

„Stagecoach“, ein Western, wird hier als das amerikanische Gegenstück zum russischen Revolutionsfilm beschrieben. Im folgenden werden anhand der Filmerzählung die wesentlichen Merkmale eines Westerns herausgearbeitet und ihre soziologischen Verortungen kenntlich gemacht. „Stagecoach“ zeichnet sich durch eine ungewöhnliche Handlung aus. Menschen werden unfreiwillig zusammengewürfelt und müssen z.T. auf engstem Raum und unter widrigsten Umständen gemeinsame Zeit verbringen und Abenteuer bestehen. Die handelnden Charaktere und ihre Wandlungen werden genau gekennzeichnet und auf tragfähige Identifikationsmöglichkeiten hin befragt. Die für John Ford charakteristischen Merkmale seiner Art der Regieführung werden ebenso herausgearbeitet.

## **Stagecoach / Höllenfahrt nach Santa Fe / Ringo 1939**

Regie: John Ford

Buch: Dudley Nichols nach dem Roman „Stage to Lordsburg“ von Ernest Haycox

Kamera: Bert Glennon

Musik: Richard Hageman u.a.

Schnitt / Montage : Dorothy Spencer, Walter Reynolds

Ringo Kid: John Wayne

Alice: Claire Trevor

Doc Boone: Thomas Mitchell

Buck: Andy Devine

Curly Wilcox: George Bancroft

Hatfield: John Carradine

Mr. Peacock: Donald Meek

Lucy Mallory: Louise Platt

Gatewood: Berton Churchill

Uraufführung am 02.03.1939 in der Radio City Music Hall von New York

Filmlänge: 97 min

### ***Entstehungsgeschichte***

Die erste Phase große Western-Filme in den USA zu produzieren war vorbei. In den frühen bis späten dreißiger Jahren fand keine wirkliche Entwicklung mehr im Westerngenre statt. Stattdessen wurden serienhaft B-Pictures in den kleinen Studios für den Markt hergestellt. So rief Ford mit seinen Überlegungen den Roman „Stage to Lordsburg“, eine Western-Geschichte, von Ernest Haycox zu verfilmen nicht unbedingt Begeisterungstürme unter den Produzenten hervor. Er hatte die Film-Rechte an dieser Geschichte für 2.500 \$ gekauft. Und erst nach mehreren vergeblichen Vorsprachen bei namhaften Hollywood-Produzenten fand er in Walter Wanger jemanden, der den Versuch wagen wollte, dieses tot geglaubte Genre wiederzubeleben. Dieser dachte an eine große Besetzung für den Film. Gary Cooper und Marlene Dietrich sollen nach Wangers Überzeugung die Hauptrollen spielen. Ford mahnte an, daß der Film sicher nicht die Summen einspielen würde, um die Gagen der beiden bezahlen zu können. Er schlug Wanger unter anderem einen jungen Schauspieler für die Rolle des Ringo vor, den er zuvor in einem B-Western („The Big Trail“ von Raoul Walsh) gesehen hatte. Seine Name war Michael Morrison, der sich den Künstlernamen „John Wayne“ zugelegt hatte. Nachdem Wanger der Besetzungsliste von Ford zugestimmt hatte, beauftragte dieser Dudley Nichols damit das Drehbuch zu verfassen. In zehn Tagen war dessen erste Fassung fertig. Am 31. Oktober 1938 begannen die Dreharbeiten, die am 23. Dezember 1938 endeten. Am 2. März 1939 wurde „Stagecoach“ dann in der Radio City Music Hall von New York uraufgeführt. Mit ca. 500.000 Dollar produziert spielte er schon 1939 ca. eine Millionen Dollar ein. Erst 1954 kam der Film unter dem Titel „Höllenfahrt nach Santa Fe“ in die deutschen Kinos mit einem stark veränderten Schluß (anstatt Ringo erschießt der Sheriff die Plummer-Brüder und Ringo läßt unter dem Einfluß von Alice von Rache ab). So wurde dem Film dann

das Lob der katholischen Filmkritik zuteil, die dessen „überzeugende moralische Anständigkeit“ lobte. Erst 1963 brachte der Atlas-Filmverleih den Film unter dem Titel „Ringo“ in einer halbwegs brauchbaren deutschen Fassung auf den Markt. Die Synchronisation ist eher schludrig und mit einer neuen Musik unterlegt, weil die Original-Musik nicht mehr aufzutreiben gewesen wäre. Der Schluß jedenfalls stimmte von den Filmbildern her mit dem Schluß des Originals überein, jedoch wurde die Synchronisation wesentlich verändert. Dieser Analyse hier liegt die 90 minütige Fassung zugrunde, von Atlas-Video herausgegeben, mit dem Titel „Ringo“.

### ***Der Film***

Ford erzählt diesen Film anhand zweier Erzählstränge. *Die Odyssee*, die unterschiedliche Personen durch eine Reihe von Abenteuern gehen läßt und sie verändert. Hier wird mit den zeitgenössischen Mitteln einer Postkutsche eine Vorform des Road-Movies etabliert. *Die Rache*, die nötig ist, weil einer Person Unrecht getan wurde und Recht nur durch das eigene Handeln wiederhergestellt werden kann. „Virtually all Westerns end with a climatic act of violence“ (Edward Buscombe, Stagecoach, London 1992, S. 28).

Stagecoach beginnt mit der Einblendung des Titelvorspanns über Landschaftsaufnahmen des Monument Valley. Wir sehen eine Postkutsche, die von Kavallerie eskortiert wird und sich ihren Weg sucht. Ein erster Establishing Shot, der uns bereits die Hauptorte der Handlung (Kutsche und Monument Valley) präsentiert.

---

### **Die Landschaft**

Ford „benutzt“ hier zum ersten Mal das Monument Valley als Landschaft, in der er seine Filmhandlung spielen läßt. Dieses außergewöhnliche Gebiet, ein ehemaliger Meeresboden mit Sandsteinmassiven, die aus einer roten und formlosen Ebene mehrere hundert Meter hoch hinaus ragen, wurde für Ford zum bedeutendsten Schauplatz seiner berühmtesten Filme. Diese Landschaft war so ungewöhnlich, daß der Betrachtende nicht sofort einen bereits überkommenen Symbolgehalt mit dieser verbinden konnte. In der Isolation dieser Landschaft war es Ford möglich, das Ideal einer Gesellschaft des Westens neu entstehen zu lassen. Ohne Standes- und Hierarchieunterschiede, ohne Ansehen der Herkunft hatte jeder seine Chance, wenn er sie nur ergriff.

Ford läßt diese Gegend zum Schauplatz einer gefährlichen Reise werden, in der die handelnden Personen mit Entschlossenheit ihre anfänglichen Standesschranken überwinden lernen und Leben neu entsteht. Hier muß Leben durch die Anstrengung des Menschen geschaffen werden, die Umwelt tut es nicht für ihn. Und der Wille zu diesem Leben in dieser Umwelt führt die Menschen näher zueinander, als es in der städtischen Zivilisation möglich wird. Ford wählte diese Landschaft bewußt, denn um von Tonto nach Lordsburg (die Reisestrecke der Kutsche) zu gelangen, muß man sicher nicht durch das Monument Valley (Tonto und Lordsburg liegen im Süden Arizonas, während das Monument Valley an der Nord-Grenze Arizonas zu finden ist)

---

### ***In Tonto***

Zwei Reiter jagen auf eine militärische Telegraphenstation zu und erstatten Bericht (1). [die fettgedruckten Zahlen beziehen sich auf die Sequenzen in der Sequenzgraphik.] Die Indianer sind mit ihrem Häuptling „Gerónimo“ auf dem Kriegspfad. Ein indianischer Scout, der das

Lager der Apachen entdecken konnte, wird vom Kommandierenden mit Skepsis betrachtet. In einer Großaufnahme wird uns das Gesicht des Indianers, undurchdringlich und in hartes und kaltes Licht getaucht, gezeigt. Um ihm zu glauben ist es notwendig, daß sich ein Kavallerist für ihn verbürgt.

---

### ***Das Genre - „Der Western“***

Wenn der Revolutionsfilm das Genre der Sowjetunion wurde, dann war der Western **der** amerikanische Film. Auch hier geht es um mythische Geschichtsschreibung: Die glorreiche Inbesitznahme und Befreiung eines großen Landes. Die Zivilisation hält Einzug in eine von unzivilisierten „Eingebornen“ besiedelte Welt. Beschrieben werden die Entdecker (die klassischen Westerner), wie auch die dann nachziehenden Siedler, die die Zivilisation etablieren. Die Gewalt zur Durchsetzung dieser Ziele ist hier ebenso Mittel zum Zweck, wie im Revolutionsfilm. Auch der Western bewegt sich oft in einer Spannung zwischen Utopie und Wirklichkeit, um diese dann in Richtung Utopie hin verändern zu wollen. Die „Grenze“ zwischen Zivilisation und „Barbarei“ wird durch den Westerner immer weiter nach Westen hin verschoben. An diesen Randflächen, der „Frontier“, entsteht der alte amerikanische Traum, einer nicht hierarchisch organisierten demokratischen Gesellschaft, für kurze Zeit neu. Sobald die „Zivilisation“ aber Einzug hält, tauchen bald wieder die alten städtischen, hierarchischen Unterschiede von Herkunft, Besitz und Bildung, Geschlecht und Rasse auf. Die tolerante, freiheitsliebende Individualität wird abgelöst von einer engen, normierten, vom Puritanismus wesentlich mitgeprägten Gemeinwesenstruktur.

Historisch verortet sind diese Filme zwischen der Gründung der USA und der Etablierung des industriellen Zeitalters. Die meisten Western beziehen sich auf die entscheidende Phase dieses Prozesses zwischen 1850-1910.

Dabei wird die Geschichte von Ford nicht exakt protokolliert. „Ford empfiehlt..., daß die Legende Vorrang vor der Wahrheit haben muß, wenn die Gesellschaft von einem Opfer profitieren soll“ (John Baxter: John Ford, München, 1980, S. 18). Die nicht in Ansätzen wirklickeitsgetreue Zeichnung der Indianer, der Kavallerie und der Siedler kann so nicht überraschen und deckt sich mit Eisensteins Verständnis vom Umgang mit der Historie. Auch für Ford gilt es vorrangig zu emotionalisieren.

Das Genre des Westernfilms erlebt mit „Stagecoach“ ab 1939 wieder eine neue Blüte. In dieser Zeit befindet sich die amerikanische Wirtschaft in einer tiefen Depression. Die Auswirkungen des Börsenkraches sind trotz des Gegensteuerns Roosevelts tief in alle Schichten der Gesellschaft eingedrungen. Der soziale Abstieg ist **die** Grundangst dieser Zeit.

“Es sollte nicht unserer Aufmerksamkeit entweichen, daß die Filmerzählung auf Charaktere focussiert, die buchstäblich Vertreibung und Heimatlosigkeit erleben, und damit endet, daß die Hauptfigur in ein fremdes Land gesandt wird, als einzige Möglichkeit Freiheit und Glück zu erleben, jenseits ungerechter Gesetze und eines unterdrückenden sozialen Systems. Alle diese Elemente kombiniert zu einer Annäherung ‚Stagecoach’s‘ an die Klassenfrage, scheinen ein sehr kraftvoller Stoff im Kontext des Jahres 1939 und der Großen Depression zu sein.“ (Gaylyn Studlar: Class, Gender, and Frontier Democracy in Stagecoach, in: John Ford’s Stagecoach, Hrsg. Barry Keith Grant, Cambridge, 2003, S. 134: „It should not escape attention that the film’s narrative focuses on characters who experience literal eviction and homelessness and ends with sending the main protagonists to a foreign land as the only possibility of freedom and happiness beyond an unjust law and an oppressive social system. All these elements combine to make ‘Stagecoach’ approach to class seem like very potent stuff in the context of 1939 and the Great Depression”). Indem Ford sich mit diesem Film eindeutig auf

die Seite der gesellschaftlichen Außenseiter stellt, kann er als „a kind of allegorical narrative focusing on the crisis of the Depression and displaced people at the margins of society“ (Gaylyn Studlar, a.a.O. , S 133) gelesen werden.

Der Aufbruch in eine neue Zukunft jenseits der „städtischen Kultur“ und die Besinnung auf die alten Werte, konnte so etwas wie einen Gegenentwurf zur bestehenden wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Situation bilden. Eine Rückbesinnung auf den amerikanischen Mythos der „Regeneration through violence, der permanenten Erneuerung durch Wiedergeburt Amerikas aus und durch Gewalt im Kampf Gut gegen Böse“ (Bernd Kiefer in Reclams Sachlexikon des Films, hrsg. v. Thomas Koebner, Stuttgart 2002, S. 665) ist angesichts der Ereignisse in Europa zu dieser Zeit ein ebenso erwünschter Effekt gewesen. Anfang der 60er Jahre gerät der Westen in die Krise, als die Möglichkeiten einer eindeutigen Einteilung der Welt in Gut und Böse angesichts des Vietnam-Krieges zwischenzeitlich nicht mehr zum Tragen kommen kann. Mit „Heaven’s Gate“ floppt 1980 ein letzter -realistischer- Versuch, den Westen zu zeichnen, an der Kinokasse und wird wegen seiner authentischen Zeichnung der Geschichte von der amerikanischen Kritik haßerfüllt attackiert.

---

Mit einer Kamerafahrt zu ebener Erde wird uns ein Überblick über den Ort „Tonto“ (spanisch = dumm) vermittelt, quasi als Master Shot, in der Verengung der weiten Landschaft auf einen kleinen Ort. (2) Ruhig, ordentlich und gesittet geht es hier zu. Zugleich kommt die Postkutsche in den Blick. In der Folge werden nun die verschiedenen Personen vorgestellt, die bald gemeinsam in der Kutsche reisen werden.

(3) Sie hält an und der Kutscher ist die erste Person, die unsere Aufmerksamkeit erhält. In der deutschen Synchronisation fällt sofort das Mißverhältnis zwischen hoher, piepsiger Stimme und dem voluminösem Körperbau des **Kutschers Buck** auf. Eine erste Charakterisierung ist damit vollzogen, ein gutmütiger, komischer Mensch, den man aber nicht allzu ernst nehmen darf. Mit intellektuellen Fähigkeiten nicht gerade üppig ausgestattet, dient dieser Charakter Ford im folgenden als jemand, dem alles erklärt werden muß, damit nicht ganz so leicht einsehbare Handlungselemente dem Publikum erhellt werden können. Die Passagiere verlassen die Kutsche. **Mrs. Mallory**, eine elegante junge, unnahbare Dame steigt aus. Alleine schon ihre Erscheinung bringt Buck dazu seine schnoddrige Ausdrucksweise in gehobener Sprache zu verändern. „Steigen sie ruhig einen Moment aus und vertreten sie sich die Knochen, ich meine die Beine, Madam.“ Mit seiner Bemerkung, ob ihrer Blässe, kommt ein erstes kleines Spannungsmoment ins Spiel. Sie wird in gewisser Weise zu einer Geheimnisträgerin. Peacock, der später noch charakterisiert wird, verläßt die Kutsche wortlos. Mrs. Mallory trifft alte Bekannte (Nancy und Captain Withney), die ihrem Stand zu entsprechen scheinen. Sie wird überraschend begrüßt: „Was machst Du denn hier bei uns in Tonto?“ Eigentlich gehört sie hier nicht hin. Sie will zu ihrem Mann Richard, der Soldat ist und sich zur Zeit in Lordsburg befindet. Sie erfährt, daß ihr Mann nach Dry Fork abkommandiert worden ist, was nur wenige Stunden von Tonto entfernt liegt. Im Hintergrund ist ein eleganter Herr zu sehen, der den Hut zieht, als Mrs. Mallory an ihm vorbeigeht, während Nancy ihn bespöttelt. Im Cafe erkundigt sich Mrs. Mallory nach „diesem Gentleman“ (**Hatfield**) und erhält zur Antwort, daß er ein notorischer Glücksspieler wäre. Sie schaut ihm aus dem Fenster heraus nach.

Mrs. Mallory wird so auf eine sehr zwiespältige Weise gezeichnet. Eine junge Frau aus besserem Hause, die sich nicht scheut in eine nicht ungefährliche Gegend zu reisen, um bei ihrem Mann zu sein. Gleichzeitig aber wird eine spontane erotische Spannung von ihr zu Hatfield spürbar. Eine gewisse Doppelmoral wird ihrem Charakter von Beginn an eingezeichnet. Ford schreibt ihr die Funktion zu, als südstaatliche Elite mit ihrem Formbewußtsein einen weiblichen Gegenpart zu der unterprivilligierten Hure Alice zu bieten.

Hatfield gibt einen scheinbar vom sozialen Abstieg gekennzeichneten Charakter, mit durchaus charmanten aber scheinbar auch sehr dunklen Seiten.

Im Büro des Sheriffs (4) erkundigt sich Buck nach einem mitfahrenden Gesetzeshüter. Der sei auf der Suche nach **Ringo**, der ausgebrochen ist. Ringo wird in Abwesenheit in die Handlung eingeführt. Auch er wird sogleich zwiespältig gezeichnet. Vom Sheriff wird er des Überfalls auf einen Postkurier bezichtigt. Buck hingegen hält die Plummer-Brüder für die wahren Täter und hält eine Lobeshymne auf Ringo. Als der Sheriff erfährt, daß die Plummer-Brüder in Lordsburg sind, beschließt er doch mit der Kutsche mitzufahren. Der **Sherrif Curly Wilcox** kommt als durchaus menschenfreundlicher Vertreter des Gesetzes in den Blick, mit einer väterlichen Art von Autorität. Aber schon hier vermißt man Gefühl und Leidenschaft bei ihm, sodaß er nicht gerade als eine sympathische Figur erscheint. Er ist der ruhende Pol, zwischen all den aufgebrachten Charakteren.

In der Bank nimmt der **Bankier Gatewood** Lohnfelder, die mit der Postkutsche mittransportiert wurden, entgegen (5). Sein Wahlspruch: „Die Güter der Bank sind die Güter der Nation“, verweist auf die Position des Präsidenten Hoover, mit welcher dieser auf den Börsenkrach (schwarzer Freitag) reagierte. Mit ausschließlich wirtschaftsliberalen Maßnahmen (Selbstheilungskräfte des Marktes) versuchte er der großen Depression der US-amerikanischen Wirtschaft zu begegnen, und schuf damit ein großes Heer von arbeitslosen Menschen. Gatewood wird somit ebenfalls als Vertreter der südstaatlichen Elite gezeichnet. Als er abschließend in dieser Einstellung in Großaufnahme vor dem Schattenwurf eines Fensterkreuzes abgebildet wird, bekommt er etwas Ikonenhaftes, was ihn beinahe ins Lächerliche abkippen läßt. Ein eindeutiger Kommentar Fords zu dieser Figur, die sich auch im weiteren für ganz besonders wichtig hält, stets wichtiger als alle anderen. Ihm kommt die Funktion zu, in extremster Form die Ungleichheit zu verkörpern, die die US-amerikanische Gesellschaft kennzeichnet. Ford hat diese Figur mit dieser Funktion bewußt in den Film eingebaut, denn sie ist die einzige, die neben Doc Boone nicht in der Romanvorlage enthalten ist. „Politisch bin ich definitiv ein Sozialdemokrat - immer links“ (Ford in einem Brief an seinen Neffen Bob 1937, zitiert nach Buscombe, a.a.o., S. 32: „Politically, I am a definite socialist democrat - always left“).

In der nächsten Sequenz (6) werden zwei vermeintliche Outsider in die Filmhandlung eingeführt. Zunächst ist da **Alice** (im Original Dallas genannt), eine junge gutaussehende Saloondame, d.h. eine Prostituierte, die von einem Hilfssheriff und einer Anzahl wohlstan-diger älterer Damen durch den Ort eskortiert wird. Dann kommt **Doc Boone** ins Blickfeld, ein betrunkenen nicht sehr gepflegt erscheinender Arzt. Hier bedient sich Ford einer Technik, die er im weiteren Verlauf häufiger anwenden wird, er läßt die Kamera auf der laufenden Handlung verweilen, während er auf der Tonebene bereits eine neue Situation vernehmen läßt. Man könnte diese Technik eine *tonale Überblendung* nennen. Doc Boone wird ebenso von einer ehrbaren älteren Dame aus dem Hotel vertrieben. Er nimmt sein Schild von der Hauswand ab, während einer zwischen Komik und Theatralik schwankenden kurzen Rezitation, als Alice auf ihn zustürmt. Er zitiert Verse aus Marlowe's *Dr. Faustus*: „Is this the face that wrecked a thousand ships / And burnt the towerless tops of Ilium.“ Mit einer hellen unschuldigen Stimme schildert sie dem Doc, daß man sie aus der Stadt vertreiben wolle. Doc Boone beantwortet dies mit den Sätzen: „Wir sind nun mal die bedauernswerten Opfer dieser heuchlerischen Kreaturen, die nur von Vorurteilen leben. Diese Herzen der Liga für Tugend und Sitte (im Original „Law and Order League“) wollen ihre traurige Stadt von der Sünde befreien. Wir beiden Glücklichen werden nicht zu ihnen ins Paradies kommen.“ In einer Art Gänsemarsch ziehen Doc Boone und Alice gefolgt von den tugendhaften Damen auf die andere Straßenseite. Untermalt wird dies mit einer Musik, die an einen Slapstick erinnert. Ford filmt dies durch die Türe des gegenüberliegenden Saloons, eine häufig von ihm verwendete Kameraeinstel-

lung, eine Öffnung als Rahmung eines Geschehens zu benutzen. Boone bitte Alice am Straßenrand zu warten, während er den Saloon betritt.

Alice und Doc Boone sind gleichermaßen gefallene Charaktere. Alice, die junge Frau, die so tief in der sozialen Rangordnung angesiedelt ist, daß sie keines Nachnamens mehr bedarf, übt einen anrühigen Beruf aus, ist aber dennoch für den Zuschauer sofort als ungerechtfertigt verfolgte Protagonistin zu erkennen. Ihr gehören die Sympathien. Sie dient als Gegenpol zu Mrs. Mallory. Doc Boone gehört wegen seines Berufes eher zur südstaatlichen Elite (daß er über ein gerüttelt Maß an Bildung verfügt macht seine Zitatensammlung deutlich), ist aber durch seine Trunksucht auf eine tiefe Ebene in der sozialen Rangordnung abgerutscht.

Gleichzeitig ist ihm eine väterliche Ausstrahlung zu eigen; an ihn scheint man sich vertrauensvoll mit seinen Sorgen wenden zu können und findet Gehör. Anders als Hatfield, der ebenfalls einen sozialen Abstieg hinter sich hat, schlägt er sich auf die Seite der vermeintlichen Outsider. Er tut das mit einer gehörigen Portion Entschlossenheit und auch Humor. Auch ihm gehören die Sympathien. Er bildet somit den Gegenpol zu Hatfield.

Tonto wird so als Ort charakterisiert, der nicht mehr in den Bereich der „frontier“ gehört. Hier ist die Zivilisation mit ihren klaren Ordnungs- und Hierarchievorstellungen bereits angekommen, wenn auch noch nicht in voller Gänze. Der WASP mainstream (**White Anglo-Saxon Protestants** / Bezeichnet eine Bevölkerungsgruppe in den USA mit diesen Merkmalen: Weiße Hautfarbe, protestantischen Glaubens und englischer Abstammung. Diese soziale Gruppe stammt oft von den frühen Kolonisatoren ab und hat einen überproportional großen Einfluss innerhalb der US-amerikanischen Eliten.) ist die Grundlage, auf dem sich die Law and Order League bewegt. Sie entfernt, was ihre Ordnung stört.

Wie es scheint, gibt es in diesem Setting keinen sozialen Aufstieg, lediglich Menschen, die vom Abstieg betroffen sind (Hatfield / Alice / Doc Boone / Ringo). Sicherlich eine Widerspiegelung der zeitgenössischen gesellschaftlichen Realität, die eher Verlierer und weniger Gewinner kennt.

In der nächsten Sequenz betritt Boone den Salon und trifft auf **Peacock (7)**. Der redet den Barkeeper mit Bruder an und wird von Boone zunächst als Geistlicher identifiziert. Tatsächlich ist er Whiskey-Vertreter (Vertreter für „geistliche“ Getränke). Boone ist sofort an ihm interessiert und wird sehr vertraulich, was Peacock gar nicht behagt. Er bleibt in seiner Charakterzeichnung zunächst ein bißchen blaß und ist am ehesten mit ängstlich und zurückhaltend zu beschreiben.

Gatewood wird kurz mit seiner Frau gezeigt (**8**); der Anführerin der Law and Order League, die ihn auf barsche Art und Weise darauf aufmerksam macht pünktlich zum Essen zu erscheinen. Ein wenig Mitleid kommt auf, wenn man ihn mit dieser Frau konfrontiert sieht. Und man glaubt ihm, daß er nun den Entschluß faßt, aus diesem Ort und vor dieser Frau zu fliehen. Er steckt die Lohngelder in eine Reisetasche.

In der nächsten Sequenz steigen die Fahrgäste (Alice, Doc Boone, Peacock, Mrs. Mallory) in die Postkutsche ein (**9**). Buck und Sheriff Wilcox nehmen auf dem Kutschbock Platz. Mrs. Mallory wird noch einmal von Gatewoods Frau und Nancy darauf aufmerksam gemacht, daß Alice und Doc Boone doch keine Gesellschaft für sie seien und in ihrem Zustand dürfe sie doch sowieso nicht fahren (Aufnahme des Spannungspunktes aus Sequenz 3). Sie wehrt den Einwand mit der kurzen Reisezeit ab und tauscht aus der Kutsche heraus wieder neugierige Blicke mit Hatfield aus. „Ein kleiner Engel in der Hölle“, so charakterisiert er sie gegenüberden Männern, mit denen er Karten spielt.

Bevor die Kutsche aufbrechen kann, erscheint überraschend Kavallerie (**10**). Der Spannungspunkt aus Sequenz 1 wird nun mit der Handlung um die Postkutsche zusammengeführt. Ein

Soldat macht den Sheriff auf die Gefahr durch „Geronimo“ aufmerksam und erklärt, daß die Eskorte die Kutsche bis Dry Fork (1. Halt) begleiten wird. Buck will aus Angst sofort absteigen. Wilcox aber nötigt ihn zu bleiben und fragt Mrs. Mallory, ob sie nicht doch lieber in Tonto bleiben wolle. Sie will genauso wie Alice weiter. „Ich kenne schlimmeres, als den Apachen in die Hände zu fallen“, gezeitigt wird in einer ganz kurzen Einblendung die Law and Order League. Daß die Kultur der WASP, von einer Haupt-Sympathieträgerin, als schlimmer, als die der „Apachen“ bezeichnet wird, ist eine ungewöhnliche Positionierung in einem Western aus dieser Zeit. Boone, der ebenso weiter will, nötigt den ängstlichen Peacock ebenfalls in der Kutsche zu bleiben. Interessanterweise sind es zwei Männer (Peacock und Buck), die von Ford mit ausgeprägt ängstlichen Anteilen charakterisiert werden. Die beiden Frauen, so unterschiedlich sie in ihrer Herkunft sind, werden als klug, lebensstüchtig und wenn es sein muß auch stark gezeichnet. Ebenso ungewöhnlich für einen Western.

Hatfield fragt nun nach, ob er noch mitfahren könne und bietet Mrs. Mallory seinen persönlichen Schutz an. „Ein Schütze mehr, wenn es nötig sein sollte.“ Die Kutsche fährt los.

Am Ortsausgang steigt Gatewood dann zu. Im Ort selbst hätte ihn seine Frau gesehen, was sie offensichtlich nicht soll. „Ich habe eben ein Telegramm erhalten. Ich werde dringend erwartet,“ Gatewood sät angesichts der unterbrochenen Telegraphenleitung nicht nur bei den Zuschauenden Zweifel an seiner Aufrichtigkeit. Ein zweiter Charakter mit ausgesprochener Doppelmoral.

### ***Von Tonto nach Dry Fork***

Gatewood ist es, der zunächst zum Zentrum der Aufmerksamkeit wird (12). Doc Boone ist erstaunt darüber, daß jener gar nichts von der Gefahr durch Geronimo weiß und daß ihn seine Frau mit ihm und Alice mitfahren lasse.

Ein Schuß ist zu hören, während die Kutsche auf die Kamera zufährt (13). Ringo kommt zunächst in einer amerikanischen Einstellung (eine Person wird hüftaufwärts, im Western besonders ab dem Pistolengurt, dargestellt) in den Blick, während die Kamera so schnell auf ihn zufährt und die Abbildung zu einer Großaufnahme macht, daß der Kameramann die Schärfe nicht schnell genug nachziehen kann. Sein entschlossener Gesichtsausdruck verändert sich dabei zu einem Erstaunten, als er sieht, wer auf dem Kutschbock sitzt. Nur widerwillig läßt er sich das Gewehr abnehmen und muß sich als verhaftet betrachten. Er steigt der Kutsche zu.

Wilcox und Buck unterhalten sich über Ringo (14), der im Innenraum der Kutsche, auf der Erde zwischen den Bänken sitzend, Gelegenheit hat etwas über seine Geschichte zu erzählen. Die Plummer-Brüder haben seinen Bruder auf einem Kurier-Ritt umgebracht. Nahaufnahmen im Schuß-Gegenschuß-Verfahren kommen hier zum Tragen. Hatfield macht Doc Boone harsch darauf aufmerksam, daß ein Gentleman nicht in Gegenwart einer Dame raucht. Boone kontert, indem er ihn indirekt beschuldigt, vor drei Wochen jemandem in den Rücken geschossen zu haben und fragt, ob das einem Gentleman entspreche. Hatfield wird nun als dritte Person, der die südstädtliche Elite repräsentierenden Akteure, mit einer Doppelmoral ausgestattet gezeichnet. Somit sind jetzt alle Charaktere dem reinen schwarz-weiß Schema entzogen. Sowohl ihre hellen, wie auch ihre dunklen Seiten sind aufgeschlagen.

Schließlich erreicht die Kutsche Dry Fork (15). Die Soldaten, die die Kutsche weiter eskortieren sollten ( u.a. Captain Mallory), sind nach Apache Wells beordert worden. Gatewood besteht darauf, daß die Kutsche weiterfährt und daß die Soldaten die Kutsche weiter begleiten. Er tut dies in einem unangenehmen Ton. Als der Soldat ihn droht festzunehmen, weil er Schwierigkeiten machen wolle, wird Gatewood kleinlaut.

Im Gasthaus versucht die Reisegesellschaft etwas zu essen (16). Wilcox führt eine Abstimmung unter den Reisenden herbei, ob weiterzufahren sei. Mit dem Prinzip der Abstimmung führt er hier ein demokratisches Element gegen die Standesorietierung der „upper-class“ Reisenden ein. Er beginnt mit Mrs. Mallory, die weiterfahren will. Als er dann zu Peacock weitergehen will, macht ihn Ringo darauf aufmerksam, daß es noch eine zweite Dame gäbe, die zu befragen sei. Etwas widerwillig befragt er dann Alice. Nur Peacock ist letztlich dagegen weiterzufahren, Buck darf wie bisher nicht selbst entscheiden. Am Tisch distanziert sich dann die vermeintlich bessere Gesellschaft von der Schlechteren. Mrs. Mallory setzt sich auf das Angebot von Hatfield an das Ende des Tisches, welches weit genug von Alice und Ringo entfernt ist. Gatewood folgt ihnen. Alice fühlt sich zunehmend von Ringo angezogen. Erst bietet er ihr einen Platz am Tisch an, dann sucht er die Schuld am „Umzug“ der besseren Gesellschaft bei sich, dann bedient er sie bei Tisch. Diese Verhaltensweisen ihr gegenüber ist sie scheinbar nicht mehr gewohnt. Zwei Solidargemeinschaften tun sich zusammen (Hatfield-Mrs. Mallory-Gatewood und Ringo-Alice), wovon die Sympathie eindeutig auf Ringo und Alice gerichtet ist. Mrs. Mallory scheint es nicht gut zu gehen und sie befragt Hatfield nach dem Grund seiner Besorgnis um sie. Hatfield diente im Regiment ihres Vaters. Ringo versucht die Vergangenheit von Alice zu ergründen, man merkt ihm an, daß er um ihre durchaus weiß. Er bietet ihr indirekt ein Erklärungsmuster für ihre Situation an, indem er seinen eigenen verschlungenen Werdegang andeutet. Obwohl man gerne „anständig“ bleiben würde, wird einem manchmal ein Strich durch die Planung gemacht. Auf dieser Grundlage können sich beide emotional treffen und finden. Die Kutsche fährt ab.

### *Von Dry Fork nach Apache Wells*

Die Postkutsche und die Kavallerie trennen sich (17). Wilcox erläutert Buck seine Beweggründe Ringo festzunehmen. Er tue dies aus reinem Schutz ihm gegenüber, denn er will ihn vor den wahren Übeltätern, den Plummer-Brüdern, beschützen (18). Gatewood wettet in der Kutsche gegen die Kavallerie und die Regierung, während Doc Boone Peacock sehr liebevoll Tränen aus dem Gesicht wischt. Alice nimmt wahr, daß es Mrs. Mallory schlecht geht und bietet ihr Hilfe an. Diese lehnt das Angebot ab. Hatfields Angebot ihr zu helfen nimmt sie jedoch an. Dieser besorgt ihr Wasser, welches er ihr in einem eigenen Becher reicht. „Sagen Sie, ist das nicht das Wappen der Eschburns? Eine sehr berühmte Familie!“, bemerkt sie, als sie den Becher an Hatfield zurückgibt. Dieser beteuert, den Becher bei einer Wette gewonnen zu haben. Ein größeres Geheimnis umgibt ihn, als bisher angenommen. Ringo sorgt dafür, daß Alice ebenfalls etwas zu trinken bekommt. Alice vergißt für einen weiteren Augenblick die Standesgrenzen, als sie fast überschwenglich Gatewood auch Wasser anbietet, der sie aber schroff zurückweist. Sie läßt ihre Augen nicht mehr von Ringo und er erwidert ihre Blicke. Doc Boone betrinkt sich hemmungslos, Peacock schaut verzweifelt zu. Noch überschreiten die Personen nicht ihre Standesgrenzen, doch Versuche dies zu tun finden sich bereits. Die Enge der Postkutsche, die keine erste und zweite Klasse kennt, die Wirtshäuser, die keine erste Klasse Tee-Räume vorhalten und auch keine separaten Schlafräume bieten, sie haben eine doppelte Wirkung: Zum einen verstärken sie die Abgrenzungsbemühungen der „upper-class“ Reisenden gegen die „Outsider“, zum anderen zeitigen diese Bemühungen zusehens Abnutzungserscheinungen.

Die Kutsche erreicht Apache Wells (19). Die erwartete Eskorte ist nicht da. Stattdessen erhält Mrs. Mallory die Nachricht, daß ihr Mann nach Lordsburg gebracht worden ist, nachdem er bei einem Handgemenge mit Apachen schwer verwundet wurde. Alice bietet ihr erneut Hilfe an, die sie barsch ablehnt.

Im Gasthaus dann bricht Mrs. Mallory zusammen (20). Hatfield und Wilcox bringen sie in ein Zimmer, während Alice Doc Boone auffordert mit ihr nach Mrs. Mallory zu sehen. Gatewood



versteigt sich einmal mehr zu der menschenverachtenden Bemerkung: „Jetzt haben wir auch noch eine Kranke am Hals.“ Alice nimmt das Heft in die Hand; sie organisiert was zu tun nötig ist und Doc Boone, sturzbetrunken, faßt, angesichts der Hilfsbedürftigkeit von Mrs. Mallory, den Entschluß schnellstens nüchtern werden zu wollen. Nachdem Wilcox und Ringo ihm große Mengen Kaffee eingeflößt haben, er sich übergeben hat, scheint er wieder klaren Verstandes zu sein. Hatfield beschimpft Doc Boone erneut auf üble Weise. Die beiden Vertreter der besseren Gesellschaft werden immer unsympathischer, während die drei „Outsider“ tatkräftig zupacken und eben auch über die Fähigkeiten verfügen, die nötig sind, um die Situation zu meistern.

Peacock wähnt Indianer in der Station, als er die Frau des Wirtes erblickt. Eine Apachin, in Großaufnahme, dargestellt mit einem undurchdringlichen Gesichtsausdruck. Auch hier wieder eine Indianerdarstellung, die dem Betrachtenden die Möglichkeit gibt, all seine Ängste hinter diesem Gesichtsausdruck wiederzufinden. Doc Boone und Alice sind bei Mrs. Mallory, die anderen warten gemeinsam und gespannt draußen. Währenddessen erhöht Ford die Spannung noch einmal, indem er die Apachen die Reservepferde der Kutsche stehlen läßt.

Nachdem sich alle wieder im Wirthaus versammelt haben, trägt Alice ein Baby herein und hat dabei selbst nur Augen für Ringo und er für sie. Alle, außer Gatewood, stehen um das Baby herum. Ein Kind ist geboren in dieser scheinbar lebensfeindlichen Welt, neues Leben in karger Umgebung und in Gefahr, ein Zeichen des Aufbruches. Dieses Kind wird dann letztlich der entscheidende Faktor zum Aufbrechen der Standesgrenzen. Hatfield fragt Alice freundlich nach dem Befinden von Mrs. Mallory, der es den Umständen entsprechend gut geht und Peacock ist ganz besorgt um das kleine Baby. Doc Boone wird dank seiner Arbeit (auch von Hatfield) gefeiert.

Alice verläßt das Wirtshaus (21). Sie geht während einer eindrücklichen Kameraeinstellung durch einen langen dunklen Gang nach draußen. Ringo folgt ihr, wird aber vom Wirt aufgehalten, der ihm den Tip gibt, daß die Plummer-Brüder noch bis morgen in Lordsburg seien. Eigentlich will er ihn warnen, Ringo aber beschließt schon hier, noch rechtzeitig in Lordsburg sein zu wollen. Draußen entspinnt sich ein Dialog zwischen Alice und Ringo im Mondschein. Sie stellen fest, daß sie beide allein sind in dieser „harten Welt“. Ringo macht ihr, etwas unbeholfen und eben deshalb liebenswert, einen Antrag. Sie will gerne ja sagen, dreht sich aber weg mit der Bemerkung: „Es hat ja doch alles keinen Sinn“. Sie glaubt, daß sie Ringo nicht von seinen Plänen bezüglich der Plummer-Brüder wird abbringen können.

---

### *Der Westener*

„In der historischen Ära des Wild West entwickelte sich eine eigene amerikanische Form des männlichen Individualismus, die den klassischen Helden des Western, den Westener, bestimmt“. (Bernd Kiefer in Reclams Sachlexikon des Films, hrsg. v. Thomas Koebner, Stuttgart 2002, S. 665) Er ist zugleich ein klassischer Held, dem allzuoft Übermenschliches aufgegeben ist, wie auch jemand, der eigentlich gar nichts besonders sein will.

Er verfolgt die Absicht, einer neuen Welt, dem amerikanischen Traum, zur Verwirklichung zu verhelfen. Dabei ist er stets der Suchende, Jagende oder Gejagte. „Der Western ist so das Genre einer amerikanischen Maskulinität, die ganz im Kampf verankert ist“ (Bernd Kiefer, a.a.O., S. 667). „Der Western Held ist im allgemeinen ein Held, der keinen Führungsanspruch erhebt; schon deshalb sind wir eher bereit, seine Gewalt zu akzeptieren als etwa die eines militärischen Führers“ (Georg Seeßlen, Geschichte und Mythologie des Western, Marburg 1995, S. 21). Stets hat er unbedingt noch etwas zu erledigen, bevor er sich der Selbsthaftwerdung und einer friedlichen Existenz zuwenden kann.

---

Die Fahrgäste schlafen im Wirtsraum, bis sie der mexikanische Wirt, von Ford mit einem heftigen Akzent ausgestattet, weckt (22). Es stellt sich heraus, daß die indianische Frau des Wirtes zum Pferdediebstahl beigetragen hat und nun verschwunden ist. Der Wirt trauert um sein eigenes Pferd: „Ich kann finden viele Weiber und schöne, aber nie wieder so eine Stute.“ Eine sexistische und rassistische Einlage zugleich, die die Sympathie für den Film zu schmälern beginnt. Gatewood, der hysterisch nach seiner Tasche sucht, will ohne Rücksicht auf Mrs. Mallory sofort weiterfahren und gerät mit Hatfield darüber in Streit. Er versucht Doc Boone etwas näherzukommen, indem er ihm zuprostet, einen Drink mit abgespreiztem kleinen Finger trinkt, was der Doc mit dem Wegschütten seines eigenen Whiskeys in den Kamin beantwortet. Gatewood ist die einzige nicht integrierbare Person. Er allein ist an ausschließlich anderem, als an einem zugewandten Miteinander interessiert, ihn beeindruckt nur er selbst und sein Geld.

Doc Boone schaut nach Mrs. Mallory, um abzuschätzen, wann sie die Weiterfahrt auf sich nehmen kann (23). Dabei macht er die Entdeckung, daß Alice die ganze Nacht bei Mrs. Mallory geblieben ist, um nach dem Kind zu sehen. Nicht sie selbst, vielmehr Mrs. Mallory teilt ihm die Details mit. Er macht ihr Mut, daß sie bald reisebereit sei, und spendet auch ein bißchen Trost, was ihren Mann betrifft. Eine leichte hierarchische Ordnung macht sich zwischen Doc Boone und Alice breit, vergleichbar einem Arzt und seiner Krankenschwester. Auf der anderen Seite ist die Hierarchie aufgebrochen, Mrs. Mallory akzeptiert Alice als gleichwertig und ist über ihre Hilfe und die von Doc Boone sehr dankbar. Die Standesgrenzen zwischen Alice und Mrs. Mallory sind hier am deutlichsten zusammengebrochen.

Auf dem Flur spricht Alice Doc Boone auf Ringos Antrag hin an (24). Er gibt Alice keinen Rat, wie sie sich verhalten soll, sondern zeigt ihr in kurzen Sätzen auf, in welches Spannungsfeld sie sich begibt, wenn sie auf Ringos Antrag eingeht. Zuletzt gibt er ihr quasi seinen Segen, was sie sehr berührt. Boone erreicht hier die Rolle eines Seelsorgers, der scheinbar viel erlebt hat und es für andere nutzbar machen kann.

Im Wirtsraum wird derweil über die Weiterfahrt diskutiert (25). Der Doc will erst am nächsten Tag weiter. Peacock unterstützt dies. Er wandelt sich zunehmend von einem ängstlichen Mann zu einem, der der Situation ins Auge blicken kann, und aufgrund von fürsorglichen Gefühlen, starke und beschützende Seiten entwickeln kann. Er beginnt seine Erfahrungsschätze, als Vater mehrerer Kinder, fruchtbar werden zu lassen.

Doc Boone (26) gibt Ringo den Tip zu Alice in die Küche zu gehen und wieder seine Ranch zu bewohnen. „Was soll ich denn da allein. Wenn ich eine Frau hätte, wäre das was anderes“, erhält er von Ringo zur Antwort.

Ringo betritt die Küche (27) und erinnert Alice an seinen Antrag. Sie hält ihm vor, daß er ja doch nur seine Rache im Kopf habe und sie dabei nur eine zweitrangige Rolle spiele. Das sei nichts für sie. Eine sehr taffe, sehr selbstbewußte Position, die Alice da einnimmt. Keine typische Darstellungsweise einer weiblichen Rolle in einem Western. Sie widersteht in diesem Moment sogar dem beiläufig eingestreuten „Du“, in welches Ringo verfällt, das sie wohl aufnimmt, aber nicht schwanken läßt. Kein Zweifel, Alice hat das Heft in der Hand. Sie bewegt Ringo zur Flucht nach Mexiko. Nachkommen werde Sie, wenn Mrs. Mallory sie nicht mehr brauche. Ihre Solidarität geht über die Standesgrenzen hinweg, deutlicher als bei jeder anderen Person.

In der Wirtsstube diskutiert man immer noch die Weiterfahrt. Hatfield besteht darauf, daß erst weitergefahren wird, wenn der Doc sich damit einverstanden erklärt. Boone quittiert das mit Anerkennung. Auch hier ist offensichtlich eine Standesgrenze gefallen. Hatfield hat begriffen, daß er auf den Doc angewiesen ist. Aus Fürsorge um Mrs Mallory wird sein Abgrenzungswille durchlässig.

Wilcox bemerkt, daß Ringo verschwunden ist. Der reitet los, bleibt aber schon nach wenigen Metern wieder stehen und steigt vom Pferd ab. Der Sheriff erreicht ihn. Sie entdecken Rauchzeichen der Apachen in unmittelbarer Nähe. Die Fahrgäste besteigen die Kutsche, und wieder ist Peacock sehr um das Wohl von Mutter und Kind besorgt.

### *Von Apache Wells nach Lee's Ferry*

In der Kutsche macht sich (31) Gatewood wieder unbeliebt, indem er auf Mrs. Mallory und Hatfield schimpft. Peacock, der immer mehr zu einem vermittelnden Faktor wird, schlichtet den Streit mit dem Hinweis auf die christliche Nächstenliebe, die hier doch mehr am Platz wäre.

Bei Lee's Ferry angekommen (32), findet man sie überfallen und abgebrannt vor. Die Geschwindigkeit des Films, bisher eher episch, nimmt rasch zu. Hatfield deckt eine ermordete Frau mit seinem Mantel zu. Die anderen verlassen die Kutsche, während die Männer diese so präparieren, um ans andere Ufer zu gelangen. In einer dramatischen Aktion erreicht die Kutsche das gegenüberliegende Ufer. Man betritt nun anderes Ufer, eine andere Wirklichkeit, eine die gefährlicher sein wird oder eine die rettet!?

### *Von Lee's Ferry bis Lordsburg*

Ein Hauch von Entspannung tritt ein, Buck scherzt (33). Die Zuschauenden erkennen aber sehr schnell, daß die Wirklichkeit in der sich die Kutsche nun befindet eine gefährlichere als vorher sein wird. Indianer kommen ins Bild, die die Kutsche beobachten.

---

## *Indianer*

Das Indianerbild, welches die Western zeichnen hat, nicht viel mit der Wirklichkeit zu tun. Als die Weißen den Norden Amerikas besiedelten, trafen sie dort auf Menschen. Dies entsprach nicht ihrem Weltbild, denn diese „Wilden“ konnten keine Nachkommen Noahs sein. Sie kamen in der Bibel nicht vor. Somit traten sie von außen an die biblische Schöpfungsgeschichte heran und stellten sie somit in Frage. Es war also ihre bloße Existenz, die den Siedlern Angst einflößte. Die Vernichtung des nicht Integrierbaren lag nahe.

Wenn man darüber hinaus die westliche Zivilisation als eine auf Triebunterdrückung basierende Gesellschaft begreift, dann braucht diese Flächen, auf die sie ihre nicht gelebten Anteile projizieren kann. Die Indianer schienen dafür mehr als geeignet zu sein, waren sie doch vermeintlich so fremd, wie die eigenen unterdrückten Triebanteile.

„Tatsächlich aber mußte dieser Wilde von den Weißen erst erfunden werden, denn der Indianer, den man vorfand, mußte erst vom Weißen so deformiert werden, daß er in das Schema paßte und damit die Legitimation zur Ausrottung gab“ (Georg Seeßlen, Geschichte und Mythologie des Western, Marburg 1995, S. 15).

Indianer werden gezeichnet als grausame Bestien, die Kinder töten, indem sie sie an den Füßen fassen und gegen Bäume werfen und Frauen vergewaltigen und dann töten. Sie sind unehrlich und heimtückisch und letztlich nicht zu durchschauen.

Beinahe notwendigerweise entwickelte sich daraus auch im Western das Tabu einer „Rassenmischung“. Stattdessen hebt der Westerner seine letzte Kugel für die Frau neben sich auf, wenn sie in die Hände von Indianer zu fallen droht. „So wird er selbst zum Vollstrecker eines

möglicherweise nur in seinem Kopf existenten Traumas“ (Georg Seeblen, *Geschichte und Mythologie des Western*, Marburg 1995, S. 16).

Die Indianer erhalten auch im Western die Funktion einer Projektionsfläche. In diesem Film sind sie darüber hinaus die Größe, welche die Gefahr symbolisiert und letztlich zu Zusammenhalt heterogener Elemente beiträgt. Das Feindbild der Indianer wird bemüht, um die Utopie der Grenze hochzuhalten. Sie sind lediglich Mittel zum Zweck für Ford.

---

In der Kutsche macht sich eine Stimmung breit, daß das Schlimmste überstanden sei (34). Gatewood versucht sich für sein Verhalten bei den Mitreisenden zu entschuldigen. Doc versucht sich an einem Trinkspruch (er ist beileibe nicht durch seinen „Hebammendienst“ von seiner Trunksucht kuriert worden), als Peacock ein Pfeil trifft. Boone reißt ihm den Pfeil heraus, während alle anderen vor Schreck erstarren.

Die Verfolgungsjagd beginnt (35). Sie ist eine der längsten und rasantesten der damaligen Zeit. Acht Minuten dauert sie und hat insgesamt 105 Einstellungen, während der gesamte Film mit 97 Minuten lediglich über rund 700 Einstellungen verfügt. Wir haben es hier also mit einer enormen Schnittfolge zu tun. Zwei Aktionsweisen stehen dabei im Mittelpunkt: Der Angriff der Indianer, die die Kutsche attackieren, und die Verteidigung der Fahrgäste. Die schnellen Schnitte sind mit dramatischer Musik unterlegt. Gesprochen wird wenig. Die Identifikationsmomente liegen eindeutig auf Seiten der Reisenden.

„Die Action-Szenen des Indianerangriffs gehören zu den besten, die jemals in einem Western gezeigt wurden und führten vieles vor, was man zuvor noch nicht gesehen hatte. Als erster stuntman ließ Yakima Canutt sich vom Pferd fallen und von der Kutsche überrollen; als erster sprang er vom Bock der fahrenden Kutsche auf die Zugpferde“ (Thomas Jeier, *Der Western Film*, München 1987, S. 55).

Doc Boone schlägt Gatewood nieder, als der ihn bei der Verarztung von Peacock stört. Zunächst lassen sich die Indianer auf Distanz halten, Wilcox, Hatfield und Ringo feuern was das Zeug hält. Ford läßt dies alles mit einer völlig „entfesselten Kamera“ filmen, die auf allen Ebenen dabei ist und sich mit allem mitbewegt. Dann geht den Schützen der Postkutsche die Munition aus. Die Indianer kommen immer näher an die Kutsche heran und schießen, wie es das Stigma will, auch auf Frauen und Kinder. Hatfield hat ebenso typisch noch eine Kugel im Revolver, den er Mrs. Mallory an den Kopf drückt, während sie betet, um so eine vermeintlich wirkliche Hilfe für sie bereit zu haben. Er hat die Hoffnung aufgegeben und wird aufgegeben. Hatfield stirbt durch einen Schuß aus einem Indianergewehr, bevor er selbst abdrücken kann. Im gleichen Moment ertönt das Signal der Kavallerie. Die Postkutsche ist gerettet. Ringo bringt sie zum Stehen öffnet die Türe und hört Hatfield seine letzten Worte zu Mrs. Mallory sagen: „Wenn Sie jemals Richter Eschburn sehen, grüßen Sie ihn von seinem Sohn.“ Hatfields Geheimnis ist zum Teil gelüftet. Um seiner Familie nicht zu schaden hat er seinen Namen geändert. Was ihn zum sozialen Abstieg genötigt hat, bleibt offen. Sein Standesbewußtsein hat er aber nicht aufgegeben und wird so zu einem Abbild deklassierter Schichten, die aus ihrer Deklassierung einen übergroßen Abgrenzungswillen entwickeln.

### ***In Lordsburg***

Hier findet nun quasi ein zweiter Schluß statt (38). „Fords Filme haben keine Linie, die gleichmäßig zum Kulminationspunkt kurz vor dem Finale führt, sondern eher eine Wellenlinie mit vielen Kulminationspunkten“ ( Jerzy Toeplitz, *Geschichte des Films*, Band 3, Henschel 1992, S. 123). Eine Kutsche mit den Frauen und Verwundeten fährt im Dunkeln in Lordsburg ein. Mrs. Mallory wird herausgetragen und erhält die Nachricht, daß ihr Mann lebt. Alice verläßt die Kutsche mit dem Kind auf dem Arm. Es wird ihr sofort abgenommen und

die Damen der besseren Gesellschaft, die dies beobachten, wenden sich von ihr ab. Die Utopie der sozialen Toleranz, die sich in der Kutsche ansatzweise verwirklicht hatte, sie hat in Lordsburg keinen Bestand.

Als Mrs. Mallory sie fragt, ob sie etwas für sie tun könne, lehnt Alice dies ab, gibt ihr aber dafür ihren Mantel, den sie liebevoll an sich zieht. Alice weiß, daß die Nähe zwischen den beiden Frauen hier in Lordsburg keinen Ort mehr haben wird, und zu einem Ziel karitativen Handelns will sie nicht werden.

Die eigentliche Postkutsche mit den Männern fährt nun ein **(39)**. Die Ankunft Ringos wird sofort den Plummer-Brüdern gemeldet. Einer davon ist in einem Saloon, läßt seine beiden Brüder holen und legt ein Poker-Blatt aus der Hand, eine sog. „deadman's hand“ (zwei schwarze Asse, zwei schwarze Achten und den Karo Buben). Dieses Blatt wird so genannt, weil Wild Bill Hickok diese Kombination aus der Hand fiel, als er 1876 in Deadwood von Jack McCall hinterrücks erschossen wurde. Der kundige Betrachter weiß also schon hier, daß es kein gutes Ende für diesen Plummer Bruder geben wird. Eine äußerst gespannte Atmosphäre breitet sich im Saloon aus.

Hatfield wird tot aus der Kutsche an Alice vorbeigetragen, dann Peacock auf einer Bahre, der sie zu sich nach St. Louis einlädt, wofür sie sich herzlich bedankt. Anschließend geht sie in Richtung der eigentlichen Postkutsche.

Diese bleibt stehen **(40)**. Ringo verhandelt mit Wilcox, daß er Alice sicher zu seiner Farm bringt, als der Sheriff des Ortes seinen Kunden abholen will. Der sucht aber nicht Ringo, sondern Gatewood, der Lohn gelder veruntreut hat, und den er sofort festnimmt. Nun ist keiner mehr der besseren Gesellschaft für die weitere Handlung verfügbar. Hatfield ist tot, Gatewood verhaftet, Mrs. Mallory wird sich von den Qualen erholen müssen. Der weitere Verlauf der Handlung wird also die sogenannten „Outsider“ in den Blick nehmen, die eigentlich für die Verwirklichung des amerikanischen Traumes an der „Frontier“ stehen. Alice, Ringo und Doc Boone halten sich zusammen mit Wilcox an der Kutsche auf. Ringo handelt mit ihm zehn Minuten Freigang aus und erhält von ihm sein Gewehr (ohne Munition - drei Patronen aber hat Ringo noch im Hut).

Ringo geht mit Alice durch den Ort **(41)** und erneuert seinen Antrag an Alice und bittet sie einen Augenblick zu warten. In Parallelmontage sind die Ereignisse mit den Plummer-Brüdern im Saloon geschnitten, was dem Spannungsaufbau dient. Die beiden weiteren Brüder treffen dort ein. Boone betritt den Saloon, richtet Grüße von Sheriff Wilcox aus, woraufhin die Plummers den Saloon bewaffnet verlassen wollen. Doch da kommt Buck herein, der ausrichtet, daß Ringo in zehn Minuten da sein werde. Boone überzeugt den äußerst widerwilligen Plummer Bruder davon sein Gewehr im Saloon zu lassen, was ihm auf der Straße aber wieder von einem Barmädchen zugeworfen wird.

Die Plummer-Brüder gehen ihren Weg Ringo entgegen **(42)**. Dabei sind sie sehr nervös. Die Straßen leeren sich. Es kommt zum Show-Down, dessen Ausgang der Betrachtende zunächst nicht kennt. Wieder geht die Spannungskurve nach oben. Alice hört den Schuß, geht auf die Straße und verzweifelt. Plummer betritt den Saloon. Doch nach einigen Metern sackt er zusammen.

Ringo und Alice liegen sich in den Armen **(43)**. Wilcox und Doc Boone kommen dazu. Ringo bittet Alice auf seiner Ranch auf ihn zu warten. Ringo verabschiedet sich von Alice, doch Wilcox lädt sie zum Mitfahren ein, was sie annimmt. Daraufhin werfen Wilcox und Boone mit Steinen nach den Pferden und lassen Alice und Ringo alleine losfahren. „Warum haben sie ihm nicht gesagt, daß Luke den Mord gestanden hat?“, fragt Boone Wilcox. „Nicht nötig“,

erhält er zur Antwort. Im Original heißen diese Worte: „Well, they're saved from the blessings of civilisation“. Dieser Satz wurde von Ford dem Drehbuch hinzugefügt.

---

### ***Zusammenfassende Bewertung***

„Stagecoach“ ist ein Film der in mehrfacher Hinsicht neue Maßstäbe setzte. Technisch bediente er sich der entfesselten Kamera, ausgesprochen guter Stunts und eindrucklicher Panoramascenens. Inhaltlich durchbrach er mehrere Standards. Die deutliche Orientierung auf die sozial Schwachen ist ungewöhnlich für einen Western. Hier werden ein Trinker, ein entflohener Sträfling und eine Hure, zu Helden. Dies sind beileibe keine gewöhnliche Identifikationsfiguren für dieses Genre. Die Frauen werden als selbstbewußte, Gefahr eingehende Akteurinnen gezeigt, die genau wissen was sie wollen. Alice hilft Ringo seinen Weg zu finden, eher die „verkehrte“ Rollenverteilung zur damaligen Zeit. Männer, wie Peacock dürfen Schwäche und zärtliche Fürsorge zeigen; auch alles andere als eine Zeichnung der klassischen Männerrolle.

Ein guter Film zur richtigen Zeit. Die Rückbesinnung auf die amerikanischen Ideale konnte in den Zeiten der wirtschaftlichen Depression eine Alternative zu den Gangstern, zur Dekadenz in den Städten, zur Korruption und zur Resignation darstellen. „Die Vergangenheit manches Western-Helden, die er überwinden mußte, konnte durchaus auch als Gleichnis für die Vergangenheit des eigenen Lebenszusammenhangs verstanden werden, von dem man sich loswünschte“ (Georg Seeßlen, Geschichte und Mythologie des Western, Marburg 1995, S. 62).

Dennoch bedient sich der Film einiger inhaltlicher Aussagen, die ihn fragwürdig erscheinen lassen. Das Indianer-Bild welches er transportiert, ist ähnlich wie die Zeichnung der Mexikaner, wohl nur rassistisch zu nennen. Auch ist die Gewaltverherrlichung und insbesondere die Akzeptanz der Selbstjustiz kein Modell für eine Gesellschaft, die auf gleichen Lebenschancen beruht.

Der Ausgang des Filmes macht ihn dann aber doch eher als einen pessimistischen kenntlich. Nur jenseits der „frontier“ ist Leben im Sinne des amerikanischen Traumes, ohne Klassenschranken und soziale Intoleranz möglich. Die sozialen Kräfte, die sich in den kleinen Städten des Westens reetablieren, sind zu stark. Die Überwindung der Klassenschranken ist möglich, aber nur in kurzen ausgewählten Augenblicken.

Peacock hingegen wird zu einem Modell, welches jenseits des Scheiterns der Utopie an der Wirklichkeit, trägt. Er, der zunächst überaus ängstliche, der sich trösten lassen kann (als Boone ihm die Tränen abwischt), lernt zunehmend seine Erfahrungen, als Vater mehrerer Kinder, in das Geschehen einzutragen. Er entdeckt seine Kompetenzen und wächst mit ihnen. Und dieser Kompetenzzuwachs, der ihn zu einem der Situation ins Auge schauenden, vermittelnden und mitfühlenden Mann werden läßt, hat über das Scheitern der Utopie hinaus Bestand. Vielleicht ist Peacock der heimliche Held des Films?!