



2008/25 Dossier

<https://jungle.world/artikel/2008/25/away-away-away>

John Fords Filme mit Will Rogers

Away, Away, Away

Von **Stefan Ripplinger**

Will Rogers ist der Humorist, John Ford der Regisseur vom Lande. Das Land sind die USA. Zusammen drehten die beiden drei Filme, die wieder und wieder anzuschauen ein reines Vergnügen ist.

Lange vor der Kavallerie-Trilogie, die keine werden sollte, entstand unter der Regie von John Ford eine Trilogie, die keine hätte bleiben müssen: »Doctor Bull« (1933), »Judge Priest« (1934), »Steamboat Round the Bend« (1935). Seine drei Filme mit Will Rogers zeigen Ford in seinem Element, sie sind so herzlich, humorvoll und klug, Regisseur und Hauptdarsteller waren beide so glücklich über die Ergebnisse, dass die Zusammenarbeit fortgesetzt worden wäre, wäre Rogers nicht am 15. August 1935 bei einem Flugzeugabsturz nahe Point Barrow, Alaska, ums Leben gekommen.

Das Flugzeug steuerte Wiley Post, damals der bekannteste Pilot der USA. 1933 hatte er als erster Mensch in einer Woche die Welt umrundet. Mit Rogers wollte er in einer selbst gebauten Maschine nach Russland fliegen. Sie gerieten in schlechtes Wetter, mussten notlanden, beim erneuten Start zerschellte das Flugzeug. Die beiden Männer waren auf der Stelle tot. Bereits seit 1926 war Rogers immer wieder nach Sowjetrußland gereist, mal mit dem Flugzeug, mal mit der Transsibirischen Eisenbahn. Die Sowjetunion ist für ihn ein Gegen-Amerika, das zwar alle Backenbärte abrasiert hat, aber nur, damit ein einziger einen Schnurrbart tragen darf, Stalin.

Zum Zeitpunkt des Unglücks ist Rogers der beliebteste Schauspieler in den USA und doch weniger und viel mehr als ein Schauspieler; wie Peter Stowell schreibt, »kein Filmstar, sondern bloß good ol' Will Rogers, der Filme macht«. Er ist eine Figur, die jedes Kind in den Staaten kennt und viele ins Herz geschlossen haben. Er bedient sämtliche aufkommenden Massenmedien und tritt doch überall so auf, als hätte er sich bloß in der Tür geirrt. Seine Professionalität besteht darin, dass er stets völlig unprofessionell erscheint, ein unbeholfener, stotternder, simpler Kerl vom Lande, und so komisch wie nur einer.

Geboren am 4. November 1879, wächst William Penn Adair Rogers – benannt nach zwei amerikanischen Gründervätern, William Penn und John Adair – im Indianerreservat auf, jüngstes von acht Kindern, von welchen nur vier die Kinderzeit überleben. Mutter und

Vater stammen von den Cherokee ab, auch er ist als Mitglied dieses Stammes registriert. Rogers pflegt zu sagen: »Meine Vorfahren saßen nicht in der ›Mayflower‹, aber sie kamen zum Schiff, als es gelandet war.«

Er lernt früh reiten und das Lasso werfen, eine Kunst, in der er hohe Virtuosität erlangt und die ihm den Weg ins Showbusiness ebnet. Am 4. Juli 1899 verdient er seine ersten 18 Dollar Preisgeld – für das Fesseln einer Kuh in 52 Sekunden. Seine Auftritte als letzter Cowboy in Vaudeville-Shows und bei den »Ziegfeld Follies« sind legendär. Rogers reist um die Welt, im Frühjahr 1906 tritt er auch in Berlin auf, im »Wintergarten«, dem ersten Variététheater in Europa. »In den deutschen Theatern steht immer ein Feuerwehrmann am Bühnrand in Bereitschaft. Du musst erst über ihn klettern, um auf die Bühne zu kommen. An einem Abend dachte ich, es wäre wohl ein großer Lacher, wenn ich ihn mit dem Lasso einfangen und auf die Bühne ziehen würde. Also hab ich es getan. Oh je, da gab es fast eine Panik! Ich hatte mich an einer Amtsperson vergriffen. Am liebsten hätten sie ihre gesamte Armee herbeigerufen. Sie fielen über mich her wie später über Belgien. Der Manager musste rauskommen und erklären, mir sei das Seil ausgerutscht. In Amerika habe ich solche Tricks gebracht, und es gab immer ein großes Hallo. Aber in Deutschland haben sie schlicht alles kultiviert, nur den Humor nicht.«

Nach einer Weile lockert er seine Show mit ein paar launigen Ansprachen auf. Zu seiner Überraschung lachen alle über das, was gar nicht komisch gemeint ist. Er liest aus der Zeitung vor. »Alles, was ich weiß, habe ich aus der Zeitung.« Das kommt so gut an, dass aus den Einlagen abendfüllende Programme werden. 1917 beginnt er damit, selbst Glossen für Zeitungen zu schreiben. Am liebsten beginnt er mit »Well ...«, als träfe er den Leser gerade auf der Straße und packte die Gelegenheit beim Schopf, ihm ein paar Wahrheiten zu sagen. In aller Freundschaft, versteht sich. Rogers sagt seine Wahrheiten dem Publikum, den Magnaten, den Präsidenten, auch denen der Demokraten, obwohl er sich ihnen politisch nahe fühlt. »Ich stichele immer gegen die, die gerade dran sind, ob Demokraten oder Republikaner, denn sie schaden dem Land am meisten. Außerdem tritt man nicht die, die eh schon am Boden sind.«

Seine Kolumnen werden von Hunderttausenden verschlungen, aber das Radio kommt seinem Talent für die lässige Improvisation gerade recht. Und so reüssiert er auch in diesem Medium. Landauf, landab hört man seine Radioshows. Ein Politiker wird mit den Worten zitiert: »Es lässt sich kein Krieg führen, solange Will Rogers dagegen ist.« Im Film schließlich ist er der Lasso schwingende Cowboy, der Dorfnarr, aber auch der »poet lariat« und Weltweise, in jeder Rolle bleibt er der Südstaatler, Mann des 19. Jahrhunderts im 20., Mann des Südens in einer längst vom Norden beherrschten Moderne, Mann auch des schlamperten Feudalismus im rechnenden Kapitalismus. Ein Journalist des Magazins Theatre fasst im August 1918 Rogers' Philosophie zusammen: »Er stellt fest, dass die Zahl der wichtigen Dinge sehr klein und die der unwichtigen riesengroß ist. Er lässt alle unwichtigen weg.«

In fast 70 Spielfilmen spielt er mit, Anfang der Dreißiger ist er der zweit teuerste Star bei 20th Century Fox, direkt nach Shirley Temple. Er beherrscht die Medien und behält doch eine Reserve gegen sie. Er nimmt sie nicht ernst, dafür aber sein Publikum, das von ihm verlangt, immer derselbe zu sein, ob auf der Bühne, vor dem Mikrofon, vor der Kamera oder auf der Straße. Im Mai 1935 präsentiert er im Radio seinen neuen Film, von dem niemand wissen kann, dass es sein letzter sein wird. Rogers bittet Irvin S. Cobb, den Autor

von »Judge Priest«, vors Mikrofon. Cobb hat einen köstlichen Auftritt in »Steamboat Round the Bend« als krakeelender, fatter Südstaaten-Kapitän, stets die Zigarre im Schandmaul. Rogers fragt ihn, wer sein Lieblingsschauspieler sei. Cobb antwortet: »Weil ich dich gern hab und dir Ehren erweisen will, müsste ich sagen, mein Lieblingsdarsteller sei Will Rogers, aber weil ich vor so einem großen Publikum ehrlich bleiben muss, gebe ich zu, es ist Stepin Fetchit.«

Ein schwarzer Schwejk

Stepin Fetchit ist eine zentrale Figur sowohl in »Judge Priest« wie in »Steamboat Round the Bend«, der einzige Schauspieler, der Rogers hin und wieder die Show stiehlt. Neben Cobb und Rogers ist er auch der einzige am Set, der sich seine Lines selbst ausdenken darf. Fetchit ist der erste afroamerikanische Star des Kinos, aber auch der von der afroamerikanischen Presse am meisten verachtete, die jeden seiner Erfolge herunterspielt und jeden seiner vielen Skandale genüsslich ausbreitet. Schon 1929, zwei Jahre nach seinem Filmdebüt, macht er 1 500 Dollar in der Woche, seinen ersten Bankrott legt der luxuriös lebende Star bereits 1930 hin, einen zweiten im Jahr 1951, als er sich mit der damals gigantischen Summe von vier Millionen Dollar verschuldet. Heute scheint er aus der Geschichte der schwarzen Künstler wie ausgetilgt. Werden Filme mit ihm im Fernsehen gezeigt, sind seine Szenen nicht selten gekürzt. Er ist ein Schandfleck. Es verblüfft, wie nah die von ihm entwickelte Figur der von Rogers ist, wie ähnlich beider Anfänge sind und wie unterschiedlich sie doch behandelt werden. Fetchit wird als Lincoln Theodore Monroe Andrew Perry 1902 geboren, benannt ist er nach vier amerikanischen Präsidenten. Sein Vater ist Vorleser in einer Zigarrenfabrik. Wie Rogers tritt Perry zunächst in kleinen Bühnenshows auf und schreibt in Zeitungen. Den Namen eines Rennpferdes benutzen er und ein Bühnenpartner für ihre Show, »Step in, fetch it«, »Komm rein, hol's dir«. Daraus wird der Name für die Bühnenfigur Perrys, Stepin Fetchit, ein stotternder, stierender, schlurfender Einfaltspinsel, der nie irgendwo hineinkommt und nie irgendwas holt. Aber er selbst holt sich alles, was ein Schwarzer damals kriegen kann. Sein Filmruhm beginnt kometenhaft, mit dem Stummfilm »In Old Kentucky« (1927). Aber wie Rogers gibt ihm erst der Tonfilm die Chance, sein Talent ganz auszuspielen. Wenn Rogers als die Personifizierung des gewöhnlichen Amerikaners gesehen wird, so Fetchit, und zwar mit größtem Unbehagen, als die des Sklaven.

Das Unbehagen wächst nach dem Krieg. Fetchit, dessen Talent niemand ernsthaft bezweifelt hat, kriegt keine Rollen mehr. Ford schlägt Fetchit dem Produzenten Darryl Zanuck 1946 für einen Job vor. Der antwortet: »Niemand hat lauter über Stepin Fetchit gelacht als ich, aber ihn jetzt auf die Leinwand zu bringen, würde, fürchte ich, schlimme Vorwürfe der Farbigen provozieren.« Ford setzt Fetchit erneut für »The Sun Shines Bright« (1953), sein eigenes Remake von »Judge Priest«, ein. Es wird Fetchits letzter Film für fast 20 Jahre. Als in den Fünfzigern die Zeitschrift Ebony einen schüchternen Rehabilitierungsversuch unternimmt, schreibt ihr ein Kritiker, von diesem »parasitären Dummkopf« wolle man nichts mehr wissen. Der Schriftsteller James Baldwin hält fest, er habe Schauspieler wie Fetchit zutiefst verachtet. »Es schien mir, dass sie über die Welt, die ich kannte, logen und sie schlecht machten. Soweit ich weiß, gab es in dieser Welt niemanden, der so war wie sie. Aber vielleicht lag in ihrem komisch-nervigen Glotzen die Wahrheit über einen Schrecken, von dem ich nie verschlungen werden wollte.«

Fetchit treibt mit der ihm eigenen Bravour das Klischee vom faulen Schwarzen auf die

Spitze. Er gibt stets den Sklaven ohne Arg, höchstens mit einiger List, einen schwarzen Schwejk. Als solcher treibt er sein Spiel mit dem Herrn. Sein Biograf Mel Watkins nennt es »putting on old massa« – sich möglichst ungeschickt und dumm anstellen, um Arbeit und Ausbeutung auf ein Minimum zu reduzieren. Im Grunde unterscheidet sich Rogers' Stilisierung des naiven, aber bauernschlauhen Südstaatlers nicht allzu sehr von der Fetchits, dolce far niente.

Fetchit ist vielleicht ein wenig zu perfekt. Noch 1994 zieht Charlene Regester in einem Aufsatz das Fazit, er habe »rassistische Stereotype mit so viel Geschick nachgeahmt und den Spaßmacher auf der Leinwand mit so viel Genie gegeben, dass diese Karikaturen auf seine private Existenz übergriffen«. Aus Perry sei schließlich Fetchit geworden. Das ist ganz offensichtlich Unfug. Die Figur Stepin Fetchit kann nur mit Mühe bis auf zehn zählen und kriegt keinen vernünftigen, geschweige denn einen grammatischen Satz heraus. Perry aber ist erwiesenermaßen ein eloquenter, intelligenter, gebildeter und geschäftstüchtiger Mann. Rogers wie Fetchit/Perry überzeugen als Schauspieler so vollkommen, dass bis heute jeder zu glauben scheint, sie seien die, die sie darstellen.

Wer Fetchit in den beiden Filmen mit Rogers und Ford betrachtet, erkennt, dass die Figur des maulfaulen, jammernden und schlurfenden Taugenichts hier keineswegs negativ besetzt ist. Genau das Gegenteil ist der Fall. In allen drei Rogers-Filmen werden die Bourgeois in all ihrem Dünkel, ihrer Gemeinheit und Verlogenheit gezeichnet, dagegen zieht der Underdog zwar stets den Kürzeren, erscheint aber sympathisch durch seine Unbekümmertheit, mit dem Protagonisten angefangen – der zwar einen bürgerlichen Beruf ausübt, aber unbürgerlich denkt und handelt –, über die Nebenrollen von schusseliger Großmutter und die breit lachende Köchin bis zu dem kleinen Hühnerdieb und Bühnenhelfer, den Fetchit gibt.

Geradezu archetypisch wirkt der Anfang von »Priest«. Der Staatsanwalt (Berton Churchill) lässt eine unverkennbar rassistische Strafpredigt auf den Dieb niederprasseln, der auf der Armesünderbank eingeschlafen ist. Er sei ein »confirmed chicken thief. He has no place in this God feeling community. He's a migrant who cometh from no man knows whence«. Der Richter (Rogers) liest derweil die Cartoonseite der Zeitung. Als ihm auffällt, dass der Angeklagte schläft, weist er ihn zurecht, niemand habe das Recht, während der Verhandlung zu schlafen, außer dem Richter selbst. Danach spricht er den Hühnerdieb frei und geht mit ihm fischen.

Ford lässt keinen Zweifel darüber aufkommen, wie die Verhältnisse im Süden liegen, will ursprünglich in »Priest« einen Lynchversuch zeigen, den er schließlich in »The Sun Shines Bright« darstellt: Der Mob will einen jungen Schwarzen aufknüpfen, der ein Mädchen vergewaltigt haben soll. Der Vorname des Jungen ist U.S. Grant, was der Yankee-Staatsanwalt albern findet, aber nicht Richter Priest (hier Charles Winninger). Der besänftigt mit witzigen Sprüchen die empörte Menge, ganz so, wie es zuvor der junge Lincoln (Henry Fonda) in »Young Mr. Lincoln« (1939) und Dr. John in »Steamboat« getan haben.

Als sich in »The Sun Shines Bright« die Anschuldigungen gegen den Jungen als haltlos erweisen, dankt der Mob dem Richter mit dem Transparent »He saved US from ourselves«; er hat »uns«, den Jungen, der U.S. heißt, und die USA gerettet. Ein Land, das vor sich selbst gerettet werden muss, kann kein ganz gutes sein. Zugleich entwirft Ford in diesem Film zum letzten Mal ein anderes Amerika, ein Amerika der Minderheiten: Trinker,

Veteranen, Afroamerikaner, ein deutscher Jude sind die Protagonisten, die anrührendste Szene, eine der stärksten von Ford überhaupt, zeigt die stumme Trauerprozession für eine Hure.

»Judge Priest« ist, verglichen mit diesem Remake, weniger konfliktreich, weniger politisch, dafür lässiger. Im Bild der beiden fischenden Brüder – Richter Priest und Jeff – beschwört der Film eine Pastorage, in der es weder Herren noch Diener gibt, sondern nur Kumpels, Natur und einen passablen modus vivendi.

So erklärt sich, weshalb Fitch noch in den Siebziger Jahren seine Rolle mit den Worten verteidigt: »Als die Leute mich und Will Rogers brüderlich vereint sahen, bedeutete das etwas für sie.« Rogers verkörpert den Südstaatler, wie ihn sich Ford, der Yankee, der keiner sein wollte, vorstellt. Dieser Südstaatler ist einer, der nicht an den Verhältnissen rüttelt, von denen er profitiert, der auch mit Unrecht und Gewalt zu leben gelernt hat, aber der auch den Gutsherren und vornehmen Damen heimleuchtet, mit den Trunkenbolden und Verlierern gemeinsame Sache macht und mit lauter Stimme in den Gospel einfällt, den die Köchin anstimmt, ja, wie Martin Rubin feststellt, im Grunde selbst halb schwarz ist.

Zwei alte Knaben

Diese halbschwarze Südstaatenwelt malen die drei Filme Fords mit Rogers aus. Für Ford verkörpert Rogers das Beste an Amerika (die Figur, die er sich danach mit John Wayne aufbaut, ist von Anfang an ambivalent). Er hat Rogers nie vergessen, in »The Grapes of Wrath« (1940) zeigt ein Schild mit dem »Will Rogers Highway« die Richtung, und noch in seinen letzten Interviews kommt er immer wieder auf ihn zurück. Und doch sind die im Vergleich mit den Western und Geschichtsdramen ungewöhnlich hellen Rogers-Filme selbst von Anhängern Fords übersehen worden.

Der französische Filmkritiker Louis Skorecki imaginiert ein Gespräch, das er mit seinem berühmten Kollegen Serge Daney (1944 bis 1992) gerne geführt hätte: »Zwei nicht mehr ganz junge Knaben. Der eine tot, der andere lebt. Nennen wir sie Serge und Louis. Zwei alte Freunde? Zwei Kinofreunde? Wer weiß? Immer spricht Serge als erster. Sie reden im Laufen.

- Ford habe ich immer geliebt.
- Nur »Two Rode Together«. Aber die Trilogie mit Will Rogers, das ist mein Ding.
- Welche Trilogie?
- »Dr. Bull«, kennst du den?
- Nein.
- Das ist einer von den dreien mit Will Rogers.
- Mit wem?
- Kennst du etwa Will Rogers nicht?
- Wen?
- Den Mark Twain des Kinos, der die Präsidenten der Vereinigten Staaten auf die Schippe nahm. Er war ihnen allen über. Er verarschte sie in aller Öffentlichkeit.
- Tut mir Leid. Kenn ich nicht.
- Fords bester Freund.
- Keine Ahnung. Jedem seinen Lacan, jedem seine Lücken.
- Ah, ah, selbst tot bist du schlagfertiger als ich.
- Das ist auch nicht schwer. Was hat es also mit diesem »Dr. Bull« auf sich?
- Erinnerst du dich an »Steamboat Round the Bend«? Es ist derselbe Schauspieler.

- Jetzt erinnere ich mich. Der ist das. Will Rogers? Der faule Südstaatler, immer in zerknittertem weißem Leinen?
- Genau der.
- ›Steamboat Round the Bend‹, das ist doch dieses historische Rennen über den Mississippi?
- Ich sehe, dein Gedächtnis kehrt zurück.
- Man vergisst manches. Das nicht.
- Selbst da oben?
- Selbst hier oben.
- Also, Ford?
- Auf Anhieb würde ich sagen, du hast Recht. Ich liebe diesen Film. Du nennst das Protokino (précinéma), oder?
- So ist es.
- Wie ›La nuit de carrefour‹ (›Die Nacht an der Kreuzung‹ von Jean Renoir, 1932)?
- Genau. Renoir, Ford, gleiches Schlachtfeld.
- Und ›Dr. Bull‹ ist auch gut?
- Besser.
- Den würde ich wahnsinnig gern sehen.
- Das wird schwierig.
- Hätte ich das gewusst, wäre ich später gestorben.«

Von allen drei Filmen ist »Doctor Bull« der nüchternste, winterlich-kühlste. Für Jean-Marie Straub fasst er »den gesamten Neorealismus« zusammen. Allein schon wie am Anfang und am Ende die Posttasche aus dem nur kurz haltenden Zug fliegt, sagt alles über New Winton, dieses Ende der Welt. Ford genügt hier stets die Abkürzung, die knappe Geste, er meidet Posen und Stilisierungen. Wie in vielen seiner Filme erscheint die Kleinstadt als eine Falle, ihre Bewohner sind biedere Mucker, die sich blitzschnell zu einer Lynchmeute zusammenrotten können. Mit dem Unterschied, dass der Protagonist der Rogers-Filme auf diese tödliche Bedrohung stets mit einem Achselzucken reagiert. Er ist zwar Teil der Stadt und singt im Kirchenchor, aber er bleibt dennoch ein Außenseiter, Kauz unter wild gewordenen Spießern.

Er ist ein Überbleibsel. Wie ein Joseph Roth, der auf die k.u.k. Epoche zurückblickt, so erkennt Rogers in allen drei Filmen, dass er zu spät gekommen ist. Sie zeigen einen Mann, dessen Zeit abgelaufen ist, obwohl er doch die 50 gerade erst überschritten hat. Als »cow doctor« wird er in »Bull« aus der Stadt gejagt, in welcher längst der Unternehmer den Ton angibt und das Wasser verschmutzt. Als Richter wird er in »Priest« seines Amtes enthoben, weil er den Buchstaben des Gesetzes nicht achtet. Als Binnenschiffer gewinnt er in »Steamboat« zwar mit einem schwimmenden Hühnerstall das Rennen gegen die modernen Dampfschiffe, doch nur, um sich in der letzten Einstellung aufs Altenteil versetzt zu sehen.

Die Rolle ist jedesmal ungefähr dieselbe, sie gewinnt lediglich an Schmelz und verliert an Härte. Dr. Bull, der Arzt, ist grantiger als der Richter in »Priest« oder der Binnenschiffer in »Steamboat«. Als die Angehörigen des Unternehmers sich nach der Sonntagsmesse vor dem Familiengrab versammeln, tritt Bull hinzu und fragt, was es da gebe, »Someone got out?« Das ist ein höchst ungewöhnlicher Scherz für Ford, der die Totenruhe selten stört. Die Zwiesprache, die der Richter mit seiner verstorbenen Frau an deren Grab hält, wird zu

den zartesten Szenen in »Priest« gehören; unwillkürlich denkt man an die ikonische, die Captain Nathan Brittles (John Wayne) am Grab seiner Frau zeigt (»She Wore A Yellow Ribbon«, 1949). Aber Bull setzt noch eins drauf.

Wiederholt wird er ans Bett einer Bediensteten des Unternehmers gerufen, die schwer erkrankt ist. Alles ist ihm wichtiger als dieses Mädchen: eine gelähmte Kuh, der Apfelwein der Witwe Cardmaker, das x-te Bambino eines italienischen Arbeiters. Als er endlich nach der Kranken sieht, stirbt sie. Die unverhüllten und durchaus berechtigten Vorwürfe, die ihm gleich darauf entgegenschlagen, pariert er kaltschnäuzig. »Only one way into the world, but a thousand ways out of it.« Als ihn die Frau des Unternehmers (Louise Dresser) schilt, nicht zur rechten Zeit da gewesen zu sein, erwidert er, viele stürben an dieser Krankheit selbst mit einem guten Arzt an ihrer Seite. Die arme Mamie habe nicht genug Widerstandskräfte besessen. Andere müssten sich weniger Sorgen machen, etwa die Unternehmersgattin selbst, die ja genug Fleisch auf den Knochen habe. Die springt empört auf. »I beg your pardon!«

Für den »cow doctor« ist der Tod alles andere als ein Skandal, und für die Klassengesellschaft, in der die Reichen länger leben, aber sich als Philanthropen herausputzen, hat er bloß Sarkasmus übrig. Er setzt sich für die Lebenden ein, oft für die hoffnungslosen Fälle, so für einen jungen Mann, den Dr. Verney, ein Arzt, der sich den Gepflogenheiten des Kapitalismus bereits angepasst hat, längst aufgegeben hat. Rogers vertritt die vernünftige Logik der Vergangenheit, Verney die rechnende der Zukunft. Die alte Logik kannte noch nicht die völlige Synchronisierung von Einsatz und Wert, sie sparte wohl ihre Kräfte auf, aber verausgabte sie auch für wenig ertragreiche Ziele, wenn auch nicht immer für erfreuliche. Sie riskierte etwas, der Kapitalismus dagegen ist, trotz allem, was ihm nachgerühmt wird, das Zeitalter des Risiko-Managements, der ausgeglichenen Kosten-Nutzen-Bilanz. Ganz ähnlich wie Verney in »Bull« den gelähmten jungen Mann aufgibt, in »Priest« die Mutter des jungen Anwalts diesen davon abbringen will, einen düsteren Messerstecher zu verteidigen, hält in »Steamboat« der in feinen Zwirn gekleidete Pflichtverteidiger des armen Duke dessen Leben für verwirkt und nützt das Verfahren, um mit dem Richter über Immobilien zu plaudern.

Die drei Filme zeigen nicht die gute alte Zeit, sondern durchaus die neue. Mittelpunkt der Stadt ist in »Bull« – wie schon die ersten Szenen klarstellen – nicht mehr die Kirche, sondern die Telefonvermittlung. Das Fräulein vom Amt verknüpft nicht nur die Kleinstädter, sondern auch die filmische Montage. Telefonisch werden Liebesverbindungen gestiftet, aber auch Intrigen gesponnen. Natürlich zerreißen sich die Damen, grandios gespielt von Louise Carter und Ethel Griffies, das Maul darüber, was Dr. Bull wohl, statt seiner Pflicht nachzugehen, gerade mit der Witwe Cardmaker anstellt. In Wahrheit liest diese ihm aus »Alice In Wonderland« vor. Schon schrecken ihn die Schreckschrauben aus der Zweisamkeit. Das Telefon verfolgt ihn noch in den letzten Winkel. Es versteht sich, dass es sein Feind ist, nicht allein weil es ihm keine Ruhe lässt. In einer Anwendung von Maschinenstürmerei träumt er davon, das Telefonnetz zu zerstören. Doch andererseits bahnt er eine Ehe höchst unkonventionell per Ferngespräch an. Nur wenn die Technik das gute Leben stört, stört sie Bull.

»Doctor Bull« soll ursprünglich »Life's Worth Living« heißen. Doch Will Rogers meint, das klinge nach einem Abituraufsatz. »Ich würde ihn am liebsten »Ol' Dr. Bull« nennen, aber sie sagen, man dürfe das Wort »alt« nicht verwenden, weil die Leute dann bemerken, dass du

alt bist, was ihnen sonst überhaupt nicht auffiele.« So langweilig und lächerlich der Titel sein mag, ist »Life's Worth Living« doch genau das, was Fords Rogers-Filme sagen. Sie sind ein Plädoyer fürs Leben und verschweigen doch nicht, wie schnell und elend es vorübergehen kann.

Sie sind deshalb auch viel filmischer als die großen stilisierten Werke Fords. So meisterhaft sie von George Schneiderman fotografiert sind, fiel es schwer, Tableaus aus ihnen zu lösen. Sie sind keine pictures, sie sind movies, sie gehen und vergehen, sie bewegen sich und sie bewegen. In einer Geste oder einem Gemurmelt von Rogers, im Tanzen von Fetch-it, in einem Lächeln von Anne Shirley oder einem scheelen Blick von Ethel Griffies liegt das, was diese Filme zu sagen haben. Kein Still hält das fest.

Down South in Dixie

Während »Bull« kühl konzipiert und strukturiert ist, setzt »Priest« auf Dramatisierung. Amerikanische Geschichte bildet in der gesamten Trilogie unaufdringlich den Dekor, aber in die Kleinstadtposse von »Priest« bricht sie mächtig ein, als eine allzu schmerzliche, allzu lange unterdrückte Erinnerung. Dass nämlich die Heldentaten, die Sgt. Jimmy Bagby (Charley Grapewin) so gerne mimisch nachstellt, erstunken und erlogen sind, wissen alle, die wirklich dabei waren, und lassen es diese Karikatur eines Kriegsveteranen der Konföderierten auch spüren. Aber die wahre Geschichte zu erzählen, verspürt keiner große Lust, zu grausam und zu schmutzig war es ja. Doch einmal müssen die Geister aus der Flasche, und Will Rogers als Judge Priest entfesselt sie – nicht ohne eine Show daraus zu machen. Er instruiert Jeff Poindexter (Stepin Fetchit), mit seiner Jazzband vor dem Fenster des Gerichts auf ein Zeichen zu warten. Und am Ende münden das Pathos der dramatischen Rückblenden und die beschwörende Erzählung eines Zeugen – Henry B. Walthall, der Star der großen Filme von Griffith, als Reverend – in Chaos, Begeisterungstaumel, Besoffenheit und Veteranenparade. And the band plays Dixie. »Away, away, away down south in Dixie.«

Eine filmisch noch kühnere Verarbeitung, ja Verfeuerung von Geschichte findet sich in »Steamboat Round the Bend«. Dr. John Pearly (Rogers) vertreibt die Wundermedizin »Pocahontas«, deren Rezeptur auf diese legendäre amerikanische Gründerfigur zurückgehen soll. Captain John Smith, heißt es nun, habe die Häuptlingstochter Pocahontas nur geheiratet, um in den Besitz ihres Zaubertranks zu kommen. Aus der ehrwürdigen Legende wird der Schlager von Kaffeefahrten. Besonderen Gefallen findet der Trunkenbold Efe an der Medizin. Wie so viele seiner Filme nutzt Ford auch diesen für eine Hommage an seinen einzigen Lehrer, den Stummfilmregisseur und -schauspieler Francis Ford, seinen Bruder. In »Bull« ist Francis Ford noch in der unscheinbaren Rolle des Bürgermeisters besetzt. In »Priest« erkennt man ihn sogleich als »Geschworenen Nr. 12«, der stets zum unpassenden Zeitpunkt und sehr geräuschvoll mit dem Kautabak in den Spucknapf und am Ende auch in den Zylinder des Senators trifft. In »Steamboat« schließlich schwört er als Efe feierlich dem Alkohol ab, als er bemerkt, dass man sich noch weitaus besser mit »Pocahontas« berauschen kann.

Dr. Johns Traum ist es, einen baufälligen Mississippi-Dampfer, die »Claremore Queen« – benannt nach Rogers' Geburtsort Oologah bei Claremore – wieder flott zu machen. Also stellt er Efe als »Ersten Maschinisten« ein. Der beliebte Sheriff mit der Stimme eines Ochsenfroschs (Eugene Pallette) überlässt den beiden für ihren Dampfer »Professor Marvel's Wax Museum«, ein Kuriositätenkabinett voller mechanischer Puppen und

Wachsfiguren aus Geschichte und Mythos von Johannes dem Täufer über Napoleon bis zu Uncle Tom. Im Zentrum der Marvel-Show steht der Wonder Whale, aus dem Stepin Fetchit als Jonas entsteigt, nachdem er sich vergeblich einige Male mit »Ain't nobody there, white folks!« zu verbergen versucht hat. Er kann die hydraulische Jazzband des Kabinetts ankurbeln, die natürlich Dixie spielt. Der Spaß beginnt.

Damit die Leute am Fluss die Figuren wiedererkennen, gestaltet Dr. John Museum und Geschichte kurzerhand um. Dass General Ulysses S. Grants Pferd von der Siegesgöttin geführt wird, hat ihm gleich missfallen. Typisch Yankee, die Dame zu Fuß gehen zu lassen! Grant wird zu Robert E. Lee, der General der siegreichen Nordstaaten zum General des Südens. Eine jungfräuliche Königin wird zu Pocahontas, aus King George III. wird George Washington. Zwei biblische Propheten modelt man zu Frank und Jesse James um, den berühmten Outlaws, die tatsächlich dem Pöbel vom Fluss ebensoviel Respekt abnötigen wie George Washington. Der Mob will die »Hoochie Coochie show« zu Klump schlagen, doch Dr. John weiß, was ihm heilig ist. Ehrfürchtig nimmt der Anführer ein Haar von Washingtons Perücke entgegen, die wenige Tage zuvor noch auf King Georges Kopf saß. Und stramm steht die mit Mistgabeln bewaffnete Menge vor General Lee, der seine Hand, von Fleety Belle (Anne Shirley) bedient, an die Hutkrempe reckt.

Fein kostet der Film die Zweideutigkeit von Mensch und Puppe, realer und animierter Geschichte aus. Es ist ein Spiel mit Bewegung; Starres bewegt sich, Bewegtes erstarrt. Im Slapstick der Szenen im Wachsfigurenkabinett wird beiläufig eine ganze Filmästhetik formuliert. Der Entwicklungspsychologe René A. Spitz hat daran erinnert, was das Kino dem Wachsfigurenkabinett verdankt: »Am aufregendsten ist immer eine Figur, die hier und da in den Weg eines gaffenden Beschauers geschmuggelt und von ihm für einen Besucher gehalten wird, bis er an sie anstößt. Und unweigerlich fühlt sich dann einer der Zuschauer, gewöhnlich ein unbeweibter Herr zwischen zwanzig und vierzig Jahren, davon inspiriert, sich seinerseits irgendwo in starrer Pose aufzustellen und Wachsfigur zu spielen; wenn ihn dann die Kinder berühren, ›wird er wieder lebendig‹ und erschreckt sie so, dass ihnen für eine Woche das Wachsen vergeht. Das Unbelebte, das die Illusion des Lebendigen erweckt, übt eine merkwürdige Faszination aus; ebenso das Lebendige in der Pose des Unbelebten.«

Film ist das starre Bild, das Bewegung vortäuscht. Bemerkenswert, wenn Kino erstarren lässt, was es in Bewegung gesetzt hat, und das Lebendige und das Unbelebte unterschiedslos nebeneinander bestehen lässt. Es ist dann, als ob es einen unheimlichen Scherz auf eigene Kosten machte. Das Tote wirkt lebendig, das Lebendige tot, der Fakt illusionär, die Illusion faktisch. Am Ende lässt sich in der großen Schaustellerwelt von »Steamboat«, in der alle Figuren im Nu ihre Namen und Rollen wechseln, nicht mehr zwischen echt und falsch unterscheiden. Geschichte ist ein großes Reservoir an Tand und Tricks, das dazu dient, den Heizkessel der »Claremore Queen« zu befeuern. General Lee, George Washington und gallonenweise »Pocahontas«, alles gerät zum Brennstoff des Finales.

Weil er gleich eine Woche nach Rogers' Tod uraufgeführt wurde, hat Fox den Film rasch und ungeschickt gekürzt. Unter anderem wurde – gegen den Protest von Cobb – die letzte Einstellung weggeschnitten, in der Rogers Cobb zuwinkt; es hätte wie ein Abschied gewirkt. Man wollte das Publikum nicht weinend entlassen. Auch andere Szenen bleiben wohl auf immer verloren. Ford klagte, der ganze Witz sei weg. Das ist stark übertrieben,

»Steamboat« ist seine lustigste Komödie. Aber nicht allein deshalb wirkt der Film versöhnlicher als »Bull« und »Priest«.

Berton Churchill, ein Koloss von einem Mann, der in »Stagecoach« als bigotter Betrüger in der Kutsche sitzt, ist in allen drei Filmen der Gegenspieler von Rogers, als Kapitalist und Senator enthebt er ihn in »Bull« und »Priest« seines Amtes. Pompös und lächerlich wirkt er auch in »Steamboat«, aber hier hat er seine Bedrohlichkeit verloren. Als »Hallelujah! Hallelujah!« tönender »Neuer Moses«, Prophet mit Bart, Leinenrock und Zylinder, muss er diesmal sogar mit ins Boot. Also fängt ihn Rogers mit dem Lasso ein und zieht ihn durch den Fluss an Bord. Der pitschnasse Mann wird von Stepin Fetchit mit der Frage begrüßt, ob er durstig sei.

Churchill personifiziert in den Rogers-Filmen nacheinander Kapital, Staat und Religion Nordamerikas. Lächerlich ist für Ford das eine wie das andere, aber vor der Landesreligion hat er am wenigsten Respekt. Nichts erscheint dem Katholiken hohler und verbohrter als der Puritanismus. Ford zeigt sich in der Trilogie zunehmend respektloser auch gegenüber den amerikanischen Mythen, die er aufruft. In »Doctor Bull« ist der Mythos des alten Südens ohnehin nur eine melancholische Erinnerung. In »Judge Priest« werden die Traumata des Bürgerkriegs in einem karnevalesken Kehraus ausgefegt. Und in »Steamboat Round the Bend« kommen Heilige und Helden nacheinander in den Kessel. Es bleibt jedoch zu erkennen, dass Ford liebt, was er auseinandernimmt. Indem er die Legenden verflüssigt, erweist er ihnen Reverenz. Denn Kino kann ohnehin nur bewahren, was es verbrennt, und festhalten nur, was es loslässt. Das hat es mit dem guten Leben gemein. Life's worth living – in dem Maße, in dem es vorübergeht.

Anmerkungen

Eine erste, sehr viel kürzere Version des vorliegenden Aufsatzes erschien am 3. Oktober 2007 im Weblog www.newfilmkritik.de. Der Autor dankt Volker Pantenburg für seine Hilfe bei der Beschaffung der Kopien und für den Hinweis auf Skorecki.

E. Paul Alworth: Will Rogers. Twayne Publishers: New York 1974

Peter Bogdanovich: John Ford. Überarbeitete und erweiterte Ausgabe. University of California Press: Berkeley und Los Angeles 1978

Tag Gallagher: John Ford. The Man and His Films. University of California Press: Berkeley, Los Angeles, London 1986 (eine überarbeitete Fassung steht zur Verfügung unter:

http://rapidshare.com/files/61830908/ford_tag3.pdf.zip)

Frieda Grafe: »Directed by John Ford«. »Süddeutsche Zeitung«, 8./9. April 1972. Erneut in: Dies.: Im Off. Filmartikel. Hanser: München 1974

Steven K. Gragert/M. Jane Johansson: The Papers of Will Rogers. Fünf Bände. University of Oklahoma Press: Norman 1996–2006

Jacques Grant: »Steamboat Round the Bend. Du merveilleux cinéma«. »Cinéma 73«, 172/1973

Shigehiko Hasumi: »John Ford, or the Eloquence of Gesture«. »Rouge« 2005, **www.rouge.com.au/7/ford.html**

Richard J. Maturi/Mary Buckingham Maturi: Will Rogers, Performer. An Illustrated Biography with a Filmography. Mc Farland&Company Publishers: Jefferson/North Carolina und London 1999

Uwe Nettelbeck: »Kino«. »Die Republik«, 123–125/17. Januar 2008

Janey Ann Place: The Non-Western Films of John Ford. Citadel Press: Secaucus/N.J., Don

Mills/Ontario 1979

Charlene Regester: »Stepin Fetchit: The man, the image, and the African American press«. »Film History«, 4/1994

Peter C. Rollins: »Will Rogers and the Relevance of Nostalgia: Steamboat Round the Bend (1935)«, in: John E. O. Connor und Martin A. Jackson, Hg.: American History/American Film. Frederick Ungar Publishing: New York 1979

Jean Roy: Pour John Ford. Éditions du Cerf: Paris 1976

Martin Rubin: »Mr. Ford&Mr. Rogers. The Will Rogers Trilogy«. »Film Comment«, 1/1974

Patrick Saffar: »Sur quatre films de John Ford des années 30«. »Jeune Cinéma«, 274/März, April 2002

Louis Skorecki: Dialogues avec Daney et autres textes. Presses Universitaires de France: Paris 2007

René A. Spitz: »Das Leben und der Dialog«, in: Ders.: Vom Dialog. Studien über den Ursprung der menschlichen Kommunikation und ihrer Rolle in der Persönlichkeitsbildung. A. d. Engl. v. Käte Hügel und Erhard Künzler. Ullstein: Ffm., Berlin, Wien 1982

Bryan B. und Frances N. Sterling: Will Rogers in Hollywood. Crown Publishers: New York 1984

Peter Stowell: »The Myth of the American Adam: Will Rogers«, in: Ders.: John Ford. Twayne Publishers: Boston 1986

Andrée Tournès: »Steamboat Round the Bend«. »Jeune Cinéma«, 247/Dezember 1997/Januar 1998

Mel Watkins: Stepin Fetchit. The Life and Times of Lincoln Perry. Pantheon Books: New York 2005