

Dirk C. Loew

VERSUCH ÜBER JOHN FORD

Die Westernfilme 1939-1964

Inhaltsverzeichnis

Vorwort zur aktualisierten Ausgabe 2022

1. Vorspann

2. Directed by John Ford

2.1. American Artist

2.2. John Ford und der Western – Eine kurze
Genregeschichte

2.2.1 Stummfilm-Western: Straight Shooting

2.2.2. Nation Building

2.2.3. Zwischen High Noon und Rio Bravo - die
1950er Jahre

2.2.4. Mainstream vs. Gegenkultur - die 1960er
Jahre

2.2.5 Das Westerngenre von 1970 bis heute

2.3. Filmtheorie und Hollywood

2.3.1. Hollywood assembly line: Kunst vs.
Werkbank

2.3.2. Unabhängig produzieren als
künstlerisches Mittel

2.3.3. Fords Entdeckung als Autor

2.4. John Fords Arbeitsweise

2.5. Fords Code: Muster, Motive, Themen

2.5.1. Irland

2.5.3. Altruismus

2.5.4. Befehlsmühsal

2.5.5. Rituale

2.5.6. Zivilisatorische Errungenschaften: Schule, Kirche, Kunst, Musik

2.5.7. *Wilderness* und Garten

2.5.8. Ethnizität

2.5.9. Die Poesie der Gegenstände und Gesten

2.6. Der Mythos des Westens: Frontier, Manifest Destiny, Westward Expansion

3. Stagecoach (1939)

3.1. Handlung

3.2. Ein Meilenstein

3.3. Produktionsgeschichte

3.4. Zeitbezug: Interventionismus und New Deal

3.5. Analyse I: A Nation of Exiles

3.6. Analyse II: Interventionismus und präfigurative Visualität in Fords Werk

4. Drums Along The Mohawk (1939)

4.1. Handlung

4.2. Produktionsgeschichte

4.3. Analyse: Der Amerikanische Traum, ungetrübt

5. My Darling Clementine (1946)

5.1. Handlung

5.2. Produktionsgeschichte

5.3. Analyse und Zeitbezug: Zivilisationsprozeß und Wertekonflikt

6. Die erste Kavallerietrilogie (1948-1950)

6.1. Fort Apache (1948)

6.1.1. Handlung

6.1.2. Produktionsgeschichte

6.1.3. Analyse I: Thursday vs. York oder *Margin* gegen *Mainstream*

6.1.4. Analyse II: Familie und Moral

6.1.5. Zeitbezug: Management-Labor Relations in der Reconversion

6.2. *She Wore A Yellow Ribbon* (1949)

6.2.1. Handlung

6.2.2. Produktionsgeschichte

6.2.3. Analyse: Memories of a job well done

6.2.4. Remington und Russell: Western Painting auf Leinwand und Film

6.2.5. Monument Valley: Bedeutung und Funktion der Landschaft in Fords Filmen

6.3. *Rio Grande* (1950)

6.3.1. Handlung

6.3.2. Produktionsgeschichte

6.3.3. Analyse I: Erste disharmonische Tendenzen

6.3.4. Analyse II: I`ll take you home again, Kathleen

6.4. Der Zeitbezug der ersten Kavallerietrilogie: Kalter Krieg und McCarthy

7. *Three Godfathers* (1948)

7.1. Handlung

7.2. Produktionsgeschichte

7.3. Analyse: Ein Fabel-Westen

8. *Wagon Master* (1950)

8.1. Handlung

8.2. Produktionsgeschichte

8.3. Analyse: Semidokumentarisches Ideal

9. Stationen einer Entwicklung (1956 – 1961)

9.1. The Searchers (1956)

9.1.1. Handlung

9.1.2. Produktionsgeschichte

9.1.3. Analyse: Rassismus

9.1.4. Zeitbezug: Ethnische Konflikte im Hollywood-Western der 1950er Jahre

9.1.5. Zeitbezug II: Die Krise der Familie

9.1.6. Paradigmenwechsel: Emanzipation der Zivilgemeinschaft

9.2. Two Rode Together (1961)

9.2.1. Handlung

9.2.2. Produktionsgeschichte

9.2.3. Analyse: Werteverfall und gesellschaftliche Resignation

9.2.5. Zeitbezug: US-Außenpolitik, Kulturenkonflikt, Teamarbeit

9.2.6. Das Militär und der Westen: Bedeutungsverlust

10. Die zweite Kavallerietrilogie (1959 – 1964)

10. 1. The Horse Soldiers (1959)

10.1.1. Handlung

10.1.2. Produktionsgeschichte

10.1.3. Analyse I: Bürgerkrieg

10.1.4. Analyse II: Verlust des Mythos

10.2. Sergeant Rutledge (1960)

10.2.1. Handlung

10.2.2. Produktionsgeschichte

- 10.2.3. Analyse I: Buffalo Soldiers
 - 10.2.4. Analyse II: Die *Wilderness* als Niemandsland
- 10.3. Cheyenne Autumn (1964)
 - 10.3.1. Handlung
 - 10.3.2. Produktionsgeschichte
 - 10.3.3. Analyse: Der Zerfall der Wertegemeinschaft
- 10.4. Analyse zweite Kavallerietrilogie: Eine Linearität des Niedergangs
- 10.5. Die zweite Kavallerietrilogie und die 1960er Jahre
 - 10.5.1. Kontemporäres Hollywood vs. Ford
 - 10.5.2. Zeitbezug: Ethnizität und Generationenkonflikt
- 11. The Man Who Shot Liberty Valance (1962)
 - 11.1. Handlung
 - 11.2. Produktionsgeschichte
 - 11.3. John Fords Vermächtnis
- 12. Abspann
- 13. Anhang
 - 13.1 Literaturverzeichnis
 - 13.2. Filmografie von Fords Western 1939 - 1964
 - 13.3. Chronologie der Filme John Fords als Regisseur 1939 - 1966
 - 13.4. Glossar US-amerikanischer Filmausdrücke

Vorwort zur aktualisierten Ausgabe 2022

Vor zwei Jahren erst habe ich das hier vorliegende Buch rundherum überarbeitet und aktualisiert.

Ich möchte es aber auch zukünftig aktuell halten, und habe mich deshalb entschlossen, eine aktualisierte und überarbeitete Version 2022 zu veröffentlichen.

Die folgenden Punkte habe ich erneut korrigiert, angepasst, geschärft, aktualisiert:

1. Aktualisierung der **Literatur** - es ist spannend, wie insbesondere auf dem US-Markt immer wieder lesenswerte filmwissenschaftliche oder filmhistorische Bücher veröffentlicht werden, sei es zum Westernfilm, zu John Ford oder zu diversen Schauspielern/Schauspielerinnen. Wenn es passte, habe ich signifikante Textstellen neu hinzugefügt, als Zitat natürlich, und zudem das Literaturverzeichnis angepasst.
2. Textliche und formale Überarbeitung: Allgemeines Lektorat, Formatierung, Beseitigung der diversen "Schusterjungen" (Kapitelbeginn am unteren Ende der Seite) etc., Umstellung von Textblöcken, Überarbeitung der Kapitelnamen und -struktur.
3. Kürzungen: Ich habe versucht alles etwas zu straffen, ohne die Detailtiefe zu verlieren
4. Nach wie vor werde ich bei allen aufgeführten Filmen immer den Originaltitel verwenden. Einfach aus dem Grund, weil die deutschsprachigen Verleihtitel oft geändert wurden/werden, und somit keine eindeutige

Bezeichnung möglich ist. Zudem ist es in der Filmwissenschaft durchaus üblich, mit dem Originaltitel zu arbeiten, zumindest für Hollywoodfilme.

Diese Anpassungen bauen auf den Korrekturen, Erkenntnissen und Optimierungen der überarbeiteten und korrigierten Ausgabe von 2020 auf, zur besseren Übersichtlichkeit liste ich diese noch einmal auf:

1. Ich hätte damals bei der ersten Veröffentlichung 2005 unbedingt das Geld für ein vernünftiges Lektorat investieren sollen. Sorry dafür, dass ich es nicht getan habe! Den Entschluss, das Buch im Selbstverlag herauszugeben, halte ich nach wie vor für richtig.
2. John Ford ist in Deutschland den meisten Menschen nach wie vor unbekannt, und ich muss nach wie vor erklären, dass es sich nicht um den Gründer von Ford Automobile handelt.
3. Das vorliegende Buch, das war meine damalige Intention, sollte primär ein wissenschaftlicher Text sein, der sich nüchtern und sachlich mit den Filmen Fords, wie mit archäologischen Artefakten, auseinandersetzt. Vielleicht ist das Ganze, retrospektiv betrachtet, zu nüchtern und zu detailliert geworden. Aber so ist es auch kaum gealtert.
4. Warum heisst dieses doch sehr umfassende und sehr kleinteilige Werk "Versuch über John Ford?" - ist das nicht ein Widerspruch? Ja, das ist es auf jeden Fall, und es ist auf jeden Fall auch genau so beabsichtigt. Ford ist und bleibt auf vielen Ebenen nach wie vor widersprüchlich - und diese Widersprüche sind auch 2020 unauflösbar. Deshalb bleibt es beim "Versuch".
5. Erkenntnis: Der Western als Filmgenre im Kino existiert nicht mehr. Dieses Genre ist Geschichte.
6. Erkenntnis 2: Wenn ich mir klassische Western anschau, muss ich zweierlei feststellen: Erstens. Die

Filme sind doch sehr gealtert. Sie wirken wie aus einem fantastischen Paralleluniversum. Zweitens. Die Filme Fords sind visuell nach wie vor fabelhaft. Die Inszenierung von John Wayne und Henry Fonda erscheint mir zeitlos modern, die Inszenierung der komisch intendierten Szenen bei Ford dagegen unglaublich altmodisch, geradezu unverständlich für ein zeitgenössisches (junges?) Publikum.

7. Ich mag Fords Filme noch immer. Vielleicht bin ich altmodisch, sentimental sogar. "Comes with age, get over it" würde der Duke sagen.
8. Nach wie vor finde ich höchst erstaunlich, wie akkurat, visuell und kompositorisch überragend, jede winzige Bewegung, Geste, Blick und Intonierung bis in das allerletzte Detail stimmig, Ford seine Filme inszeniert hat.

Für die überarbeitete und aktualisierte Version 2020 dieses Buches habe ich die folgenden Anpassungen vorgenommen:

- Rechtschreibung überarbeitet und aktualisiert.
- Korrektur und Optimierung einzelner Formulierungen, Schärfung von Begrifflichkeiten.
- Anpassung der Formatierung, Optimierung von Absätzen und Kapiteln.
- Vereinzelte Kürzungen: Die grundlegenden Aussagen der Analysen sind unverändert. Teilweise habe ich meine eigenen, damals formulierten Sätzen nicht mehr verstanden, diese Sätze wurden umformuliert oder gestrichen.
- Überarbeitung und Aktualisierung der Fuß- bzw. Endnoten.
- Aktualisierung der Literatur.
- Ersetzung bzw. Modernisierung von Begriffen wie "Indianer" oder "Stamm" durch "Ureinwohner" und "Nation" oder "Volk". In Zitaten habe ich den Begriff

“Indianer” nicht angepasst, sondern im Original belassen.

- Anpassung der alten und Einfügung von neuen Kapiteln zur besseren Übersichtlichkeit, Umbenennung der Kapitel, Anpassung der Kapitelstruktur.
- Einrichtung einer Webseite mit dem gesamten und aktualisierten Literaturverzeichnis, aktuellen Informationen zum Forschungsstand, Filmausschnitten und deren Verlinkung etc. Die URL dafür ist www.planetenreiter.de/johnford

1. Vorspann

John Ford gilt in der Filmgeschichtsschreibung über die klassische Ära des Hollywoodkinos, neben Regisseuren wie D. W. Griffith, Orson Welles oder Howard Hawks, als der bedeutendste US-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.“

Der Einfluss John Fords auf kontemporäre Filmemacher wie Martin Scorsese, George Lucas oder Steven Spielberg ist immens: “Martin Scorsese once said that Ford was the essence of classical American cinema and any serious person making film today, whether they knew it or not, is affected by Ford”.¹

Diese herausragende Position in Filmgeschäft und Filmgeschichte hat sich Ford auf Grund der Tatsache erarbeitet, dass er im Laufe seiner langen Karriere nicht lediglich einen einzigen überdurchschnittlichen Film, sondern 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.“²

Viele der Filme Fords, wie z.B. *Stagecoach*, *The Grapes of Wrath*, *The Quiet Man* und insbesondere *The Searchers* kann man heutzutage als US-amerikanische Folklore bezeichnen, als klassische Kunstwerke, die das amerikanische Bewusstsein geprägt haben, und dort ständig präsent sind. Der US-amerikanische Kulturwissenschaftler Sam Girgus charakterisiert die Bedeutung der Filme Fords so: „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“.³

Doch was genau macht die spezifische Qualität der Filme Fords aus?

Gaylyn Studlar und Matthew Bernstein fassen diese charakteristischen, filmisch-künstlerischen Eigenschaften präzise 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.“ ⁴

John Ford, fast im gleichen Jahr geboren wie das Kino, wuchs gewissermaßen analog zum Medium Film auf.⁵ In seiner Karriere, die bis in die späten 1960er Jahre währte, durchlief er alle Phasen der (US-amerikanischen) Filmgeschichte, seit 1917 als *director*.⁶

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 1950er Jahren sowie die „Kino versus Fernsehen - Krise“ der 1960er Jahre.

1966, mit dem Misserfolg seines Films *Seven Women*, beendete Ford seine Karriere.

Nach wie vor gilt John Ford als der klassische Westernregisseur, obwohl er keinen einzigen seiner sechs *Oscars bzw. Academy Awards* für einen Western erhielt. 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 Westernfilm war das bevorzugte Milieu des Regisseurs, 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 John 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).

Fords Western werden in diesem Buch auf historischer, filmischer, filmgeschichtlicher, filmtechnischer, inhaltlich-narrativer, genrespezifischer und sozialgeschichtlicher Ebene analysiert und interpretiert.

Folgende Fragen stelle ich und werden in diesem Text beantwortet: Welchen Einfluss hat der sogenannte *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 verkörpern Armee/Kavallerie und Siedler als militärische Institution und Lebensgemeinschaft, und wie wandelt sich der dargestellte Militarismus, die zivile Kommune, im Laufe der Zeit?

Was sind die Bestandteile der spezifischen Ford'schen 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?

Gab es in Fords langer Karriere eine Linearität oder eine Entwicklung in der Darstellung seiner spezifischen Themen und Motive? Ist somit die Bezeichnung Fords als Ikonograph und gleichzeitiger Ikonoklast⁷ gerechtfertigt? Um diesen Prozess, bzw. die spezifische Entwicklung von Motiven und Mustern im Werke Fords aufzuzeigen, habe ich mich für eine chronologisch-lineare, kombiniert mit einer thematisch zusammenhängenden Darstellung und Analyse der Filme entschlossen. Aufgrund dieses besonderen Ansatzes werden die beiden Kavallerietrilogien in einem Kapitel zusammengefasst, und Fords künstlerisches Resümee, *The Man Who Shot Liberty Valance*, als letzter Film analysiert, gleichwohl er tatsächlich erst der vorletzte Western des Regisseurs war. Aus dem gleichen Grund werden die beiden

thematisch eng zusammengehörenden Filme *The Searchers* und *Two Rode Together* in einem gemeinsamen Kapitel zusammengefasst.

Ich verstehe zudem die Produktionsgeschichte eines Films als einen sehr spezifischen Aspekt von Historie, und somit ist die detaillierte Schilderung der Produktionsgeschichte jedes einzelnen Films von Bedeutung. Denn anhand dieser Mikrohistorie lassen sich soziale, arbeitsrechtliche, werkimmanente und filmtechnische Veränderungen, die immer Bestandteil eines umfassenden gesellschaftlichen und/oder technischen Wandels darstellen, sehr gut ablesen.

Auf die detaillierte Produktionsgeschichte eines jeden Films folgt eine eingehende Analyse der Filmhandlung. Der Bezugsrahmen dieser Analyse ist auf der einen Seite immanent, und bezieht sich auf vorhandene filmisch-narrative 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 und veröffentlicht wurde.

Im besonderen Blickpunkt steht in vielen dieser Western die US-Kavallerie. Offenbar hatte der Regisseur ein großes Interesse an diesem Thema, und die Armee bzw. die US-Navy hatte bei Ford, in seinen Filmen als auch in seinem Leben, eine ganz besondere Bedeutung auf vielen Ebenen, künstlerisch wie persönlich. Aus diesem Grund wird die Analyse des Bildes der Kavallerie, auch als Gegenpol zu der in den Filmen Fords geschilderten zivilen Gemeinschaft und Gesellschaft, in meinen Betrachtungen einen gewichtigen Teil einnehmen.

Für Ford war die US-Kavallerie ein Symbol, ein Spiegel für die Schilderung der Entwicklung von Gesellschaft und

Zivilisation, im Westernfilm aber auch ein Spiegel der zeitgenössischen Wirklichkeit. Viele Werte, Eigenschaften und Ideale, die der Regisseur hauptsächlich mittels der Symbolik der Kavallerie transportierte, gehen ab *The Searchers* vermehrt auf die in den Western ebenfalls thematisierte zivile Siedler-Gemeinschaft über. Es gilt, diesen Prozess und Wertewandel in seinem Werk aufzuzeigen. Ich verstehe Film als einen *subliminalen* Spiegel seiner Zeit. Deshalb wird erörtert werden, inwiefern der Regisseur des Films einen Kommentar zu den Geschehnissen seiner Zeit mittels des Films abliefert, bzw. inwieweit die Themen der Zeit selbst in den Filmen wiederzufinden sind.

Ich verstehe John Ford als treibende künstlerische Kraft seiner Filme. In diesem Zusammenhang ergibt sich allerdings folgender Diskurs: Inwieweit ist Ford als Filmregisseur in Hollywood tatsächlich als *Autor* seines eigenen Werks zu definieren? Kann man einem Einzelnen, und sei es ein noch so bedeutender Filmmacher, unterstellen, die maßgebliche künstlerische Kraft hinter einem in Gemeinschaftsarbeit zu erstellendem Werk wie einem Film, zu sein? Und wie weit hat diese Unterstellung, im Falle John Fords, tatsächlich Gültigkeit? In meiner Analyse seiner Western möchte ich über die Essenz der eigentlichen Autorentheorie hinausgehen. D.h., die Analyse seiner Western wird sich nicht ausschließlich auf die Schilderung filmischer Muster im Sinne der Autorentheorie beschränken.

Vervollständigen werden dieses Buch ein Kapitel über Fords Arbeitsweise und - Methoden sowie ein filmhistorischer Abriss über den Westernfilm und Fords Bedeutung für das Genre. Eine ausführliche Filmografie aller Tonfilm-Western John Fords sowie ein Glossar der verwendeten amerikanischen Filmfachbegriffe sowie eine ausführliche Bibliographie komplettieren den Text.

Die wichtigste, primäre historische Quelle meiner Untersuchung sind die sogenannten **John-Ford-Papers**. Dies sind private Dokumente und Unterlagen John Fords aus seinem Nachlass, welchen ich eigenhändig untersucht habe. Briefe, Produktionsnotizen, Drehbücher, Drehpläne, Reports von den täglichen Dreharbeiten, Verträge zu einzelnen Filmen, Abrechnungen über Einspielergebnisse, Telegramme, Memos von Studios, Mitarbeitern, Stars an/von Ford u.v.m. Diese Unterlagen Fords befinden sich in der *Lilly Library* der *Indiana University* in Bloomington, Indiana, USA⁸. Sie sind der Traum eines jeden Historikers und Filmwissenschaftlers⁹.

Soweit nicht anders angegeben, beziehen sich alle in diesem Text zitierten historischen und produktionsbezogenen Angaben, Vertragselemente, Daten und Zahlen wie z.B. Drehbeginn und Ende, Gagen und Einspielergebnisse, auf diese Dokumente.

Nahezu jeder Filmwissenschaftler 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“.¹⁰

Dieser Text versucht, der komplexen Vielfältigkeit und der Widersprüchlichkeit Fords auf den Grund zu gehen - daher der Titel: *Versuch* über John Ford. Und es gilt nach wie vor: Dieses Buch ist keine Biografie. Es ist primär nicht an der historischen Person John Ford interessiert. Verwiesen sei zu

diesem Thema auf die beiden sehr ausführlichen und interessanten Biografien von Scott Eyman und Joseph McBride.

¹ Nancy Schoenberger: Wayne and Ford. The Films, the Friendship, and the Forging of an American Hero. New York London Toronto 2018. Seite 9.

² William K. Everson: The Hollywood Western. New York 1970. Seite 70.

³ Sam B. Girgus: Hollywood Renaissance. The Cinema of Democracy in the Era of Ford, Capra and Kazan. Cambridge, UK 1998. Seiten 19 und 22.

⁴ Gaylyn Studlar/Matthew Bernstein: John Ford made Westerns. Filming the Legend in the Sound Era. Bloomington, Indianapolis 2000. Seite 2.

⁵ Fords Geburtstag ist der 1. Februar 1894, laut Geburtsregister seiner Heimatstadt, das Scott Eyman einsah. 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.

⁶ Alle kursiv herausgestellten amerikanischen Filmbegriffe finden sich im Glossar im Anhang erklärt.

⁷ Joseph McBride/Michael Wilmington: John Ford. London 1974, New York 1975.

⁸ Siehe <https://libraries.indiana.edu/lilly-library>. An dieser Stelle mein Dank an die Lilly Library der Indiana University für die hervorragende und liebenswerte Betreuung während meiner zwei Aufenthalte dort. Unvergessen, dass ich Fords Oscar für *The Grapes of Wrath* halten durfte und die Statuette einen ganzen Tag auf meinem Schreibtisch in der Bibliothek stand.

⁹ Zudem ist die Nutzung der John-Ford-Papers an der IU kostenlos, aber priceless!

¹⁰ Robin Wood: John Ford. In: Cinema: A Critical Dictionary. Vol. 1. Ed. Richard Roud. New York 1980. Seite 371.

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*. Zwar arbeitete Ford sein ganzes berufliches Leben lang unter den Produktionsbedingungen Hollywoods, doch schaffte er es, sich einen persönlichen filmischen Stil zu erschaffen und über Jahre zu erhalten. Er erarbeitete sich für Hollywood-Verhältnisse ungewöhnliche Freiräume und eine große Unabhängigkeit von den Restriktionen des Studiosystems, finanzieller als auch hierarchischer Art.

Für mich ist Ford ein klassischer amerikanischer Intellektueller. Einer der vorgibt, lieber in der freien Natur zu sein und harte Arbeit zu schätzen, als ein Buch zu lesen, dessen ganzes Haus aber in Wirklichkeit einer Bibliothek gleicht. Howard Hawks fällt ebenfalls in diese Kategorie, auch Ernest Hemingway, William Faulkner, William Wellman, Budd Boetticher, um nur einige zu nennen. Sie pflegen die Attitüde des harten Naturburschen, ein Intellektueller zu sein, gar ein Künstler, käme ihnen nicht in den Sinn. Zeit seines Lebens betrachtete Ford sich deshalb nicht als Künstler, sondern als „hard-nosed craftsman“. Ähnlich wie Regiekollege Howard Hawks, der von sich sagte: „I am a storyteller – not an artist.“¹¹

2.1. American Artist

Interpretationen seiner Filme und einer ihnen gebilligten künstlerischen Intention stand John 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.“¹²

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. Aus diesem Grund habe ich seine Interviews nur ganz bedingt als Quelle für diesen Text herangezogen. 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't know what a Western saga is. I would say that is horseshit. I am just a hard-nosed, hardworking, run-of-the-mill director.“¹³

Diese Attitüde hat er Zeit seines Lebens 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 einfachen 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 amerikanischen

Ureinwohner 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 *stories*, 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.

Ford hielt sich zudem 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 er heutzutage, außer in Filmkreisen, einer breiteren Öffentlichkeit, besonders in Deutschland, aber auch in den Vereinigten Staaten, nahezu unbekannt ist.

Anders als seine Filme, ist die historische Person John Ford nicht populär noch bekannt, 2022 noch weniger als zu seinen Lebzeiten: „Though he is among the great American artists of the century, worth to be discussed with Faulkner and Pollock and Ellington and Ives, John Ford is, in truth, hardly part of our national consciousness.“¹⁴

In Fords persönlichen Papieren und Unterlagen offenbart sich die künstlerisch-kreative 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“.

2.2. John Ford und der Western - Eine kurze Genregeschichte

Fords überragende Bedeutung für die Entwicklung des Westerngenres steht außerhalb jedes Zweifels. 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.“¹⁵

2.2.1 Stummfilm-Western: Straight Shooting

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 der Filme betrug meist um die zwei *Reels*.¹⁶ Gleichwohl war die Bildsprache dieser Filme reichhaltig und von großer

Schaulust geprägt, dafür spricht unter anderem der hohe Anteil von actionreichen, zirzensischen

Außenaufnahmen. Ab 1912, mit dem Aufkommen längerer Filme in Hollywood, den sogenannten *features* (fünf und mehr *Reels*), wurde nicht nur eine komplexere Filmsprache, sondern auch analog dazu, komplexere Erzählstrukturen eingeführt.

David Wark Griffith (1875 – 1948) gilt als der Regisseur, 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 zugehörnde Grundstimmung vieler Szenen. Griffith war es auch, der versuchte, in seinen Filmen die mythologischen Wurzeln der US-amerikanischen Geschichte abzubilden.

Wie später Ford, so vermischte auch Griffith eine fiktive Handlung mit einem historisierenden Rahmen. Er verwob eine rein fiktionale Narration in den thematischen Rahmen z.B. des amerikanischen Bürgerkrieg, der allerdings so naturalistisch wie möglich filmisch dargestellt und wiedergegeben wurde. Indem Fiktion und historisierender Naturalismus untrennbar miteinander verbunden wurden, erschuf Griffith, und später Ford, die filmische Abbildung unzähliger amerikanischer Mythen.

Diese Mythen fanden in den Filmen lediglich ein neues Medium, sie existierten bereits in Literatur, Gemälden, Bühnenstücken, diversen Printmedien wie Zeitungen, Dime-Novels u.ä., nicht zuletzt in mündlicher Überlieferung. Das 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“¹⁷

Für das Westerngenre gilt gleichermaßen: „Der Westernfilm besiegelt das Ende des wilden Westens und hält die legendenhafte, verklarte Erinnerung an ihn aufrecht. Er verdeckt die reale Geschichte, indem er sie mythisch überhöht. Grabstein über Heldengräbern. Er erbaut das Bewusstsein Amerikas.“¹⁸ Das *Bewusstsein Amerikas* über seine Geschichte und deren mythologische Bestandteile ist somit 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. Denn es ist John Fords Bewusstsein über die Vereinigten Staaten, welches sich in seinen Filmen im Laufe seiner Karriere spürbar verändert.

Als Ford 1917 seinen ersten Western als Regisseur drehte, 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.¹⁹

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. (Die Handlung der frühen Western, auch vieler Griffith-Filme, entsprach 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 erschöpft, 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 zunehmendem Erfolg ihres größten Stars, veränderte das Filmstudio Fox jedoch 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 seiner Zeit,

der *Roaring Twenties*. Mix fuhr in seinen Western Autos und flog Flugzeuge. Die zunehmende Verstädterung der USA, der allgemeine Wohlstand, die Technikgläubigkeit und Konsumfreudigkeit einer Epoche, welche 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“.²⁰

An diesem Scheidepunkt der Genreentwicklung verantwortete Ford seine ersten Westernfilme als Regisseur, und etablierte sich rasch als ein Spezialist des Genres. Es ist bezeichnend für Ford als Person und Künstler, dass er sich als Regisseur 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 Western-Star von Fords Filmstudio *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*, sogenannte *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 räumlichen und hierarchischen Restriktionen des Studios,

statt. An den meisten Drehbüchern bzw. Stories war Ford als Autor beteiligt. Budget und Drehzeit dieser Filme waren stark limitiert. 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, er muss weiterziehen und einer bürgerlichen Existenz und Zivilisation entfliehen. Dieser Held ist sich seinem 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.“²¹ 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 ("*loner*", "*outcast*"), das nicht von Ford erstmals 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, sowie in fast allen seiner Western mit Randolph Scott) 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. (Teilweise ist dieses Motiv vom Action- bzw. dem Polizei- oder Detektivfilm in eine zeitgemäßere Umgebung adaptiert worden).

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 inszenatorische 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.“²² Peter Stowell ist der gleichen Meinung und bezeichnet den Film, die frühe

Verwendung typischer Motive des Regisseurs betreffend, als „a gold mine of Fordiana.“²³

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*) Filme drehen. Diese Produktionen waren Starvehikel und/oder *Serials*, schnell abgedrehte Streifen für ein anspruchsloses (juveniles, ländliches) Publikum, das seinen Star in actionreichen 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 Zerfall des Nitratfilmmaterials tat sein übriges; von Fords Stummfilmwestern sind lediglich ganze drei der Nachwelt erhalten geblieben: *Straight Shooting* (1917), *The Iron Horse* (1924) und *Three Bad Men* (1926).

The Iron Horse zählt als Fords bedeutendster Stummfilm. In diesem Streifen erscheint übrigens erstmals die US-Kavallerie in seinem Werk, allerdings nicht in einer für die Handlung maßgeblichen Rolle. Initiiert wurde der Film 1923 durch den Erfolg der *Paramount* mit *The Covered Wagon*, einem epischen Western-Langfilm (98 Minuten) von James Cruze. Diese Produktion stellte 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“.²⁴

Fords damaliges Studio *Fox*, wollte den Erfolg der Konkurrenz bei Kritik und Kinokasse kopieren, und plante

ebenso ein Westernepos: *The Iron Horse*. Mit dem Übergang zum Langfilm 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, befreit. Das Genre wurde im Laufe dieses Prozesses thematisch und dramaturgisch anspruchsvoller. Erst mit dieser Entwicklung wurde der Westernfilm als solches schließlich von einem anspruchsvollen, urbanen Publikum und der Filmkritik 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 US-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 Zeitpunkt an war Ford einer der führenden Regisseure Hollywoods und nicht mehr allein auf das Westerngenre festgelegt.