

John Ford : ein Mythenschöpfer, dessen Werk die eigene Legende überdauern wird

Autor(en): **Waeger, Gerhart**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **25 (1973)**

Heft 19

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933487>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

kung zu bringen. Alle Bilder sind relativ. Das vom Pantokrator wie das vom Heiland und das vom Superstar. Insbesondere schöpft keines das Persongehheimnis des Gottmenschen aus, wie die christliche Religion im Glauben sich dazu bekennt. Aber es ist möglich, von Jesus als dem « Menschensohn » zu sprechen, ohne im Glauben sich auch zu ihm als « Gottessohn » zu bekennen. Das erste scheint mir, hat das Autoren- und Schauspielerteam mit dem Rock-Film getan und gut getan. Letztlich muss es verstanden werden als Ausdruck einer jungen Generation, die mit ihrem Lebensgefühl und den dazu gehörigen optischen und akustischen Ausdrucksmöglichkeiten die Jesusgestalt neu entdeckt und so, wie sie sagt, vom Schimmel der Kirchenräume befreit. Sie singt dem Herrn ein, *ihr* neues Lied und darum ist der Film als Dokument schon sehr sehens- und empfehlenswert, unabhängig davon, ob er den einzelnen in seinem persönlichen Jesusbild verunsichert oder bestärkt.

Ambros Eichenberger

John Ford – ein Mythenschöpfer, dessen Werk die eigene Legende überdauern wird

Mit John Ford ist anfangs September ein Filmschöpfer gestorben, der mit seinem Werk nicht nur die Geschichte des amerikanischen Films entscheidend mitgeprägt hat, sondern auch Wesentliches beitrug zur Entstehung des in der Pionierzeit verankerten Bildes eines freien und gerechten Amerika, jenes « anderen » Amerika, das man der amerikanischen Gegenwart mit ihren Kriegen, Skandalen und sozialen Missständen gelegentlich gegenüberstellt.

John Ford – sein eigentlicher Name war Sean Aloysius O'Feeney (nach einer andern Schreibweise O'Fearn) – wurde am 1. Februar 1895 als jüngstes von dreizehn Kindern irischer Auswanderer in Cape Elizabeth in der Nähe von Portland (Maine) geboren. Im Alter von neunzehn Jahren zog er nach Kalifornien zu seinem um etwa zehn Jahre älteren Bruder Francis (eigentlich Frank O'Feeney), der bereits im Filmgeschäft tätig war. Vom Bruder stammt auch der Name Ford: Frank O'Feeney nannte sich so, seit er beim Theater einmal für einen Schauspieler namens Francis Ford einspringen musste und den Namen nicht mehr loswerden konnte. Der richtige Francis Ford nannte sich in der Folge Frank Feeney – er spielte gelegentlich auch bei John Ford (der sich in den ersten Jahren noch Jack Ford nannte). Als Stuntman, Regieassistent und Darsteller in den Filmen seines Bruders lernte John Ford das Metier des Filmemachens von der Pike auf. 1917 drehte er seine ersten eigenen Filme und wurde noch im gleichen Jahr von der Universal als Regisseur einer Western-Serie mit dem Schauspieler Harry Carey (mit dem er insgesamt 26 Filme gemacht hat) engagiert.

« Ich bin John Ford, ich mache Western »

Mit diesen Worten soll sich Ford hin und wieder vorgestellt haben. Sie haben vor allem für die Stummfilmzeit bis 1924 Gültigkeit: Im Jahre 1919 hatte Ford bereits fünfzehn Western gedreht. Der erste Nicht-Western entstand 1920. In welcher Weise Ford seinen Western-Stil entwickelte, wäre wohl einmal eine Studie wert. In der 1924 entstandenen Geschichte vom Bau der transkontinentalen Eisenbahn, *The Iron Horse*, sind die Elemente der späteren Entwicklung bereits deutlich erkennbar: Amerikanischer Pioniergeist und eine weite Landschaft (hier ist es die Nevada-Wüste) bestimmen die Atmosphäre. Von 1924 bis 1939 hat Ford keine Western mehr gedreht, doch sein Stil festigte sich in dieser Zeit zur persönlichen Handschrift. 1934 erschien mit *The Lost Patrol* ein Werk, in dem Ford nicht nur seinen Stil, sondern auch sein Thema gefunden hatte: die bunt zusammengewürfelte und von der übrigen Welt abgeschnittene Gruppe von Menschen, die unter Lebensgefahr

weite, unwirtliche Landschaftsräume (Ford bekannte stets seine Vorliebe für den «wide open space») zu durchqueren hat und sich nur gemeinsam durchsetzen kann. Die Wüste, die das Dekor dieses Films bildete, sollte zwar Arabien darstellen, doch änderte dies nichts an ihrer Echtheit, am Klima des Authentischen, das hinfort zum Kennzeichen der besten Ford-Filme werden sollte.

Die wohl berühmteste Realisation des Hauptthemas so vieler Werke Fords erfolgte 1939 mit *Stagecoach*: Eine Postkutsche wurde hier zu einer Welt im kleinen, in der Menschen verschiedenster Gesellschaftsschichten plötzlich aufeinander angewiesen waren. Die Apachen verkörperten die tödliche Gefahr von aussen, der es gemeinsam zu begegnen galt. Durch einen rhythmischen Wechsel von Aufnahmen innerhalb und ausserhalb des Gefährts erreichte Ford, dass die Fortbewegung der Postkutsche in der grandiosen Landschaft des Monument Valley und die psychologische Entwicklung ihrer Insassen zur epischen Einheit verschmolz.

Die dramaturgische Grundkonzeption, wie sie in *Stagecoach* in Erscheinung tritt, findet sich bei Ford auch in anderen Konstellationen: Im bereits erwähnten Werk *The Lost Patrol* geht es um eine Handvoll Männer in einer Oase, in *Men without Women* (1930) um die Besatzung eines Unterseeboots in Seenot, in der Steinbeck-Verfilmung *The Grapes of Wrath* (1940) um eine Gruppe von Auswanderern in einem Camion. Grundsätzlich war es aber doch der Western, der den natürlichen Rahmen für Ausgangspositionen dieser Art bot. Und aus dem klassischen Western hat Ford seinen persönlichen Stil und seine persönliche Thematik ja auch entwickelt.

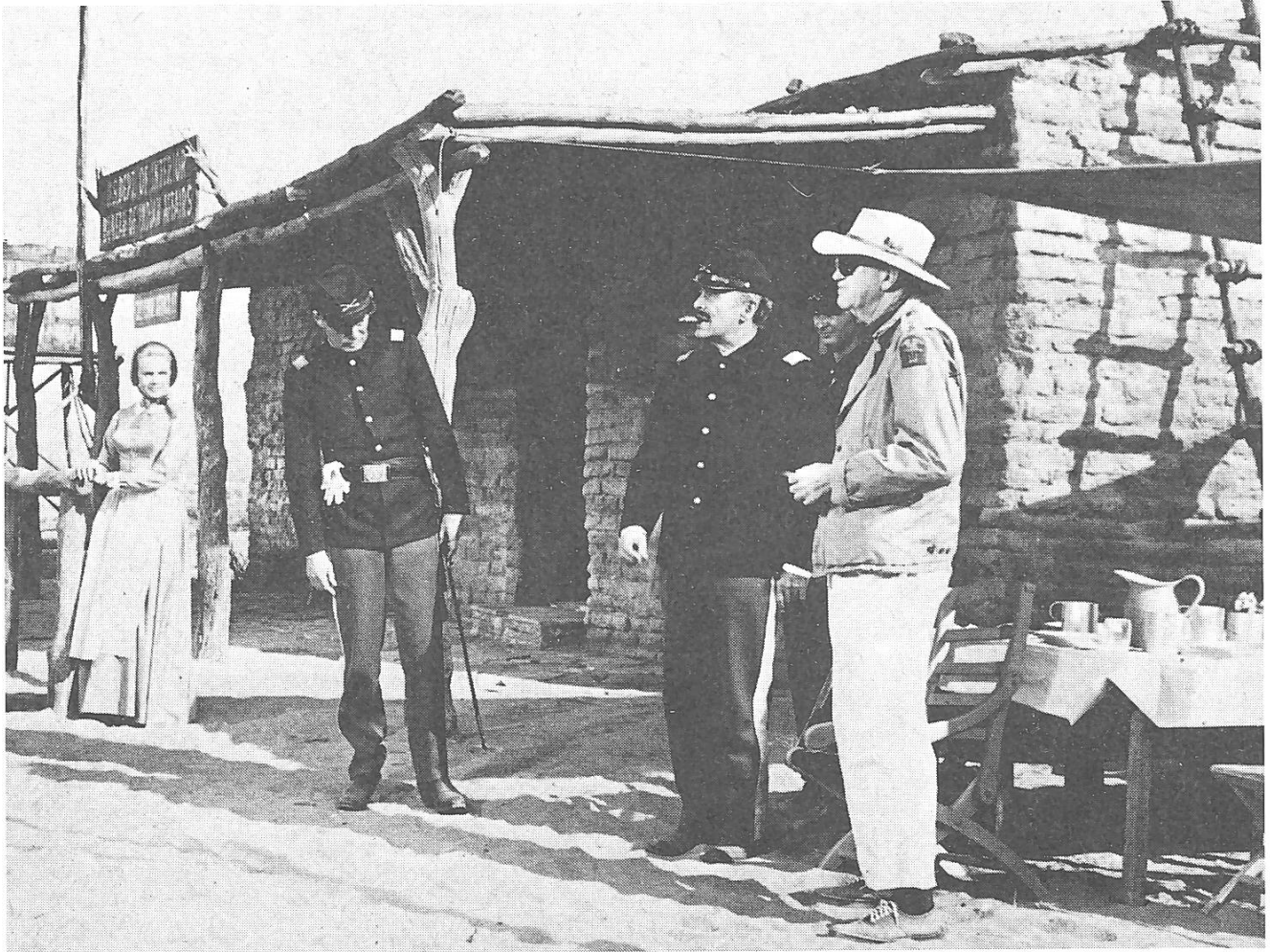
Ein pragmatisches Christentum

Mensch, Natur und Abenteuer erscheinen in den wichtigen Werken Fords im Lichte einer gelebten (und gelegentlich auch verbal geäusserten) Ethik. Die Fordschen Helden, auch wenn es sich um Aussenseiter oder Ausgestossene handelt, treffen ihre Entscheidungen im Bewusstsein einer verbindlichen Moral. Diese Moral könnte man vielleicht als einen christlichen Pragmatismus umschreiben, als eine Bereitschaft, in jeder Situation nicht nur das Gute zu tun, sondern dafür auch zu kämpfen – sofern einem der Kampf aufgezwungen wird. Ein typisches Beispiel für diese Haltung liefert Sean Thornton, der Held aus *The Quiet Man* (1952), jener lyrischen Komödie, die Ford im irischen Galway, dem Geburtsort seines Vaters, gedreht hat: Thornton ist ein ehemaliger Boxer, der jedem Kampf abgeschworen hat, nachdem er unwillentlich den Tod eines Gegners verursachte. Bevor er seine Braut, Mary-Kate Danaher, heimführen kann, muss er sich aber dennoch in einem spektakulären Zweikampf bewähren.

Zu Fords Ethik gehört das Bewusstsein des richtigen Masses. So gut in seinen Werken der Kampf (auf der richtigen Seite) den «positiven» Helden erst ausmacht, so wenig wird hier Verrat toleriert. Gypo Nolan, der Held des ebenfalls in Irland spielenden Films *The Informer* (1934), verrät einen Freund, um Geld für die Überfahrt nach Amerika zu bekommen. Das schlechte Gewissen hindert Nolan später an der Flucht: Er vertrinkt den Judaslohn und lässt sich umbringen.

Fords kämpferisches Christentum ist für eine jüngere Generation nicht immer leicht nachzuvollziehen, besonders nicht in seiner Verbindung mit der Glorifizierung des amerikanischen Pioniergeistes. Eine Zeit, in der die Massaker an den Indianern mit jenen in Vietnam verglichen werden, verleitet leicht dazu, in Ford einen (vielleicht unbewussten) Mythologen des Imperialismus zu sehen. Mit Filmen wie *She Wore a Yellow Ribbon* (1949) und *Rio Grande* (1950), in denen mit einem grossen Aufwand an Statisten das Soldatentum verherrlicht wird, hat Ford dem Missverständnis über seine eigentlichen Anliegen allerdings selbst Vorschub geleistet. Das betont reaktionäre Gehabe des alten John Wayne, der in dreizehn Filmen Fords die Hauptrolle spielte, schlug in die gleiche Kerbe.

Ford selbst sah die Dinge anders. Im Gespräch mit Journalisten hat er sich nicht nur



John Ford (rechts, daneben Georges O'Brien, Richard Widmark und Carrol Baker) bei den Dreharbeiten zu *Cheyenne Autumn* (1963)

deutlich dagegen verwahrt, als «Rassist» bezeichnet zu werden, sondern auch seiner aufrichtigen Liebe und Bewunderung für die Indianer und ihre Kultur Ausdruck verliehen. Es war auch keine Pose, wenn Ford immer wieder an seine Herkunft aus einfachen Verhältnissen erinnerte und seinen Glauben an das Gute im Menschen unterstrich.

Ein Humanismus jenseits der Legenden

Ford war fest davon überzeugt, den amerikanischen Westen und seine Folklore so gezeigt zu haben, wie er gewesen ist («That's way it was»). Vielleicht hat seine «moralische» Sicht der Dinge aber doch eine gewisse Verklärung der tatsächlichen Ereignisse bewirkt, die einer historischen Prüfung nicht standhält. Als Beispiel kann man hier *My Darling Clementine* (1946) anführen, die Geschichte des spektakulären Kampfes zwischen Wyatt Earp und der Familie der Clanton in Tombstone, in der auch der legendäre «Doc» Holliday eine gewichtige Rolle spielt. Fords Drehbuchautoren hatten sich eng an die von Stuart N. Lake geschriebene Biographie Wyatt Earps gehalten, der die Arbeit seines Biographen sogar autorisiert hatte. Spätere Forschungen haben ergeben, dass Earp ein skrupelloser Gangster war. Neuere Filme zum gleichen Thema (John Sturges' «Gunfight at the O. K. Corral» und Frank Perrys «Doc») versuchten, der historischen Wirklichkeit näherzukommen – die epische Kraft und den lyrischen Unterton des Fordschen Werks konnten sie indessen nicht erreichen.

Man kann Fords «historische» Filme wohl ebensowenig an der Wirklichkeit messen wie irgendeine literarische Bearbeitung eines geschichtlichen Stoffes. Vielleicht muss man den Mythos der Pionierzeit, wie er uns in den Werken Fords entgegentritt aber auch gar nicht als einen Rechtfertigungsversuch für die Geschichte, sondern als Entwurf eines idealen «american way of life» verstehen, als ein für die Gegenwart konzipiertes, aber in die Vergangenheit projiziertes Idealbild männlicher Verhaltensweisen.

Fords Humanismus zeigt sich besonders überzeugend in einem Film, der nie zu grosser Berühmtheit gelangt ist: in *The Sun Shines Bright* (1953). Das auf drei Novellen von Irwin S. Cobb beruhende Werk erzählt die Abenteuer des Richters Billy Priest, der eine Wahl zu bestehen hat, sich aber dennoch nicht scheut, unmittelbar vor dem Wahltag einen unschuldigen Negerjungen vor der Lynchjustiz der Dorfbewohner zu schützen und einer verstorbenen Prostituierten die letzte Ehre zu erweisen. In der mit einfachsten Mitteln erzielten, zwischen Humor und Melancholie schwebenden poetischen Stimmung dieses Werks findet man heute den Zugang zur Geisteswelt Fords vielleicht leichter als in den etwas ins Zwielficht geratenen Indienfilmen. Die Bedeutung, die Ford diesem Werk (das als sein 109. von insgesamt etwa 150 Werken gilt) selber beimass, ergibt sich schon daraus, dass er den gleichen Stoff bereits 1934 einmal unter dem Titel *Judge Priest* inszeniert hatte.

Die menschlichen und künstlerischen Impulse, welche die Filmgeschichte John Ford verdankt, werden nicht nur ihren Schöpfer, sondern auch seine Legende überleben. Während der Dreharbeiten zu seinem Film «The Last Picture Show» sagte Peter Bogdanovich – Autor einer Monographie und einer 90minütigen Filmdokumentation über John Ford – einmal: «Jetzt haben wir einen richtigen John-Ford-Himmel, drehen wir das!» Es handelte sich um eine Begräbnisszene, und Bogdanovich wies darauf hin, dass er, im Gegensatz zur Methode Fords, die Totale ans Ende der Sequenz gesetzt hatte. Ein weiterer Unterschied wäre hier beizufügen: Für John Ford bedeutete der Himmel über einer weiten Landschaft mehr als ein effektvoller Dekor.

Gerhart Waeger

FILMKRITIK

La nuit américaine (Die amerikanische Nacht)

Frankreich/Italien 1972. Regie: François Truffaut (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/266)

Die Filme des heute 41-jährigen François Truffaut beinhalteten schon immer mehr als einen Handlungsablauf in bewegten Bildern. Sie waren zugleich fast immer Reflexion über Film und Kino. Truffaut, aus der Filmkritik hervorgegangen, blieb auch als Filmautor ein Analytiker. Er spielte mit dem Medium, erprobte seine Möglichkeiten und stiess zu seinen Grenzen vor. Nicht wenige seiner Werke sind Elogen an grosse Meister, die er nicht nur verehrt, sondern ihnen auch auf die Finger guckt, ohne zweifelhafter Epigone zu werden. So etwa sind *La mariée était en noir* und *La sirène du Mississippi* geniale Nachempfingungen des Hitchcockschen Arbeitsstils, reich an Zitaten und aus der Begeisterung für den anerkannten Lehrmeister heraus entstanden. Truffaut hat all seine Filme – unter denen es einige weniger bedeutende, aber keinen missglückten gibt – nie nur aus Zuneigung zu einer ihn faszinierenden Thematik, sondern immer auch aus einer geradezu fanatischen Liebe zum Medium gedreht. Aber in keinem Film ist dies so deutlich geworden, wie in seinem jüngsten.