

# Einleitung

**W**enn in Ben Afflecks Geiseldrama *ARGO* (2012) die US-amerikanischen Protagonisten in Hollywood entscheiden müssen, welche Art von Film für die vorgetauschten Dreharbeiten im Iran Verwendung finden könne, wirft der Produzent Lester Siegel in die Runde: »It's got horses in it, it's a Western.« Kein Genre, so ließe sich daraus schließen, ist leichter zu erkennen als der Western. Oder anders formuliert: Kein Genre lässt sich so eindeutig definieren wie der Western. Allerdings gibt es auch andere Genres, die ohne Pferde kaum vorstellbar sind, wie z.B. weite Teile des Abenteuerfilms. »It's got horses in it, it's an adventure film?« Eine diplomatische Antwort: Abenteuerfilm und Western weisen viele Berührungspunkte auf, und viele haben damit zu tun, dass es sich um Genres handelt, die meist in einer historischen Vergangenheit spielen. Sind Western und Abenteuerfilm demzufolge Historienfilme?

»Historienfilm« ist als Genrebegriff weniger weit verbreitet als »Western« oder andere Bezeichnungen wie etwa »Science-Fiction« oder »Kriminalfilm«. Vielleicht können wir von der japanischen Tradition der Klassifikation in *Jidai-geki* und *Gendai-geki* lernen. Zuvordest Begriffe, die von der Filmindustrie aus kommerziellen Gründen eingeführt

wurden (vgl. Nolletti, Jr. / Desser 1992: 129), bezeichnen sie Filme, die im feudalen Japan bzw. nach 1868 im modernen Japan spielen. Zum Bereich *Jidai-geki* gehört eine Filmgruppe, für die es eine überaus bekannte Genrebezeichnung gibt: die des Samurai-Films. Weltweit bekannt wurde das Genre durch Filme von Akira Kurosawa, insbesondere *SHICHININ NO SAMURAI* (Die sieben Samurai; 1954) und *YŌJIMBŌ* (1961).

Weil von Kurosawas Filmen Western-Remakes gedreht wurden<sup>1</sup>, ging man von Affinitäten zwischen Samurai-Film und Western aus (siehe hierzu v.a. Anderson 1973; Desser 1983). Eine Gemeinsamkeit besteht in der Tat darin, dass beide Genres Historienfilme inkludieren und auch der Western eine historische Zäsur aufweist. 1890 gilt als das Jahr der Schließung der Frontier, der Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation, wie es der Historiker Frederick Jackson Turner am 12. Juli 1893 in seiner berühmten Rede *The Frontier in American History* auf der World's Columbian Exposition (der Weltausstellung) in Chicago erklärte. Western wären demzufolge Historienfilme, die vor 1890 spielen. Damit würden aber alle Filme, die von der mexikanischen Revolution (1910–1920) handeln, aus dem Schema herausfallen. Ebenso wäre der

## Einleitung

im Italo-Western prominent vertretene Revolutions-Western gar kein Western. Es ist demnach schwierig, eine präzise historische Zäsur zu setzen. Und selbst das Modell des Western als Historienfilm ist anfechtbar, weil die ersten Western bis in die 1910er Jahre in einer Zeit nur wenige Jahre vor ihrer Produktion spielten.

Am problematischsten ist jedoch die Tatsache, dass der Western lange Zeit als ein auffallend homogenes, typisches US-amerikanisches Genre rezipiert wurde, in dem der Frontier-Mythos im Zentrum stehe. Im Western gehe es demnach stets um die Opposition zwischen Wildnis und Zivilisation. Zwischen diesen beiden Polen stehe meist der Held, der sowohl zu der einen als auch zu der anderen Welt gehöre. Die Zivilisation sei unaufhaltbar, und der (weiße) Held könne nicht anders, als ihr mit Gewalt den Weg zu bahnen. Doch trifft diese These weder für den Western im US-amerikanischen Kino noch für den Western im Allgemeinen zu. Sie wurde aber erst vergleichsweise spät widerlegt. Peter Standish hat 2002 die Geschichte des *singing cowboy* der 1930er Jahre dem Western-Diskurs hinzugefügt, und Edward Buscombe hat schon mehrfach darauf hingewiesen, dass der US-amerikanische B-Western, der im Hollywood der 1930er und 40er Jahre eine wichtige Rolle spielte, weitestgehend nicht auf den Frontier-Mythos rekurriert. Die historische Verortung sei in diesen Filmen nahezu irrelevant, sie spielen in einem »never-never land«, in dem Pferde

und *six-guns* neben Automobilen und Telefonen existieren (Buscombe 2012b: 21). Auch die unzähligen Western-Abenteuer der 1910er Jahre, die in vielen Fällen noch gar nicht als Western beworben wurden, spielen nicht in einer mythischen historischen Vergangenheit.

Der europäische Western weist nur in einigen Exempeln Bezüge zum Frontier-Mythos auf. Wie bereits erwähnt, spielen viele Italo-Western zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Bundesdeutsche Karl-May-Filme und viele der sogenannten Indianer-Filme der DEFA spielen zwar größtenteils in jener Zeit in den USA, die wiederholt als Kernzeit des Western bezeichnet wurde (zwischen dem Ende des amerikanischen Bürgerkriegs 1865 und 1890), doch werden in ihnen nationale Traditionen, Ideologien und Identitätskontexte des Produktionslandes, die stark an die Zeit der Entstehung der Filme gebunden sind, eher akzentuiert als der Frontier-Mythos. Dies gilt auch für andere europäische Produktionen, die dramaturgische oder ikonographische Elemente des Western verwenden, um aktuelles politisches Zeitgeschehen oder nationale Ideologien zu thematisieren und zu hinterfragen, wie Marco Ferreris bissiger Kommentar zum Algerienkonflikt *TOUCHE PAS À LA FEMME BLANCHE* (Berühre nicht die weiße Frau; 1974), Jerzy Hoffmans und Edward Skórzewskis Sicht auf das Nachkriegs-Polen *PRAWO I PIĘŚĆ* (Das Gesetz und die Faust; 1964) oder die tschechoslowakische Parodie *LIMONÁDOVÝ JOE ANEB*

KOŇSKÁ OPERA (Limonaden-Joe; 1964) von Oldřich Lipský.<sup>2</sup>

Diese Formen der Aneignung des Western finden sich aber nicht nur im europäischen Kino. Western-Variationen jenseits des US-amerikanischen Kontextes wurden, so scheint es, lange Zeit nur dann untersucht, wenn sie in den USA erfolgreich waren oder zumindest wahrgenommen wurden. Deshalb kommt John G. Cawelti auf Leones Filme als neue Ausprägung der Western-Formel (*western formula*) zu sprechen (Cawelti 1976: 252–255). Ähnliches gilt für die bundesdeutschen Karl-May-Filme. Darüber hinaus fällt bei Cawelti die Formulierung »Leone and his imitators« (ebd.: 253) auf. Viele Italo-Western können nur bedingt als Imitationen des Leone-Stils bezeichnet werden, da sich der *western all'italiana*<sup>3</sup> im Laufe der 1960er Jahre sehr ausdifferenzierte. Leones Beitrag zum Revolutions-Western, GIÙ LA TESTA (Todesmelodie; 1971), erschien etwa drei Jahre, nachdem mit Sergio Corbuccis IL MERCENARIO (Die gefürchteten Zwei) bereits 1968 einer der wichtigsten italienischen Revolutions-Western erschienen war.

Seit Christopher Fraylings epochalem Buch *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone* (1981)

sind zwar viele Bücher und Artikel über diese europäische Spielart des Western publiziert worden, doch bislang ist der Revolutionsfilm als wichtiger Teilbereich des Italo-Western<sup>4</sup> allenfalls mit US-amerikanischen Filmen, die sich mit der mexi-



Domingo Soler als Pancho Villa in VAMONOS CON PANCHO VILLA

kanischen Revolution beschäftigen – wie etwa VIVA VILLA! (Schrei der Gehetzten; 1934; R: Jack Conway, Howard Hawks, William A. Wellman) und VIVA ZAPATA! (1952; R: Elia Kazan) –, verglichen worden, nicht aber mit dem mexikanischen Kino. Dabei wurden in Mexiko zahllose Filme über die Revolution gedreht.<sup>5</sup> Handelte es sich in den 1910er Jahren nach der Revolution, als sich die mexikanische Filmindustrie herausbildete, und auch in den 1920er Jahren noch überwiegend um Dokumentarfilme (vgl. Hershfield 2000: 274–75), so entstanden in den 1930er Jahren auch vermehrt Spielfilme, worunter sich auch international durchaus bekann-

## Einleitung

te Produktionen wie etwa Fernando de Fuentes' *EL COMPADRE MENDOZA* (1933) und *VAMOS CON PANCHO VILLA* (1936) befinden. Wenn die mexikanische Revolution ein zeitgeschichtliches Ereignis ist, in dem Western angesiedelt werden kön-



Pedro Armendáriz als Pancho Villa in *ASÍ ERA PANCHO VILLA*

nen, wie steht es dann um die zahlreichen Pancho-Villa-Filme, die im mexikanischen Kino entstanden sind, wie *PANCHO VILLA VUELVE* (1950) unter der Regie von Miguel Contreras Torres mit Pedro Armendáriz in der Titelrolle? Armendáriz, einer der Stars der sogenannten Goldenen Ära des mexikanischen Kinos in den 1940er Jahren, der auch in John Fords *3 GODFATHERS* (*Spuren im Sand*; 1948) und *FORT APACHE* (*Bis zum letzten Mann*; 1948) mitwirkte, verkörperte Pancho Villa erneut in den 1950er Jahren in der Kino-Reihe *ASÍ ERA PANCHO VILLA / THIS WAS PANCHO VILLA* (1957), *CUANDO ¡VIVA VILLA..! ES LA MUERTE* (*Pancho Villa – Sieg und Verrat*;

1958) und *PANCHO VILLA Y LA VALENTINA* (*Teufelsgeneral Pancho Villa*; 1958) des Regisseurs Ismael Rodríguez. Und wie steht es um die zahlreichen mexikanischen Filme der 1940er und 50er Jahre, mit nicht minder großen Stars, wie Jorge Negrete und Pedro Infante, die mal mehr, mal weniger explizit von der Revolution handeln, die aber größtenteils deutliche Merkmale des Western aufweisen, wie *LA MUJER QUE YO PERDÍ* (1949; R: Roberto Rodríguez), *LOS GAVILANES* (1954; R: Vicente Oroná) oder *LA CUCARACHA* (*Sturm über Mexiko*; 1958; R: Ismael Rodríguez)? Noch merkwürdiger wird die Nichtbeachtung des mexikani-

nen Revolutionsfilms in der Literatur über den Western im Falle von *EMILIANO ZAPATA* in der Regie von Felipe Cazals, der, 1970 erschienen, in jeder Hinsicht an den Italo-Western angelehnt ist. Zapata wird von Antonio Aguilar gespielt, der mit Pedro Infante und Jorge Negrete zu den bekanntesten Charro-Interpreten Mexikos zählte und seit den 1950er Jahren in mehreren mexikanischen Western mitwirkte.

Das mexikanische Kino ist indes nur ein besonders auffälliges Beispiel dafür, dass auch in anderen Kinematographien der Western eine wichtige Funktion einnahm. Western-Variationen finden

sich auch im Kino Brasiliens, Australiens, Argentinens, Japans, Indiens u.v.a. Diese Filme beziehen sich aber, wenn überhaupt, auf eine eigene Historie, einen eigenen Mythos oder sind extreme Genrevermischungen. Dies soll an den Beispielen Brasilien und Australien kurz veranschaulicht werden.

In Brasilien sind es die sogenannten Cangaceiro-Filme, die deutliche Bezüge zum Western aufweisen. Lima Barretos O CANGACEIRO begründete 1953 dieses Genre im engeren Sinne und machte das brasilianische Kino und das national-spezifische Banditentum (Cangaço) international bekannt. Ausschlaggebend hierfür war das Filmfestival in Cannes 1953, wo O CANGACEIRO als bester Abenteuerfilm ausgezeichnet wurde. Die eingangs erwähnte große Nähe zwischen dem Abenteuerfilm und dem Western kommt hier einmal mehr zum Tragen. Der in Brasilien eingeführte Begriff *nordestern* verweist nicht nur auf die Region des Sertão im Nordosten des Landes, wo die Cangaceiros gewirkt haben, sondern beweist zudem, dass gezielt ein Bezug zum Western hergestellt wurde, der gleichzeitig eine Abgrenzung markieren soll. Der Sertão und die Cangaceiros spielen in der brasilianischen Historie eine wichtige Rolle, weil sich hier die durch die Kolonialzeit bedingte Ausbeutung der Landbevölkerung und die Auflehnung dagegen explizieren ließen. Auch der *nordestern* hätte im Übrigen bereits in Studien zum Italo-Western thematisiert werden können, denn mit O CANGACEIRO

(Viva Cangaceiro; 1970) drehte Giovanni Fago eine Italo-Western-Variante des brasilianischen Banditentums mit dem kubanischen Schauspieler Tomás Milián, einem der Stars des Italo-Western, in der Hauptrolle.

Im australischen Kino gilt der Bushranger-Film als das dem Western verwandte Genre, welches nationale Identität zu stiften in der Lage war, denn das Bushranging war ein wesentliches Merkmal der australischen Kolonial- und Siedlergesellschaft des 19. Jahrhunderts. Den Bushranger-Film im engeren Sinn bildet eine Gruppe von Filmen, die in recht großer Zahl zwischen 1904 und 1914 produziert wurden, einer Zeit, die als die produktivste der australischen Filmgeschichte gilt.<sup>6</sup> Mittlerweile wird diese Bezeichnung generell auf australische Filme angewandt, die von Bushrangern handeln (vgl. Goldsmith/Lealand 2010). Andere australische Filme, denen nachgesagt wurde, Hollywood und den Western zu imitieren, wurden von der Kritik ironisch »Kangaroo-Western« genannt (vgl. Burstall 1985: 219). Andererseits diskutierten australische Kritiker nationale Produktionen wiederholt im Kontext des Western. Dazu zählen vor allem auch neuere Produktionen wie John Hillcoats THE PROPOSITION (2005).

Davon abgesehen ist der Kontext »Frontier« für Australien auf eine ähnliche Weise signifikant wie für die USA. Die Geschichte Australiens ist von einem Kolonialisierungsprozess geprägt, inner-

## Einleitung

halb dessen den Aborigines eine ähnliche Funktion zukommt wie den American Natives, und von einer Siedlergesellschaft, die sich in dem als feindliche Wildnis wahrgenommenen Raum des Outback eine nach europäischen Maßstäben konzipierte Zivilisation aufzubauen versuchte. Die britischen Ealing Studios nutzten in den 1940er und 50er Jahren diese Analogie in einer Reihe von australischen Koproduktionen, unter denen Harry Watts *THE OVERLANDERS* (Das große Treiben; 1946) vermutlich die bekannteste ist, nicht zuletzt, weil André Bazin diesen Film in seinem Essay *Le western, ou le cinéma américain par excellence* (1953) im Kontext des Western erwähnte. Die nationale Signifikanz der Vergangenheit hat zu einer wichtigen Funktion des Historienfilms (*period film*) in Australien geführt. In den 1970er Jahren, als die australische Filmlandschaft reformiert wurde, avancierten die Aufbereitung der nationalen Vergangenheit und die entsprechende Generierung von Bildern typischer australischer Landschaftsszenarien zu einem Mittel, das nationale Kino zu stärken und international konkurrenzfähig zu machen.<sup>7</sup> Auch wenn viele dieser Filme gerade nicht als Genrekino, sondern als Qualitätskino für die internationalen Festivals konzipiert waren, weisen sie Merkmale des Western auf und haben zudem den Weg geebnet für spätere Genre-Produktionen, die nahezu explizit als Western angelegt wurden, wie vor allem *THE MAN FROM SNOWY RIVER* (Snowy River; 1982; R: George T. Miller).

In dem letztgenannten Film und auch in *THE OVERLANDERS* geht es um Viehhirten, um Cowboys also, die im kollektiven Gedächtnis als Inbegriff des Western gelten. Der Begriff ›Cowboy‹ wurde im uns bekannten Sinne, also als Ranch-Arbeiter, nach dem amerikanischen Bürgerkrieg eingeführt. Noch 1830 waren damit in Texas Rinderdiebe gemeint (vgl. Slatta 1994: 85). In Mexiko gab es jedoch schon viel früher Cowboys, die im Spanischen *vaqueros* genannt werden. Die brasilianischen Cowboys tragen die portugiesische Bezeichnung *vaqueiro* (vgl. Slatta 1994: 379). Die Rinderhirten der argentinischen Pampa werden *gauchos* genannt. In Australien spricht man vom *stockman*.

Allerdings spielt die Darstellung des Cowboys im engeren Sinne weder im Hollywood-Western noch in den erwähnten Genres Lateinamerikas und Australiens eine große Rolle. US-Western wie *RED RIVER* (Panik am roten Fluß; 1948; R: Howard Hawks), die von Viehtrieben handeln, sind in der Minderzahl. Was als Mythos vom Cowboy im Film und anderen Medien (etwa der Marlboro-Mann in der Werbung) bezeichnet wurde, impliziert nicht zuletzt die fast völlige Ausblendung der sehr anstrengenden Tätigkeit schlecht bezahlter Arbeiter, bei denen es sich meist um Natives und Afroamerikaner handelte (vgl. Slatta 1994: 85). In der Regel sind die als Cowboys bezeichneten Protagonisten der meisten Western *gunfighter*. Wirft man beispielsweise einen Blick auf die in Will Wrights Studie *Sixguns & Society* aufgeführten erfolgreichsten Western

zwischen 1931 und 1972, so finden sich darin nur wenige Filme, in denen Cowboys und Rinderzucht überhaupt vorkommen (vgl. Wright 1975: 31–32). Einen deutlich größeren Beitrag zum Western – so eine Ausgangshypothese dieses Buches – haben Outlaw-Filme geleistet.

Nicht zuletzt das Beispiel des australischen Historienfilms, der Elemente des Western aufweist, zeigt, dass die titelgebende Frage des Artikels von Edward Buscombe, *Is the Western about American History?*, ernst zu nehmen ist. Sie ließe sich auf zweierlei Weise beantworten. Die eine Antwort lautet, nein, der Western handelt nicht immer von der amerikanischen Geschichte, weil er die Historie oft nur als Background benutzt und in vielen Fällen nicht mal in einer historischen Vergangenheit spielt. Die andere Antwort, im Kontext einer Öffnung des Begriffs ›Western‹ hin zu anderen nationalen Kinematographien, lautet: Nein, denn der Western kann auch von der Historie anderer Länder handeln. Daraus lässt sich eine erste These formulieren: *Western-Elemente sind dazu geeignet, als narrative und ikonographische Formen zur Repräsentation der Historie einer Nation eingesetzt und verstanden zu werden.* Dieser These folgend, werden hier nationale Kinos im Kontext des Western-Genres in den Blick genommen, mit Filmen, die auf je spezifische Weise Parallelen und Überschneidungen mit Stereotypen des Western aufweisen oder gezielte Transformationen von Western-Elementen durchführen. Hierzu soll im Folgenden

aus Gründen der Genauigkeit und notwendigen Differenzierung auch stets vom US-Western oder vom Hollywood-Western die Rede sein.<sup>8</sup>

Dazu zählen auch Produktionen des eingangs erwähnten Genres des Historienfilms im japanischen Kino. Im Unterschied zu den lateinamerikanischen und australischen Filmen, die hier behandelt werden sollen, kann im Falle japanischer Samurai- und Schwertkampffilme nur bedingt von einer mit den USA ähnlichen Siedlergeschichte gesprochen werden. Doch besteht das verbindende Element gerade darin, wie die Komplexität von Geschichte zu einem Mythos reduziert wird. Wenn der Historiker Richard Slotkin sein monumentales Werk über die Relevanz des Western für die Vereinigten Staaten im 20. Jahrhundert *Gunfighter Nation* (Orig. 1992) nannte, so impliziert dies, dass weniger der Cowboy, sondern eher Figurentypen, deren Handeln zuallererst von Gewalt geprägt ist, für den Mythos der Frontier von Bedeutung sind. Die Affinität zwischen dem Western und dem Samurai-Film lässt sich infolgedessen verkürzt wie folgt ausdrücken: »Wie der Westerner ein Gunman, ist der Samurai ein Mann des Schwertes« (Kohler 2004: 81).

## Methodik und Aufbau des Bandes

Im ersten Teil geht es um den genreanalytischen Ansatz, der hier zur Anwendung kommen soll. Rick Altmans erstmalig 1984 im *Cinema Journal* er-

## Einleitung

schienener Artikel *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre* öffnete den Blick auf Genres und auch auf den Western, indem er zwischen den generellen Elementen eines Genres (Semantik) und ihrer spezifischen Anordnung (Syntax) unterschied. Erst die Zusammenführung dieser beiden Konzepte, die die Genrediskussion bis dato leiteten, werde der Vielfalt von Genrepraktiken gerecht. Altmans Ansatz ermöglichte es, Filme in einem Genrezusammenhang zu untersuchen, die bislang ausgeschlossen blieben. Vor allem die französische Filmwissenschaftlerin Raphaëlle Moine (2008) betont die Nützlichkeit des semantisch-syntaktischen Ansatzes für die Analyse von Filmen, die nicht nur einem Genre zugerechnet werden können. Sie weist zudem darauf hin, dass Genres global zirkulieren, sodass sich transnationale mit mehr lokalen Genres vermischen können. Als Beispiel führt sie den Western an, der in den 1960er Jahren durch die europäische Form eine Metamorphose erlebt habe. In der vorliegenden Arbeit soll dieser Gedanke weiterentwickelt werden. Es wird davon ausgegangen, dass:

1) sich die US-amerikanische Filmproduktion ab etwa 1910 (der Geburtsstunde Hollywoods) auf den Western zu spezialisieren begann, um mit einem nationalen Genre erfolgreich gegen Importe aus dem Ausland zu konkurrieren (vgl. Buscombe 1998: 116). Die schnell einsetzende globale Zirkulation des Western führte dazu, dass sich semantische und

syntaktische Elemente in unterschiedlichen Gewichtungen mit lokalen Genres anderer Länder vermischten.

2) der Western zudem eine globale Form ist, die sich aus historischen und narrativen Analogien zwischen Nationen ergibt. Diese Analogien sind in vielen Fällen auf Zeiträume der Kolonialisierung zurückzuführen. Wie zu zeigen sein wird, ist ein wichtiges semantisches Element die Figur des Outlaws.

Auf diese Art und Weise sind Filmgruppen entstanden, die eine eigene Syntax aufweisen, und Filme, die eher ein freies Spiel mit semantischen Elementen betreiben. Um die damit einhergehenden generischen Veränderungen und Vermischungen besser zu erfassen, wird hier zusätzlich auf Jörg Schweinitz' Studie zu *Film und Stereotyp* (2006) zurückgegriffen. Schweinitz verwendet den Begriff »Stereotyp« für eine narrative und ästhetische filmische Darstellungsform. Wenn »man Genres als intertextuelle Systeme von Stereotypen begreift, die offen strukturiert sind« (Schweinitz 2006: 83, Hervorh. i. Orig.), so ist es infolgedessen möglich, Wandlungsprozessen gerecht zu werden.

In den beiden folgenden Kapiteln geht es um die beiden für die Analyse wichtigen Kontexte des nationalen Kinos und des Postkolonialismus. Der Diskurs zum nationalen Kino ist für die hier erfolgten Analysen aus mehrererlei Gründen relevant. So geht es um Genres, deren Bezugnahme auf eine historische Vergangenheit stark von Aspekten nationaler Identität geprägt ist. Diese Genres

wiederum stehen in Wechselverhältnissen zu Hollywood, was als ein wesentlicher Faktor für die Konzeption nationaler Kinos gesehen werden kann. In dem Kapitel werden Schlüsseltexte der Nationen- und Nationalismus-Forschung und der Forschung zum *national cinema*, wie es im Englischen heißt, vorgestellt und im Rahmen eines Überblicks über die wichtigsten Aspekte der nationalen Kinos Australiens, Mexikos, Brasiliens, Argentinens und Japans diskutiert.

Die meisten der hier behandelten nationalen Kinos sind von einer kolonialen und postkolonialen Historie oder von imperialistischen Kontexten geprägt. Robert Stam und Ella Shohat bezeichnen den US-amerikanischen Western als paradigmatische »imperial imaginary« (Shohat/Stam 1994: 100). Einem oppositionellen Kino, das alternative Ästhetiken zur Anwendung bringt, gehen Stam/Shohat aber vor allem im Autorenkino des *Third World cinema* nach. Andere Anwendungen von Aspekten der postkolonialen Theorie auf Filme finden sich bislang nur in geringer Zahl.<sup>9</sup> Mit der Anwendung auf Genrekino soll das Spektrum der Verwertung des Postkolonialismus in medienwissenschaftlichen und kulturwissenschaftlichen Kontexten gewinnbringend erweitert werden. In diesem Zusammenhang soll auch das Konzept der »Hybridität« problematisiert werden, das sowohl im Postkolonialismus eine prominente Rolle spielt als auch in der Medienwissenschaft Verwendung findet, um Strategien der Vermischung

von Genres und medialen Formen zu bezeichnen.

In den beiden nächsten Kapiteln sollen zwei Komplexe semantischer Elemente des Western und eines nationalen Kinos, das sich mit der eigenen Historie befasst, vorgestellt und hinlänglich ihrer Relevanz für die Analyse reflektiert werden. Die Landschaft spielt für das globale Bild vom Wilden Westen eine entscheidende Rolle. Wenn wir das Monument Valley sehen, denken wir automatisch an den Western. Mit dieser spektakulären Landschaft prägte John Ford die Ikonographie des Wilden Westens. Allerdings weist der US-Western und der Western insgesamt eine große Variationsbreite an Landschaften auf, die die hier praktizierte Erweiterung des Western-Begriffs begünstigt. Es wird entsprechend davon ausgegangen, dass Filme unterschiedlicher Länder, aber vor allem solche, die eine ähnliche Historie wie die USA aufweisen, die Landschaft in einer dem Western immanenten Weise in Szene setzen können. Das Outback Australiens oder die Pampa Argentiniens können in einer ähnlichen Weise für die Erschaffung eines Mythos gefilmt werden.

Western sind zudem auffällig von Standardsituationen geprägt. Insbesondere im Hollywoodkino und im Genrekino bestimmen Standardsituationen die Strukturierung der Handlung. Auch Genredeskriptionen arbeiten mit Standardsituationen, indem deren Form so stark verändert wird, dass die übliche genre-

## Einleitung

gemäße Stereotypisierung geradezu ins Auge springt. Dies gilt insbesondere für den stark stereotypisierten Shootout im Western. Die Standardsituation als Bezeichnung wiederkehrender Handlungssegmente hat sich in der Filmwissenschaft allerdings noch kaum durchgesetzt, und es wird auch selten damit gearbeitet. Es wird hier davon ausgegangen, dass Transformationsprozesse und Vermischungen in besonderer Weise in der Inszenierung von Standardsituationen zu erkennen sind.

Die beiden folgenden Kapitel stellen zwei nationale Western-Diskurse vor. In der australischen Filmkritik und -wissenschaft wurde seit den 1970er Jahren immer wieder auf das Verhältnis bestimmter australischer oder auch britischer Produktionen (die erwähnten Ealing-Filme) zum Hollywood-Western eingegangen. Die Reflexion dieser Stellungnahmen ermöglicht einen Einblick in die Art und Weise, wie nationales Kino sich auch im Schreiben über die Filme niederschlägt. Darüber bietet dieses Kapitel Kurzanalysen von Filmen, die im späteren Hauptkomplex der Arbeit nicht im Detail untersucht werden. Die australischen Diskussionen zum Western sind Wechselspiele zwischen Abgrenzung und Aneignung. Dies gilt auch für Mexiko, wo die Abgrenzung noch sehr viel stärker wiegt. Wie zu zeigen sein wird, sind in der mexikanischen Filmgeschichtsschreibung die Bezüge zum Western sehr vorsichtig gezogen worden, teilweise, um eigenen Genres

ein Alleinstellungsmerkmal zu geben, teilweise, um solchen Produktionen, die Hollywood zu sehr imitieren, keine große Relevanz für die nationale Filmkunst zuzuweisen.

Der größte Teil dieses Buches beschäftigt sich mit der Figur des Outlaws. In diese Analysen fließen die Kontexte des nationalen Kinos und des Postkolonialismus sowie der semantischen Merkmalskomplexe ›Landschaft‹ und ›Standardsituationen‹ ein. Entgegen der häufig behaupteten Relevanz des Cowboys für den Western wird hier davon ausgegangen, dass der Outlaw eine wichtige interkulturelle Schnittstelle zwischen nationalen Spielarten des Western darstellt.<sup>10</sup>

Der Historiker Eric Hobsbawm hat in mehreren Studien auf die globale Verbreitung von sehr ähnlichen Banditentypen im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts verwiesen und dabei herausgestellt, dass viele der bekanntesten Vertreter ihrer Zunft das Image von Sozialbanditen genossen. Robin Hood gilt als Inbegriff des Sozialbanditen, des edlen Räubers. Die bekanntesten mexikanischen, brasilianischen oder australischen Banditen, Pancho Villa, der Cangaceiro Lampião, der Bushranger Ned Kelly gelten nicht so sehr als edle Räuber, sondern eher als Outlaws, die auch der Folkloreforscher Graham Seal in mehreren Publikationen untersucht hat. Ähnliches gilt für Gauchos in Argentinien. Wenn Hobsbawm darauf hinweist, dass Banditen Gegenstand vieler

Filme seien, die sich aber nicht als historische Quellen eigneten, so ließe sich im Gegenzug jedoch feststellen, dass die Untersuchung dieser Filme nicht auf Hobsbawms Buch verzichten kann. Ausgehend von einer Diskussion der wichtigsten Aussagen Hobsbawms und Seals, sollen zuerst die Figurentypen Outlaw und Sozialbandit umrissen werden. Folgt man dem Historiker Richard Slotkin, so besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen traditionellen Sozialbanditen wie Robin Hood und US-amerikanischen Outlaws wie Jesse James darin, dass Letzterer hauptsächlich durch die Massenmedien zum Mythos wurden, einem Mythos, der zudem keine historische Grundlage besessen habe, sondern als »pseudo-history« zu bewerten sei (Slotkin 1998b: 128). Während es keine Hinweise dafür gibt, dass es den englischen edlen Räuber tatsächlich gab, und die Figur über viele Jahrhunderte hinweg zu einer Legende wurde, wozu im 20. Jahrhundert auch das Medium Film beitrug, ist Hollywoods Imagination von Jesse James und anderen Outlaws deshalb »pseudo-history«, weil sie durch die konkrete und realistische historische Verortung suggerieren, eine historische Wahrheit zu erzählen. Es stellt sich die Frage, inwiefern dies auch auf die hier zu behandelnden Outlaw-Figuren in australischen (Bushranger), mexikanischen (Charro-Figuren), brasilianischen (Cangaceiro), argentinischen (Gaucho), und japanischen (Rōnin- und Yakuza-Figuren) Filmen zutrifft. Wie der Leser

feststellen wird, stehen hierbei australische und mexikanische Filme im Zentrum, was nicht zuletzt damit zu tun hat, dass der für das vorliegende Buch so wichtige kulturelle Kontext nicht für alle hier behandelten nationalen Kinos gleichermaßen zu leisten war.

Im Schlusskapitel werde ich in der Zusammenfassung der Analyseergebnisse kurz auf weitere Outlawfiguren in Filmen anderer Länder (wie Indien) zu sprechen kommen. Zugleich soll eine Perspektive für die Relevanz der Analyse von Outlawfiguren in weiteren Genrezusammenhängen vorgestellt werden. Davon ausgehend ist zudem etwas ausführlicher auf den Aspekt des Hybridgenrefilms einzugehen. Wenn wir die hier untersuchten internationalen Western-Variationen mit Filmen der letzten vielleicht 20 Jahre vergleichen, die nach Schweinitz als Hybridgenrefilme bezeichnet werden können, wird deutlich, wie groß der Einfluss des Italo-Western auf die Western-Ikonographie ist. Dies gilt etwa für Filme wie FAH THALAI JONE (Tears of the Black Tiger; 2000; R: Wisit Sasanatieng), ein thailändischer, Mitte des 20. Jahrhunderts spielender Film. Einige Jahre später machten japanische und südkoreanische Hybrid-Western von sich reden, wie Takashi Miikes SUKIYAKI WESTERN DJANGO (2007) und Kim Jee-woons JOHEUNNOM NABBEUNNOM ISANGHANNOM (The Good, the Bad, the Weird; 2008). In diesen Filmen wird in keiner Weise mehr markiert, warum Western-Elemente in der erzählten Welt vorkommen. □

### Anmerkungen

- 1 Von DIE SIEBEN SAMURAI entstand 1960 das Hollywood-Remake THE MAGNIFICENT SEVEN (Die glorreichen Sieben; R: John Sturges), und eine Italo-Western-Version von YŌJIMBŌ wurde von Sergio Leone mit PER UN PUGNO DI DOLLARI (Für eine Handvoll Dollar; 1964) realisiert.
- 2 Wobei LIMONADEN-JOE in der Tschechoslowakei nicht als Parodie rezipiert wurde (Vgl. Klimeš 2012: 101).
- 3 Ich verwende die Begriffe Italo-Western, *western all'italiana* und Spaghetti-Western synonym.
- 4 Siehe hierzu auch Fisher 2011.
- 5 Erst in den letzten Jahren wurde intensiv zu diesem Bereich geforscht. Vgl. Pick 2010; Thornton 2013.
- 6 Zwischen 1906 und 1914 entstanden in Australien ca. 114 Spielfilme. Nur von neun dieser Filme ist Material erhalten geblieben. Darunter befanden sich 19 Bushranger-Filme (vgl. Routt 2002). Das aus dieser Zeit erhalten gebliebene Material und etwa 20 weitere für das Projekt relevante Filme sowie weiteres Bildmaterial wurden 2011 während eines Forschungsaufenthaltes in Sydney im National Film and Sound Archive gesichtet.
- 7 Bezug nehmend auf die Australian Film Commission, die hauptverantwortlich für die Reformierung der australischen Filmlandschaft war, wurde der Historienfilm dieser Zeit auch als AFC-Genre bezeichnet (vgl. Dermody/Jacka 1988: 132 und 1988: 31; vgl. auch Rayner 2000: 61)
- 8 Zudem wird auch nicht der Begriff Amerika benutzt, wenn die USA gemeint sind.
- 9 Zur Anwendung auf afrikanische Filme siehe Armes 2005; Kilian 2012a; auf interkulturelles Kino siehe Heffelfinger/Wright 2011.
- 10 In einer vergleichenden Analyse habe ich dies bereits am Beispiel Jesse James / Ned Kelly erprobt. Vgl. Klein 2014.

**Einleitung aus:**

**Thomas Klein:**

**Geschichte – Mythos – Identität. Zur globalen Zirkulation des Western-Genres.**

**ISBN 978-3-86505-392-3 © 2015 Bertz + Fischer Verlag / [www.bertz-fischer.de](http://www.bertz-fischer.de)**