweigen gebracht hat, ihn zu Ende führt (bis zu seinem nächsten Hustenanfall). Was bringt was hervor, welches ist wessen Ziel im Dialog zwischen der Authentizität der Grenze und der Erhabenheit der Kunst? Und nebenbei, ganz und gar fordianisch, ist dieser Dialog zugleich vollkommen tragisch und vollkommen komisch.



MOGAMBO



*John Ford in den
späten dreissiger
Jahren an Bord
seines Schiffes
«The Araner»*

Aus dem Jack, so heisst es, sei der John Ford geworden, weil der Regisseur den elisabethanischen Bühnenautor gleichen Namens so sehr verehrte. Andererseits, noch so eine Legende, hat er den Namen von einem Schauspieler übernommen, woraufhin dieser in seinen nächsten Filmen unter dem Namen O'Feeley auftrat. In *THE RISING OF THE MOON* (1957) ist von einem gewissen Sean O'Feeley die Rede, der gerade gestorben sei, und den man nun beerdigen werde. Später erhielt John Ford auch noch einen indianischen Namen, den er als gleichsam selbstverständliche Ansicht seiner Person von der einen Seite her führte. «Mein Name ist John Ford» ist also mehr als geflunkert; es erklärt auch, was Namen in den Ford-Filmen bedeuten. Sie sind kein Schicksal, sondern Geschichten; sie konstruieren nicht Bestimmung, sondern Bewegung, und auch das führt uns schon eine Ebene tiefer zum Märchen, in dem es auch möglich und notwendig ist, den Namen zu ändern. Und man kann so gut wie die Legende und das biblische Gleichnis (Mose Harper, Moses, der sein Volk über den Fluss führt, und der Harfenengel, der nicht weiss, welche Himmelsbotschaft er eigentlich verkündet) ganze Emigrationsgeschichten aus ihnen lesen, wie die Variationen der schwedischen Namen, die *John Qualen* in verschiedenen Ford-Filmen trägt.

Umgekehrt ist die Akzeptanz des Namens (seine, wenn auch vorübergehende "Heiligung") unabdingbarer Bestandteil der Gemeinschaft; John Fords Helden machen gelegentlich ein Mysterium um ihren Namen, und zu anderen Gelegenheiten macht die Gemeinschaft ein Ritual um den Namen (wie bei Ethans Ankunft in *THE SEARCHERS*: Wie oft kann man einen Namen in einer Dialogminute

in so unterschiedlichen Satzkonstruktionen verwenden?).

«Ich mache Western» ist wahr, und wie wir wissen, ebenso gelogen. Ein Drittel aller John-Ford-Filme spielt nicht einmal in Amerika; seine persönlichen Lieblingsfilme sind nicht nur keine Western, sondern nicht einmal Outdoor-Filme, und von den Filmen, die er angeblich in ihrer endgültigen Fassung nie gesehen hat, sind die meisten Western. Wollte John Ford also sagen: Ich mache nur Western, also lasst mich mit eurem politischen Streit in Ruhe und mich meine mehr oder weniger unbedeutende Arbeit tun, oder wollte er sagen: Jemand, der Western macht, ist so amerikanisch und aufrecht, dass ihr ihm ruhig glauben könnt, wenn er euch sagt, ihr sollt keine Menschen verfolgen, nur weil sie eine andere Meinung haben? Aber macht, andererseits, John Ford nicht tatsächlich immer so etwas wie Western? Gewiss nicht in dem Sinn, wie etwa seine Propagandafilme (auf die angesprochen er stets mit Gereiztheit oder Spott zu reagieren pflegte) als Western „funktionieren“. Vielleicht überhaupt nicht in dem Sinn, wie ein Genre funktioniert. (Es gibt im übrigen Western-Essentials, die bei Ford beinahe keine Rolle spielen, oder die er, wie das Showdown, wie alles, was mit der Verbindung von Spiel und Gewalt zusammenhängt, eher verabscheut.) Was John Ford indessen, offensichtlich und der näheren Analyse harrend, machte, das waren Filme über die westliche Zivilisation. Filme, die ganz unterschiedlich, einander in Stil und in den Motiven gar widersprechend sein konnten, aber auf einer mythologischen Struktur miteinander verknüpft sind: die „innere“ Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts.



Henry Fonda in
YOUNG MISTER LINCOLN

Auch der Satz «Ich bin apolitisch» ist wahr und gelogen und wieder wahr. John Fords Filme erweisen schon dort ihren immanenten Reichtum, ihr endloses Flechtwerk, wo versucht wird, ihnen ideologiekritisch zu Leibe zu rücken. Möchte man etwas über ihre "Aussage" sagen, so stellt man rasch fest, dass man sich in ihnen viel freier bewegen kann als gewohnt, andere Perspektiven sind dauernd möglich, und was seine Helden meinen ist nicht, was der Film meint. So wie es "fordianisch" sein mag, möglicherweise sehr komplizierte Wahrheiten in scheinbar einfache Flunkereien zu verpacken, so liegt ihre Parteilichkeit nicht so sehr in der Identifikation, sondern im Blick.

Sie weisen in Räume vor der Politik und jenseits von ihr, aber sie sehen keineswegs von Politik ab. Sie reichen tief in Raum und Zeit, in die Seelenlandschaften und Zeichenwelten, aber sie verleugnen zugleich nie das Prinzip von Materie und Interesse, sie beschwören den Mythos und verleugnen nicht, dass er die Heimat der Schwachen ist, jener, die von Macht und Reichtum ausgeschlossen sind. John Ford erzählt nur vom Volk, von seinem Blut, seinem Schweiß, seinen Tränen, nie findet sich bei ihm die Macht verklärt. So muss er seinen YOUNG MISTER LINCOLN (1939) verlassen, bevor dieser seine Geborgenheit im Volk verlässt, so wird in seinen Kavallerie-Western der Offizier mit steigendem Rang problematisch, so zeigt er in THE SUN SHINES BRIGHT (1953) oder THE LAST HURRAH (1958) ein notwendiges Ende der Politik in der Moral.

Ford und die Politik, das ist so eine Sache (in den siebziger Jahren konnten über diesem Thema Freundschaften kaputtgehen), sie stellt nicht nur den liberalen und den reaktionären Mister Ford

gegeneinander und bietet ein Einerseits/Andrerseits als ausgesprochen unbefriedigende Lösung an, sie stellt vielmehr ein ganzes Verständnisystem des Politischen und des Erzählens davon in Zweifel. Auf die Frage, wie politisch sie sind, antworten die Ford-Filme in der Regel mit der Gegenfrage: Was ist Politik? Wo und wann wird sie? Und was geht dabei verloren?

Es ist eine Frage der Zeit. In den dreissiger Jahren galt Ford als ausgemachter Liberaler (was in den USA eine Position ziemlich links von der Mitte bedeutet); «I am a Liberal, but not a Communist», charakterisierte sich der Regisseur zu dieser Zeit, und seine Filme wie THE INFORMER (1935) oder THE GRAPES OF WRATH (1940) wurden in den Organen der amerikanischen Volksfront-Linken (doch, das gab es!) sehr viel komplexer diskutiert, als das später der Fall war, als die linke Kritik in THE GRAPES OF WRATH nur noch eine bürgerliche Umkehrung von John Steinbeck sehen wollte. STAGECOACH (1939), nur zum Beispiel, konnte zu seiner Entstehungszeit sehr gut als politische Metapher gesehen werden, als Aufstand all jener Outcasts, die sich in der Volksfront sammelten gegen das verräterische Kapital.

Seinen Ruf als Erzreaktionär verdankt John Ford zum einen seiner freundschaftlichen Zusammenarbeit mit den offensiven Hollywood-Rechten wie *Victor McLaglen* (der eine eigene Privatarmee in der Filmstadt aufstellte, die «Hollywood Rough Riders»), *Ward Bond*, der seine Sympathie zu faschistischen Vorstellungen nie verschwieg, und John Wayne, den Ford einmal nicht allzu gut geäußert «diesen verdammten Republikaner» nannte, und er verdankte sie einem vehementen, fast absurdem Anti-Kommunismus, der sich gewiss nicht

John Ford
erzählt nur vom
Volk, von
seinem Blut,
seinem
Schweiß, seinen
Tränen, nie
findet sich bei
ihm die Macht
verklärt.



Russell Simpson,
Jane Darwell
und Henry Fonda
in THE GRAPES
OF WRATH

aus den Ideen des Marxismus speist (einen "primitiven" Marxismus kann man, wenn man will, durchaus in einigen Filmen Fords ausmachen), sondern gleichsam notwendiger Bestandteil dessen ist, was man, mit gebotener Vorsicht, die fordianische Mythologie nennen könnte.

John Ford fühlte sich als Patriot, und er fand nichts Anstößiges daran, die Freiheitsmedaille aus den Händen von Richard Nixon entgegenzunehmen. Aber je mehr sich das Bild des "Reaktionärs" Ford in der Öffentlichkeit festigt, desto verzweifelter und heimatloser werden seine Filme. Und dem verdammten Republikaner gönnt er in seinen Filmen nie den Triumph, wirklich im Recht zu sein. Der Blick ist nach rückwärts gewandt, gewiss, aber vielleicht nicht in der Art der Suche nach dem "alten Glück", sondern in dem von Walter Benjamins Engel der Geschichte; wenn man will, kann man an John Fords Filmen eine Untersuchung darüber führen, warum Amerika nicht werden konnte, was es zu werden versprach.

21

In Fords Filmen werden jene Prozesse verhandelt, denen gegenüber "Politik" bereits reduktionistischer Ritus ist; und Ford mythisiert nicht, er "behandelt" den Mythos als das der Politik vorausgehende. Es geht um ihre Grundlagen, die Beziehung zwischen Territorium, Gemeinschaft und Individuum, um das "Wandern" des Menschen als Ausdruck seiner tragischen Geschichte. Und vor allem geht es um das, was die Spätaufklärung nur noch negativ politisch besetzen konnte, um die

Struktur der Familie als Gestalt, als Wahrnehmung, als Prinzip und als Raster für Kontinuität und Diskontinuität.

Ford ist nicht "unpolitisch", wohl aber in gewisser Weise anti-politisch. Politik ist bei ihm die Gegenwart von Korruption und Verrat (die einzige positive politische Geste ist das Zurückkehren zur konkreten Geste im Volk, so wie noch *Edward G. Robinson* in *CHEYENNE AUTUMN* (1964) seinen politischen Raum verlassen muss, um zu einer Menschlichkeit zurückzufinden. – Er kehrt, um genau zu sein, zu einer solchen Bauchhöhle zurück, wie sie in *THE SEARCHERS* als Schauplatz mehrfacher Wiedergeburten erschien.). So wie das Land, die USA, das Amerika des Herzens, sind auch ihre Repräsentanten "schön" nur in den Momenten von Entstehen und Vergehen. Vom Staatsmann im Werden, aus dem Volk heraus, erzählt *YOUNG MISTER LINCOLN*, und von einem im Vergehen, von der Tapferkeit, mit der die Moral gegen die allfällige Korruption verteidigt wird, von der Rückkehr der Politik zum Volk, erzählt *THE SUN SHINES BRIGHT*. In *THE LAST HURRAH* geht es um *Spencer Tracy* als einen Bürgermeister in einer irisch-katholischen Stadt, der sich auf eine altmodisch clevere Art dagegen wehrt, dass seine Zeit abläuft. Am Ende ist er besiegt und stirbt an einem Herzinfarkt.

Deutlicher als sonst beschreibt Ford in diesem Film sein paradoxes politisches Ideal (einen "katholischen Sozialismus") und seine Ängste in Bezug auf die Generationenfolge. Nicht die Jungen sind das Schreckliche (wie die Ideologiekritik vermuten mag), sondern der Wechsel selber.



Ward Bond und
John Ford bei
Dreharbeiten zu
THE WINGS OF
THE EAGLE (1957)



FORT APACHE

Monument Valley, Ford-Territory par excellence – ein Raum, von dem es in Wahrheit undenkbar ist, dass die westliche Zivilisation hier zuhause sein wird.

Early Ford. John Ford ist einer, der die amerikanische Filmgeschichte begleitet. Allan Dwan, ein anderer Pionier des frühen amerikanischen Films, der lange arbeiten konnte, erinnert sich daran, dass Ford ausgesprochen erfinderisch war. Ein paar von den Dingen, die später für Actionfilme selbstverständlich wurden, waren in John-Ford-Filmen zum erstenmal ausprobiert. Nach dem Erfolg der Kino-Cowboys von William Hart bis Tom Mix wollte auch Universal einen Western-Star aufbauen, und weil sich die Vertragsregisseure des Studios, Lois Weber, George A. Lessey und andere zu schade für Western waren, konnte er Carl Laemmle davon überzeugen, ihn Regie führen zu lassen. «I make Westerns», das ist auch ein Teil Autobiographie, die Erfahrung, dass nicht einmal in Hollywood der Widerspruch zwischen der neuen Kultur der Grenze und der alten Kultur europäischer Art aufgehoben war; ein wenig steckte in seinem Anti-Intellektualismus, dem kunststreichen Verbergen seiner eigenen Kunstsinnigkeit, eine Art Rache an den Erfahrungen, die nicht so sehr die persönliche als die Verachtung der wirklich amerikanischen Ausdrucksformen betraf.

Für Ford war (und blieb) das Kino eine Sache, die man mit dem ganzen Körper macht. So entstand 1917 *THE TORNADO*, ein akrobatischer Western, in dem er selbst die Hauptrolle spielte, und der Ford frühen Ruhm einbrachte (und zugleich schon Ansätze seiner magischen Autobiographie enthält: mit dem Geld, das der Held am Ende erhält, lässt er seine Mutter aus Irland zu sich nach Amerika kommen). *STRAIGHT SHOOTING* (1917) war der erste Langfilm mit Harry Carey, mit dem sich Ford blind verstand (was bei den Dreharbeiten Improvisation und Experiment gestattete) und

der schon den balladenhaften Ton, die refrainhafte Wiederholung bestimmter Motive zeigt. Zwischen 1917 und 1920 inszenierte Ford 26 Filme mit Harry Carey, zumeist nach Vorlagen berühmter Western-Autoren wie Bret Harte oder Eugene Manlove Rhodes. Oft waren es die selben Geschichten, die Ford und Carey einfach in einem anderen Ambiente noch einmal erzählten, und das Publikum scheint daran nichts Langweiliges gefunden zu haben. *JUST PALS* (1920) ist eine Mischung aus Will-Rogers-Amerikana und Western, und mit *CAMEO KIRBY* (1923) beginnt die Reihe der Semi-Western, in denen Ford bevorzugte Themen zu entwickeln beginnt: die Erlösung des bösen Mannes, die Weite des Landes, die Neudeinition des amerikanischen Menschen aus seinen Widersprüchen von alten (europäischen) und neuen Elementen.

Danach hatte Ford mit *THE IRON HORSE* (1924) nicht nur einen der frühen *epics* des Genres geschaffen, sondern auch einen Schlüssel für den Fortschrittsenthusiasmus des jungen Ford (und, nebenbei, seine Fähigkeit, die Produktion auszutricksen, wenn es galt, eigene Ideen zu verwirklichen). Fords frühe Western sind vor allem Aufbruchsfilme. Sie strahlen einen, wenngleich gar nicht so unkomplizierten Optimismus aus, der in der Depressionszeit verloren geht – und John Ford wird kein New-Deal-Regisseur. In einem sehr weiten Sinn werden seine Filme im und nach dem Krieg restaurativ. Aber es beginnt auch jener Ford, von dem man oft nicht zu sagen weiß, was stärker in seinen Erzählungen wirkt: das Glück oder die Verzweiflung.



4

STAGECOACH

Zeit und Raum. Selten ist die Konzentration des Raumes auf zwei Komplementärzustände, endlose Weite und enges Heim, in so heftigem Atmen befunden wie in Fords Outdoor-Filmen. In *HOW GREEN WAS MY VALLEY* (1941) ist die Familie und ihr Glück konzentriert auf das Haus, und das Haus wiederum auf das Ess- und Wohnzimmer, in dem sich eigentlich alles, was erzählt wird, abspielt. Es ist wie das Zersetzen eines Kerns der Geborgenheit, ein schmerzhaftes Aufbrechen, eine schwere Geburt, die Unmöglichkeit der Rückkehr zur symbiotischen Einheit. Das wird sich steigern bis zur Absurdität in den Western, bis hin zu *THE SEARCHERS*, wo es zu einem grossen Thema wird, wie und ob einer die Tür zu einem Haus überschreiten kann oder nicht.

Das Glück liegt freilich nicht in diesen Extremzuständen, sondern in einer ausgesprochen ästhetisierten Zwischenform. Wie Wyatt Earp auf dem Stuhl vor der Tür auf der Veranda, am Rand zwischen Wildnis und Zivilisation die Balance hält, spielerisch und ernst, da ist das Glück wie in all den Veranda-Szenen der Ford-Filme immerhin nahe. Es ist ein mythischer Raum zwischen den Räumen, der nicht nur die Freiheit und die Geborgenheit, die Natur und die Zivilisation, das Materielle und das Metaphysische vereint, sondern auch das Private und das Öffentliche, das Individuum und die Gemeinschaft, die Geschichte und das Sentiment. *THE SEARCHERS* erzählt seine lange Geschichte zwischen zwei Veranda-Szenen: Zweimal Familien, die sich für einen Ankommenden auf ihr gruppieren. Es ist, ganz buchstäblich, die Öffnung des familiären Raums zur anderen Familie hin, zur Welt auch. Hier halten nicht nur die Männer ihre Zwiesprachen, hier treffen die Frauen

Entscheidungen, die weiterreichen als die der Männer (nur die Gegenwart gehört den Männern, Vergangenheit und Zukunft den Frauen).

Es entsteht ein System von privaten, öffentlichen und spirituellen Räumen: das Wohnzimmer, die Strasse, die Kirche (der Friedhof). Das erste Glück der John-Ford-Filme besteht in einer seltsamen Gleichzeitigkeit von Vollständigkeit dieser inneren Architektur und Offenheit. Schon bevor etwas geschieht, beginnen wir in einer fordianischen Welt zu leben, von der wir immer mehr wissen, als wir wissen.

Das Glück dieser Harmonie von Architektur und Landschaft (in all ihrer auch grausamen Widersprüchlichkeit) ist nur da perfekt, wo es sich um eine Welt im Entstehen handelt, wie in *MY DARLING CLEMENTINE* (1946), wo die schöne, so vieles versprechende Szene des Tanzes auf dem Boden der Kirche stattfindet, die noch nicht gebaut ist. Keine Kirche kann so schön sein wie die Hoffnung auf eine Kirche, und im Tanz formulieren die Menschen als Utopie eine Versöhnung von Sinnlichkeit und Religion, die im vollendeten, geschlossenen Raum nicht mehr möglich sein wird.

Nur in diesem Dazwischen ist der Raum bei Ford überhaupt bewohnbar, zwischen der Erfahrung, vollkommen eingeschlossen und vollkommen alleingelassen zu sein.

Monument Valley, Ford-Territory par excellence, ist eine religiöse mehr denn eine dramatische Landschaft, jener Raum, von dem es in Wahrheit undenkbar ist, dass die westliche Zivilisation hier zuhause sein wird. Dass es eine Wildnis gibt, die niemals in einen Garten verwandelt werden kann, ist die Erfahrung der fordianischen Menschen, und darin eben steckt Glück und Verzweiflung.



Aus dem Dokumentarfilm
DIRECTED BY JOHN FORD von Peter Bogdanovich (1972)



John Wayne in
THE HORSE
SOLDIERS



Maureen O'Hara, John
Wayne and Victor McLaglen
in THE QUIET MAN



James Stewart in
THE MAN WHO
SHOT LIBERTY
VALANCE

Der Faustkampf zwischen rivalisierenden Männern konstruiert als wiederkehrendes Ritual gar die Erzählzeit in einigen Filmen.

lung gleichermassen. Deshalb ist der Indianer in John-Ford-Filmen so mächtig und grausam, Bewohner des unbewohbaren Landes. (Ford hat die Indianer meistens nicht "gut", schon gar nicht historisch oder politisch korrekt behandelt, aber nur selten, wie in MY DARLING CLEMENTINE, ohne Respekt – und selbst da steht ihre Anwesenheit in der Stadt auf einer tieferen Ebene für ein Problem beider Kulturen.)

Der weisse Mann, seine Familie, seine Gemeinschaft durchqueren dieses Land, weil sie selbst Vertriebene sind, und zugleich wird darin die eigene Bewegung absurd. Man begegnet einer anderen Wahrheit; es ist eine vielleicht wieder sehr archaische Gotteserfahrung darin. Gott ist in Ford-Country auf zweifache Weise präsent, im Lächeln der Liebe, die immer wieder verfehlt wird (am ehesten: in den Blicken der Frauen), und in der abweisenden Schönheit des Landes.

In Ford-Territory ist jeder Ort und jede Bewegung beseelt; das "Katholische" und das "Indianische" begegnen sich darin, dass der Ort geheiligt ist. Und gerade dadurch entwickelt er auch seine eigene Zeit, die sich nicht mit der "objektiven" Zeit einer Uhr in Verbindung bringen lassen will.

Die Würde des fordianischen Menschen beginnt damit, dass er sich seine eigene Zeit nimmt. Nicht der Fahrplan bestimmt in THE RISING OF THE MOON, wann der Zug einen Bahnhof, auf dem sich allerhand seltsame Menschen getroffen haben (und in ihrer Begegnung der Ort seine Magie erhielt), wieder verlässt, sondern die Zeitspanne, in der der Zugführer einen Krug Bier geleert und einer Frau eine Geschichte zu Ende erzählt hat.

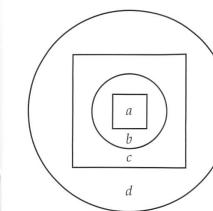
5

Das *Ritual*. Das Ritual steht in Beziehung zum Ort. Die Rituale heiligen ihn und werden durch ihn geheiligt. So sind auch sie alles zugleich: das Fest der (freiwilligen) Zivilisierung, das religiöse, "katholische" Fest und, darunter, das barbarische Fest, das eine Vereinigung mit der Natur anzeigt, das Fest der Sinnlichkeit und der Bestätigung der familiären Ordnungen. Es ist der Tanz, das Hochzeitsfest, die Reunion, in der beides gleichzeitig geschieht, die "Unterzeichnung" des Paktes der Gemeinschaft, und die Erinnerung daran, dass unter dem Pakt das freie Individuum nicht verloren gehen darf.

Das Fest vereinigt die Alten und die Jungen, es hat eine sonderbare erotische und spirituelle Auflösung zur Folge. Der Pakt der fordianischen Menschen wird darin erneuert, und es gibt darin keinen Ausschluss. Darum freuen sich gerade John Fords so reichhaltig und liebevoll gezeichnete Alte so sehr darauf, darum deutet sich in der Unterbrechung des Festes die Unterbrechung des Lebens durch den Tod an. Darum sind die Toten in diesen Festen gegenwärtig und der Dialog der Lebenden mit ihnen ihr fester Bestandteil.

Aber so wie sich in ihnen die Gemeinschaft bestätigt, so hebt sie darin doch auch ihre inneren Widersprüche auf. Es will auf die Hochzeit hinaus, aber der Weg zu ihr ist unendlich kompliziert. Der Faustkampf zwischen rivalisierenden Männern konstruiert als wiederkehrendes Ritual gar die Erzählzeit in Filmen wie zum Beispiel THE QUIET MAN (1952), WHAT PRICE GLORY (1952) oder DONOVAN'S REEF (1963). Nie, auch in THE SEARCHERS nicht, bringt der Faustkampf so etwas wie eine Entscheidung; er beweist nichts, schon gar nicht den "besseren", aber er besetzt (im Gegensatz et-

a = Individuum
b = Familie
c = das Haus
d = Territorium



HOW GREEN
WAS MY
VALLEY

wa zu Howard Hawks) statt Elementen der Handlung solche des Raums (man prügelt "eine Strecke" in THE QUIET MAN) und der Zeit (man prügelt "nach einer Zeit" in DONOVAN'S REEF).

6

Motivketten und variable Kineme durchziehen die John-Ford-Filme, ohne den einheitlichen Supertext zu formen. Wie kaum ein anderes bietet sich das Werk von John Ford daher einer strukturalistischen Bearbeitung an, nicht so sehr vielleicht im Sinne von Roland Barthes' «Mythen des Alltags» (die sich dem Genre anbieten mag) als vielmehr im Sinne der fundamentaleren Darstellung von Verwandtschaften und ihrer Organisation im Mythos bei Claude Lévi-Strauss.

Es gibt im Zentrum vieler Ford-Filme und vor allem der Western eine vollkommen paradiesische Vorstellung, etwa wie nebenan skizziert.

Es ist das Bild vollkommener Geborgenheit. Die Erzählung aber handelt von ihrer Störung, noch genauer: von ihrer paradoxen Konstruktion, in der die Harmonie immer wieder verloren werden muss.

An der Oberfläche ergeben die Ford-Filme eine lineare Konstruktion vom Verlust einer alten Heimat (Irland, einerseits, das Glück in einer alten Familie andererseits) und der Suche nach einer neuen Heimat, die sich schwierig gestaltet, weil sie mit Prozessen innerer und äußerer Gewalt und Zerstörung verbunden sein muss. (Wiederkehrend ist die Szene einer Vertreibung, wie die der Hure in STAGECOACH oder die der Mormonen

in WAGONMASTER.) Die Einheit von Familie, Gemeinschaft und Territorium kann, wenn sie einmal verloren ist, nicht mehr vollständig rekonstruiert werden. Deshalb spielt schon sehr früh bei Ford die Erzählung in der Erzählung eine so bedeutende Rolle, lange vor THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE (1962). Die Menschen, die mit dem Verlust von Heimat leben, müssen ihre zivilisatorischen Kräfte auch in den Dienst eines Systems von Ersatzhandlungen setzen. «Es ist gut für das Land, Helden zu haben», sagt Ford zu FORT APACHE (1948), in dem die nationale Legende (General Custer und sein "last stand") vor unseren Augen zerstört und nur von den Figuren der Handlung aufrecht erhalten wird. Die Helden der beiden folgenden Filme der "Kavallerie-Trilogie" leben und agieren bereits in einer Situation nach der Zerstörung des Helden, zugleich aber auch: nach dem Verlust der Einheit von Individuum, Familie, Territory und Legende. Während sie versuchen, die Frauen zu retten, den Krieg zu verhindern, wird ihnen vor allem ihre persönliche Tragödie, der Verlust der Familie, bewusst.

Die Gemeinschaft, die auf die Reise geschickt wird, oder die sich auf der Reise bildet, bewahrt die Erzählung als ihr Geheimnis (und bewahrt, umgekehrt, ihr Geheimnis durch die Erzählung). Das Glück der Ford-Filme besteht darin, dass man den Mythos auf eine sehr materielle (und komische) Weise zugleich als notwendige Flunkerei und als vollständig erfüllt vorgeführt bekommt. Die Struktur von THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE (es ist besser, bei der Legende zu bleiben, sagt das Erzählte, aber wir haben die Legende als Lüge durchschaut, sagt die Erzählung) findet sich, verborgener, in einer ganzen Anzahl von Ford-Fil-



HOW GREEN
WAS MY VALLEY

men. Umgekehrt ist in *WHEN WILLIE COMES MARCHING HOME* (1950) zu sehen, in welche Abenteuer der Held verstrickt wurde, aber niemand glaubt ihm, wenn er davon erzählt. Was man sieht in einem John-Ford-Film, und was man erzählt bekommt, ist beinahe immer etwas ganz anderes. So wie das Gelogene, das wahre Gefühle auslöst, und das Wahre, das niemanden berührt, einen magischen Raum bilden, in dem wir, zugegebenermaßen, unsere aufklärerische Gewissheit von der Nachweislichkeit des Wirklichen verlieren müssen.

Man kommt schliesslich bei Ford auf Mytheme, die zugleich Kineme sind (also Motiv-Systeme, die zugleich Bild-Systeme sind), welche Störung und Dynamik der familialen Struktur beschreiben: Der Mann ohne Familie (der John-Wayne-Charakter), die Familie ohne Kinder, die Familie ohne Haus, das Haus ohne Territorium etcetera.

Aus dem sozusagen endlosen Prozess der Vertreibung und Suche entstehen, gleichsam als Preis der Etablierung von Heimat, drei entscheidende Vorgänge, die die Handlung in Gang setzen:

- die exogame Heirat (immer geht es auch darum, dass die Frau ihrer Familie entrissen/geraubt werden muss)
- die Kämpfe um das Kind (Elizabeth in *MARY OF SCOTLAND*, 1936 steht in ihrem Kampf gegen die Rivalin vor allem als die kinderlose Frau gegen die Mutter, und Verlust und Wiedergewinnung eines Kindes steht in gut einem Viertel der Ford-Filme direkt oder indirekt im Mittelpunkt – die endlose Kette der Verluste wird am Ende von *DRUMS ALONG THE MOHAWK*, 1939 dadurch geschlossen,

dass die Frau ohne Kind der Familie ohne Haus das neue Heim darbietet)

- die Rekonstruktion der Familie in der Reise (auf die natürliche muss die mythische Geburt folgen).

Auf dem Weg von der alten in die neue Heimat gibt es seltsame Irrwege, Opfer, Zwischenwelten. Der prekärste Zustand ist der der Männer ohne Frauen im fremden Territorium. Das hat seinen fast abstrakten Höhepunkt in *THE LOST PATROL* (1934), wo britische Soldaten im unterworfenen Land Mann um Mann niedergemacht werden, nachdem ihr Anführer getötet wurde und sie nicht einmal Ziel und Wesen ihres Auftrages kennen. Aber auch die *HORSE SOLDIERS* (1959) sind, um ihren Auftrag auszuführen, im falschen Land, und der Fluss in *RIO GRANDE* (1950) ist eine Grenze, die sich nur in einer Kette von Paradoxien erklären lässt: sie wird überschritten gegen den Befehl, aber für den Auftrag, vom Territorium fort, aber zur Familie hin, Trennung und Einheit zugleich.

Das Militär bei Ford ist eine Männerwelt, die durch die Anwesenheit von Frauen zerstört wird. Aber diese Zerstörung ist zugleich ihre einzige Hoffnung; ohne Frauen werden sie nur vollkommen absurd. Und dazu gibt es auch die Komplementärsituation; Ford führt uns auch immer wieder in Frauenwelten, nicht nur in den Familien, die von Männern zerstört werden und ohne diese Störung absurd würden.

Der fordianische Mensch ist also (so ganz anders als der hawksianische) nicht durch eine Aufgabe definiert, die er sich stellt, oder die sich ihm stellt, sondern er ist durch seine Stellung in der familialen Struktur definiert. Nur durch sie erklärt sich, was er zu tun hat, und was zu tun ihm nicht möglich ist.

Was man in einem John-Ford-Film sieht und was man erzählt bekommt, ist beinahe immer etwas ganz anderes.



THE GRAPES
OF WRATH

Deshalb kann er sich auch nie wirklich befreien (es sei denn, im Wahn). Die Frage der Verwandtschaft spielt nämlich in seinem Leben eine bedeutendere Rolle als die Frage der Entscheidung, und fordianische Liebesgeschichten führen immer in die Tiefen der Beziehungen von Blutsverwandtschaft und Exogamie geboten. So gibt es stets die Konkurrenz von Bruder und Liebhaber (in welchen Verkleidungen auch immer), oder, umgekehrt, den Weg des Liebenden zum geliebten Anderen über Hilfe oder Opfer des Blutsverwandten.

THE SEARCHERS ist vor allem ein Versuch über Verwandtschaften; Ethan sucht sie im Blut und findet sie nur im Geist – er ist dem Indianer verwandter, den er bekämpft, als dem Bruder, dem er, in der Vorgeschichte, die Frau abgetreten hat. (Dass sie ihn offensichtlich immer noch liebt, macht seine Taten so schrecklich: es gibt so vieles, was dazu führt, dass er die Tochter töten will, und nur ein Motiv davon ist das offensichtliche des Rassisten, der den Menschen hasst, der die Grenzen der Verwandtschaften überschritten hat.)



Die Struktur der Erzählung in den Ford-Filmen ist also auf eine besondere Weise familiär und häuslich. Alle Figuren definieren sich in einem System von Vater, Mutter, Tochter und Sohn, von den Geboten, die die Familie zusammenhalten und den Geboten der Exogamie, die sie in Bewegung versetzen. Schon von daher müssen die Ford-Menschen im Mythos leben. Und alle Bewegungen de-

finieren sich in einem System von Haus, Territorium und Wasteland; von der Beziehung der Familie und dem Haus, dem Verlust des Hauses, der Wiedergewinnung des Hauses, der Unbewohnbarkeit des Hauses. STAGECOACH vereinigt Menschen, die, jeder auf seine Weise, Familie und Haus verloren haben.



Family. «Was ich liebe», sagte Ford, «das sind Geschichten, die sich um das Schicksal von Familien drehen.» Der Mittelpunkt der fordianischen Familie wird durch die Mutter gebildet. Die Familie ohne Mutter ist eine verdammte Familie wie die Clantons in MY DARLING CLEMENTINE oder die Cleggs in WAGONMASTER (1950), die von der Familie, die im Zeichen der Mutter steht (Wyatt parfümiert sich gar so sehr, dass seine Brüder die Gegenwart der Mutter empfinden; wieder ist das einerseits ein Scherz und andererseits ein vollkommenes Mythen), ausgelöscht werden muss.

Die Geschichte selbst muss im Zeichen der Mutter stehen, die das Territorium besetzt. In vielen Ford-Filmen, darunter in DRUMS ALONG THE MOHAWK oder THE SEARCHERS, ist es die Frau, die im kargen, Opfer verlangenden Land bleiben will, während die Männer es längst verlassen wollen. Ja, die Frauen verhängen gar so etwas wie ein Schweigegebot über die Phantasie des Fortgehens. Und in ihren Blicken auf die „Habseligkeiten“, ein Wort, das in der deutschen Sprache vielleicht zu recht in Vergessenheit geriet, liegt, wie in THE GRAPES OF WRATH, der grösste Schmerz des Abschieds.

Bewegungen definieren sich bei Ford in einem System von Haus, Territorium und Wasteland; in der Beziehung der Familie zu dem Haus, dem Verlust des Hauses, der Wiedergewinnung des Hauses.



Cathy Downs,
Henry Fonda und
Linda Darnell
in MY DARLING
CLEMENTINE

Die Tragödie des Mannes ist es, zugleich Gegenwärtigkeit zu besetzen und Nicht-Territory, die Tragödie der Frau ist es, zugleich das Territorium zu besetzen und nicht-gegenwärtig zu sein. So treffen sich Mann und Frau viel weniger in materiellen als in spirituellen Räumen; am zärtlichsten ist der Mann gegenüber der toten Frau, und die Frau ist am zärtlichsten gegenüber dem abwesenden, dem suchenden Mann.

Die Familie, die allen Geschehnissen ihre Form gibt, ist in den Ford-Filmen keineswegs eine vollständig positive Einrichtung. Sie hält in den Katastrophen der Kriege und Krisen zusammen wie in *THE WORLD MOVES ON* (1934), wo bei der Wiederholung der Reunionen der stereotype Toast «to the family» ausgesprochen wird, sie steht aber auch dem persönlichen Glück immer wieder im Wege. Nur verlassen kann kein Ford-Held diese Struktur.

(So werden wir, ein andermal, von der Verwandtschaft der Menschen in den fordianischen Prozessen zu den Verwandtschaften der Zeichen kommen.)



Brautschau. Nehmen wir also für den Augenblick an, unser tiefes "Verstehen" der John-Ford-Filme, die rational und stilistisch so viele Brüche, so viel "Ungereimtes" enthalten, entstamme dem Umstand, dass sie auf eine besondere Weise "Heimat" aus der Struktur des Exogamie-Gebotes und dem daraus folgenden Widerspruch von sesshafter und nomadischer Lebensform konstruieren.

(Das ist natürlich nur eine von sehr vielen Möglichkeiten, sie zu betrachten.) So müsste die Erzählung nicht so sehr dem Abenteuer entsprechen (dem Versuch, jung zu bleiben) als vielmehr dem Prozess einer Gründung, einer "Brautschau". In *THE SEARCHERS* beginnt alles mit der Erwartung der Familie von Ethan Edwards; sie sehen nach links, und alles endet mit einer beinahe gleichen Einstellung auf die Familie Jorgensen, die die Edwards', Ethan, Debbie und Martin, erwarten und dabei nach rechts sehen. Dazwischen liegen fünf Jahre, Tod, Schmerz, Verdammnis. So ist auch *THE SEARCHERS*, das Gegenstück zu *THE QUIET MAN* vielleicht, ein Film, der "innen" eine Brautschau beschreibt, von "außen" die Leiden der Exogamie.



The Fordian Woman. Im Gegensatz zu anderen Western geht es in den Ford-Filmen nicht darum, dass sich Frauen einen Platz erkämpfen müssen, sie haben ihn von vorneherein, und sie sind sich seiner von vorneherein sehr bewusst. Ihr Selbstbewusstsein kommt nur einerseits aus der Tradition, andererseits aus der Stärke vollständiger Individualität. Fords Frauen-Porträts formen keinen Ford-Typus der Frau, und in seinen Erzählungen ist die Frau weder erotischer McGuffin noch kategorische Erscheinung. Ihr Platz in der familiären Struktur der Welt ist, noch mehr als bei den Männern, von ihrer persönlichen Aura unberührt.

Es gibt die charaktervolle Hure, wie in *STAGECOACH*, die "widerspenstige" Frau wie in

Der Pakt der Liebenden schliesst sich nicht so sehr im Blick zueinander, sondern im gemeinsamen Blick auf die Objekte der Zukunft.



Clark Gable und
Ava Gardner in
MOGAMBO

THE QUIET MAN, die "hochnäsige" wie in *SHE WORE A YELLOW RIBBON* (1949), die Mütter und die sanften und nicht so sanften Herrscherinnen. Wie die Säuber erhalten die Huren ihre Würde, immer erweisen sie sich als menschlicher denn die guten Bürger, *Claire Trevor* in *STAGECOACH*, *Joan Dru* in *WAGONMASTER*, *Linda Darnell* in *MY DARLING CLEMENTINE*, *Ava Gardner* in *MOGAMBO*, *Anne Bancroft* in *SEVEN WOMEN* (1966), die von beiden etwas hat.

Genau besehen scheint die Heimatlosigkeit des fordianischen Helden vor allem seine Trennung von der Frau. Aber wie kommt die zustande? Wie in *THE QUIET MAN* lässt sich die Heimat durch den suchenden Mann nur zurückerobern durch die Eroberung der Frau, die ihrerseits einen individuellen und einen sozialen Aspekt aufweist.

Nach mehr als hundert Filmen hat John Ford *MEN WITHOUT WOMEN* (1930) als seinen wichtigsten Film bezeichnet, die Geschichte von vierzehn in einem Unterseeboot eingeschlossenen Männern. Es ist, zumindest, einer der Schlüssel zur fordianischen Mythopoetik: wie die sich selbst einsperrende und zugleich bewegende Männergesellschaft durch die abwesende Frau erleuchtet wird.

Die Tat (und der Krieg vor allem) entfremdet den Mann von der Frau, wie das Fliegen "Spig" Wead (John Wayne) in *WINGS OF THE EAGLE* (1957) von seiner Frau (*Maureen O'Hara*) entfremdet. Aber die Reisen (die immer ja auch Herausforderungen durch die nicht-unterworfenen Natur sind) sind bei Ford keineswegs allein männlich besetzt; es ist sogar ein fordianisches Mythem, dass die Frau auf einer gefahrvollen Reise zu ihrem Mann ist wie in *MY DARLING CLEMENTINE*, *SHE WORE A YELLOW RIBBON* oder *STAGECOACH* und dabei Erfahrungen nicht allein von Gefahr, sondern auch

von Einsamkeit macht. Die Einsamkeit der Frau ohne Haus ist radikaler als die des Mannes, der unentwegt paradoxe "Ersatz-Häuser" errichtet. So ist es auch nicht die Liebesgeschichte, die die fordianische Frau bewegt, sondern wiederum ihre Position in der familialen Struktur; Liebeserklärungen bei Ford sind meistens Konstruktionen familialer Beziehungen. Der Blick der Liebenden gilt seltener der Person als der Funktion, der Bewegung, und ihr Pakt schliesst sich nicht so sehr im Blick zueinander, sondern im gemeinsamen Blick auf die Objekte der Zukunft.



Gemeinschaft versus Gesellschaft. Der Prozess der Zivilisation vollzieht sich in unseren Erzählungen vom barbarischen Individuum über die Familie und die Gemeinschaft bis zur Gesellschaft, zur Nation und zum Staat. Bei Ford geht es darum, wie aus der Familie die Gemeinschaft wächst, die schon den Keim einer Gesellschaft trägt, und wie Gemeinschaft zerstört wird.

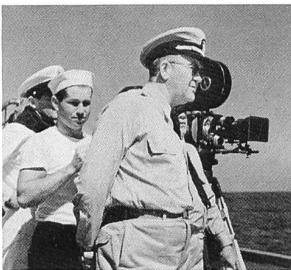
Der Soziologe Ferdinand Tönnies definiert Gemeinschaft als einen Raum, in dem es Zusammenarbeit statt Ausbeutung, Harmonie statt Dynamik gibt; sie ist, bei Tönnies wie bei Ford, notwendig durch ein am Ende wieder parodoxes Ineinander von paternalistischen und maternalistischen Elementen geprägt. Noch deutlicher als bei Tönnies sind bei Ford die Gemeinschaften von den Frauen garantiert; die Schuld der Männer (und Männer sind bei Ford, wenn sie nicht sehr jung oder sehr alt sind, immer schuldig) liegt in



John Ford bei
Dreharbeiten zu
THE HORSE
SOLDIERS (1956)



STAGECOACH



Ford an Bord der
«Araner» um 1940

Ford feiert in seinen Kriegsfilmen die Gemeinschaft der Soldaten, während er ihren Auftrag verdammt.

ihrer furchtbaren Tendenz, die Gemeinschaft zu überschreiten. Sie können bei dieser Überschreitung entweder zurück in die vollkommene Barbarei gelangen oder in den Zustand der "Gesellschaft", die notwendig den Verrat an den Werten der Gemeinschaft birgt. Der Traum der John-Ford-Filme liegt also darin, dass der Mensch die Möglichkeit hätte, weder in der Barbarei noch in der Gesellschaft, sondern in der Gemeinschaft zu leben, welche in sich weder rechts noch links ist, einem Ur-Kommunismus so nah wie der Ur-Demokratie, aber auch nicht vollständig abgewandt einer Art von Ur-Faschismus. (Auch der Faschismus verspricht, wenn auch in einer grotesk aufgeblähten, technisierten, modernisierten und meta-territorialisierten Form, die gewiss Fords Sympathie nicht finden kann, die Ersetzung von Gesellschaft durch Gemeinschaft.)

Die Bewegung der Filme entspricht daher einer immer neuen Grenzziehung nicht so sehr zwischen der Natur und der Zivilisation, als vielmehr zwischen den Kräften, die die Gemeinschaft stärken und jenen, die ihr entgegengesetzt sind. Die militärische Gemeinschaft unterscheidet sich dabei von der zivilen dadurch, dass sie dem Territorium gegenüber fremd bleiben muss. Ford feiert in seinen Kriegsfilmen immer zugleich die Gemeinschaft der Soldaten, während er ihren Auftrag verdammt.

Gemeinschaft liegt auch im Trinken und Sprechen, und einer, der wie Gypo in THE INFORMER damit beginnt, für sich allein zu trinken und zu sprechen, der trägt den Keim von Verrat und Untergang schon in sich. (Und Victor McLaglen, der immer "der Ire" bei Ford bleibt, wird auch später dieses Problem nicht los: da geht er mit sei-

nen Kameraden in die Kneipe, und die verlangen «vier Bier», und wie selbstverständlich sagt er: «Mir auch vier Bier», als habe er immer noch nicht die Gemeinschaft des Trinkens erlernt: Kein Wunder, dass so einer das Haus anzünden muss, so dass die Frau dem Mann nie mehr wirklich verzeihen kann. Auch Amerika hat den irischen Verräter nicht wirklich erlöst, aber es gibt ihm viel Raum für die Busse.)

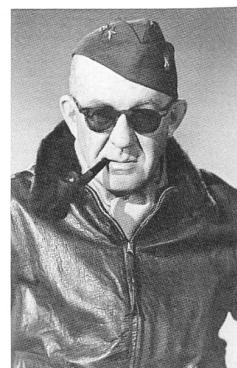
9

Der schwarze Fleck. Viele Filme von John Ford haben einen bizarren Ort in der Handlung, der sich beim besten Willen logisch nicht auflösen lässt, ein Geheimnis. Wenn Ford sich mit seinen Drehbuchautoren gestritten hat, dann darüber, dass man gewisse Lücken oder Widersprüche füllen müsse. Manchmal hat Ford erst einmal nachgegeben, um dann die "Kitt-Szenen" aus den fertigen Filmen wieder herauszuschneiden. Das heisst wohl: Gerade da, wo es um den Einbruch des Unbekannten in die mythische Welt geht, besteht Ford am meisten auf seinem Recht als "Autor". In den musikalischen Kompositionen seiner Werke spielen diese dunklen Stellen eine besondere Bedeutung, sie geben den Melodien immer seltsame Obertöne, gebrochene Echos. So ist ein Ford-Film eine *fake folk tale* und eine Übung in Dissonanz.

Die Ford-Filme haben oft eine Entscheidung (der Verzicht auf die Mitgift in THE QUIET MAN) oder Figuren, die sich der vollständig rationalen und dramaturgischen Auflösung entziehen. Sie haben keinen logischen, wohl aber einen musikali-



Henry Fonda in
MISTER ROBERTS



John Ford während
des Zweiten
Weltkrieges

schen (und vielleicht: einen philosophischen) Platz. Immer wieder gibt es die Käuze und verrückten Alten, am schönsten wohl *Hank Worden* in *THE SEARCHERS*, aber ähnliche heilige Idioten kommen auch in *THE LOST PATROL* (*Boris Karloff*), *THE GRAPES OF WRATH* (*John Carradine*) oder in *WAGON-MASTER* (*Hank Worden*) vor. *TOBACCO ROAD* (1941) ist mehr oder weniger von Verrückten bevölkert, und in *THE SUN SHINES BRIGHT*, zum Beispiel, ist die wahre demokratische Hoffnung darin, sich "Verrücktheit" zu erlauben. (Noch ein Glück in den Ford-Filmen: in der Verrücktheit kann jeder Mensch ein Künstler sein; in der konkreten Geste der Nicht-Rationalität kehrt die Kunst aus ihren aristokratischen Höhen zum Volk zurück.) Wahre Erleuchtung ergreift Menschen vollkommen ohne Sinn. Das indianische Pendant des heiligen Narren *Worden* ist Chief John Big Tree, der in *DRUMS ALONG THE MOHAWK* und vor allem in *SHE WORE A YELLOW RIBBON* dadurch auffällt, dass er beständig vernehmlich «Hallelujah» sagt.

Wie man einen konstanten Zug religiöser Metaphorik in den Ford-Filmen ausmachen kann, so gibt es auch etwas, das man einen konstanten Zug schwarzer Blasphemie nennen kann. Neben den heiligen Idioten gibt es immer wieder jene Figuren, die weltliche und geistliche Macht auf groteske Weise miteinander verbinden, wie *Ward Bond* in *THE SEARCHERS*, der durch den Wechsel der Kopfbedeckung vom Priester zum Gesetzesmann wird. Milder drückt es der Held in *THE SUN SHINES BRIGHT* durch seinen Namen aus: Judge Priest.

Und die dritte Variation ist die mehrfache Brechung von Tat und Kunst. Immer wieder zitieren inmitten der gefahrvollsten Situationen Ford-

Charaktere Literatur und Kunst, und die skeptischen Männer der Tat verstehen oft wenigstens ein bisschen davon, dass ihre Aktion damit in einen anderen Zusammenhang gestellt ist.

10

Form. Der "fordianische Darstellungsprozess" ist also offensichtlich nicht so sehr phänotypisch als genotypisch zu erklären. Die paradoxe Harmonie der Ford-Filme entsteht aus der endlosen Vernetzung von Widerspruch und Mehrdeutigkeit. Stets versucht die Erzählung, das Bild, das Ritual, den Kreis zu schliessen, und stets entsteht eine andere, ungewöhnliche Figur daraus. Selbst die Wiederkehr zum Friedhof schliesst keinen Kreis, weil sie mit zweiten Bedeutungen aufgeladen ist, mit dem Erotischen in *THE QUIET MAN*, mit dem Hass in *THE SEARCHERS* zum Beispiel.

Eine Ford-Szene enthält gleichsam immer ihr Gegenteil, der Friedhof den Sexus und der Krieg den Pazifismus; *WHAT PRICE GLORY* beginnt mit Bildern völlig ver- und zerstörter Soldaten zu den Klängen von «The Battle Hymn of the Republic», die sich als resistent gegenüber der Rekonstruktion militärischer Moral als Ausdruck von Gemeinschaftsgeist erweisen. Dennoch wäre es vollkommen verfehlt, in liberaler Manier nun Fords Kriegsfilme als pazifistisch zu requirieren.

In der endlosen verfehlten Suche des fordianischen Charakters nach einer neuen Heimat ist die Armee (nach dem Sündenfall des Bürgerkriegs und im Westen, in einem metaphorischen Krieg gegen die Indianer – oder gegen die Kommuni-



11

STAGECOACH

Fords Heldinnen und Helden sind unterwegs in der Wildnis und suchen nach dem magischen Ort, der ihnen ein Zuhause bietet.

sten) zugleich perfektes Bild dieses Zwiespaltes und des Scheiterns; der Verlust ist nun spürbar. Wie in *RIO GRANDE* haben die Helden für die Ersatzheimat der Armee die Familie verloren, sie haben das falsche Haus besetzt und sind *men without women* geworden. Zunächst ist Fords Erzählrichtung dabei einmal mehr auf das Innen gerichtet, und was in seinen Kavalleriewestern (und in seinen modernen Kriegsfilmen) geschieht, geschieht vor allem als Ausdruck dieses Innen. «In allen Western kommt die Kavallerie zur Rettung der belagerten Wagen der Siedler hergeritten und verschwindet dann wieder. Ich habe darüber nachgedacht ... wie es in einem Kavallerieposten war, Leute mit ihren eigenen Problemen, die Indianer, die Nähe des Todes ...» Es wird in etwas hineingeschaut in den Ford-Filmen.

So wird auch die Kavalleriegeschichte zu einer der typisch fordianischen absurdnen Situationen: in seiner Bewegung verliert der Soldat genau das, was ihm die eigentliche Legitimation gab. Das Militär ist eine ideale, aber unvollkommene Gemeinschaft, die ihren eigenen Untergang hervorufen muss. Der Soldat ist bei Ford eine tragische Gestalt, der Militarist indes eine furchtbare, wie der Anti-Held Tyrone Power in *THE LONG GRAY LINE* (1955), der uns als idealer Militärausbilder so verständlich ist, weil wir ahnen, dass er zu allem zivilen Arbeiten und Handeln unfähig wäre, oder Henry Fondas Militärkarrierist in *FORT APACHE*, der den Krieg zur Stützung der eigenen verkrüppelten Person benutzt.

The Fordian Character. Der typische John-Ford-Held ist nicht bloss ein *good bad man*, sondern einer, der mit einer dunklen Vergangenheit, auf der Flucht vor etwas, einer Schuld, eine Art der Erlösung in der Tat sucht, die das Selbstopfer miteinschliesst wie das von Doc Holiday in *MY DARLING CLEMENTINE* oder das der *Three Godfathers*.

Was in und mit Fords Heldinnen und Helden passiert, ist, wie man so sagt, archetypisch; es sind Figuren eines Epos, in das noch nicht die bürgerliche Psychologie eingebrochen ist (und sie beweisen, dass der vor-psychologische Mensch einen ungeheuren inneren Reichtum aufzuweisen hat).

Es sind Gestalten der Legende, Gestalten irischer Märchen vielleicht, aber sie brechen sich an der Realität. Sie sind unterwegs in der Wildnis und suchen ein Zuhause. Anders als gewohnt ist ihre Suche nicht so sehr die Verwandlung der Wildnis in einen Garten, sondern die Suche nach dem magischen Ort, an dem "Zuhause" verstanden werden kann, gegen die Wildnis. Kein Ford-Held, auch in seinen Aufbruchsfilmen, auch in seinen mythischen Beschwörungen, macht die Erde bewohnbarer, als sie vor ihm war. Im Gegenteil: es ist eine lange, mühselige Arbeit an der Erkenntnis der Unbewohnbarkeit.

Nur als Suchende können sie daher eine Ahnung von Glück haben, und nur, weil es sich nur in der Suche offenbart, ist das Glück in John-Ford-Filmen nicht korrumptierbar. Das Ziel, an das sie zu gelangen hoffen, ist in Wahrheit unerreichbar. Wenn der Ford-Held sesshaft wird (nicht nur in seinen Western), ist er verloren. Der Zwiespalt, in dem sich Fords Menschen befinden, nicht als Menschen mit einer ausgeprägten Individualität (die nämlich bewahrt ihre Würde), sondern als



Donald Crisp in
HOW GREEN
WAS MY VALLEY

nächste Doppelseite:
STAGECOACH

sehr menschliche Teile eines historischen Prozesses, ist der Zwiespalt des werdenden und nicht werdenden amerikanischen Menschen, des werdenden und nicht werdenden Menschen der kapitalistischen Weltordnung.

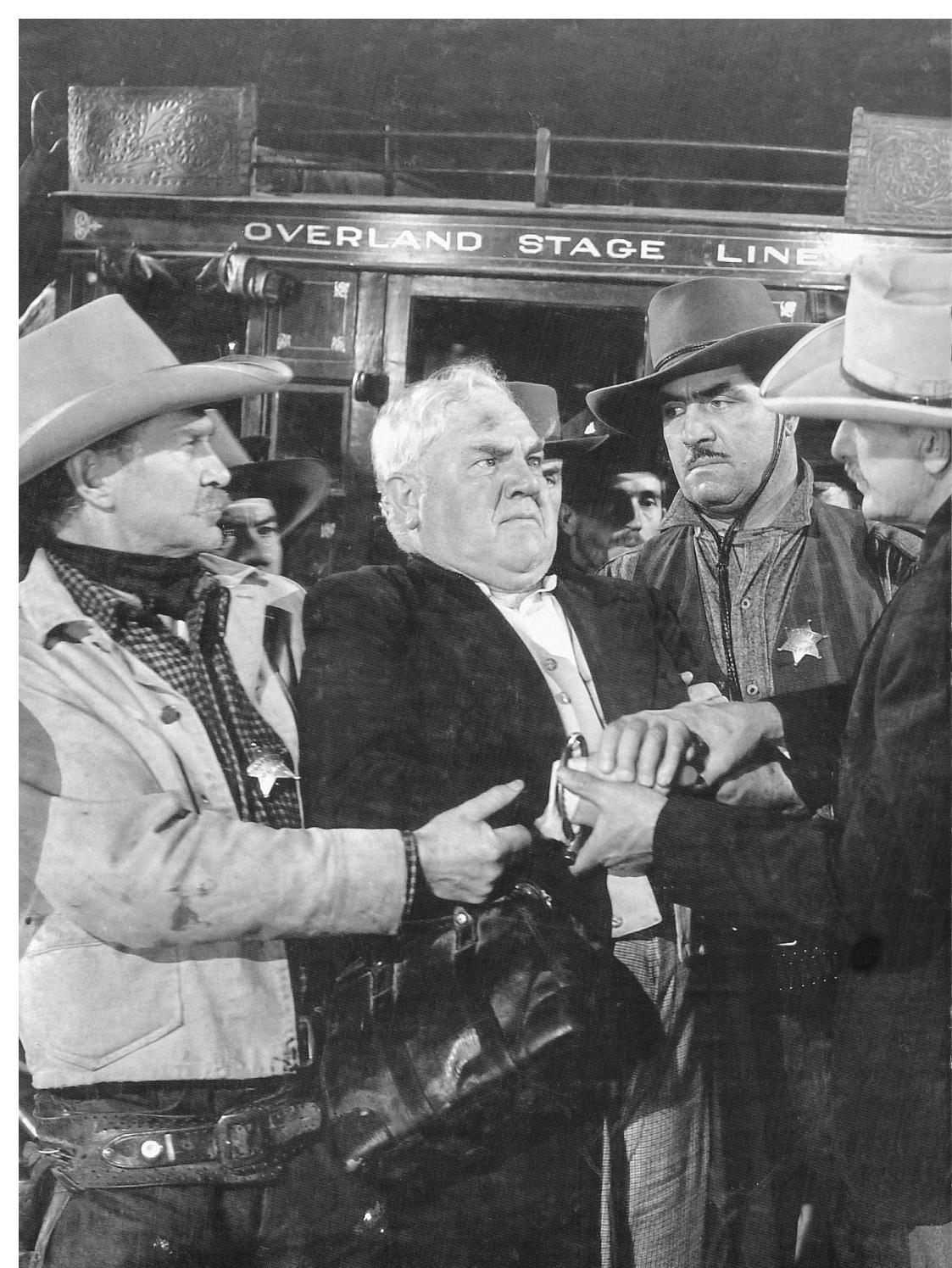
Aber ebenso häufig wie den Helden, der in seiner Legende verstrickt ist und am Ende nur verschwinden kann, gibt es den Menschen, der scheinbar so schwach erscheint und in der Stunde der Gefahr (in der Bildung der Gemeinschaft) über sich hinaus wächst. Von dieser Art ist noch Edward G. Robinson in *THE WHOLE TOWN IS TALKING* (1935), wo er als kleiner, ängstlicher Mann mit einem gefährlichen Gangster verwechselt wird. Die Legende und die Wirklichkeit verhalten sich nicht wie Bild und Original, sondern als endlos geflochtenes Band.



Was also macht das Glück des fordianischen Films aus? Er sucht das "alte Glück", wie es auch die wirklich reaktionären Filme tun, aber er erzählt zugleich von dieser Suche (und ihrem Scheitern); er blickt zurück und sieht sich beim Zurückblicken zu, so dass er bei der Beantwortung der drei philosophischen Grundfragen ganz und gar aufrichtig sein kann: Woher komme ich? Was kann ich wissen? Was darf ich hoffen? In der John-Ford-Welt bleibt im Herkommen das Rätsel, im Wissen das Ungewisse, und die Hoffnung wird nie gewaltsam über das zur Hoffnung Anlass Gebende verlängert.

Gibt es aber die Liebe im Ford-Universum? Vielleicht nicht im Sinne des psychologischen Realismus. Was es nicht zu sehen gibt ist ein Vorgang des Sich-Verliebens. Männer und Frauen sind stattdessen über komplexe Strukturen füreinander bestimmt. Katherine Hepburn stirbt in *MARY OF SCOTLAND* für die Reinheit ihrer Liebe zu Bothwell (*Frederic March*), die vielleicht gerade dadurch etwas Unwirkliches hat. Die Rituale der Werbung, der Treue und der Hochzeit haben stets Aspekte, die weit über das Personale der Beziehungen hinausgehen.

Gewiss haben sich die Liebenden, John Wayne und Claire Trevor, in *STAGECOACH* schon "erkannt" in ihren Blicken und Gesten, und dennoch geschieht ihre Liebeserklärung als das Eingeständnis ihrer jeweiligen Einsamkeit; ohne Umschweife bietet er ihr dann das Haus und die Ehe an (nachdem er sie mit dem Kind gesehen hat, das die andere, die bürgerliche Frau gerade zur Welt gebracht hat). Die fordianische Liebe ist nicht dual, sondern polyphon; an ihr haben immer sehr viel mehr Menschen Anteil als zwei. Darunter auch wir, die wir ins Kino kommen in der Erinnerung daran, dass "Liebe" im bürgerlichen Zeitalter vor allem im Ausschliessen der anderen besteht. In der Gemeinschaft dagegen ist Liebe vor allem etwas "Öffentliches"; die Konstruktion des gemeinsamen Raumes und der gemeinsamen Zeit. So ist das Glück der Ford-Filme, noch einmal aus einem anderen Blickwinkel gesehen, das von Anteilnahme. Küsse werden gegeben, Kinder werden geboren – in der Gemeinschaft. Und so wird auch gestorben.





John Wayne in
THE SEARCHERS

13

Mythemologie. Sieht man von der Struktur der Verwandtschaften ab (Blutsverwandtschaft, Seelenverwandtschaft, Bild-Verwandtschaft), so haben Fords Filme einen ebenso deutlichen wie uneindeutigen Bezug zur christlichen Mythologie. Drei Komplexe sind es vor allem, die sich beständig kreuzen: die Heilige Familie (eben jene Familie, die sich dadurch auszeichnet, dass sie nicht Zuhause ist, für die Hirten und Weisen aus der Ferne aber einen Bezug zu einer spirituellen Heimat-Erfahrung ermöglichen), die Bewährung des „verlorenen Sohnes“, des Mannes, der die Geborgenheit der Familie verlassen hat und nach einem schuldhaften Leben zur Gemeinschaft zurückkehrt und, wenn auch nicht immer vollständig, von ihr wieder aufgenommen wird, und schliesslich der Aufbruch ins gelobte Land, der Weg aus der Sklaverei durch die Wüste in die Freiheit. Die drei biblischen Erzählungen durchkreuzen einander beständig, sodass der Mythos in seine Mytheme zerfällt (wie ein Roman, über den man eine „Meinung“ haben soll, in Kapitel, die uns berühren; wie ein Heiliges Buch, das jemand in Besitz nehmen kann, in Zettel, die seltsame Phantasien enthalten). Vereint sind sie noch am ehesten in den *THREE GODFATHERS* (1948): der Zug durch die Wüste ist gescheitert, die Heilige Familie ist dabei zu sterben, und die drei Könige müssen durch ihr Selbstopfer das Kind retten, wobei einer von ihnen, der einzige Überlebende, als verlorener Sohn in Neu-Jerusalem Gnade findet. Aber trotz dieser scheinbaren Amalgierung wirkt darin auch die fordianische Widersprüchlichkeit, wo doch alles vorwärtsgehen sollte, geht es doch nur zurück, von «Welcome» nach «New Jerusalem», und um zu funktionieren, muss jedes Mythem eine Reihe

Es ist in Fords Filmen ausgesprochen bedeutsam, was und wohin die Leute sehen. Der Blick in die Weite ist der Blick in den Tod.

von anderen zerstören. Sein christlichster Film ist die radikalste Zerstörung des christlichen Textes.

Ganz ähnlich ist Henry Fonda's Priester in *THE FUGITIVE* (1947) zugleich der Erlöste und der Erlösende, einer, der seine Angst überwindet, um das Opfer auf sich zu nehmen, und der dem Sünder, dem Dieb Ward Bond vergeben kann. Und noch einmal findet sich hier die Zweigesichtigkeit des Helden als Mann der Tat und Geistlicher.

14

Parting Glances. Ford meint, das wichtigste sei es, «die Augen der Leute zu fotografieren». Es ist in seinen Filmen ausgesprochen bedeutsam, was und wohin die Leute sehen, wenn sie etwas sagen. Der Blick und das Wort verhalten sich in der fordianischen Welt wie die Wahrheit und die Legende. Also gibt es nichts zu „entlarven“. Auch daraus kommt, neben dem Glück, der Schmerz. Der Blick in die Weite ist der Blick in den Tod, wie der Blick des alten Mannes aufs Meer, der in *THEY WERE EXPANDABLE* (1945) allein auf der Insel mit dem Schnaps und dem Gewehr die Japaner erwartet. Wenn Ethan Edwards dem toten Indianer die Augen ausschießt, dann nicht nur aus Hass, um ihn auf ewig zwischen den Winden wandern zu lassen, sondern auch aus der Angst vor dem, was diese Augen sehen und gesehen haben. So treffen am Ende diese Schüsse den Zuschauer selbst.

Georg Seesslen