

DIRECTED BY JOHN FORD

Land	USA 1971
Produktion	American Film Institute
Buch, Regie	Peter Bogdanovich
Kamera	Laslo Kovacz, Gregory Sandor, Brick Marquard
Schnitt	Richard Patterson
Kommentar	Orson Welles
Produktionsleiter	George Stevens Jr., James R. Silke
Interviews mit	John Wayne James Stewart Henry Fonda John Ford

Ausschnitte aus

Straight Shooting (1917), *Young Mr. Lincoln* (1939), *The Prisoner of Shark Island* (1936), *Steamboat Round the Bend* (1935), *The Grapes of Wrath* (1940), *My Darling Clementine* (1946), *The Iron Horse* (1924), *Three Bad Men* (1926), *Salute* (1929), *Submarine Patrol* (1938), *The World Moves On* (1934), *The Battle of Midway* (1942), *Drums Along the Mohawk* (1939), *Stagecoach* (1939), *Wagon Master* (1950), *Fort Apache* (1948), *She Wore a Yellow Ribbon* (1949), *The Informer* (1935), *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), *They Were Expendable* (1945), *Two Rode Together* (1962), *The Last Hurrah* (1958), *The Horse Soldiers* (1961), *The Searchers* (1956), *Cheyenne Autumn* (1964), *Judge Priest* (1934)

Uraufführung	6.9.1971, Venedig
Format	35 mm, Farbe und schwarz-weiß
Länge	99 Minuten

Zu diesem Film

Von Richard Patterson

DIRECTED BY JOHN FORD ist ein 99 Minuten dauernder Kompilations-Film in 35 mm (Farbe und schwarz-weiß) von Peter Bogdanovich, der Ausschnitte aus 28 Filmen von Ford enthält, sowie ausgewähltes Material aus Interviews mit John Wayne, James Stewart, Henry Fonda und John Ford selbst. Der Film stellt eine einzigartige Leistung dar, insofern, als er die erste Film-Studie über einen amerikanischen Regisseur ist, die eine so breite Auswahl von Filmausschnitten zur Dokumentation seines Werkes umfaßt. Die Arbeit an dem Projekt wurde 1969 begonnen, aber wegen der Schwierigkeiten, die das Sammeln der Ausschnitte mit sich brachte, konnte er erst im letzten Sommer fertiggestellt werden.

Der Film wurde als erster einer Serie 'Filme über den Film' geplant, die vom American Film Institute gefördert wird. Er wur-

de aus Mitteln der California Art Commission finanziert. Man trat mit der Idee an Peter Bogdanovich heran, weil er sowohl Film-Kenner als auch Regisseur ist. Er hatte gerade ein Buch über John Ford publiziert, und man stimmte darin überein, daß John Ford eine ideale Wahl für den ersten Film der Serie war.

Der erste Schritt in der Produktion bestand im Filmen der Interviews, die das Gerüst für die Struktur des Films liefern sollten. Es wurde beschlossen, den Film in 35 mm Farbe zu drehen, und die Interviews sollten nicht in der normalen improvisierten Form aufgenommen werden, bei der spontane Äußerungen mit einer 16 mm Kamera eingefangen werden, wobei man Kilometer Film verdreht.

Als ich mit der Montage der Interviews begann, verwirrten mich verschiedene Diskrepanzen in den Transkriptionen, die man mir gegeben hatte, und ich entdeckte, daß die 'Transkriptionen' gemacht worden waren, bevor die Interviews gefilmt wurden. Mit Hilfe redigierter Transkriptionen früherer, auf Band genommener Interviews plante Bogdanovich die Interviews mit den Schauspielern sorgfältig, bevor er das Kamera-Team zu ihnen nach Hause brachte. Er wußte, was sie sagen würden, und er wußte, wie er sie aufnehmen wollte. Dadurch wurde es möglich - statt daß der Kameramann in der Art des Cinéma Vérité, so gut er konnte, Augenblicke einfangen mußte - Schienen für den Kamerawagen zu legen und eine Bewegung der Kamera an einem bestimmten Punkt des Interviews vorzuplanen. Es muß natürlich betont werden, daß der Grund, weshalb diese Methode gut funktionierte, darin lag, daß die Leute, die interviewt wurden, Schauspieler waren, die mehrere Aufnahmen einer Anekdote machen konnten, ohne dabei das Gefühl für Spontaneität zu verlieren. Im Wesentlichen filmte Bogdanovich eine halb-improvisierte Aufführung, die sich als Interview präsentierte, und er baute die Interviews bewußt so auf, daß ein Vergleich mit den Interviews durch den Reporter in *Citizen Kane* nahegelegt wurde.

Das Interview mit Stewart wurde von Laslo Kovacs gefilmt, mit dem Bogdanovich an *Targets* gearbeitet hatte, während die Interviews mit Wayne und Fonda von Gregory Sandor fotografiert wurden. Alle Interviews mit den Schauspielern wurden im Freien vor ihren Häusern gedreht, wobei weiches Aufhell-Licht zur Ergänzung des natürlichen Sonnenlichts benutzt wurde, außer als ein leichter Regen sie hineinzugehen zwang, unter die Sonneneveranda, um das Interview mit Wayne zu Ende zu bringen.

Das Interview mit John Ford wurde von Brick Marquard, ASC, im Monument Valley aufgenommen, wobei nur Reflektoren für das Aufhellen benutzt wurden. Dieses Interview wurde nicht in der gleichen Weise wie die anderen vorbereitet, aber Bogdanovich hatte Ford vorher schon viele Male interviewt und wußte recht gut, was zu erwarten war.

Zusätzlich zu den vier Tagen für die Aufnahme der Interviews, holte Bogdanovich ein Zwei-Mann-Team für einen Tag in das Haus von Ford, um von einem Raum, der mit Souvenirs angefüllt war, einschließlich der sechs Oscars auf dem Kamin, Zwischenschnitte aufzunehmen. Damit wurden die Original-Aufnahmen für den Film vervollständigt, und Bogdanovich konnte sich dann auf den zweiten Teil der Produktion konzentrieren: die Auswahl und die Montage der Film-Ausschnitte. (...)

American Cinematographer, Vol. 52, No 1, Nov. 1971

A.d.R. Im folgenden behandelt dieser höchst lesenswerte Aufsatz des Cutters von DIRECTED BY JOHN FORD die technischen Probleme, die sich ergeben, wenn Filmausschnitte verschiedener Formate, Helligkeitsstufen u.s.w. aneinander angeglichen werden müssen. Der Aufsatz kulminiert in sieben Regeln für die Herstellung von Kompilationsfilmen.

John Ford: Ein amerikanischer Regisseur Von Jon Landau

Als Kind liebte ich John Ford-Filme, noch bevor ich wußte, wer John Ford war. Sie waren nicht nur ein Vergnügen: sie zogen mich in eine Welt, die der wirklichen unendlich vorzuziehen war. Ich identifizierte mich nicht nur mit seinen Leuten, sondern auch mit seinen Konstruktionen von Orten, Ereignissen, und ganzen Gesellschaften. Als *Drums Along the Mohawk* eine Woche lang in den örtlichen TV-Serien gespielt wurde, sah ich ihn jeden Abend und ich habe nie den Anblick vergessen, wie Henry Fonda drei indianischen Verfolgern entgeht und man seine Silhouette gegen den Himmel sieht, oder wie die steife Edna May Oliver plündernden Indianern befiehlt, sie aus ihrem Haus zu bringen, bevor sie es abbrennen, oder die erschreckende Amputation des Beins des Generals Herkimer. Und ich erinnere mich, wie Henry Fonda einen Lynchenden Mob bezwingt und später, am Ende von *Young Mr. Lincoln*, seinen einsamen Weg hinauf in die verlassenen Berge und in die Geschichte nimmt; an einen betrunkenen Donald Crisp, den Vater einer walisischen Bergarbeiterfamilie, wie er in *How Green Was My Valley* auf dem schönsten Fest, das ich je erlebte, singend auf einer geraden Linie zu gehen versucht, um zu zeigen, daß er nüchtern ist; und an den wütenden beraubten Muley, wie er sich in *The Grapes of Wrath* in seinen eigenen Schatten beugt, die nackte Erde schlägt, und dem Bankier, der ihm sein Land wegnahm, halb weinend halb schreiend nachruft: " ... Wir sind hier geboren, wir haben hier gearbeitet, einige von uns sind hier gestorben und einige von uns werden vielleicht weiterhin hier sterben ...".

Erst als mein wachsendes Interesse am Film meine Leidenschaft für Rock'n Roll vor einigen Jahren verdrängte, bemerkte ich, in wie vielen meiner Lieblingsfilme dieser eine Mann Regie geführt hatte. Es stellte sich heraus, daß die Bekanntschaften, die ich in meiner Kindheit gemacht hatte, nur die Spitze des Eisbergs waren, sowohl in Bezug auf die Filme selbst, als auch auf meine Fähigkeit und meinen Wunsch, auf sie zu reagieren.

Ich war erstaunt, daß sein Tod mit 78 Jahren mich nicht besonders betrübtete. Aber sein Werk war längst vollendet, und, anders als Orson Welles, Josef von Sternberg, Fritz Lang und D.W. Griffith, konnte er gewöhnlich machen, was er wollte, blieb aktiv, solange er wollte und behielt mehr Kontrolle über seine Arbeit als die meisten anderen in Hollywood. In seinen letzten Jahren wurde seine konservative Politik so etwas wie ein Problem - obwohl er in den dreißiger Jahren auf Grund seiner sozial bewußten Filme wie *Grapes of Wrath* und *The Informer* als ein Hollywood-Liberaler festgelegt war. Viele hielten ihn, teilweise wegen seiner starken Identifikation mit seinem Hauptdarsteller John Wayne, in den 60er Jahren einfach für reaktionär, was zweifellos verstärkt wurde durch die dankbare Entgegennahme der Freiheitsmedaille, die ihm im letzten Frühjahr von Richard Nixon überreicht wurde.

Wie seine persönliche Politik auch gewesen sein mag, man weiß, daß in Filmen von John Ford ein Mann mit Richard Nixons Charakter niemals mehr gewesen wäre als ein melodramatischer Schurke (Berton Churchill wäre perfekt gewesen als gekrümmter Bankpräsident in *Stagecoach*), und in seinen Arbeiten nach 1930 sucht man vergeblich nach einem guten, nicht zu sprechen von einem heroischen Reichen oder Fürsprecher der Privilegierten. Er befaßte sich nicht mit Politik an sich, sondern mit Werten, Normen, Charakter, Gesellschaft und Tradition. Er kämpfte mit dem Problem der Integration des menschlichen Geistes in die Zwangsjacke einer festen sozialen Ordnung. John Fords Vermächtnis liegt in seiner Kunst, und um ihm gerecht zu werden, braucht es nicht weniger als eine Studie vom Umfang eines Buches. Glücklicherweise befinden sich zwei vielversprechende Arbeiten in Vorbereitung, die eine von dem ausgezeichneten Filmwissenschaftler Joseph Mc Bride und die andere von dem Kritiker und Historiker Andrew Sarris. Und es ist eine Freude, Peter Bogdanovichs 'John Ford' zu lesen, obwohl es nur eine Einleitung ist. Ich für mein Teil, gebe nur einige Beobachtungen über die Bedeutung Fords für einen einzelnen Zuschauer wieder und

ich hoffe, der nachsichtige wird meine notwendigen Auslassungen, Zusammenfassungen, Verallgemeinerungen und meine Arroganz entschuldigen, mit der ich versuche, über jemand zu schreiben, den ich so sehr bewundert habe, dessen Künstlertum mir jedoch weitgehend ein Rätsel bleibt.

Breite der Vision

Im Vergleich zum Werk gegenwärtiger Filmemacher unterscheidet sich das von John Ford vor allem durch seine Breite. Ein moderner Regisseur wird als produktiv erachtet, wenn er alle 1 1/2 Jahre einen Film macht. Zwischen 1917 und 1966 führte Ford in nahezu 140 Filmen Regie, viele davon waren Auftragsarbeiten, aber alle tragen Zeichen seiner Persönlichkeit. Anders als moderne Filmemacher, füllte er selbst seine kürzesten Filme mit Gesellschaften, die alle Klassen, Rollen und Rassen umfaßten, ganz zu schweigen von den endlosen Detaillierungen des Alltagslebens. In *How Green Was My Valley* (1941) z.B., konzentrierte sich das Leben der Waliser Bergarbeiterfamilie auf das Haus (das sich wieder auf das Eßzimmer konzentrierte), das Bergwerk und die Kirche. Außerdem gab es eine Schule, eine unsichtbar bleibende Kneipe und ein isoliertes, einsames Herrenhaus auf einem Hügel, die alle die Parameter einer kleinen in sich geschlossenen Welt definierten. In *My Darling Clementine* (1946), sind wir Zeuge der eigentlichen Fertigstellung der Stadt und sehen wie die Leute die Errichtung der Kirche in einem Gemeinschaftstanz feiern, der ausdrückt, daß sie mitten in der Wildnis die Zivilisation akzeptieren. Orte und Institutionen gewinnen nahezu menschliche Charakteristik, sie variieren von Film zu Film, aber sie sind immer wichtig in und aus sich selbst. In ähnlicher Weise enthalten seine Filme unvermeidliche Rituale - einen zeremoniellen Tanz, eine Party oder ein Dorffest - Funktionen eines wachsenden Gemeinschaftssinns, die eine Trennlinie ziehen zwischen denen, die fähig sind, die Beschränkungen der Gesellschaft zu akzeptieren und denen, die es nicht können. Es gibt zahllose Szenen, wo Kinder das Alphabet lernen - eine Kultur vermittelt wird. Und es gibt immer die Begräbnisse, durch die die Lebenden aus den Opfern der Toten Kraft ziehen, sogar wenn sie gleichzeitig das Gefühl des Verlusts und ein erhöhtes Bewußtsein ihrer eigenen Moral erfahren. Wenn wie sehr of gesagt wurde, Ford wirklich ein Dichter war, so war er meistens ein Dichter des Todes; seine lyrischsten Szenen ereignen sich vor Grabsteinen.

Auf diesem bewegten institutionellem Hintergrund waren die Charaktere von Ford von dem Empfinden für die Gemeinschaft beeinflusst aber nicht beherrscht. Der dramatische Mittelpunkt seiner Arbeit bestand häufig darin, daß ein Individuum seine Kräfte in einer Gesellschaft im Übergang erprobt: Lincoln, der das Stadtvolk aus seiner Selbstzufriedenheit rüttelt und eine Lynchjustiz verhindert, Judge Priest, der in *The Sun Shines Bright* (1953) die Hypokrisie einer ganzen Gemeinde am Tag vor den Wahlen aufdeckt, ein junger Priester, der in *How Green Was My Valley* die Orthodoxie herausfordert, und Ethan Edwards (John Wayne), der sich in *The Searchers* (1956), der heute oft als Fords bester Film betrachtet wird, weigert, nach dem Bürgerkrieg sein Schwert gegen den Pflug zu tauschen. Über den Zusammenschluß von Individuum, Gesellschaft und Tradition in Fords Filmen hat Martin Rubin, Schriftsteller und Direktor des Filmprogramms im New York Kultur Centre, geschrieben: "Die Filme John Fords ... treffen den Punkt, an dem Tradition Bedeutung und Bedeutung Tradition hatte. Die Dunkelheit seiner Vision entspricht der Tatsache, daß die Werte, die er findet, sich immer im Übergang befinden, an der Grenze des Aussterbens, und seine Filme behandeln oft das komplexe Phänomen der Bedeutung von Verlust und der Größe in der Niederlage. Fords Helden sind gefangen zwischen einer bedeutungsvollen Vergangenheit, die stirbt, und einer Zukunft, die korrupt erscheint, nicht begehrenswert oder einfach leer. Diese Charaktere treten aus dem Schatten heraus und wieder in ihn zurück, aber in dem bedeutungsvollen Augenblick dazwischen, wird das Individuum gemessen."

Die typischen Ford-Konflikte sind von Peter Wollen mit dem Begriff der wechselnden Gegensatzpaare definiert worden, bemerkenswert vor allem die Kämpfe zwischen dem Begriff des Westens

als einer Wildnis oder eines Gartens, die konkurrierenden Lebensformen des Siedlers und Nomaden, des Europäers und des Eingeborenen, des weißen Mannes und des Indianers, von Gesetzbuch und Gewehr, Pflugschar und Schwert, Familie und Einzelgänger, Osten und Westen. Ford behandelte nicht nur alle diese Gegensätze zur gleichen Zeit und in denselben Filmen, sondern er überarbeitete sie kontinuierlich, überprüfte und interpretierte sie immer wieder neu während seines lebenslangen Filmschaffens.

Mythologisierende Geschichte

Während der zwanziger Jahre war er ein unverfrorener Optimist, der jeden Schritt auf dem Vormarsch der Gesellschaft über den Kontinent als Zeichen des unvermeidlichen Ziels und berechtigten Fortschritts sah. In den dreißiger Jahren, als die Nation unter der Depression taumelte, ging er vorsichtiger vor und machte Filme über gute, wahrhaft tüchtige Führer, Männer wie Judge Priest und Abe Lincoln, die wußten, wann etwas nicht in Ordnung war, und die nahezu übermenschliche Weisheit und Charakterstärke besaßen, und die ein moralisches Beispiel gaben, das aus ihren Mitbürgern eher das Beste als das Niederste herausholte. Sein Glaube an den Fortschritt erreichte in den frühen vierziger Jahren einen Tiefpunkt, als er mit *How Green Was My Valley* seinen pessimistischsten Film überhaupt drehte. Angesiedelt in Wales, vermied der Film direkte Bezüge auf die Vereinigten Staaten, aber er zeigte eine idyllische Gemeinde, die durch eine entfesselte Industrialisierung und eine unkontrollierte soziale Veränderung zerstört wurde.

In dem er den Film durch die Erinnerung eines Jungen, der jetzt erwachsen ist, strukturiert, betont er das Versagen der Gesellschaft, ihre wankenden alten Institutionen durch neue von vergleichbarem Wert zu ersetzen.

Der Zweite Weltkrieg scheint den Glauben Fords an viele dieser alten Werte erneuert zu haben, und sein Optimismus bestätigte sich wieder mit einer Begeisterung in seiner bekannten Kavallerie-Trilogie (*Fort Apache*, *She Wore a Yellow Ribbon* und *Rio Grande*) und er kulminierte in *Wagon Master* (1950). In diesem Film bezeichnet er die Wanderung der Mormonen nach Utah als eine heilige Mission, ihr Getreide als wertvoller denn alle weltlichen Güter, ihre Sendung als höher denn alle weltlichen Geschäfte, ihren Willen zu siegen als größer denn alle Kräfte, die versuchen sie aufzuhalten. Ihr Triumph zeigte sich als Fords letzte unzweideutige Bestätigung der Werte, die in der Besiegung der Wildnis verkörpert sind; er verbrachte die nächsten 15 Jahre, in dem er Filme machte, die immer stärkere Herausforderungen gegen die in *Wagon Master* zugrundeliegenden Annahmen und gegen den amerikanischen Optimismus generell darstellten. In dem träge gespielten, langsamen aber nichtsdestoweniger schönen *Cheyenne Autumn* (1964) ist der Indianer derjenige, der seine Heimat sucht, und der weiße Mann derjenige, der ihn unterdrückt. Die Verherrlichung des Mutes der Kavallerie angesichts des Angriffs der Indianer in *Fort Apache* zeigte sich nun als Washingtons beschämender Völkermord am Roten Mann ("... ein Fleck auf unserem Schild" nannte er es einmal).

Eine Wendung nach innen

In der Folge von *Wagon Master* wurden Fords Filme deutlich psychologischer. In *The Searchers* wählt er als Gegenstand den amerikanischen Kampf zwischen Selbstzerstörung und Lebensbejahung, der gemessen wird an der gegensätzlichen Absicht zweier Männer, die jahrelang versuchten, ein von den Indianern gefangenes Mädchen wiederzufinden: Ethan Edwards, der versessen ist sie zu töten, um sie zu hindern, eine Commanche zu werden, und Martin Pawley, der versessen ist, ihn davon abzuhalten. Die Vielschichtigkeiten, Zweideutigkeiten und Interpretationen dieses herrlichen Films sollten allein ein ganzes Buch füllen. Aber sein Schluß ist entscheidend für die Bedeutung des ganzen Werks von Ford; wenn die Mission von Ethan erfüllt ist, und er das Mädchen wieder angenommen hat, wird er zurückgelassen wie wir ihn fanden: heimatlos, ohne Familie oder Wurzeln, ausgeschlossen von jeglichem menschlichen Kontakt und als Flüchtling verdammt (er

hatte früher einen Mann getötet), die Wildnis zu durchstreifen, diesmal auf der Suche nach irgendeinem Trost, ohne darin einen Zweck zu finden.

Aber Fords Helden waren immer einsame Männer mit einem so großen Ego, daß sie übermenschliche Opfer bringen konnten, von denen Leben und Zukunft geringerer Charaktere abhingen. So sein Unterthema von unerwidelter Liebe: vor langer Zeit gab Ethan seine Leidenschaft für die Frau seines Bruders auf, denn sie würde sie alle zerstören; John Wayne, der Cowboy, gibt in *The Man Who Shot Liberty Valance* das Mädchen zugunsten von James Stewart, dem Rechtsanwalt, auf, denn er weiß, er kann ihr keine Zukunft bieten; und Doc Holliday, Fords persönlicher Held in *My Darling Clementine*, opfert sein Mädchen und sein Leben dem vergleichsweise schwerfälligen Wyatt Earp und der Errichtung von Tombstone. Ford akzeptiert die Unausweichlichkeit des Opfers, aber sein Herz und seine Kamera verweilen bei dem Mann, den die Geschichte verlassen hat, dessen Zeit gekommen und vergangen ist, der unwiderruflich allein gelassen ist.

Im Gegensatz zu jenen modernen Regisseuren und gemeinsam mit jenen anderen großen klassischen sogenannten 'Action'-Regisseuren, wie D.W. Griffith, Howard Hawks und Raoul Walsh, haben Fords Frauen eine zentrale Position, sowohl in seinen Filmen als auch in seinem Gemeinwesen. Sie gewinnen ihre Selbstachtung auf dieselbe Art wie die Männer: durch das was sie beitragen. Er huldigt der Hure-mit-dem-Herzen-aus-Gold, der Frau, die von Snobs der Mittelklasse verachtet wird, die jedoch mehr Mut und Würde in Zeiten der Krise zeigt als die aus besseren Kreisen. Porträts von Frauen im Westen waren oft Bilder des Mutes. Ford wußte, daß die Männer das Land nicht allein besiedeln konnten, denn sie liebten zu sehr ihre eigene Macht. So sind die Männer oft zwischen den Extremen gefangen, der Lockung der Wildnis und der Macht der Frauen, die die Kraft repräsentieren, die für den Aufbau einer Gemeinde nötig ist. Anders als im Roman ist es im Film eine alte Lehrerin, nicht Ethan, die die denkwürdigen Worte sagt: "Ein Texaner ist nichts als ein Mensch, der bis zum Äußersten geht. Dieses Jahr und das nächste und vielleicht noch hundert Jahre. Aber ich glaube nicht, daß es immer so sein wird. Eines Tages wird dieses Land ein guter, schöner Ort zum Leben sein. Vielleicht müssen unsere Knochen im Boden sein, bevor diese Zeit anbrechen kann."

Stilistik

Jeder kann nach 5 Minuten sagen, daß er einen Ford-Film sieht, aber nicht zwei sagen es in der gleichen Weise.

Seine grundlegende Technik bleibt relativ beständig: begrenzter Gebrauch von Großaufnahmen, Bevorzugung einer feststehenden Kamera, Photographieren langer Szenen in der Diagonale, (oft als die Horizontlinie der Geschichte interpretiert) expressionistischer Gebrauch von Licht und Schatten, einfache Aufnahmen von Leuten, die einfache Dinge tun, und das außergewöhnlich scharfe Kontrastieren von Vordergrund- und Hintergrundbewegung und -Handlung. Aber er bindet ihren spezifischen Gebrauch so eng an die unmittelbare Erzählung, daß sein formaler Stil so unbestimmt erscheint wie der von Jean Renoir.

In der Erzählung gibt es eine fast Shakespearsche Qualität in der Synthese von Tragödie und Komödie, eine Verbindung die aus dem gegenwärtigen Film alles andere als verschwunden ist. Ganze Filme bauen auf der Ausdehnung und Zusammenziehung abwechselnd glücklicher und melancholischer Augenblicke auf, mit jedem Schwingen des Pendels werden unsere widerstreitenden Gefühle weiter und weiter getrieben bis wir völlig ausgeliefert sind.

Sichtbarer als ein bloßer Aufnahmestil oder ein Erzählstil ist die endlose Wiederkehr bestimmter Motive und für Ford typischer Momente. Z.B. ist sein bevorzugtes Ausdrucksmittel der Gebrauch eines Gegenstandes aus der Vergangenheit der Personen um ihre und unsere Gefühle auf entscheidende Momente zu konzentrieren: so hat Judge Priest Gespräche mit einem Bild seiner toten Frau, das an der Wand hängt und er sitzt auf dem Grabhügel und liest laut für sie; die Mutter in *The Grapes of Wrath* sieht einige Erinne-

rungsstücke durch, als der Wagen darauf wartet, die Oakes zu ihrem unbestimmten Ziel zu bringen, dann wirft sie sie ins Feuer, steht aufrecht und stark, bereit, ihre Familie in ihr neues Leben zu führen. Doc Holliday starrt betrunken auf sein Spiegelbild in dem eingerahmten Zahnarzt-Diplom und zerschlägt es brutal mit einem Glas im Eingeständnis seiner Scham und dem Bewußtsein versagt zu haben; und in *The Last Hurrah* stellt Mayor Skeffington (Spencer Tracy) jeden Morgen eine Blume in die Vase vor dem großen Porträt seiner verstorbenen Frau.

In so herausragenden Augenblicken erlaubt uns Ford, kurz in den privaten Bereich einer Person einzudringen, und er gestattet uns einen Blick darauf, wie sie sich selbst betrachtet. Vielleicht ist das schönste Beispiel in *The Sun Shines Bright*. Judge Priest und seine Freunde sitzen trinkend und sich unterhaltend auf der Veranda einer Tanzhalle. Einer seiner Freunde ist ein österreichischer Emigrant, und als er die Weise eines Wiener Walzers hört, wird er zur Halle hingezogen. Während die Unterhaltung der Männer fortgesetzt wird, schwenkt die Kamera gelegentlich zu einem Fenster, durch das der Mann schaut, in dem er vor sich hin tanzt, in Träume versunken, die ihn zu Kindheitserinnerungen an seine Heimat tragen - alles geschieht in einer halben Minute Filmzeit und ohne ein Wort Dialog.

Da ist eine längere Sequenz in *The Grapes of Wrath*, die den nicht weiter zu vereinfachenden Stil von Ford zeigt. Die Behörden haben Tom Joad fast wieder eingeholt, und er weckt seine Mutter, um ihr zu sagen, daß er geht. In einer Einstellung sehen wir, wie er vor einem jetzt leeren Tanzboden sich verabschiedet; in einer zweiten Szene sehen wir die Mutter, wie ihr Junge über den Tanzboden geht bis ihn die Schatten der Nacht verhüllen; in einer dritten sehen wir sie, jetzt in ihre eigenen Schatten gehüllt, allein stehen. Schließlich sehen wir die klassische Totale von Tom, wie er einen Hügel hinaufsteigt und seine kleine Gestalt zwischen Himmel und Erde verweilt. Nur einen Augenblick haben wir die beiden zusammen gesehen, die nun für immer getrennt sind, das Gefühl der Mutter für den Verlust und das Gefühl des Jungen für seine Bestimmung, seinen Platz im Universum zu finden.

(...)

Rolling Stone, No. 145, 11. Oktober 1973

John Ford

geboren als Sean Aloysius O'Feeney am 1. Februar 1895 in Cape Elizabeth, Maine, als Sohn irischer Eltern. In Hollywood ab 1914. Zuerst als Darsteller, meist in Filmen seines Bruders Francis Ford. Eigene Filme ab 1917, bis 1923 unter dem Namen Jack Ford. Nach der Filmographie von Bogdanovich 136 Filme, wenn man die Kurz-, Dokumentar- und TV-Filme mitrechnet. Spielfilme allein 124. Nach *Seven Women* (1966) noch mehrere Projekte, aber nichts mehr zu Ende gebracht. Gestorben am 31. August 1973.

Literatur über John Ford:

Bücher

Jean Mitry, John Ford, Editions Universitaires, 1954
Philippe Haudiquet, John Ford, Edition Seghers, Paris 1966
Peter Bogdanovich, John Ford, Studio Vista, London 1967
(mit der zuverlässigsten Filmographie)
John Baxter, The Cinema of John Ford, Zwemmer, London 1971

Zeitschriften-Sondernummern

Présence du Cinéma, Nr. 21, 1965 (Filmographie und vier Artikel)
Positif, Nr. 82, März 1967 (Interview und Artikel)
Cahiers du Cinéma, Nr. 183, Oktober 1966 (Filmographie, Interview, zwei Artikel: der von Michael Delahaye, Von John Ford zu Sean O'Feeney, deutsch in Materialien zu John Ford, Freunde der Deutschen Kinemathek (Hrsg.) März/April 1973)
Cahiers du Cinéma, Nr. 223, August/September 1970 (Kollektiv-Text über *Young Mr. Lincoln*, deutsch in Filmkritik, Nr. 205 und

206, Januar/Februar 1974)

Filmkritik Nr. 1/1972, Januar 1972 (Wolf-Eckart Bühler, John Ford's Stock Company).

Aufsätze

Sergej M. Eisenstein, Der Mister Lincoln des Mister Ford (über *Young Mr. Lincoln*), geschrieben 1945, Iskusstwo kino, Nr. 4/1960, deutsch in Filmkritik, Nr. 185, Mai 1972
Jean-Louis Comolli, Dé-Composition, Cahiers du Cinéma, Nr. 182, September 1966 (über *Seven Women*), deutsch in Materialien zu John Ford, Freunde der Deutschen Kinemathek (Hrsg.) März/April 1973
Frieda Grafe, Directed by John Ford, Süddeutsche Zeitung, 8./9. April 1972

Peter Bogdanovich

geboren 30. 7. 1939 in Kingstone, New York. Schauspieler, Theaterregisseur, Filmkritiker, Filmregisseur.

Bücher

The Films of Orson Welles, 1961
The Films of Howard Hawks, 1962
The Films of Alfred Hitchcock, 1963
John Ford, 1967
Fritz Lang in America, 1967
Allan Dwan, the Last Pioneer, 1971
This is Orson Welles (in Vorbereitung)

Filme

The Wild Angels 1966, Mitarbeit am Film von Roger Corman
Targets 1968
DIRECTED BY JOHN FORD 1971
The Last Picture Show 1971
What's Up, Doc 1972
Paper Moon 1973
Daisy Miller 1974

Literatur über Bogdanovich: Wolf-Eckart Bühler, Filmkritik Nr. 193, Januar 1973

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 30