

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

Artikel: "Ich kannte John Ford jahrzehntelang" : Gespräch mit Robert Parrish
Autor: Midding, Gerhard / Parrish, Robert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866574>

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>

«Ich kannte John Ford jahrzehntelang»

Gespräch mit Robert Parrish



John Ford als
Trauzeuge bei der
Hochzeit von
Robert Parrish

Robert Parrish war ein sehr bescheidener Mann. Der am 4. Januar 1916 geborene Parrish wirkte zunächst als Kinder- und Kleindarsteller (unter anderem für Chaplin). Als Cutter gewann er später einen Oscar für die Montage von *BODY AND SOUL*, (Regie: Robert Rossen) und arbeitete dann als Regisseur bei Thrillern wie *CRY DANGER* oder Western wie *A TOWN CALLED HELL*. Er verstarb am 4. Dezember 1995.

Obwohl Robert Parrish also auf eine erstaunliche Karriere zurückblicken konnte, sprach er lieber über andere. Und am liebsten über John Ford: Wann immer man ihn in eine Diskussion über seine eigenen Filme verwickeln wollte, wich er regelmäßig aus auf Anekdoten über seinen Mentor. Obgleich beide Männer höchst unterschiedlichen Temperaments waren – und ihre Filme diesen Gegensatz auch widerspiegeln –, gab es starke Gemeinsamkeiten und Verwandtschaften. Das Motiv der Ruhelosigkeit, der Einsamkeit, der Suche nach einer Heimat bestimmt Figuren wie Fords Ethan Edwards ebenso wie den Protagonisten von *THE PURPLE PLAIN* (Gregory Peck verkörpert ihn) oder die von Robert Mitchum in *FIRE DOWN BELOW* und vor allem in *THE WONDERFUL COUNTRY* gespielten Helden. Genau wie Ford bewegte sich Parrish im Rahmen des Genrekinos, aber auch für ihn musste nicht jede Szene die Handlung zwangsläufig weiterführen, immer wieder liess er sich Zeit für lyrische Zwischentöne.

Er verehrte Ford mit einer Ausdauer, die im Filmgeschäft ihresgleichen sucht. Den ersten Teil seiner Lebenserinnerungen, «Growing up in Hollywood», schrieb er als Reaktion auf Fords Tod im Jahre 1973; lange Passagen des Buches sind allein ihm gewidmet. In dieser Montage von Gesprächspassagen – sie setzt sich zusammen aus Gesprächen, die ich am 19. März 1995 in Lyon und vom 25. bis 27. Mai 1995 in Sag Harbor, New York mit Robert Parrish führte – habe ich weitgehend auf Anekdoten verzichtet, die er weit ausführlicher in seinen überaus lesenswerten Memoiren erzählt.

Gerhard Midding

FILMBULLETIN Bob, du hast in den unterschiedlichsten Funktionen fast zwei Jahrzehnte für John Ford gearbeitet. Wie fing diese Arbeitsbeziehung an, wie entwickelte sie sich?

ROBERT PARRISH Ich war Statist. Meine Mutter hatte meine Geschwister und mich bei einer Agentur registrieren lassen, die «Central Casting» hieß. Einmal bekamen wir einen Anruf, ob ich in einem Film von John Ford mitspielen wolle. Das war 1927, glaube ich, und der Film hieß *MOTHER MACHREE*. Mir fiel auf, dass ich danach sehr viele Anrufe bekam, in seinen Filmen mitzuspielen. Ich sprach ihn einmal an, was mich all meinen Mut

kostete, da er für gewöhnlich nicht mit Statisten redete: «Sir, darf ich Ihnen eine Frage stellen?» Er hatte die Angewohnheit, seine Pfeife anzuzünden, wenn er jemanden verunsichern wollte. Das schien jedesmal Stunden zu dauern. «Was willst du wissen?» – «Mr. Ford, mir ist aufgefallen, dass Sie praktisch bei jedem Film die sieben Johnson-Kinder und alle fünf Watson-Kinder und auch meine Geschwister – wir waren insgesamt vier – beschäftigen. Wie kommt das?» Er zündete wieder an seiner Pfeife herum: «Das geht dich einen feuchten Kehricht an. Du bist hier, um zu arbeiten und nicht, um dumme Fragen zu stellen.» Ford konnte sehr sadistisch sein, bisweilen.

Er verlor kein Wort mehr darüber, bis er drei Jahre später auf mich zukam. Wir drehten gerade eine Szene in einem Klassenzimmer. «Du hast mir einmal eine Frage gestellt, ich geb' dir jetzt die Antwort. Ich nehme immer die Johnsons, die Watsons und die Parrishes, weil ich mit allen zusammen ein ganzes Klassenzimmer füllen kann und mich nur mit drei Filmmüttern herumärgern muss.»

Tatsächlich arbeitete er gern mit den gleichen Leuten zusammen, das galt nicht nur für Kleindarsteller wie uns, sondern auch für bekannte Schauspieler wie John Wayne oder Ward Bond. Er hatte auch immer den gleichen Regieassistenten, seinen Bruder *Sean O'Fearna*, der den eigentlichen Familiennamen beibehalten hatte. Er nahm am liebsten Kameraleute, mit denen er schon gearbeitet hatte, denn die wussten schon genau, was er wollte, er musste ihnen nichts mehr erklären. Er hatte eine regelrechte *stock company*.

Eines Tages, ich war etwa dreizehn, drehten wir eine Szene an einem Fluss. Ford kannte mich mittlerweile. Ich nannte ihn natürlich immer nur «Mr. Ford». Er kam auf mich zu: «Junge, was willst du eigentlich später machen?» Da ich damals ein ganz schön Neunmalkluger war, erwiderte ich: «Gleich ist es zwei Uhr, da würde ich gerne mittagessen, Sir.» Das schmeckte ihm gar nicht. Er zündete seine Pfeife an. «Ich will von dir Klugscheisser keine dummen Sprüche hören, ich will wissen, was du mit deinem Leben anfangen willst!» – «Ich möchte gern Regisseur werden wie Sie, Sir.» Er zündete wieder seine Pfeife an und sagte: «Fang' im Schneideraum an.» Dann ging er weiter.

Mit siebzehn beendete ich die High School und arbeitete als Statist in *THE INFORMER*. Wir waren fünf oder sechs Jungs, die an einem Tag IRA-Mitglieder spielten und am nächsten *black and tans*, also britische Soldaten. Als wir die Szene drehten, in der Victor McLaglen angeklagt wird,

ein Verräter zu sein, sagte Ford zu *Joe August*, dem Kameramann: «Joe, wenn du gleich schwenkst, halt' für eine Sekunde bei diesem Jungen hier an.» Er zeigte auf mich. «Bob, wenn die Kamera stoppt, musst du wütend dreinschauen.» Wir drehten die Szene, und er schien sie o.k. zu finden.

Am nächsten Tag bestellte mir der Regie-assistent, dass Mr. Ford mich in der Mittagspause sehen wolle. Ford nahm mich mit in den Schneideraum, und ich erinnerte mich daran, was er mir vor vier Jahren geraten hatte. Er fragte *Jimmy Wilkinson*, den Chef der Abteilung: «Jimmy, hast du die Muster von gestern gesehen?» In einem solchen Fall sagte jedermann im Studio immer zu einem Regisseur: «Die waren grossartig!», damit er nur ja nicht auf die Idee kam, etwas noch einmal nachzudrehen. «Ich will keinen Mist von dir hören», fuhr Ford ihn an, «Ich will wissen, ob du die Einstellung gesehen hast, die dieser Junge hier verpatzt hat?» Ich rechne es Wilkinson hoch an, dass er entgegnete: «Ich fand die ganz in Ordnung, Jack.» Doch dann erteilte Ford ihm eine Lektion: «Was glaubst du, was wir alle hier machen? Wir werden bezahlt, um das Publikum zu unterhalten und nicht, um ihnen ein solch peinliches Schauspiel zu bieten wie dieser Junge gestern!» (lacht)

Zu mir sagte er gar nichts. «Hast ja recht», pflichtete Wilkinson ihm bei. Ford sagte: «Heute ist Donnerstag, am Samstag ist der Film abgedreht. Ich will, dass der Junge am Montag im Schneideraum anfängt.» Ich sass da und war ganz verdattert, denn normalerweise war es unmöglich, in die Schnittabteilung zu kommen. Er wollte gehen, und ich stammelte: «Wie kann ich Ihnen nur danken, Sir?» – «Indem du dein Gesicht nie wieder vor einer gottverdammten Kamera blicken lässt!» Dann ging er.

FILMBULLETIN Dieses Bärbeissige, Mürrische – war das ein Image, dessen er sich bewusst war und das er immer aufrechterhielt?

ROBERT PARRISH Ich weiss nicht, ob er sich dessen bewusst war, aber auf jeden Fall pflegte er dieses Image. Er konnte einem den grössten Gefallen der Welt tun, aber er wollte sich nie dabei erwischen lassen. Er tat nie etwas augenblicklich, sondern meist viel, viel später. Vor einigen Monaten rief mich hier ein Journalist an, der ein neues Buch über Ford schreiben wollte, und fragte mich, ob ich ihn in wenigen Sätzen beschreiben könne. Ich musste gar nicht lange überlegen, mir fiel augenblicklich etwas ein, was einmal Kathleen Morris, die Tante meiner Frau, über ihn gesagt hatte: «Do good by stealth, and blush to find it known» (etwa: «Tue Gutes im Verborgenen und erröte, wenn es herauskommt»). Ich kannte Ford jahrzehntelang, wir arbeiteten sehr eng zusammen, vor allem während des Kriegs. Er war Trauzeuge bei meiner Hochzeit. Und doch konnte ich immer nur rätseln, was in ihm vorging. Er zog einen nur ganz, ganz selten ins Vertrauen. Überdies war er ein brillanter Lügner, wie viele Iren!

FILMBULLETIN Du hast als Schnittassistent und als Cutter für Toneffekte nach *THE INFORMER* gearbeitet. Hatte er präzise Vorstellungen davon, was für Geräuscheffekte er auf der Tonspur haben wollte?

ROBERT PARRISH Eigentlich nicht, er hatte Vertrauen zu seinen Tonleuten, ebenso wie er Vertrauen zu seinen Kameraleuten hatte. Ich erinnere mich aber, dass er für eine Szene in *THE GRAPES OF WRATH* Vogelstimmen im Hintergrund haben wollte. Ich musste lange im Schallarchiv von Twentieth Century Fox suchen, bis ich die richtigen gefunden hatte.

FILMBULLETIN Wie arbeitete Ford mit den Cuttern zusammen?

ROBERT PARRISH Ich habe nie einen Spielfilm für ihn geschnitten, nur Dokumentarfilme während des Kriegs. Aber ich schlich mich oft an den Drehort, um ihm bei der Arbeit zuzusehen. Das machten viele Cutter, um ein Gespür für den Rhythmus einer Szene und die Intentionen des Regisseurs zu bekommen. Ford mochte das gar nicht: «Was zum Teufel macht ihr hier? Ihr gehört doch in den Schneideraum! Verplempert nicht unsere kostbare Zeit!» fuhr er uns dann meist an. Tatsächlich machte er den Cuttern die Arbeit aber sehr leicht, denn er schnitt den Film praktisch schon in der Kamera. Ich erinnere mich, dass er einmal zu *Robert Simpson*, dem Cutter von *THE GRAPES OF WRATH*, sagte: «Du musst bei den Takes nur die Klappe am Anfang wegschneiden. Die Einstellung ist vorbei eine Sekunde bevor du „Cut“ hörst!» Das war natürlich eine schamlose Übertreibung, aber dennoch entsprach Ford dem Ideal des Regisseurs, der ganz genau weiß, was er will. Ich habe auch mit ganz anderen Regisseuren gearbeitet, etwa mit *George Stevens*. Der liess Hunderttausende von Metern belichten, da musste man dann den Film finden, der sich in all dem Material verbarg. Beide haben gute Filme gemacht, das waren nur verschiedene Arbeitsweisen.

FILMBULLETIN Der Schnitt eines Ford-Films war sicher auch unkomplizierter, weil er die Kamera nur sehr selten bewegte.

ROBERT PARRISH Ich erinnere mich, wie bei *THE INFORMER* jemand vom Produktionsbüro rief: «Für alle Fälle holen wir uns noch einen Dolly.» Ford hatte das gehört: «Was wollt ihr holen?» – «Einen Dolly.» – «Buchstabier' mir das mal.» Er hatte diese Angewohnheit, den Leuten damit den Wind aus den Segeln zu nehmen. Das wirkte immer, besonders wenn er dann auch noch anfing, seine Pfeife anzuzünden.

Er bewegte die Kamera wirklich nicht gern, Kranfahrten oder Schwenks setzte er nur sehr, sehr selten ein. Er vertraute Kameramännern wie *Joe August* oder *Gregg Toland* und liess sie ihre Arbeit tun. «Ich kümmere mich lieber erst einmal um die Schauspieler», sagte er vor Drehbeginn, «denn mit denen fangen die wahren Probleme an.» Die Kameraleute, die sich wunderten, dass er keine Schwenks und Fahrten drehen wollte,

speiste er meist mit der Bemerkung ab: «Die Schauspieler bekommen viel Geld für ihre Arbeit. Deshalb sollen *die* sich bewegen, und nicht die Kamera.»

FILMBULLETIN Während des Zweiten Weltkriegs warst du dann Mitglied von Fords Dokumentarfilmeinheit. Was für Aufgaben hattet ihr?

ROBERT PARRISH Wir gehörten zur Marine und waren einer Abteilung unterstellt, die OSS hieß, «Office of Strategic Services», das war ein Vorausleiter der CIA. Sie wurde von einem berühmten General geleitet, «Wild Bill» Donovan. Im Scherz nannte man uns auch «Oh so secret!», weil wir mit vielen Geheimaufträgen betraut wurden. Wir drehten aber auch Lehrfilme und Dokumentationen fürs Kinopublikum.

FILMBULLETIN Einer der bekanntesten Filme aus dieser Zeit ist *THE BATTLE OF MIDWAY*, für den Ford einen Oscar bekam.

ROBERT PARRISH Ford hatte durch die OSS erfahren, dass ein Angriff auf Midway bevorstand. Er ging zu General Donovan und bat ihn, nach Midway fliegen zu dürfen, um dort den Angriff zu filmen. Er legte großen Wert darauf, dass niemand sonst etwas davon erfuhr, denn er wollte nicht, dass sich irgendwelche Offiziere einmischten und den Film später eventuell umschnitten. Das hatte er in Hollywood oft genug mit den *associate producers* erlebt. Ford wartete also auf die Attacke der Japaner und ließ die Schlacht von seinen Kameramännern auf 16mm-Material aufnehmen. Dann schaffte er das Filmmaterial nach Hollywood in ein Kopierwerk, dessen Besitzer ihm einen Gefallen schuldig waren.

Ich war damals in Washington stationiert. Er kam mit dem Filmmaterial an, es waren etwa acht Stunden. «Du bist doch Cutter, oder nicht? – «Nun, Toneffekt-Cutter und ...» – «Nein, von nun an bist du Cutter.» Wir schauten uns das Material an, während draußen vor dem Vorführraum ein Marinesoldat Wache schob. Wir brauchten zwei Tage, um alles auszuwerten. Dann fragte Ford mich: «Glaubst du, dass du daraus einen Film montieren kannst?» – «Wie lang?» – «Genau 18 Minuten.» – «Was für eine Art von Film? Einen Propagandafilm?» Als er mich fragte, wie ich das Wort buchstabieren würde, wusste ich, dass ich das Falsche gesagt hatte: «Benutzt das Wort nie wieder, solange du für mich arbeitest!» Ich sollte sofort mit den Filmrollen nach Hollywood fliegen. Ich fragte, ob ich wenigstens Zeit hätte, mich umzuziehen – ich trug einen Arbeitskittel. «Dafür haben wir keine Zeit.» – «Bekomme ich denn keinen Marschbefehl?» – «Befehle sind nicht wichtig, wenn man eine wirklich bedeutende Aufgabe zu erfüllen hat. Versteck' den Film im Haus deiner Mutter, unter dem Bett, und pass auf, dass niemand in der Navy etwas davon erfährt. Du hörst dann von mir.» Ich wollte losen, um meine Sachen zu packen, als Ford hinzufügte: «Du hast mich gefragt, was für eine Art von Film das werden soll. Er ist gedacht für die Mütter Amerikas.» – «Wir haben so viel Material, dass

wir auch noch einen für die Väter machen könnten.» – «Keine dummen Sprüche, die Väter wissen, wie es in einer Schlacht zugeht. Sie wissen, weshalb ihre Söhne sterben.»

Meine Mutter war ganz überrascht, mich zu sehen, vor allem, da ich keine Uniform, sondern nur einen Arbeitskittel trug. «Haben sie dich aus der Navy geworfen?» – «Nein, ich habe nur einen besonderen Auftrag. Und mein Kommandeur ist immer noch John Ford.» Sie war beruhigt: «Na, er ist Regisseur, dann geht wohl alles mit rechten Dingen zu.»

Ford rief mich kurz darauf an. Er hatte für mich einen Schneideraum bei der Fox organisiert und schickte eine Wache vor das Haus meiner Mutter. Ich glaube, sie begriff nie wirklich, worum es ging. Sie nannte unsere Abteilung immer «SOS» und brachte dem Wachposten Kaffee und Kuchen nach draußen. Einige Tage später kam Ford aus Washington und rief seinen langjährigen Autor *Dudley Nichols* an, der gerade in Wisconsin einen Film drehte: «Lass alles stehen und liegen und triff dich hier bei der Fox mit einem Burschen namens Robert Parrish. Der wird dir Filmmaterial zeigen, aus dem wir einen Dokumentarfilm machen.» Zu mir sagte er: «Wenn dich irgendjemand fragt, wer das Sagen hat, antwortest du: «Ich!» Niemand wird glauben, dass ein Unteroffizier die Verantwortung für etwas Wichtiges trägt, deshalb lässt man dich sicher in Ruhe.»

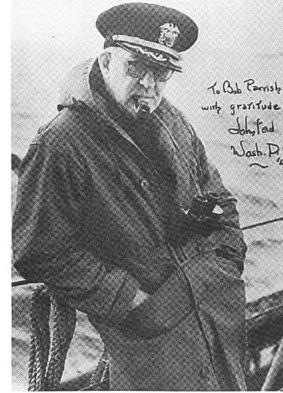
Nichols war ganz begeistert von dem Filmmaterial – ich hatte es inzwischen auf 35mm aufblasen und eine Schwarzweisskopie ziehen lassen. Nichols zog sich drei Tage lang zurück und versprach, dann ein Manuskript zu liefern. Ford bezog wieder sein altes Büro bei der Fox und holte sich auch seine berühmte Sekretärin, *Meta Stern*, zurück. Dann brachte Nichols sein Manuskript und Ford sagte: «Wunderbar, aber arbeite noch ein bisschen dran.» Kaum war Nichols aus dem Büro, sagte Ford zu *Meta Stern*: «Verbinden Sie mich mit *James McGuinness*.» *McGuinness* war ein langjähriger Mitarbeiter und Trinkkumpf von Ford, der mittlerweile ein Top-Produzent bei MGM geworden war. «Hallo Jim, was machst du gerade?» fragte Ford. – «Im Augenblick habe ich hier fünf Filme in Produktion.» – «Na, dann bist du ja nicht besonders beschäftigt. Was hältst du davon, mir bei einem Film zu helfen, der für unsere Jungs gemacht wird, die im Krieg für unser Land sterben?» – «Ja, ich könnte morgen mal vorbeischauen.» – «Es wäre besser, du kämst jetzt gleich, in zwanzig Minuten.» *McGuinness* kam tatsächlich eine halbe Stunde später. Ich führte ihm den Film vor, und er war begeistert: «Ich schreibe euch erst einmal ein paar Dialoge und Kommentarpassagen, ein richtig strukturiertes Buch kriegt ihr dann später.»

FILMBULLETIN Auf was für eine Länge hattest du das Material denn mittlerweile heruntergeschnitten?

ROBERT PARRISH Etwa fünfundzwanzig Minuten. Das kam der geplanten Länge schon sehr nahe,



Robert Parrish erhält 1947 einen Oscar für den Schnitt bei *BODY AND SOUL*, neben ihm Anne Baxter



«To Bob Parrish
with Gratitude –
John Ford
Washington D.C.
'44»

die Struktur änderte sich aber noch etwas, nachdem wir das Buch bekamen. Kaum hatten wir McGuinness' Manuskript, holte sich Ford von *Darryl F. Zanuck* die Erlaubnis, nachmittags eine Stunde lang eine Sprachaufnahme mit *Henry Fonda*, *Jane Darwell*, *Donald Crisp* und *Irving Pichel*, die alle im Studio an anderen Filmen arbeiteten, zu machen. Die Schauspieler hatten nicht einmal genug Zeit, ihren Text zu lernen, deshalb sprach Ford ihn vor und zeigte dann auf den jeweiligen Sprecher und liess ihn den Text wiederholen. Sogar mein Toncutter *Phil Scott* und ich mussten einen Satz sprechen. Wenn die Flugzeuge abheben, hört man unsere Stimmen: «There go the marines!» Phil und ich schnitten rasch den Ton, und ich wollte am nächsten Tag Ford nach Washington folgen, um den fertigen Film dort vorzuführen. Keinen Tag zu früh, denn am Abend kamen zwei Marineoffiziere in den Schneideraum und erkundigten sich, woran ich denn da arbeiten würde. Bevor sie am nächsten Tag zurückkamen, verschwand ich nach Washington.

FILMBULLETIN Was geschah mit Dudley Nichols' Buch. Der arbeitete doch wahrscheinlich immer noch daran?

ROBERT PARRISH Ford bat mich, ihm zu sagen, dass sein Text grossartig gewesen sei und er ihm herzlich danke. Nichols sagte: «Aber ihr habt doch noch gar nicht mein fertiges Buch, das ist noch viel besser!» Dann dachte er einen Augenblick nach und lächelte: «Ford weiss schon, was er tut. Meist jedenfalls.» In Washington eröffnete mir Ford, dass wir den Film am nächsten Tag Präsident Roosevelt vorführen sollten. Ford fragte mich: «Am Ende des Films, als alle Waffengattungen nach der Schlacht salutieren, hast du da eigentlich Bilder von salutierenden Marine-Offizieren?» – «Nein, nur Army- und Airforce-Offiziere.» – «Nun, hier hast du Material, schneid das noch hinein.» Er holte ein Stück Film, auf dem man Major James Roosevelt sah, aus seiner Hosentasche. «Aber war der denn dabei?» fragte ich überrascht. «Du weisst doch selbst, wieviel die Leute in der Navy herumreisen, mal mit, mal ohne Befehle. Wie können wir also mit Sicherheit wissen, dass er *nicht* dabei war?» Ich sah nur ein Problem: «Wenn ich das Stück hineinschneide, gibt es eine Tonlücke, da hört dann die Musik für einen Augenblick auf.» – «Umso besser, dann fällt das noch mehr auf.»

Am nächsten Tag führten wir den Film also Roosevelt und seinem Generalstab vor. Roosevelt redete den ganzen Film über: «Schauen Sie, das ist eine B-17!» Erst zwei Minuten und achtzehn Sekunden vor Ende des Films hörte er auf, als er seinen Sohn salutieren sah. Von da an sprach niemand mehr ein Wort. Nach dem Film brach Mrs. Roosevelt in Tränen aus, und der Präsident verkündete: «Ich möchte, dass jede Mutter in Amerika diesen Film sieht!» Von da an wagte niemand mehr, den Film umzuschneiden oder zu censieren. Fords Geheimhaltungsstrategie hatte also funktioniert. Einige Monate später sah ich

den Film in der Radio City Music Hall in New York, und ich stellte fest, dass die Frauen im Publikum tatsächlich alle weinten. Viele von denen waren wahrscheinlich Mütter.

FILMBULLETIN Mir ist aufgefallen, dass etliche Passagen des Films wie ein Spielfilm geschnitten sind, mit vielen Überblendungen.

ROBERT PARRISH Das war der einzige Stil, den ich kannte! Ich denke, Ford wäre es lieber gewesen, er wäre noch etwas rissiger, abgehackter gewesen, denn das hätte noch mehr dem Material entsprochen, das ja oft verwackelt und unscharf war.

FILMBULLETIN Gab Ford genaue Vorgaben?

ROBERT PARRISH Nein, gelegentlich sagte er: «Du solltest diese Szene mit einer solchen Einstellung beginnen.» Die Struktur folgte im wesentlichen der Abfolge des tatsächlichen Geschehens: Vorabend der Schlacht, Bedrohung, die Schlacht selbst, die Gedenkfeier danach. Vieles ging auf Ideen von Dudley Nichols oder Jim McGuinness zurück. Ich habe den Film jetzt gerade vor einigen Monaten noch einmal gesehen, und ich muss sagen, das ist schon unglaubliche Propaganda!

FILMBULLETIN Im Jahr darauf folgte *DECEMBER 7TH*. Auch dieser Dokumentarfilm ist oft wie ein Hollywoodfilm montiert, es gibt Suspense- und Ruhemomente neben den Kriegsszenen.

ROBERT PARRISH Mit dem Film hatte ich zunächst nichts zu tun. Ford hatte dem Kameramann Gregg Toland versprochen, er könne bei einem Spielfilm Regie führen als Dank dafür, dass er Rekruten in seiner Abteilung zu Kameraleuten ausgebildet hatte. Toland drehte Szenen mit Hollywooddarstellern, ich glaube, Henry Fonda und *Dana Andrews* spielten mit, aber er verwendete auch Dokumentarmaterial vom Angriff auf Pearl Harbor. Das war ein richtiger abendfüllender Hollywoodfilm. Aber der OSS gefiel er nicht, sie konnte nichts mit einem Spielfilm anfangen. Also lag er ein Jahr auf Eis. Dann entschied «Wild Bill» Donovan, dass sie einen Dokumentarfilm über den 7. Dezember 1941 brauchten. Ford wurde damit betraut. Er holte Tolands Film aus dem Archiv und schaute ihn sich noch einmal an. Dann sagte er zu mir: «Schneide alle Spielszenen heraus, dann montieren wir das Dokumentarmaterial neu. Mach es einfach so, wie wir es bei *THE BATTLE OF MIDWAY* getan haben: Die Schlacht soll im Mittelpunkt stehen.» Ich kürzte den Film von gut anderthalb Stunden auf zwanzig Minuten. Und er gewann im nächsten Jahr den Oscar als bester Dokumentarfilm. Auf diese Weise brachte Ford aus dem Krieg zwei weitere Oscars mit, die er zu Hause neben die anderen auf sein Regal stellen konnte.

Das Gespräch mit Robert Parrish
führte Gerhard Midding

