



**Universität
Zürich^{UZH}**

Masterarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades
Master of Arts
der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich

Spiel mir das Lied vom Western
Die Problematik der Konzeptualisierung
historischer Entwicklungen von Genres

Verfasserin/Verfasser: Joachim Hoffmann
Matrikel-Nr.: 06-738-652

Referent: Prof. Dr. Jörg Schweinitz

Abgabedatum: 14. Juni 2013



Das ‚Lied vom Western‘: In *THE BIG TRAIL*, 1930 als ‚historische‘ Erzählung mit metaphysischem Bezug (oben) und in *LITTLE BIG MAN*, 1970 als medial aufbereiteter Mythos (unten).

Vorwort

Warum Western? Man könnte einwenden: Braucht es wirklich *noch* eine Abhandlung zum Western? Zu einem Genre, das praktisch als ‚tot‘ gilt und seine zentrale Bedeutung für das Hollywood-Kino längst verloren hat. Zu einem Genre, das im kollektiven Bewusstsein heute vor allem an Klischees gebunden zu sein scheint: Der Mann auf dem Marlboro-Werbepostcard, die Anfangsszene am Bahnhof aus Sergio Leones *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* (1968), der Schauspieler Clint Eastwood, die Klamauk-Saloon-Schlägereien mit Bud Spencer und Terence Hill. Meine Antwort lautet: Ja. Nicht trotz, sondern gerade *wegen* der genannten Gründe. Denn es gilt, kritisch hinter die bestehenden Klischees zu blicken und zu fragen: Ist das wirklich so einfach mit dem Westerngenre?

An dieser Stelle sei verschiedenen Personen Dank ausgesprochen: Einmal den Menschen in meinem persönlichen Umfeld für die zahlreichen anregenden Diskussionen. Der Dank gilt auch Jörg Schweinitz für seine Betreuung und für seine Monografie *Film und Stereotyp* (2006), durch die – wie man wohl da und dort bemerkt – meine Argumentation im Guten geprägt wurde. Der Dank geht zudem an alle weiteren Autoren der Filmwissenschaft, die mich mit ihren Werken zu Genres und zum Western in meiner Arbeit inspirierten.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung

Fragestellung	1
Aufbau, Literatur	4

TEIL I: THEORIE

1. ‚Alte‘ und ‚neue‘ Ansätze: Diskurstheoretischer Abriss der Genretheorie

1.1 Vier Grundsatzfragen der Genretheorie	6
1.2 Die ‚alten‘ Ansätze	7
1.3 Der rituelle Ansatz	7
1.4 Der ideologiekritische Ansatz	9
1.5 Der evolutionäre Ansatz	10
1.6 Die ‚neuen‘ Ansätze	12
1.7 Perspektivische und emotive Rezeption	13
1.8 Diskursive und kognitive Konstitutierung von Genrekategorien	14

2. Realität in der Mediengesellschaft: Konstruktivistische Überlegungen zur Filmrezeption und zum Genrebewusstsein

2.1 Begriffsklärung	18
2.2 Intersubjektive Realitätskonstruktion	18
2.3 Fünf „basale Operationen“ der Realitätskonstruktion	20
2.4 Medien und Kommunikation: Die Rezeption von Filmen	22
2.5 Kollektives Genrebewusstsein: Diskurs, Konsens, ‚Unschärfe‘	24
2.6 Kollektives Genrebewusstsein: Die Spezifik <i>filmischer</i> Genres	26

3. Zwischen ‚real‘ und ‚imaginär‘: Ein Spannungsfeld konstruierter Realität

3.1 Real, imaginär, fiktiv: Das triadische Modell Wolfgang Isters	28
3.2 Real und imaginär als Pole eines Spannungsfeldes	30
3.3 Das Spannungsfeld ‚real‘ – ‚imaginär‘ in der Genretheorie	31

TEIL II: ANALYSE

4. Methodischer Rahmen für die Analyse

4.1 Vom klassischen zum postklassischen Kino: Die 1960er Jahre	33
4.2 Die Fallbeispiele	34
4.3 Die Analysemethode	35

5. THE BIG TRAIL: Filmanalyse der klassischen Relationierung

5.1 Ausgangslage	37
5.2 Teleologisierung	37
5.3 Hierarchisierung	40
5.4 Monokausalität	43
5.5 Reales und Imaginäres in der klassischen Relationierung	46
5.6 Die klassische Relationierung im gesellschaftlichen Kontext	47

6. LITTLE BIG MAN: Filmanalyse der postklassischen Relationierung

6.1 Ausgangslage	48
6.2 Fragmentarisierung	48
6.3 Ironisierung	52
6.4 Individualisierung	55
6.5 Medialisierung	58
6.6 Reales und Imaginäres in der postklassischen Relationierung	61
6.7 Die postklassische Relationierung im gesellschaftlichen Kontext	62

TEIL III: RESÜMEE

7. Periodische Genregeschichte: Versuch einer Konzeptualisierung

7.1 Eine Kritik am evolutionären Ansatz	64
7.2 Periodische Genregeschichte	70

Schlussfazit	72
--------------------	----

Filmverzeichnis	74
-----------------------	----

Literaturverzeichnis	76
----------------------------	----

Einleitung

Fragestellung

Die Genretheorie ist ein vergleichsweise junger Zweig filmwissenschaftlicher Forschung, der sich erst in den späten 1960er Jahren als Ausdruck einer kulturellen Aufwertung des Genrekinos und der Abwendung von normativ-ästhetischen Filmkunstkonzepten herausgebildet hat (vgl. Schweinitz 1994: 99; 104). Bis heute ist die diskursive Aktivität in diesem Themenfeld hoch geblieben, sind Genres nach wie vor konstitutiver Bestandteil des filmkulturellen Bewusstseins unserer Gesellschaft. Unter dem Genrebegriff wurden verschiedene theoretische Auseinandersetzungen geführt, die im Zeichen jeweils aktueller wissenschaftlicher und populärer Denkströmungen standen. Zunächst kritisierten die Einen das Genrekino als kulturindustrielle Institution der ‚Verblendung‘ und des Profitstrebens, während die Anderen mit positivem Impetus die Bedeutung von Genrefilmen für die rituelle Mythenbildung und damit den Zusammenhalt einer modernen Gesellschaft hervorhoben.

Seit einigen Jahren hat sich der Fokus verschoben von einer gesellschaftspolitisch begründeten wertenden Haltung gegenüber Formen und Inhalten in den Genrefilmen hin zur Erfassung von Genres als vielfältige Phänomene, deren ökonomische und politische Aspekte entschieden distanzierter betrachtet werden. Genres gelten nun als praktische Orientierungsgrößen, denen in der Produktion, Distribution und Rezeption von Filmen eine in erster Linie pragmatische Funktion zukommt. Mitunter rückten auch, so bei Rick Altman (1999) oder bei Jörg Schweinitz (1994; 2006), Genres als kognitive, diskursiv gebildete Kategorien in den Fokus. Man ging also nicht mehr davon aus, mythologische, ideologische, semantische oder syntaktische Essenzen eines Genres in den Filmen selbst zu finden.

Der Western ist als langlebiges, einst äusserst populäres und syntaktisch und semantisch (scheinbar) konsistentes Genre eine wichtige Referenz, wenn es um die Formulierung genretheoretischer Konzepte geht. Es gibt schliesslich einen Kanon an Filmen, deren Zuordnung zur Kategorie ‚Western‘ kaum jemals bestritten wurde. So greift beispielsweise auch Thomas Schatz (1981), dessen *evolutionärer Ansatz* hier im Zentrum des Interesses steht, zur Illustrierung seiner Argumentation auf einige der bekanntesten Western John Fords zurück.

Grundsätzlich sind alle Genrewelten fiktiv, sie sind einerseits in gewisser Weise auf eine alltägliche Realität bezogen und andererseits im imaginären Raum angesiedelt. Beim Western ist der erstgenannte Bezugsrahmen zum ‚Realen‘ im Gegensatz zu anderen Genres mit einer spezifischen historischen Epoche verbunden: Die Eroberung des US-amerikanischen Westens in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts durch europäische Siedler (in meiner Arbeit verkürzt auch als ‚Westeroberung‘ bezeichnet). Gleichzeitig hat sich während der langen Geschichte des Westerns durch intertextuelle Repetition und Variation eine von ganz eigenen Regeln und Gesetzen bestimmte konventionalisierte imaginäre Genrewelt herausgebildet. Es ist unter anderem das aus dem realen und dem imaginären Bezugsrahmen bestehende Spannungsfeld, welches das Interesse der Filmtheoretiker seit jeher auf den Western zieht. Bereits bei André Bazin 1958 (in Bitomsky 1975: 120) und knapp 50 Jahre später bei Bernd Kiefer und Norbert Grob (2003: 13f.) ist dies der Fall:

„Der Historismus des Western steht nicht nur im Widerspruch zu der offensichtlichen Vorliebe des Genres für exzessive Situationen, die Übertreibung der Handlung und das Auftretenlassen eines deus ex machina, kurz gesagt, für alles was unwahrscheinlich ist; sie begründet im Gegenteil seine Ästhetik und seine Psychologie.“

„Der Reiz [am Western] besteht in der leichten Variation des festen Schemas, in der Ausfüllung der choreografischen Form durch ein Minimum an Psychologie, Plausibilität und Realismus, in der Haftung des Mythos an einer geschichtlichen Epoche [...].“

Obwohl sowohl in den späten 1950ern als auch heute am Western das gleiche Spannungsfeld zu interessieren schien, lässt sich kaum abstreiten, dass sich in den letzten rund fünf Jahrzehnten im Zuge gesellschaftlich-kultureller Umwälzungen die Vorstellung, ob und inwiefern Westernfilme einen real-geschichtlichen Bezug haben, grundlegend gewandelt hat. Wie die aufgeführten Zitate zeigen, lag das Interesse dabei nicht nur auf der Frage, ob Western entweder reale Geschichte oder einen imaginären Mythos inszenieren, sondern zielte auch auf den ‚Graubereich‘ zwischen dem Realen und dem Imaginären, auf das Zusammenspiel der Konventionen aus der alltäglichen Lebenswelt und aus den fiktiven Genrewelten.

Für die Konzeption seines evolutionären Ansatzes bezieht sich auch der bereits erwähnte Schatz auf dieses Themenfeld. Er geht von einer zunehmenden, sich stufenartig entwickelnden Entfernung bzw. Entfremdung des Genres von seinem geschichtlichen ‚Ursprung‘ aus: Die ersten Filme des Genres sind historische Dokumente, die späteren

Filme manieristische, formalistische und selbstreflexive Werke mit ästhetischem Anspruch. Eine Entwicklung, die bei allen Genres ähnlich verlaufe.

Obwohl in der Genretheorie längst neue Ansätze Verbreitung gefunden haben, fristet die Frage nach historischen Entwicklungen von Genres und deren Konzeptualisierung tendenziell ein Nischendasein. Ein prägnantes Modell in dieser Hinsicht bildet nach wie vor Schatz' evolutionärer Ansatz. An die neueren, inzwischen etablierten Ansätze der Genretheorie von Autoren wie Altman, Schweinitz, Steve Neale und Tag Gallagher anknüpfend, möchte ich in dieser Arbeit das von Schatz vorgeschlagene evolutionäre Modell problematisieren. Zu diesem Zweck werde ich anhand zweier für das jeweilige gesellschaftliche Umfeld repräsentativer Filmbeispiele – Raoul Walshs *THE BIG TRAIL* (1930) und Arthur Penns *LITTLE BIG MAN* (1970) – zu zeigen versuchen, dass sowohl fiktive als auch alltägliche Realität in Korrespondenz mit den jeweils dominierenden kulturellen Paradigmen konstruiert wird. Ich gehe modellhaft von einem um 1960 einsetzenden kulturellen Umbruch aus, der zu neuen Paradigmen und damit zu einem anderen Umgang mit den Konventionen des Genres führte. Von einer linearen, teleologischen Entwicklung, die von einer ‚naiven‘ zu einer souveränen Sicht gegenüber den Konventionen des Genres führt, wie sie Schatz postuliert, kann daher m.E. nicht die Rede sein. Stattdessen muss von spezifischen *Perioden* ausgegangen werden, bei denen der gesellschaftliche Kontext mal mehr, mal weniger Einfluss auf die Entwicklung von Genres hat. In Falle des Western war die gesellschaftliche Entwicklung massgeblich für den grundlegenden Wandel des Genres um 1960, so lautet meine These.

Im Zentrum steht zudem die Annahme, dass sich Genrekategorien im Diskurs zwischen verschiedenen Akteuren – Produzenten, Distributoren, Rezipienten – konstituieren und dergestalt für das filmkulturelle Bewusstsein einer Gesellschaft Relevanz erhalten. Genres sind folglich keine logisch umfassend erschliessbare, den Filmen inhärente Kategorien. Will man historische Entwicklungen von Genres konzeptuell erfassen, muss diesem Umstand Rechnung getragen werden. Man kann weder von einer eo ipso transhistorisch existenten Genreessenz noch von einem fixen, das Genre repräsentierenden Filmkorpus ausgehen. Von einem konstruktivistischen Ansatz ausgehend, für den Realität immer etwas *Gemachtes* (Konstruiertes) und nicht ‚objektiv‘ Vorhandenes ist, lassen sich in Anknüpfung an die neueren Zugänge der Genretheorie auch Schlüsse auf die Konstitution des Genrebewusstseins in einem jeweils spezifischen kulturellen Umfeld ziehen. Es geht, im Zusammenhang mit der Problematik der Konzeptualisierung von historischen Entwicklungen, um die Frage, wie (und ob) Genres definiert werden können.

Aufbau, Literatur

Meine Arbeit gliedert sich zunächst in einen ersten, primär theoretischen (Kapitel 1 bis 3), einen zweiten, stärker filmanalytischen (Kapitel 4 bis 6) und einen dritten, theoretisch resümierenden Teil (Kapitel 7 und Schlussfazit).

In einem ersten Schritt will ich verschiedene Positionen der Genretheorie kritisch ausleuchten. Es werden sich einige grundlegende Problemstellungen herauskristallisieren, die in der Genretheorie bis heute Gegenstand von Diskussionen sind. Repräsentative Autoren, die zu den Themen Genres und Western gearbeitet haben, werden herangezogen: Vertreter eines rituellen Zugangs – John G. Cawelti (1971), Will Wright (1975) und Schatz (1981) – kommen ebenso zu Wort wie VertreterInnen des ideologischen Zugangs – Judith Hess Wright (1974), Robert Beverley Ray (1985) und Mark Cronlund Anderson (2007) – sowie Vertreter neuerer Ansätze – Gallagher (1986), Schweinitz (1994; 2006), Altman (1999), Neale (2000), Peter Wuss (2002), Barry Keith Grant (2003) und Christine Gledhill (2004). Besondere Bedeutung für das argumentative Fundament meiner Arbeit besitzen Neales *Genre and Hollywood*, Altmans *Film/Genre*, die Arbeiten von Schweinitz – *Film und Stereotyp* und dessen Aufsatz „Genre und lebendiges Genrebewusstsein“ – und Gallaghers Beitrag „Shoot-out at the Genre Corral“. Gegenstand meiner kritischen Betrachtung ist, in Anlehnung an die erwähnten Autoren, primär der von Schatz in seiner Monografie *Hollywood Genres* formulierte evolutionäre Ansatz.

In einem zweiten Schritt werden zur weiteren theoretischen Fundierung einige Thesen des Konstruktivismus zum Thema der Realitätskonstruktion in der Mediengesellschaft diskutiert. In Verknüpfung mit den ‚neuen‘ Ansätzen der Genretheorie sollen so Aufschlüsse über die filmische Rezeption und die Konstitution des kollektiven Genrebewusstseins möglich sein. Bezugspunkte dafür bieten in erster Linie Siegfried J. Schmidts „Die Wirklichkeit des Beobachters“ (1994), Peter M. Hejls „Soziale Konstruktion von Wirklichkeit“ (1994), Stefan Jensens Monografie *Erkenntnis, Konstruktivismus, Systemtheorie* (1999) sowie das in *Weisen der Welterzeugung* von Nelson Goodman (1990, Originalausgabe 1978) ausgearbeitete philosophische Konzept. Die Erscheinungsjahre der konsultierten Schriften zeigen an, dass es sich beim Konstruktivismus um eine bereits wieder abgeklungene Debatte handelt, die eine inzwischen in grossen Teilen etablierte Denkströmung hervorgebracht hat.

Basierend auf den Überlegungen zu Genres in Kapitel 2 gilt es in einem dritten Schritt, das in der Einleitung bereits angesprochene Spannungsfeld beim Western anhand des von

Wolfgang Iser in seiner Monografie *Das Fiktive und das Imaginäre* (1991) eingeführten Begriffspaares ‚real‘ – ‚imaginär‘ modellhaft ausdifferenzieren. Denn die diskursiven Aktivitäten in Bezug auf das Westerngenre machen sich unter anderem an diesem Spannungsfeld fest. Das eigentlich für literaturwissenschaftliche Zwecke entwickelte Modell Isers eignet sich optimal zur konstruktivistisch basierten Anwendung auf film- bzw. genretheoretische Fragestellungen.

Kapitel 4 bildet den Auftakt zum analytischen Teil meiner Arbeit. Ich werde dort die Analyse der beiden für ein zeitlich spezifisches kulturelles Umfeld repräsentativen Fallbeispiele einleiten: *THE BIG TRAIL* (1930) von Raoul Walsh und *LITTLE BIG MAN* (1970) von Arthur Penn. Beide zur Analyse gewählten Filme sind als Western anerkannte Werke, aber nicht Teil des etablierten Kanons. Des Weiteren wird in diesem Kapitel die Analysemethode vorgestellt, bei der ich mich auf das in den Kapitel 1 bis 3 erarbeitete theoretische Fundament stütze. In den Kapiteln 5 und 6 geht es um die Analyse der beiden Filme anhand unterschiedlicher Aspekte und um die Auswertung der Analyse. Ich werde die jeweiligen Gestaltungsparadigmen (hier als Relationierung von Elementen verstanden) herausarbeiten und in Begriffe fassen. Der Aspekt der Inszenierung und rezeptiven Klassifizierung des Realen und Imaginären (nach Iser) soll hierbei im Vordergrund stehen.

Im siebten und letzten Kapitel sollen zunächst, basierend auf dem im theoretischen und im filmanalytischen Teil erarbeiteten Fundament, einige zentrale (implizite) Grundannahmen des evolutionären Ansatzes kritisch diskutiert werden. Daran anknüpfend werde ich versuchen, einen eigenen Ansatz zur Konzeptualisierung von Genregeschichte zu formulieren, der dem aktuellen Stand der Genretheorie (und der Filmwissenschaft) angemessener sein soll. Es wird noch einmal die Frage aufgegriffen, wie man historische Entwicklungen von Genres modellieren kann, sei dies ausgehend von inhaltlichen filmischen Aspekten (semantisch-syntaktischen), von Fragen der Produktion, Distribution und Rezeption oder auf der Ebene des Genrebewusstseins. Abgerundet wird der resümierende Teil mit dem Schlussfazit.

TEIL I: THEORIE

1. ‚Alte‘ und ‚neue‘ Ansätze

Diskurstheoretischer Abriss der Genretheorie

1.1 Vier Grundsatzfragen der Genretheorie

Wird im Folgenden mit dem Begriff ‚Genre‘ gearbeitet, sind damit die *Filmgenres* gemeint. Der Filmwissenschaft eröffnete sich ein breites und vielschichtiges Forschungsfeld, seit man in den 1960er Jahren damit begann, Genres als gesellschaftliches Phänomen ernst zu nehmen und nicht mehr aufgrund ihrer Gebundenheit an konventionelle Inhalte und Formen als kulturell minderwertig abzutun und zu marginalisieren (vgl. Schweinitz 1994: 100-105). Die filmwissenschaftliche Genretheorie wird seither durch Debatten sich wiederholender Problemstellungen geprägt.

Erstens: Bilden Genres ein auf anthropologischen Grundkonstanten beruhendes, in sich logisches System, wenn ja, wie lässt sich ein solches System theoretisch und empirisch erfassen? Zweitens: Wie lassen sich einzelne Genres definieren und voneinander abgrenzen, an welchen Kriterien machen sich im filmkulturellen Bewusstsein Genrezuordnungen fest? Drittens: Wie lässt sich der Zusammenhang zwischen dem gesellschaftlichen Kontext und der Produktion, Distribution und Rezeption von Genrefilmen auf der einen und der Konstitution eines Genrebewusstseins auf der anderen Seite erklären? Viertens: Lässt sich eine historische Entwicklung von Genres erkennen, und inwiefern hängt eine solche Entwicklung mit dem gesellschaftlichen Kontext zusammen?

Die Genretheorie fand in der Diskussion dieser Grundsatzfragen unterschiedliche Antworten, die ich zunächst in einem kurzen Überblick darzustellen versuche. Ich möchte im Folgenden selektiv grundlegende Argumentationslinien und konzeptionelle Verwandtschaften der sehr unterschiedlich formulierten genretheoretischen Ansätze herausarbeiten. Zur leichteren Handhabung unterscheide ich grob zwischen ‚alten‘ Ansätzen, die sich in den 1970ern und 80ern herausbildeten, und ‚neuen‘ Ansätzen, die sich seit den 1990er Jahren etabliert haben. Die ‚alten‘ Ansätze unterteile ich in einen rituellen, einen ideologiekritischen (Kurzform: ‚Ideologieansatz‘) und einen evolutionären Zugang. Die ‚neuen‘ Ansätze stellen eine partielle Weiterführung der traditionellen Positionen und eine mitunter kritische Distanzierung gegenüber diesen dar.

1.2 Die ‚alten‘ Ansätze

Gemeinsam ist allen drei ‚alten‘ Ansätzen, dass sie sich auf jeweils einen bis zwei der vier oben genannten Grundsatzfragen beschränken und die übrigen Aspekte grösstenteils ausblenden. Eine weitere Gemeinsamkeit ist die Fokussierung auf das Genrekino des *klassischen* Hollywood und damit auch eine Affinität zu langlebigen, ‚stabilen‘ Genres wie dem Western. Eine dritte Gemeinsamkeit bildet die Annahme einer eindimensionalen Beziehung zwischen dem Medium Film und der Zuschauerschaft (hier als Massenpublikum zu verstehen). Man geht auf die Suche nach textinhärenten Botschaften, die von einem homogenen Publikum einheitlich aufgenommen werden. Genretheoretiker geben sich eine ‚neutrale‘ Beobachterposition, sie versuchen als Aussenstehende, (für sie) ‚objektiv‘ vorhandene textuelle Eigenschaften zu erkennen (vgl. Altman 1999: 62; Gledhill 2004: 227).

1.3 Der rituelle Ansatz

Der Ritualbegriff wurde in diesem Zusammenhang von anerkannten Genretheoretikern, wie Rick Altman (1999: 27) und Steve Neale (2000: 220), geprägt. Verfechter des rituellen Ansatzes, wie Will Wright (1975) oder John G. Cawelti (1971), versuchen in erster Linie die Frage zu beantworten, wie die Entwicklung des Western als Genre mit dem gesellschaftlichen Kontext zusammenhängt: Mythen, die der modernen Gesellschaft einen sinnstiftenden Rahmen bieten, würden in Genrefilmen im populären Gewand, das heisst in leicht verständliche Symbole und Themen verpackt, verarbeitet (vgl. Neale 2000: 221). Genres würden durch die Inszenierung mythologisch ausgehandelter Grundfragen dabei helfen, gesellschaftliche Spannungen und Konflikte zu überwinden (vgl. Altman 1999: 26). Genres und, auf einer tieferen Ebene, Mythen sind für einige Theoretiker nicht nur kulturelle Phänomene, sondern sind gar Ausformulierungen zeitloser, archetypischer Grundmuster. So schreibt zum Beispiel Cawelti (1971: 30): „[...] genres embody fundamental archetypical patterns reflecting stages of the human life cycle [...]“. Er bezeichnet den Western als Formel („formula“), in der archetypische Muster in einem spezifischen, kulturell bedingten narrativen Setting zum Ausdruck kommen (vgl. ebd.: 30). Erstmals wurde mit dem Ritualansatz versucht, der Repetition und Gleichförmigkeit von Genrefilmen einen (gesellschaftspolitischen) Wert zu verleihen (vgl. Schweinitz 1994: 104f; Neale 2000: 220). Aus dieser Perspektive betrachtet, können die Zuschauer einem Film

zum ökonomischen Erfolg (oder Misserfolg) verhelfen und somit Inhalt und Art der Inszenierung populärer Mythen beeinflussen. Die Produzenten von Genrefilmen werden zu ‚Dienern‘ der rituellen Bedürfnisse des Massenpublikums. Die Zuschauer erscheinen dabei soziologisch undifferenziert, identisch mit der gesamten Bevölkerung: Eine homogene Gruppe, die ihrem Bedürfnis nach Zusammenhalt mit dem Konsum von Genrefilmen Ausdruck verleiht.

Um die Verpackung mythologischer Inhalte in Genrefilmen offenzulegen, nahm man, beeinflusst vom Strukturalismus, narratologische Analysen vor. Genrefilme sind für VertreterInnen des Ritualansatzes Sprachsysteme, die auf einem „Vertrag“ zwischen Zuschauern und Filmemachern beruhen (vgl. Cawelti 1971: 30; Schweinitz 1994: 104f.). Im Plot syntagmatisch angeordnete semantische Einheiten werden als mythologisch aufgeladenes Material untersucht: Ein Duell ist nicht nur ein Kampf ums Überleben zwischen zwei Menschen (fast immer Männern), es ist ein Kampf zwischen moralischen Werten und Prinzipien, zwischen Gut und Böse, Gesetz und Verbrechen usw. Wright (vgl. 1975: 25) zum Beispiel nennt solche narrativen Einheiten „Funktionen“ und macht eine auf zeitgenössische gesellschaftliche Problemstellungen antwortende Entwicklung der Narration im Westerngenre aus, die sich in der Entstehung von insgesamt vier Plot-Typen äußert: Der „classical plot“, die „vengeance variation“, das „transition theme“ und der „professional plot“.

Wohl einflussreichster, in seiner Wirkung weit über die Genretheorie hinausreichender Vertreter des Ritualansatzes ist Richard Slotkin. In *Gunfighter Nation* erläutert er die Bedeutung des *Frontier*-Mythos, also der partiell imaginären Erzählung von der Eroberung des Westens, für die Geschichte der USA. Slotkin (vgl. 1993: 3f.) bezieht Filme verschiedener filmischer (und literarischer) Genres – Western, Kriegsfilme, Historienfilme – in seine Analyse mit ein und legt dar, wie der *Frontier*-Mythos einerseits jeweils dem historischen Kontext entsprechend medial verarbeitet worden ist und andererseits als Legitimationsgrundlage konkreter (Welt-) politischer Handlungen gedient hat. Dabei unterscheidet er zwischen einer „progressiven“ und „populistischen“ Ausprägung des *Frontier*-Mythos, die zueinander in einem dialektischen Verhältnis stehen (vgl. ebd.: 22f.): Die „Progressiven“ streben unter der Führung einer (angelsächsischen) gesellschaftlichen Elite nach ‚Fortschritt‘ und Wohlstand, die „Populisten“ legen Wert auf eine möglichst gerechte Verteilung von Wohlstand, Rechten und Möglichkeiten individueller Lebensgestaltung. Immer wieder kommt es zur Konfrontation beider Ideale, aber auch zur Annäherung.

1.4 Der ideologiekritische Ansatz

Der Ideologieansatz kam als Erbe der Kritischen Theorie von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer in den kapitalismuskritischen 1970er Jahren auf (vgl. Schweinitz 1994: 105). Wie beim rituellen geht man auch beim ideologiekritischen Zugang von eindeutig bestimmbar Botschaften aus, die mittels narrativer Strukturierung an eine homogene Zuschauerschaft transportiert werden. Der Unterschied besteht in der Konzeption dieser Zuschauerschaft als passive, manipulierbare Masse und in der negativen oder zumindest kritischen Bewertung der filmischen Botschaften: Während im Ritualansatz Wiederholungen von Narrationsmustern und vereinfachte imaginäre Lösungen von Konflikten funktional gerechtfertigt und positiv bewertet werden, erkennen VertreterInnen des ideologiekritischen Ansatzes, wie Judith Hess Wright (vgl. 1974: 50), in Genrefilmen vorwiegend den Versuch reaktionärer Indoktrination oder eskapistischer ‚Verblendung‘ der Massen. Das Genrekino als kulturindustrielle Institution diene den Interessen der herrschenden Klasse und helfe, den gesellschaftlichen Status Quo zu festigen. Durch die Postulierung einfacher Lösungen würden komplexe soziale und politische Probleme negiert (vgl. ebd.: 42).

Angesichts seiner starken Verwurzelung in der (von europäischen Einwanderern geprägten) US-amerikanischen Kultur, seiner Tendenz zur Gleichförmigkeit und seiner kommerziellen Grundlage ist das Genrekino Hollywoods die ideale Zielfläche für eine ideologisch begründete Kritik. Die Betrachtung des Genrekinos fiel dabei unterschiedlich kritisch und differenziert aus. Hess Wright erscheint als die radikalste Vertreterin des Ideologieansatzes, während Barbara Klinger (vgl. 1984: 75-77), basierend auf Jean-Luc Comollis und Jean Paul Narbonis Kategorisierung (a bis e), auch „progressive“ oder „subversive“ Genrefilme ausmacht. Ebenfalls differenzierter geht Robert Beverley Ray (vgl. 1985: 17) vor, wenn er die Integrationskraft der Kulturinstitution Hollywood gegenüber subversiven Tendenzen betont. Er macht Mitte der 1960er Jahre, in der Phase nach dem klassischen Hollywood, einen linken und einen rechten Zyklus aus, die sich beide auf den Verlust der *Frontier* beziehen (vgl. ebd.: 296).

Das Beispiel von Mark Cronlund Anderson (2007) zeigt, dass der Ideologieansatz bis heute einflussreich geblieben ist. Eine ideologiekritische Perspektive bietet sich an, da das Genrekino Hollywoods nach wie vor stark von ökonomischen Interessen bestimmt ist, auf Unterhaltung setzt und zu einem beträchtlichen Teil traditionelle US-amerikanische Werte vermittelt. Anderson (vgl. ebd.: 22, 27, 185) argumentiert, der *Frontier*-Mythos sei weiterhin

grundlegend für das Hollywood-Kino und die US-amerikanische Gesellschaft. Da die Bevölkerung für Inszenierungen der Geschichte im Kino empfänglicher sei als für die komplexen Thesen der Wissenschaftler, dürfe die Rolle von Filmen als Legitimationsgrundlage von, mitunter sehr fragwürdigen, politischen Handlungen nicht unterschätzt werden (vgl. ebd.: 4-6).

1.5 Der evolutionäre Ansatz

Beispiele wie Wright oder Ray zeigen, dass sich sowohl der Ritual- als auch der Ideologieansatz zur Auseinandersetzung mit historischen Entwicklungen von Genres eignen. Thomas Schatz (1981: 13f.) stützt seine Ausführungen ebenfalls auf die Annahmen des Ritualansatzes: „[Genre films] express the social and aesthetic sensibilities not only of Hollywood filmmakers but of the mass audience as well“. Genres seien somit „collective cultural expressions“, es bestehe eine „[...] cooperation between artists and audience in celebrating their collective values and ideals“ (ebd.: 13; 15). Im Gegensatz zu Wright, der sich auf Entwicklungen innerhalb des Westerngenres in einem bestimmten Zeitraum beschränkt, geht Schatz (ebd.: 18, 37) von einer bei allen Genres ähnlich verlaufenden schematischen und vorhersehbaren Entwicklung nach einem evolutionären Muster aus. Genres bildeten jeweils ein dynamisches und gleichzeitig statisches System, denn sie seien „[...] a formula of interrelated narrative and cinematic components that serves to continually reexamine some basic cultural conflict [...]“ (ebd.: 16). Sie besitzen für Schatz mithin eine unveränderliche Essenz.

Der Genretheoretiker geht dabei von einer ‚inneren‘ Entwicklung von Genres aus, die sich unabhängig vom gesellschaftshistorischen Kontext vollziehe: „[...] once the story is repeated and refined into a formula, its basis in experience gradually gives way to its own internal narrative logic“ (ebd.: 36). Er schlussfolgert: „A genre's formal internal evolution, however, especially when considered in terms of our growing familiarity with it over time, does seem to follow a rather consistent pattern of schematic development“ (ebd.: 37). Bezug nehmend auf Henri Focillon formuliert der Schatz (ebd.: 37f.) ein vierstufiges Modell:

Thus a form passes through an *experimental* stage, during which its conventions are isolated and established, a *classic* stage, in which the conventions reach their ‚equilibrium‘ and are mutually understood by artist and audience, an age of *refinement*,

during which certain formal and stylistic details embellish the form, and finally a *baroque* (or ‚mannerist‘ or ‚self-reflexive‘) stage, when the form and its embellishments are accented to the point where they themselves become the ‚substance‘ or ‚content‘ of the work. [Herv. – i.O.]

Eine derartige Entwicklung finde statt, da Publikum und Filmemacher immer vertrauter würden mit den Konventionen des Genres und schlussendlich deren Zugehörigkeit zum Raum des Imaginären erkennen würden (vgl. ebd.: 37, 41). Die Filme der frühen Phase seien daher ‚naiv‘ und eindimensional, sie hätten vor allem einen rituellen, sozialen Wert, die späteren Filme seien ambig, komplex und selbstreflexiv und hätten daher vor allem formalen, ästhetischen Wert (vgl. ebd.: 41). Es sei mithin zwischen den „storytellers or craftsmen“ der frühen Phase und den „artists“ der späten Phase zu unterscheiden (vgl. ebd.: 41).

Bei den ersten Western der Filmgeschichte handelte es sich nach Schatz (vgl. ebd.: 38, 46) um historische Dokumente, welche die damalige Realität wiederzugeben suchten und einen gesellschaftlichen Idealzustand inszenierten, wie dies bei *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (1903) der Fall sei. Am Beispiel von John Fords inzwischen stark kanonisiertem, filmischen *œuvre* legt Schatz (vgl. ebd.: 63-80) dar, wie das Westerngenre eine Entwicklung durchlaufen habe: *STAGECOACH* (1939) inszenierte die klassische optimistische Sicht auf den amerikanischen Westen, *THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE* (1962) trauere den alten Zeiten nach und lege die Erzählung der Westeroberung als Mythos offen.

Schatz ist nicht der einzige Autor, der von einer linearen Evolution des Western ausgeht. In der Einführung zu ihrem an ein breites, nicht nur akademisches Publikum gerichteten Sammelband beschreiben Bernd Kiefer und Norbert Grob (vgl. 2003: 31-40) eine ähnliche evolutionäre Entwicklung. Auf erster Stufe gab es „[d]ie naiven Western [...] in der einfachen, reinen Form. [...] Nichts Metaphorisches, keine Lebensanschauungen, keine Psychologie, nur alltägliche Charaktere in einem historischen Ambiente“. Dann kamen *Epics*, bei denen der Western seine mythologische Qualität erhält, später „dramatische und psychologische“ Filme, die sich „[...] auf einen überschaubaren Konflikt konzentrierten und ihn aufrichtig und spannungsreich durchspielten“. Erst durch „kritische und skeptische“ Western, welche die „[...] naiven Regeln nutzten, um wichtige Themen der Moral, Philosophie und Politik zu diskutieren [...]“, sei das Genre „erwachsen“ geworden. Kiefer und Grobs Geschichte des Western endet mit den „Spätwestern“, die als „Endspiele des Genres“ eine pessimistischere Sicht auf den nun enttarnten Mythos freigegeben haben. Im

Sammelband ist die Filmauswahl dann aber sehr heterogen und die jeweils von unterschiedlichen AutorInnen verfassten Texte zu den Filmen geben wenig Anlass zur Stützung eines evolutionären Narrativs.

Obwohl explizit vorwiegend von Schatz vertreten, war der Evolutionsansatz auf der impliziten Ebene einflussreich, wie das Beispiel von Kiefer und Grob zeigt. Schatz formuliert ein Narrativ, das die Geschichte des Western auf angenehme Art und Weise erzählt: Eine überschaubare Entwicklung mit klaren Stadien und einer privilegierten Auswahl an Filmen. Die Gegenwart wird gegenüber der Vergangenheit souverän positioniert, ein Blick ‚von oben herab‘ dominiert. Ein ähnliches Narrativ dürfte wohl im kollektiven filmkulturellen Bewusstsein in Verbindung mit der Kategorie ‚Western‘ bestehen.

1.6 Die ‚neuen‘ Ansätze

Obwohl die ‚alten‘ Ansätze breite Akzeptanz und Anwendung gefunden haben und unbestritten empirische Evidenz besitzen, hat es immer wieder Versuche gegeben, die Genretheorie in neue Bahnen zu lenken. Im Rahmen einer Kritik der ‚alten‘ Ansätze möchte ich nun einige der neueren Stossrichtungen darlegen. Die vier in Kapitel 1.1 aufgeführten Grundsatzfragen der Genretheorie werden im Rahmen der ‚neuen‘ Ansätze neu aufgerollt. Wegen ihrer Fixierung auf essentialistische Genred Definitionen und ihrem eingegrenzten Fokus auf einzelne Aspekte von Genres ermüden sich die ‚alten‘ Ansätze nach einiger Zeit. Sie werden zunehmend zu tautologischen Behauptungen, die zwar mit Beispielen zu belegen sind, aber keine neuen Erkenntnisse mehr bringen. Eine Fixierung auf bestehende Erklärungen generischer Zusammenhänge und auf den etablierten Kanon an Filmen ist die Folge: Im Ritualansatz erkennt man immer denselben Mythos, dieselben rituellen Abläufe in den Genrefilmen und der Ideologieansatz erschöpft sich durch das wiederholte Auffinden kapitalistisch-imperialistischer Indoktrination, ein leichtes Unterfangen in einer Zeit ökonomischer, politischer und kultureller US-amerikanischer Dominanz (vgl. Neale 2000: 228). So verfällt zum Beispiel Anderson teilweise einem zwar durchaus amüsanten, aber schlussendlich wenig ergiebigen ironisch-sarkastischen Tonfall.¹ Und der Evolutionsansatz erklärt die Entwicklung eines Genres für auf ewig

¹ Dies nicht nur gegenüber Hollywood, dem er ausschliesslich kommerzielle und imperialistische Ziele vorwirft (vgl. 2007: 2, 22), sondern auch gegenüber seinen Berufskollegen: „Film critics are a lot like Sunday morning talk show regulars – self-important, yes, but also gassily ignorant on many of the very issues upon

abgeschlossen, ist die „barocke Stufe“ einmal erreicht worden. Alles was jetzt noch kommt, ist nur noch ein marginales Nachspiel der vorhergehenden Stufen.

1.7 Perspektivische und emotive Rezeption

Vor allem Altman, Neale und Christine Gledhill kritisieren die den ‚alten‘ Ansätzen zugrundeliegende Annahme einer eindimensionalen Beziehung zwischen den Zuschauern bzw. der Gesellschaft und den Genrefilmen. Gledhill (2004: 221) schreibt: „To understand exactly how the social and films interact we need a concept of genre capable of exploring the wider contextual culture in relationship to, rather than as an originating source of, aesthetic mutations and textual complications“. Von soziokulturellen Veränderungen kann folglich nicht monokausal auf Veränderungen filmischer Formen und Inhalte geschlossen werden (und umgekehrt). Einen ähnlichen Standpunkt vertritt Neale (2000: 225): „Firstly, while the idea that box-office success is an index of popularity seems obvious to the point of tautology, that all those who pay to see films always like or approve of them is not“. Der kommerzielle Erfolg eines Filmes bestätigt zwar dessen – zumindest vorübergehende – Popularität, sagt aber noch relativ wenig aus über den Erfolg der Vermittlung ideologischer Botschaften. Denn das Genrepublikum ist in sich heterogen und nie identisch mit der nationalen Gesamtbevölkerung (vgl. ebd.: 226). Ähnliches gilt für die Produktionsseite, die laut Altman (1999: 208) ebenfalls in sich heterogen ist und keine einheitlichen ökonomischen oder ideologischen Interessen vertritt.

Altman verweist auf die Bedeutung der Perspektive bei der Rezeption von Genrefilmen, indem er seinen *semantic/syntactic approach* um die pragmatische Komponente erweitert. Für das Verständnis von Genrewelten ist für ihn (vgl. ebd.: 207) neben den einzelnen Bestandteilen (*semantics*) und der strukturellen Anordnung dieser Bestandteile (*syntactics*) auch die Frage wichtig, wie die Semantik und die Syntax eines Filmes rezipiert werden (*pragmatics*). Er schreibt: „[...] genres look different to different audiences, and [...] disparate viewers may perceive quite disparate semantic and syntactic elements in the same film“ (ebd.: 207). Dem Medium Film wird, ähnlich wie im Ritualansatz, eine eigene Sprache zugewiesen, mit dem Unterschied, dass Altman die Verarbeitung dieser Sprache

which they are called to comment“ (ebd.: 28). Die essentielle Frage, was den Western ausmache, beantwortet Anderson (ebd.: 16) pointiert: „The frontier myth does, stupid“. Über *Frontier*-Helden schreibt er, sie seien noch immer populär, „[...] as do Indians, recast as Muslims, blacks, aliens, Others, whatever“ (ebd.: 27f.). In seinem Rundumschlag nimmt Anderson (ebd.: 68-76) zudem eine vor allem als Provokation verfängliche Analyse von *RED RIVER* als homoerotische (!) „horse opera“ vor.

als perspektivisch unterschieden auffasst (vgl. ebd.: 209). Selbst die scheinbar nur auf eine Art lesbaren Filme des klassischen Hollywood bezeichnet Altman (vgl. ebd.: 136f.) als „Puzzles“, die aus verschiedenen Perspektiven jeweils anders rezipierbar sind.

Einen auf emotive Vorgänge gerichtete Erklärung filmischer Rezeption verfolgen Barry Keith Grant, Tag Gallagher und Peter Wuss, um sich von den ‚alten‘ Ansätzen und ihrer Fokussierung auf vorwiegend narrative Strukturen zu distanzieren. Grant (vgl. 1995: 116) kritisiert die Privilegierung der Narration und formuliert stattdessen unter dem Begriff „viewing experience“ („Seherlebnis“) einen emotiven Zugang. Die Identifikation mit dem Geschehen und den Charakteren auf der Leinwand funktioniere trotz des Zuschauerwissens, dass es sich ‚nur‘ um eine inszenierte filmische Fiktion handle (vgl. ebd.: 115). Ein Kunstwerk sei kein Objekt, sondern „[...] an action, an interaction with the text, an aesthetic experience“ (ebd.: 118). Ähnlich argumentiert Gallagher (vgl. 1986: 273), wenn er die Gleichsetzung von filmischer Rezeption und analytischer Deutung der Narration und damit die Ausblendung der ästhetischen Dimension von Filmen in vielen genretheoretischen Texten kritisiert. Die Wirkung von Genrefilmen lasse sich nicht anhand der Variation eines narrativen Systems beschreiben. Für eine Filmanalyse sei die Narration gar etwa gleich irrelevant wie „[...] narrative summaries of operas are to music criticism“ (ebd.: 273).

Gar für eine empirisch-psychologische Filmforschung spricht sich Wuss (vgl. 2002: 123f.) aus, denn man habe noch keine Möglichkeit gefunden, emotive Wirkungen von Filmen zu „objektivieren“. Das Genrekino ist für Wuss (ebd.: 135, 127) ein „[...] günstiger Ausgangspunkt für die Erforschung von emotiven Wirkungen des Films“, wie „[...] ein gefühlsmässiges Engagement, eine Involviertheit, verbunden etwa mit Empathie im Verhältnis zu den Figuren“. Auch Wuss scheint hier an die Tendenz zum Verständnis vom filmischer Rezeption als mitunter irrationalen, assoziativ und emotiv geleiteten Vorgang anzuknüpfen.

1.8 Diskursive und kognitive Konstitutierung von Genrekategorien

Sind Filme unterschiedlich rezipierbar, muss auch die Vorstellung einer textimmanenten Genreessenz, sei dies ein mythologischer Kern, eine ideologische Botschaft oder semantische bzw. syntaktische Merkmale, relativiert werden. Es stellt sich gar die Frage,

ob Genres überhaupt als klar voneinander abgrenzbare Klassen definiert werden können. Auch das vergleichsweise relativ kohärente Westerngenre lässt sich nicht auf seine funktionale Bedeutung als Ausdrucksform des von ideologischen und rituellen Genretheoretikern oft bemühten *Frontier*-Mythos reduzieren. Neale (2000: 135f.) schreibt treffend: „[...] there remains a tendency among those who use frontier mythology as a basic framework for discussing the western to view the latter solely as a vehicle for an unambiguous version of the former [...]“.

Einen neuen Blickwinkel ermöglicht Jörg Schweinitz, der von der Suche nach ‚objektiven‘ Kriterien absieht und stattdessen die Frage stellt, wie Genrekategorien kognitiv gebildet werden. Für ihn sind Genres, bezugnehmend auf Bordwell (vgl. 1989: 147f., z. in Schweinitz 1994: 109f.), „offen-texturiert“ und „diffus“, sie bilden kein logisch kohärentes System. Stattdessen verweist er auf die kognitive Verknüpfung von Filmen nach praktischen Kriterien anhand von Familienähnlichkeiten (vgl. ebd. 114; ausführlicher 2002: 87f.), in Kettenkomplexen (vgl. 1994: 112) oder in einer radialen Struktur mit einem prototypischen Film als Zentrum (vgl. ebd.: 111). In allen Fällen werden einzelne Filme miteinander verknüpft, ohne dass sie direkt aufeinander oder auf eine Essenz Bezug nehmen müssen. Es kann daher kaum überraschen, dass die Klassifizierung von Filmen in Genres üblicherweise anhand von Indikatoren erfolgt, die auf unterschiedlichen Abstraktionsebenen angesiedelt sind: ‚Gangsterfilm‘ und ‚Western‘ beziehen sich auf ein Milieu, ‚Thriller‘ und ‚Komödie‘ auf eine körperliche Reaktion, usw. (vgl. ebd.: 109).

Das diffuse, offene, *lebendige* Genrebewusstsein, wie Schweinitz (vgl. ebd.: 112) es nennt, ist im stetigen Wandel begriffen. Neue Elemente kommen hinzu und es gibt Verschiebungen, ohne dass der Komplex als Ganzes auseinanderfällt. In seiner Monografie erweitert Schweinitz (2006: 83f.) seinen Ansatz und rückt die Stereotype ins Zentrum des Genrebewusstseins. Es gilt, dass:

[...] man *Genres als intertextuelle Systeme* begreift, die *offen strukturiert sind* [...] – als Systeme, die sich darüber hinaus in *steter Wandlung und in Wechselwirkung* mit anderen befinden. Kohärenz erhalten Genrebegriffe [...] durch die reale Evolution und kulturelle Interaktion in Verbindung mit einem kulturellen Genrebewusstsein, das die Filme aufgrund heterogener und fließender Aspekte zum Genre zusammenschliesst.

Weiter schreibt Schweinitz (ebd.: 86):

Wechselwirkungen und Prozessen dieser Art, also ‚evolutionierenden historischen Reihe[n]‘ [von Stereotypen], nachzugehen, erscheint für die Genre-Analyse wesentlich ergiebiger als die letztlich vergebliche Konstruktion dürftiger Momente letztinstanzlicher

Stabilität auf hochabstraktem Niveau oder gar die Konstruktion stabiler Systeme der Genres untereinander.

Schweinitz fordert also mit dem Verweis auf die Bedeutung der Stereotype in der Entwicklung von Genres die Abkehr von der Suche nach zeitloser Essenz und ‚objektiven‘ Definitionen, in denen der Konstruktcharakter von Genrekategorien ausgeblendet wird. Ähnlich wie Grant, Gallagher und Wuss bei der Rezeption verweist somit auch er auf eine letztendlich assoziativ-emotive, logisch schwer fassbare Komponente bei der Bildung eines Genrebewusstseins.

Während Schweinitz die Bildung von Genres als kognitiven (subjektiven) Vorgang beschreibt, betonen Altman (vgl. 1999: 91f., 99) und Gledhill (vgl. 2004: 121f.) den diskursiven Charakter von Genres. Gledhill (vgl. ebd.: 223) spricht von Genres als „arena of cultural-critical discursivity“. Unterschiedliche Gruppen, Personen und Institutionen nehmen am generischen Diskurs teil: Kritiker und Wissenschaftler, Produzenten und Distributoren, Medien, Zuschauer und Fans, staatliche Institutionen. Altman (vgl. 1999: 54, 124) schreibt, dass vor allem Kritiker aus praktischen Gründen daran interessiert seien, Filme zu sortieren, während beispielweise Produzenten und Distributoren des klassischen Hollywood bei der Werbung für ihre A-Pictures aus kommerziellen Gründen oft auf klare Genre-Zuordnungen verzichtet haben, um die Einzigartigkeit der einzelnen Filme hervorzuheben und ein möglichst breites Publikum anzusprechen.

Zu Gledhill bleibt hier noch ein kritischer Punkt anzufügen: Sie verpasst es leider meiner Ansicht nach, ihren zu Beginn sehr interessanten Ansatz (Genres als Diskurse) weiterzuentwickeln. Stattdessen führt sie den Begriff „Modalität“ ein, für sie „[...] a specific mode of aesthetic articulation adaptable across a range of genres, across decades, and across national cultures“ (Gledhill 2004: 229). Die „Modalitäten“ sollen Genres als transhistorische, transkulturelle Kategorien ablösen. In meinen Augen ein ‚Ausweichmanöver‘, das die zentralen Fragen der Genretheorie lediglich auf den Begriff der „Modalität“ verschiebt.

Wenn Genres im Diskurs – anhand nicht formallogisch abbildbarer Kriterien – entstehen und daher nicht mehr tautologisch definiert werden können, wird auch der unreflektierte Rückgriff auf Werke des Kanons für genretheoretische Erörterungen problematisch. Denn es gibt nicht mehr eine beschränkte Anzahl für das Genre essentieller, völlig unbestritten repräsentativer Filme. Neale (1990: 166) stellt als Vertreter der ‚neuen‘ Ansätze bezüglich

der Kanonisierung in der Genretheorie treffend fest: „[...] that many of a good deal of writing on genre stem from defining and selecting on the basis of preestablished and unquestioned canons of films“. Das Hauptziel der Genretheorie bestehe aber nicht darin, feststehende Korpora von Filmen zu erstellen.

Theoretische Ansätze stützen sich stets auf ein ausgewähltes, besonders illustratives Repertoire an filmischem Material, so dass es nahe liegt, beim Rückgriff auf einen jeweiligen Ansatz erneut auf dieselben Beispiele zurückzugreifen. Die Herausbildung eines Kanons ist die Folge, einige wenige, als für ein Genre essentiell und repräsentativ geltende Filme werden dann von diversen Autoren zur Analyse immer wieder herangezogen. Es scheint mir, dass sich in Bezug auf den Western ein Kanon an Filmen etabliert hat, der mithin eher unreflektiert übernommen wird. Insbesondere die Affinität zu einigen Filmen John Fords fällt auf: STAGECOACH, MY DARLING CLEMENTINE (1946), THE SEARCHERS (1956) und THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE.

Bei der Selektion von Filmen zu theoretischen und analytischen Zwecken kann es durchaus sinnvoll sein, auf Werke des Kanons zurückzugreifen. Besonders, da die Bedeutung einzelner Filme für das Genrebewusstsein nicht unterschätzt werden darf (vgl. Schweinitz 1994: 111; 2006: 84). Schlussendlich basiert ja eine Selektion immer auf vorgängig festgelegten Kriterien. Edward Buscombe (1970: 14) macht ein grundsätzliches Dilemma genretheoretischer Methodik aus, wenn er schreibt: „[...] if we want to know what a western is, we must look at certain kinds of films. But how do we know which films to look at until we know what a western is?“. Im Rahmen der ‚neuen‘ Ansätze von Schweinitz, Altman und Gledhill, in denen es keine auf Genreessenzen basierenden, ewig gültigen Genredefinitionen mehr gibt, kommt Buscombes Frage, die zuvor mit dem Verweis auf eine mythologische (vor allem den *Frontier*-Mythos), ideologische oder semantisch-syntaktische Essenz oder den filmischen Kanon beantwortet wurde, neue Bedeutung zu.

2. Realität in der Mediengesellschaft

Konstruktivistische Überlegungen zur Filmrezeption und zum Genrebewusstsein

2.1 Begriffsklärung

Im folgenden Kapitel werde ich einige bestimmte Thesen aus dem modernen² konstruktivistischen Diskurs behandeln, die sich für eine Auseinandersetzung mit der Rezeption von Filmen und der intersubjektiven Konstruktion von Genrekategorien eignen. Im Interesse sprachlicher und gedanklicher Klarheit wähle ich den Begriff der Realitätskonstruktion und grenze mich von den Konzepten „Welterzeugung“ (nach Nelson Goodman) und ‚Wirklichkeit‘ ab. Dies hat mehrere Vorteile: Im Vergleich zu ‚Wirklichkeit‘ beinhaltet der Realitätsbegriff eine alltägliche Dimension und ist weniger metaphysisch aufgeladen, er setzt keinen Anspruch auf ein einzig gültiges Tatsachengefüge. Ausserdem bezeichnet ‚Realität‘ etwas Subjektives und zugleich intersubjektiv Geteiltes, umfasst also beide Komponenten. Der Begriff ‚Konstruktion‘ beinhaltet, da er etwas in einem Prozess Erstelltes, Gemachtes bezeichnet, die Möglichkeit der analytischen, dekonstruktiven Betrachtung, der ‚Zerlegung‘ in die Bestandteile.

2.2 Intersubjektive Realitätskonstruktion

Im konstruktivistischen Diskurs fasst man Realität nicht als etwas ‚objektiv‘ Vorhandenes, sondern als etwas durch das menschliche Beobachtungssystem Konstruiertes auf (vgl. Schmidt 1994: 5). Dies ermöglicht die kritische Infragestellung und Neubetrachtung bisher als unumstritten geltender ‚Tatsachen‘, ohne im Sinne eines nihilistischen oder solipsistischen Relativismus alle Sicherheiten menschlicher Erfahrung für ungültig zu erklären. Goodman (1978: 117f.) betont: „Die Bereitschaft zahllose alternative wahre oder richtige Weltversionen zu akzeptieren, bedeutet nicht, dass alles erlaubt wäre [...], sondern nur, dass Wahrheit anders gedacht werden muss, denn als Korrespondenz mit einer

² Ist im Folgenden vom ‚Konstruktivismus‘ die Rede, meine ich den „neuen“ Konstruktivismus, der seit seinem Aufkommen in den USA vor rund vierzig Jahren in diversen wissenschaftlichen Disziplinen Bedeutung erlangt hat (vgl. Jensen 1999: 181; Schmidt 1994: 4). Ihn gilt es abzugrenzen von älteren Ausprägungen, denn im weiteren Sinne ist der Konstruktivismus „[...] so alt wie die Diskussion über Erkenntnis“ (Jensen 1999: 181).

fertigen Welt“. Ansonsten setzen wir uns, wie Goodman (ebd.: 18) warnt, „[...] der Gefahr aus, dem Wuchern unserer eigenen unkontrollierten Phantasie zu erliegen“. Denn eine ontologische Wirklichkeit für das konstruktivistische Denken zwar potenziell vorhanden, aber für das menschliche Bewusstsein kognitiv unzugänglich (vgl. Schmidt 1994: 8). Unabhängig davon, ob es eine Realität ‚an sich‘ gibt, bleibt der Menschen an seine Wahrnehmung gebunden. Diese Einschränkung betrifft auch das menschliche Erkenntnisvermögen (vgl. Jensen 1999: 39). Wissenschaft ist somit für konstruktivistische Denker ein Beobachtungssystem „zweiter Ordnung“, eine Position, die sie mit anderen Beobachtungssystemen der Gesellschaft (Kunst, Medien usw.) teilt (vgl. Schmidt 1994: 5; Jensen 1999: 21)

Stefan Jensen (vgl. ebd.: 172f.) unterscheidet zwischen drei im konstruktivistischen Diskurs behandelten Betrachtungsebenen der Realitätskonstruktion: (1) der biologisch-kognitiven, hier steht der neuronale Prozess im Vordergrund, (2) der mentalistischen Ebene des Bewusstseins – ein laut Jensen noch unzureichend erforschtes Gebiet – und (3) der gesellschaftlichen, auf welcher der kulturelle Prozess in den Blick kommt. Die gesellschaftliche Ebene soll hier, bei Beachtung der mentalistischen Ebene, vor allem im Zentrum stehen. Denn die subjektive Konstruktion von Realität hängt wesentlich vom soziokulturellen Umfeld ab, funktioniert also in Korrespondenz mit *kulturellen Paradigmen*. Jensen (ebd.: 154) schreibt: „Der Mensch wird zum *Beobachter* erst im Rahmen der Gesellschaft, auf der Basis verfügbarer kultureller Programme, die durch Lernprozesse aufgebaut und durch Kommunikation übertragen werden“ [Herv. – i.O.]. Und für Siegfried J. Schmidt (1994: 7) ist Realitätskonstruktion nicht willkürlich, „[...] denn im Wahrnehmen, Erkennen und Handeln sind beobachtende Systeme ‚eingebunden‘ in ihre Artgeschichte sowie in bisher gemachte Erfahrungen, in Wissen, Kommunikation, Normen, Konsens usw.“. Der Fokus meiner Arbeit liegt auf dem Zusammenwirken filmischer und gesellschaftlicher Momente, es soll dabei von einer intersubjektiv geteilten (relativ unabhängig von individuellen subjektiven Konstruktionen) bestehenden Realität ausgegangen werden.

Kulturelle Paradigmen verstehe ich hier als in einem weiten, ungefähren Konsens bestehende, zur Erklärung und zum Verständnis lebensweltlicher Zusammenhänge zusammengeschlossene Axiome, die für ein sinnstiftendes Denken und Handeln grundlegend sind. Paradigmen bilden sich mehr unbewusst als bewusst in der intersubjektiven Kommunikation heraus und unterliegen einer sehr ‚zähflüssigen‘ Dynamik, da sie zum ‚geistigen‘ Fundament der Gesellschaft gehören und sich dergestalt über lange

Zeit bewähren. Weil die kulturellen Paradigmen mit dem konkreten Kontext der mächtigen ökonomischen, sozialen und politischen Umstände in Wechselwirkung stehen und ein Funktionieren als Gesellschaft unter diesen Umständen, einen ‚Alltag‘ erst ermöglichen, sind sie für alle Mitglieder einer gesellschaftlichen Gruppe verbindlich. *Alle* Elemente der Realität anhand der jeweils gültigen kulturellen Paradigmen relationiert, da niemand Elemente ‚neutral‘ wahrnehmen kann. Beispiel eines kulturellen Paradigmas wäre die Vorstellung einer Menschheitsgeschichte, die sich in Richtung eines bestimmten Endziels entwickelt. Das Fortschrittsparadigma stellt Vergangenheit und Gegenwart in einen direkten Zusammenhang und stiftet so dem Denken und Handeln Sinn, sowohl im Alltag als auch in grösseren politischen Dimensionen.

Im Zusammenspiel mit der gegenwärtigen wird auch vergangene Realität (Geschichte) in Korrespondenz mit (gegenwärtigen) kulturellen Paradigmen intersubjektiv konstruiert. Die Konstruktion vergangener Realität steht dabei in einem dynamischen, reziproken Verhältnis zur Konstruktion gegenwärtiger Realität. Denn die Konstruktion von Gegenwart und Vergangenheit basiert auf denselben kulturellen Paradigmen, auf grundlegenden Vorstellungen, nach welchen Regeln und welchem Sinn die Welt funktioniere. Es geht bei der Konstruktion von Vergangenheit (im alltäglichen Denken) meist nicht um die bewusste Formulierung eines reflektierten und kohärenten Geschichtsbildes, sondern um eine extrem komplexitätsreduziertes ‚historische‘ Assoziation, die Bedeutung für Denken und Handeln in der Gegenwart erhält. In dieser Arbeit wird daher unterschieden zwischen dem eben beschriebenen assoziativ-diffusen ‚*Historischen*‘, das im Grenzbereich zwischen dem Realen und dem Imaginären liegt, und dem (aus heutiger Sicht) realen *Historischen* oder *Geschichtlichen*, das sich auf komplexe, tatsächlich stattgefundene Zusammenhänge der Geschichte bezieht. Ein *Western* spielt also in einer partiell imaginären ‚historischen‘ Welt, die Eroberung des US-amerikanischen Westens durch europäische Siedler ist ein Teil der realen Geschichte.

2.3 Fünf „basale Operationen“ der Realitätskonstruktion

Um die Konstruktion von Realität als Prozess modellhaft darzustellen, gehe ich mit Goodman (vgl. 1978: 20-30) von fünf „basalen Operationen“ (vgl. Iser 1991: 26) aus, durch die Elemente relationiert werden. Mit ‚Relationierung‘ meine ich nicht eine systematische,

strukturierende Anordnung, also Rationalisierung von Realität, sondern ein in erster Linie assoziativ, affektiv und emotiv geleitetes Prinzip der Realitätskonstruktion. Unter dem Begriff ‚Element‘ fasse ich jene Bestandteile zusammen, aus denen wir unsere Realität konstruieren. Diese Elemente beinhalten die Wahrnehmung des Materiellen ebenso wie die Wahrnehmung von Zusammenhängen, Ereignissen usw. Elemente sind hier keine messbaren ‚kleinsten Teilchen‘ konstruierter Realität, sondern in der Konstruktion zu Entitäten zusammengefügte Bestandteile, die unterschiedlich gross und unterschiedlich klar konturiert sein können. Elemente bilden sich intersubjektiv und werden, wenn sie autonomisiert sind, also in einem grundsätzlich unbestrittenen Konsens bestehen, zu verlässlichen Grössen der Kommunikation (zu gebräuchlichen Begriffen).

Die folgende Aufzählung widerspiegelt keine zeitliche Reihenfolge oder auf Relevanz bezogene Abstufung der Operationen. Als *erste Operation* nennt Goodman die Komposition und Dekomposition, denn Konstruktion von Realität bestehe unter anderem aus der „[...] Aufteilung von Ganzem in Teile und der Unterteilung von Arten in Unterarten, der Analyse von Komplexen in charakteristische Bestandteile sowie darin, Unterscheidungen zu treffen“ und der „[...] Zusammensetzung von Ganzheiten und Arten aus Teilen, Gliedern und Unterklassen, aus der Kombination von Merkmalen zu Komplexen und dem Herstellen von Verbindungen“. Als *zweite Operation* nennt Goodman Gewichtung, denn „[...] manchmal unterscheiden sich Welten nicht so sehr im Hinblick auf die Entitäten, die sie umfassen, als vielmehr in der Betonung oder im Akzent, und diese Unterschiede sind nicht weniger folgerichtig“. Eine solche Gewichtung kann dichotom, aber auch hierarchisch sein. Als *dritte Operation* nennt Goodman das Ordnen, denn „[...] Welten, die sich hinsichtlich ihrer [Komposition und Dekomposition] oder in der [Gewichtung] nicht unterscheiden, können doch verschieden geordnet sein“, sei dies durch Derivation, als konventionalisierte Sortierung zur praktischen Erkennung, zur Konstruktion eines „einheitlichen und umfassenden Bildes“ oder als Grundlage für Messungen. Als *vierte Operation* spricht Goodman von Tilgung und Ergänzung, denn „[...] unsere Fähigkeit, Dinge zu übersehen, ist praktisch unbegrenzt, und was wir tatsächlich aufnehmen, besteht gewöhnlich aus bedeutungsvollen Fragmenten und Hinweisen, die einer beträchtlichen Ergänzung bedürfen“. Und als *fünfte Operation* gibt es die Deformation, denn „[...] einige Veränderungen schliesslich sind Umgestaltungen oder Deformationen, die sich je nach Gesichtspunkt entweder als Korrekturen oder als Verzerrungen betrachten lassen“.

Mit den Operationen Goodmans lassen sich nun Schlüsse ziehen auf die Rezeption von

Filmen einerseits und auf die Konstitution eines (kollektiven) Genrebewusstseins andererseits, in den folgenden Ausführungen dargelegt wird.

2.4 Medien und Kommunikation: Die Rezeption von Filmen

Zentrales konstitutives Element der intersubjektiven Konstruktion von Realität ist die *Kommunikation*. Peter M. Hejl (1994: 48) schreibt: „Da Vorstellungen den Kern des Sozialen ausmachen, ‚die individuellen Bewusstseine [aber] füreinander verschlossen sind‘, ist Kommunikation, d.h. die Symbolisierung von Interaktion, d.h. sozial erzeugtem Wissen eine fundamentale Existenzbedingung für Gesellschaften“ [Klammer i.O., J.H.]. Aleida und Jan Assmann (vgl. 1994: 114) betonen daher die Bedeutung von Kommunikation und Medien für das soziale Gedächtnis, also für die intersubjektive Konstruktion vergangener Realität. Eine Analyse der Konstruktion von Realität ist also nur möglich, wenn auf mediale Zeugnisse der Kommunikation als Untersuchungsgegenstand zurückgegriffen wird. In medialisierten Gesellschaften kommt dem Film eine grundlegende Funktion als Vermittler und Spiegelbild, als ‚Arena‘ intersubjektiver Realitätskonstruktion zu. Mit Schmidt (1994: 14) kann gar von einer gesellschaftlich privilegierten Stellung der visuellen Medien ausgegangen werden, denn „[...] beobachtbare Objekte und Ereignisse gelten als natürlich oder real, der Bezug darauf als wahr“.

Hejl (vgl. 1994: 48f.) bezeichnet die durch interne Differenzierung einer Gesellschaft entstehenden Subsysteme, wie die Justiz, die Literatur oder die Politik, als „Produzenten von Wirklichkeitskonstrukten“. Laut Jensen (vgl. 1994: 31) agieren diese Subsysteme als Teilnehmer an einem Markt, auf dem verschiedene Realitätskonstruktionen angeboten werden. Schmidt (1994: 16) schreibt über Medien als Subsysteme: „Medienangebote lassen sich aus vielen Gründen nicht als Abbilder von Wirklichkeit bestimmen, sondern als Angebote an kognitive und kommunikative Systeme, unter ihren jeweiligen Systembedingungen Wirklichkeitskonstruktion in Gang zu setzen“. In meinen Augen bieten auch einzelne Subsysteme mehrere sich mithin überschneidende, ergänzende oder widersprechende Realitäten an.

Auch die Institution Genrekino kann in diesem Sinne als ein Subsystem verstanden werden, das verschiedene Realitäten anbietet. Damit kann die in den ‚alten‘ Ansätzen implizierte eindimensionale Beziehung zwischen Film und Rezipient aufgelöst werden zugunsten einer komplexen, wechselseitigen Beziehung. Anstatt von einseitiger

Beeinflussung geht man von einer Angebotssituation aus, bei der Beobachter selektiv Elemente aus medialen Realitäten auswählen und in ihre eigene subjektive Realität integrieren. In Bezug auf das Subsystem Genrekino kann von zwei Arten der Kommunikation gesprochen werden. Einerseits bietet der Film im Vorführungsakt, einem Akt der Kommunikation, dem Zuschauer Realitäten an. Andererseits wird im Diskurs über Filme (und Genres) intersubjektive Realität konstruiert, die sowohl die Wahrnehmung von Filmen als auch diejenige der extrafilmischen Welt beeinflussen.

Im Rahmen der oben formulierten konstruktivistischen Thesen sollte es nun möglich sein, den ideologiekritischen und den rituellen Ansatz in einem Modell filmischer Rezeption zu vereinen. Die Realitätskonstruktion des Zuschauers, bei dem dieser im Akt der Kommunikation aus dem Angebot auswählt, geschieht grösstenteils nicht auf bewusster Ebene. Oder, wie Schmidt (1994: 5) schreibt, „[...] wäre es sinnlos, Wirklichkeitskonstruktion als planvollen und in jeder Phase bewusst gesteuerten Prozess zu konzipieren“. Die Rezeption von Filmen entspricht nicht dem Einkaufen im Supermarkt, bei dem man sich nach kurzem Überlegen für das eine oder andere Produkt entscheidet. Was man als Zuschauer aus einem Angebot auswählt, kann daher durchaus auf rituellen Bedürfnissen beruhen, wie der Schaffung bzw. Aufrechterhaltung eines Zusammengehörigkeitsgefühls. Die Bedeutung von Riten für die soziale Identität heben beispielsweise Aleida und Jan Assmann hervor (vgl. 1994: 121). Rick Altman (vgl. 1999: 160f.; 184) verweist auf eine im medialen Zeitalter gestiegene Bedeutung virtueller Gruppenidentitäten, wie sie unter anderem durch Genrefilme geschaffen werden. Er bezeichnet diese virtuelle Gruppe als eine „absent and yet implied genre community“, die ohne physische Begegnung auskomme.

Auf der anderen Seite ist Rezeption immer auch ein Akt der Beeinflussung des Zuschauers, wie dies die Vertreter des Ideologieansatzes hervorheben. Je nach Kommunikationskontext und Zuschauerperspektive fällt diese Beeinflussung stärker oder schwächer aus, geht mehr in die eine oder andere ideologische Richtung und wird bewusster oder weniger bewusst wahrgenommen. Der nicht explizit konstruktivistisch arbeitende Literaturwissenschaftler Wolfgang Iser (1991: 35f.) schreibt: „Denn Fiktionen gibt es ja nicht nur als fiktionale Texte, sie spielen in den Aktivitäten des Erkennens, Handelns und Verhaltens eine ebenso grosse Rolle wie in der Fundierung von Institutionen, Gesellschaften und Weltbildern“. Schmidt (1994: 14) argumentiert ähnlich, wenn er schreibt:

Es bedarf heute wohl kaum noch einer langen Begründung, dass Massenmedien [...] für unsere Sozialisation, unsere Gefühle und Erfahrungen, unser Wissen, unsere Kommunikation, für Politik und Wirtschaft usw. eine entscheidende Rolle spielen: Sie sind zu Instrumenten der Wirklichkeitskonstruktion geworden.

Dies gilt auch für Genrefilme, die von der Zuschauerschaft primär dem Raum des Imaginären zugeordnet werden und deren Wirkung in Bezug auf die Konstruktion alltäglicher Realität eher schwach, indirekt und subtil ist.

2.5 Kollektives Genrebewusstsein: Diskurs, Konsens, ‚Unschärfe‘

Versteht man Genrekategorien als Elemente konstruierter Realität, ist zunächst ist zu unterscheiden zwischen dem subjektiven, individuellen und dem intersubjektiven, kollektiven Genrebewusstsein. Beide Ebenen sind miteinander verknüpft und beeinflussen sich wechselseitig: Die subjektive Vorstellung eines Genres besteht nie ausserhalb eines bestimmten Kontextes und die intersubjektive Vorstellung besteht – wie die Bezeichnung schon andeutet – nur in der Kommunikation zwischen den Subjekten. Zur praktischen Verwendung von Genrebegriffen muss ein intersubjektiver Konsens darin bestehen, was jeweils gemeint ist, wenn man beispielsweise vom ‚Western‘ spricht.

Dieser Konsens besitzt erstens, auf der diachronen Achse, einen *diskursiven* Status. Das Genrebewusstsein erweist sich zwar als beständig – die Klassifizierung von Filmen nach Genres ist meist über längere Zeit stabil – ist aber auch Veränderungen unterworfen. Mit anderen Worten, ein Genre ist ein dynamisches, flexibles und offenes Elementsystem, dem man mit Schmidt (vgl. 1994: 47) die für „Klassifikationssysteme“ übliche Autonomisierung zusprechen kann. Schmidt (ebd.: 47) schreibt:

Wir haben also einen Prozess, in dem Vorstellungen gegenüber der sozialen Ebene autonomisiert werden. Ist dies eingetreten, kommt es zu einer Wechselwirkung mit dieser sozial erzeugten Wirklichkeit: die Vorstellungsebene wird von der sozialen Ebene aus bestätigt oder verändert, beeinflusst diese aber auch als Wissen, das zur Gestaltung und zum Handeln auf der sozialen Ebene erreichbar ist.

Genrekategorien bestehen folglich als von einzelnen Subjekten unabhängige Vorstellungen der Zusammengehörigkeit von Filmen und Filmgruppen und werden nicht von bestimmten Akteuren einmalig festgelegt. Die Beständigkeit von Genres erklärt sich durch deren graduelle Autonomisierung als System – eine Voraussetzung der Verwendung

in der intersubjektiven Kommunikation – und lässt sich nicht damit begründen, dass den Genrefilmen per se eine Essenz, ein Kern inhärent wäre.

Innerhalb eines generischen Elementensystems gibt es grössere und kleinere, eher vorder- und hintergründig gelegene sowie klarer und weniger klar konturierte Elemente. Orientierung bieten meist als eine Art Knotenpunkt in einem Netz zu verstehende zentral gelegene und relativ feste Elemente, in denen verschiedene assoziative Verknüpfungen zusammenlaufen und um die sich – teilweise nur noch als diffuser ‚Nebel‘ wahrgenommene – Filme gruppieren: Prototypische (meist kanonisierte) Filme bzw. einzelne Szenen oder Sequenzen aus diesen; mit dem Genre interdependente Subgenres, die wiederum als System autonomisiert sind (‚Italowestern‘, ‚klassischer Western‘ usw.); visuelle, figürliche, auditive, narrative oder thematische Stereotype, die von ihrer ursprünglichen Verknüpfung mit spezifischen Filmen gelöst sind, daher als „kulturelle Zeichen“ (Schweinitz 2006: 84) sowohl intertextuell als auch intermedial verfügbar sind.

Genresysteme sind zwar autonomisiert, aber nicht vollständig autonom, das heisst, es bestehen stets (assoziativ abrufbare) wechselseitige Verknüpfungen nach ‚ausser‘, zu kulturellen Diskursen. Durch diese exogenen Knotenpunkte erhalten Genrekategorien einen mitunter normativen und evaluativen Charakter. Altman (1999: 122) stellt treffend fest: „Variations in generic affiliation, evaluation and terminology usually derive from differences in discursive situation“. Genres sind eben nicht, wie Christine Gledhill (vgl. 2004: 221) postuliert, „first and foremost a boundary phenomenon“, sondern vielmehr ein Konsens-Phänomen, das über ein ungefähr fassbares, für einen gewissen Zeitraum mehr oder weniger unbestrittenes Zentrum an Knotenpunkten und in keiner Hinsicht über klare, objektivierbare Grenzen verfügt.

Zweitens ist der Konsens bezüglich Genrekategorien, auf der synchronen Achse, bezüglich Genres ‚unscharf‘ und beruht auf eher diffusen subjektiven Einschätzungen, die nur *ungefähr* dasselbe meinen. Die Zuordnung einzelner Filme zu einem Genre geschieht ja, wie Jörg Schweinitz (vgl. 1994: 112) unterstreicht, assoziativ, also nicht auf formallogischen, rationalen Kriterien basierend und kann daher trotz Konsens je nach Beobachter differieren. Meist muss diese Assoziation in konkreten Anwendungssituationen generischer Diskursivität innerhalb von Sekundenbruchteilen verfügbar bzw. aktivierbar sein und kann in diesen Momenten nur unreflektiert und unmittelbar geschehen. Altman (1999: 110f.) schreibt: „There is sufficient cultural agreement on the existence and nature

of certain genres to subtend clear understanding [...]“. Er folgert: „[...] a more satisfactory understanding of genre may be built around generic miscommunication [...]“.

Schmidt (1994: 12) argumentiert: „In unserer Gesellschaft werden Sprache und Kultur, soziale Rollen, Kleidung, Frisur usw. zur Trivialisierung ‚nicht-trivialer Maschinen‘ (anderer Menschen) eingesetzt, um deren Unvorhersehbarkeit und Indeterminiertheit partiell zu reduzieren und so pragmatisch Interaktion und Kommunikation zu erleichtern“. Er verweist damit auf einen basalen Vorgang der Realitätskonstruktion, der nicht nur für die Klassifizierung von Menschen Gültigkeit hat: Dinge werden aufgrund bestimmter Ähnlichkeiten zu Kategorien zusammengeschlossen, es wird ein übergreifender Konsens gefunden, welches Element aufgrund welchen Aspektes zu einer bestimmten Kategorie gehört. Die Klassifizierung bewährt sich, wird allgemein akzeptiert und nicht mehr grundsätzlich hinterfragt, obwohl sie nur auf einigen ungefähr bestimmten, äusserst selektiven Ähnlichkeiten und daher auf starker Komplexitätsreduktion beruht.

Der nicht explizit ausgesprochene Konsens besteht neben dem Finden eines gemeinsamen Nenners auch darin, Lücken in der logischen Kohärenz von Klassifizierungen zu akzeptieren oder zu marginalisieren. Goodman (vgl. 1978: 92-112) legt anhand von Experimenten mit geometrischen Figuren dar, wie die menschliche Wahrnehmung, auf Erfahrungen und Konventionen zurückgreifend, Lücken schliessen kann. Er schreibt: „Sogar in den Bereich dessen, was wir tatsächlich wahrnehmen und erinnern, greifen wir ein und schliessen alles als Täuschung oder als vernachlässigbar aus, was sich der Architektur der Welt, die wir bauen, nicht einfügen lässt“ (ebd.: 28). Es kann m.E. davon ausgegangen werden, dass der Grad an Komplexitätsreduzierung der Wahrnehmung zunimmt, je grösser uns die räumliche, zeitliche und ‚geistige‘ Entfernung eines Elementes (Objekte, Subjekte, Ereignisse, Zusammenhänge) erscheint. Tag Gallagher (1986: 263) vermutet wohl ganz richtig: „Perhaps older westerns, like olden times, will always strike the modern mind as less complex, less amoral, and above all less vivid [...]“. Eine Problematik, die sich unter anderem bei der Konzeptualisierung von Genregeschichte zeigt.

2.6 Kollektives Genrebewusstsein: Die Spezifik *filmischer* Genres

Die eben erläuterten Prozesse – Konsensfindung, Autonomisierung, Trivialisierung, Marginalisierung von Lücken – haben generell Gültigkeit für die Bildung von Kategorien

bei der Konstruktion von Realität. Genres zeichnet dennoch eine Spezifik aus, die sie von anderen Elementen und Elementsystemen konstruierter Realität unterscheidet. Die Einigkeit und Sicherheit bezüglich der Frage, welche Filme beispielsweise als ‚Melodrama‘ zu bezeichnen sind, ist meist kleiner als bei anderen Dingen des Alltags. Besonders beim konkret Materiellen – Altman (vgl. 1999: 100f.) nennt den Hammer als Beispiel – dürfte die Übereinstimmung ungleich grösser sein (obwohl freilich auch der Hammer eine Kulturgeschichte hat und auf einer höheren begrifflichen Abstraktionsebene, beim Wort ‚Werkzeug‘, die Uneinigkeit bereits grösser sein dürfte, was dazu gehört und was nicht). Filmgenres sind also diffuser und ‚unschärfer‘ konturiert als andere Elemente der alltäglichen Realität. Zudem sind die kulturellen Verknüpfungen bei Genres zwar meist unbewusst, aber dennoch deutlicher vorhanden als bei anderen Sachverhalten: Fast jeder Mensch in der westlichen Welt verbindet das Genrekino mit Hollywood, den USA, dem Starsystem, mit populärem Filmeschaffen, mit Filmen einer bestimmten Periode, usw.

Ich möchte zwischen vier Ebenen der Diskursivität unterscheiden, auf denen sich in wechselseitiger Einwirkung ein kollektives Genrebewusstsein konstituiert. Erstens die *private* Diskursivität von Genres als affektives, kognitiv gefestigtes Klassifizierungssystem, in dem Filme zumeist unreflektiert und unbewusst sortiert werden. Zweitens die *populäre* Diskursivität, bei der die Klassifizierung ökonomischen, politischen, populärwissenschaftlichen oder ähnlichen öffentlich relevanten Zwecken dienend tendenziell bewusst geschieht und medial in Zeitschriften, Werbungen usw. verbreitet wird. Drittens die *institutionelle* Diskursivität zur Effizienzsteigerung und höheren Berechenbarkeit bei der Produktion und Distribution von Filmen mit ökonomischer und/oder ästhetischer Zielsetzung. Viertens die *akademische* Diskursivität zur Auseinandersetzung mit im Genrebegriff gebündelten filmhistorischen, filmtheoretischen und filmanalytischen Fragestellungen. Hier ordnen sich ökonomische und politische Interessen idealiter dem wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn unter.

Verschiedene Akteure mit unterschiedlichem Interesse, Institutionalisierungsgrad und Einfluss wirken auf die Konstitution des kollektiven Genrebewusstseins anhand unterschiedlicher Kriterien ein: Individuen, Fans, Journalisten, Kritiker, Wissenschaftler, Produzenten, Distributoren. Auf allen vier Ebenen sind Genres mithin hauptsächlich pragmatische Kategorien zur Vereinfachung der Kommunikation über Filme, Filmgruppen und die Filmkultur.

3. Zwischen ‚real‘ und ‚imaginär‘

Ein Spannungsfeld konstruierter Realität

3.1 Real, imaginär, fiktiv: Wolfgang Iser's triadisches Modell

Der Literaturwissenschaftler Wolfgang Iser entwickelt in seiner Monografie *Das Fiktive und das Imaginäre* (1991) das triadische Modell des Fiktiven, Imaginären und Realen, das ich im Folgenden für meine Fragestellung filmtheoretisch aufschliessen und, basierend auf den konstruktivistischen Überlegungen aus Kapitel 2, als ein Spannungsfeld konzeptionell ausdifferenzieren möchte.

Iser nimmt den Prozess der Konstruktion und Rezeption fiktiver Welten in der Literatur unter die Lupe. Das Fiktive, das Imaginäre und das Reale stehen nach ihm in einer „dreistelligen Beziehung“ zueinander (vgl. Iser 1991: 18). Anstatt von einer absoluten Dichotomie ‚real‘ vs. ‚fiktiv‘ auszugehen, widmet sich Iser der Frage, wie Elemente des Realen und des Imaginären einander im Fiktiven überlagern:³

Denn nun gilt es, Relationen aufzusuchen, statt Oppositionen auszumachen, und das heisst zugleich, von dem Entwerfen eines transzendentalen Ortes entbunden zu sein, der immer dort notwendig war, wo es galt, durch entsprechende Prädikatisierungen Fiktion und Wirklichkeit als Entgegensetzung auszuweisen.

(Ebd.: 23)

Den Konstruktionsprozess durch die Produktionsseite bezeichnet Iser als „Akt des Fingierens“, eine Grenzüberschreitung, durch die Imaginäres aus seiner Unbestimmtheit (Realwerden) und Reales aus seiner Bestimmtheit (Irrealisierung) gelöst und im fiktionalen Werk verarbeitet wird (vgl. ebd.: 22). Selektiv werden Elemente aus der alltäglichen Realität ausgewählt und mit imaginären Elementen zusammengefügt, so dass eine perspektivische Sicht auf die jeweiligen Elemente entsteht (vgl. ebd.: 24f.). Das Imaginäre an sich ist in seiner „[...] uns durch Erfahrung bekannten Erscheinungsweise diffus, formlos, unfixiert und ohne Objektreferenz“ (ebd.: 21), es wird erst manifest im Akt des Fingierens.

Das Gegenstück zum Akt des Fingierens bildet auf der Rezipientenseite die

³ Bereits Nelson Goodman (1978: 114) zweifelte an der dualistischen Auffassung, „[...] dass Fiktionen erfunden und Tatsachen gefunden werden“. Fiktionen beschreibt er stattdessen als *metaphorisch* „wirkliche Welten“ (ebd.: 129).

Semantisierung: „Ist das Fiktive die Übersetzung des Imaginären in die konkrete Gestalt zum Zweck des Gebrauchs, so ist die Semantisierung die Übersetzung eines erfahrenen Ereignisses in die Verstehbarkeit des Bewirkten“ (ebd.: 47). Die im Akt des Fingierens verarbeiteten Elemente werden durch den Rezipienten in vorhandene Deutungsmuster überführt. Wie Rick Altman mit seinem *pragmatic approach* (vgl. Kap. 1.7) verweist also auch Iser auf die Möglichkeit verschiedener Perspektiven bei der Rezeption eines Filmes bzw. Textes. Da Texte stets auf verschiedene Arten und aus verschiedenen Perspektiven lesbar sind, erweist sich die Suche nach dem einen „verborgenen Sinn“ des Textes als „Sisyphusarbeit“ (vgl. ebd.: 47). Iser (ebd.: 27) schreibt:

Die Intention ist wahrscheinlich [...] nur über die Manifestationsqualitäten einzukreisen, die sich in der Selektivität des Textes im Blick auf seine Umweltsysteme erkennen lässt. Textintentionalität ist folglich etwas, das sich in der jeweils gegebenen Welt nicht vorfindet, ohne dadurch schon ein Imaginäres zu sein.

Zu ergänzen bleibt aus meiner Sicht die Bedeutung des kulturellen Umfeldes für eine auf einem Konsens beruhende Lesart eines Textes, die keine beliebige, vollkommen subjektive Angelegenheit ist.

Im Akt des Fingierens entsteht für Iser nicht nur eine fiktive Welt, die sich aus realen und imaginären Elementen zusammensetzt, sondern auch eine Aussage über das Fingieren selbst. Durch so genanntes „Signalrepertoire“ (ebd.: 35) gibt sich der Text als fiktionales Produkt zu erkennen: „Folglich wird diese Welt in Klammern gesetzt, um zu bedeuten, dass die dargestellte Welt nicht eine gegebene ist, sondern nur so verstanden werden soll, als ob sie eine gegebene sei“ (ebd.: 37). Im Gegensatz zu derjenigen Fiktion, „[...] die ihren Charakter verschleiert; [...] damit die Fiktion für eine Realität gehalten werden kann“ (ebd.: 38).

Einem solchen Statement zum grundlegenden fiktionalen Charakter eines Werkes kann sich kein Filmemacher entziehen. Ich gehe davon aus, dass jedem Film ein Akt des Fingierens zugrunde liegt, filmische Realität also immer fiktiv ist, da sie ja nicht über realpraktisches Handeln, sondern lediglich als Als-ob-Realität assoziativ erlebt wird und zudem im Vergleich zur alltäglichen Realität beträchtlicher Komplexitätsreduktion unterliegt. Sie erhält dadurch von vornherein eine gewisse ‚Künstlichkeit‘, Imaginäres wird eingeflochten. Eine Unterscheidung zwischen fingierter Darstellung, die metaphorisch auf Wirklichkeit verweist, und „realistischer“ Darstellung, die Wirklichkeit direkt bezeichnet, wie Iser (vgl. ebd.: 40f.) sie vornimmt, scheint mir konstruktivistisch gesehen problematisch.

3.2 ‚Real‘ und ‚imaginär‘ als Pole eines Spannungsfeldes

Aus Sicht des Konstruktivismus muss das von Iser verwendete dualistische Begriffspaar ‚real‘ – ‚imaginär‘ ausdifferenziert werden, da es praktisch keine klare Abgrenzung zwischen einem objektivierbaren Realen und einem rein Imaginären geben kann. Schmidts (1994: 15) Argumentation zur Berichtserstattung im Fernsehen gilt auch für das Medium Film:

Die Irritationen der ‚Realitätsdiskussion‘ lassen sich auflösen, wenn man nicht länger von der scheinbar selbstverständlichen Differenz Lebensrealität/Medienrealität ausgeht, sondern die Systemreferenzen einerseits, die Konstruktionsprozesse und ihre empirischen Voraussetzungen andererseits genauer berücksichtigt.

Es gilt folglich, den ‚Graubereich‘ zwischen dem Imaginären und dem Realen sowohl in der Konstruktion fiktiver Realität (im Akt des Fingierens) als auch in deren Rezeption (Semantisierung) als theoretisch und empirisch nicht vollständig zugängliches *Spannungsfeld* zu erfassen.

Im Vorfeld ist auf konstruktivistischer Basis zu unterscheiden zwischen einer fiktiven Realität, die nur medial konstruiert und rezipiert werden kann, und einer alltäglichen Realität, die von menschlichen Beobachtern (subjektiv) bzw. zwischen den menschlichen Beobachtern (intersubjektiv) in medialer und nicht-medialer Kommunikation konstruiert wird.

‚Real‘ und ‚Imaginär‘ betrachte ich als Orientierung stiftende Pole eines Spannungsfeldes, die sich gegenseitig konturieren, da sie nur durch Referenz auf ihren jeweiligen Gegenpol klassifikatorisches Potenzial erhalten. Der Pol des Realen besteht aus im allgemeinen Konsens trivialisierten Elementen und Elementsystemen, die als „stummes Wissen“ (vgl. Iser 1991: 18) einer Gesellschaft grundsätzlich unbestritten sind. Ein grosser Teil unserer Realität wird aus solchen Elementen konstruiert, da sonst intersubjektive Kommunikation und Interaktion unmöglich wären. Siegfried J. Schmidt (1994: 10) bestätigt, dass „[...] wir im täglichen Leben – abgesehen von Situationen des Streits – intuitiv den Eindruck haben, wir lebten doch mehr oder weniger alle in ein und derselben Wirklichkeit“. Das Reale ist dabei als begriffliches Konzept von demjenigen der Realität abzugrenzen: Das Reale ist eine normative Kategorie innerhalb einer konstruierten Realität eines Beobachters oder mehrerer Beobachter.

Der Pol des Imaginären bildet das Gegenstück zum Pol des Realen. Im Gegensatz zu

realen Elementen scheinen imaginäre, wie literarische oder filmische Figuren, Schauplätze oder Zusammenhänge, in der alltäglichen Lebensrealität keine direkte Entsprechung zu haben, konstituieren sich also nur in der Vorstellung und nicht in der Wahrnehmung. Das Imaginäre entsteht durch menschliches fingierendes Wirken und erhält im Prozess der intertextuellen Konventionalisierung eine eigenständige, vom Realen losgelöste Bedeutung, es wird zum populären ‚Allgemeingut‘. Mit seinem Konzept des Stereotyps verweist beispielsweise Jörg Schweinitz (vgl. 2006:) auf die konkrete Bedeutung konventionalisierter imaginärer Elemente für die Konstruktion fiktiver Welten.

Spannungsreich ist das Verhältnis der beiden Pole nicht nur im Prozess der Klassifizierung, sondern auch nachdem bereits ein Konsens darüber erreicht worden ist, was real und was imaginär sei. Das Imaginäre kann in seiner gesellschaftlichen Stellung unterschiedlich bewertet werden. Am Beispiel des rituellen und des ideologiekritischen Ansatzes zeigt sich eine Diskrepanz in der Bewertung des Imaginären als mythologisch bedeutsam oder als eskapistisch und für manipulative Zwecke verwendet. Die Bewertung des Imaginären kann durch die Produktionsseite, im Akt des Fingierens, und durch die Rezeptionsseite, in der Semantisierung, vorgenommen werden. Da imaginäre Elemente in realen Situationen gebildet werden, können sie wiederum auf reale Situationen zurückwirken. Die im Ritual- und Ideologieansatz vorgenommene Bewertung deutet an, dass das Imaginäre für konkrete Situationen der Lebensrealität, für Denken und Handeln im Alltag, eine Rolle spielen kann. Welche Rolle dem Imaginären für die Legitimation konkreter politischer Handlungen zukommen kann, zeigen exemplarisch Richard Slotkins (vgl. 1993: 3f.) Ausführungen zum *Frontier*-Mythos.

3.3 Das Spannungsfeld ‚real‘ – ‚imaginär‘ in der Genretheorie

Verschiedene Autoren der Genretheorie problematisieren das eben beschriebene Spannungsfeld unter einem dualistischen Begriffspaar. Im Vordergrund steht eine Gegenüberstellung zwischen den Konventionen und Erfahrungen alltäglicher Realität und den davon abzugrenzenden Konventionen fiktiver Genrewelten in denen Elemente des Imaginären markant erscheinen. Schweinitz (2006: 91) schreibt über die Erschaffung kohärenter Fiktionswelten im klassischen Genrekino: „Das geschah, indem man sich einerseits an alltägliche Wahrnehmungsweisen sowie Realitätserfahrungen anlehnte, und andererseits [...] an bereits im kulturellen Raum (eben durch Genres) etablierte

konventionelle Modellwelten“. Altman (vgl. 1999: 155) schreibt unter dem Begriff „crossroads“ von „social standards“ oder „cultural values“, die zur Schaffung einer „generic pleasure“ transgrediert würden: Je grösser die Transgression desto grösser das Vergnügen. Steve Neale (vgl. 1990: 161f.) führt, basierend auf Tzvetan Todorov, das Konzept der Verisimilitude ein: Jedes Genre verfüge über ein spezifisches „regime[s] of verisimilitude“, das die Erwartungen des Publikums kanalisieren. Zu unterscheiden seien eine an Konventionen des Genres gebundene „generic verisimilitude“ und eine an die Konventionen des sozialen Alltags gebundene „broader social or cultural verisimilitude“ (die von den absoluten Konzepten „reality“ und „truth“ abzugrenzen sei). Neale macht wie Altman eine Transgression der sozialen Normen des Alltags durch die Genrekonventionen aus.

Auf die Abstraktion realer Elemente zur Verarbeitung in einer fiktiven Welt und das daraus entstehende Spannungsfeld beim Western verweist Douglas Pye (2003: 210), wenn er von „[...] a tension between a realism of representation and a much greater degree of abstraction at other levels [...]“ spricht. Janet Walker (vgl. 2001: 7) betont mit ihrer Unterscheidung „dramatic license/historical license“ mehr den Bezug des Westerngenres auf eine bestimmte geschichtliche Epoche, die Westeroberung. Prägnant erfasst Edward Buscombe (1970: 18) das Spannungsfeld beim Western:

[...] We are not bound to make any very close connections between the western genre and historical reality. Of course there are connections. But too many discussions of these problems fall down over this point because it is usually assumed that the relationship must be a *direct* one. [Herv. – J.H.]

Bezieht man die Argumentation der eben zitierten Genretheoretiker auf meine Ausführungen in den Kapiteln 3.1 und 3.2 kann von einer für das Westerngenre spezifischen Problematik bezüglich des Spannungsfeldes ‚real‘ – ‚imaginär‘ gesprochen werden. Die ‚historischen‘ Elemente lassen sich nicht nach dichotomem Schema entweder der realen oder der imaginären Seite zuordnen.

TEIL II: ANALYSE

4. Methodischer Rahmen für die Analyse

4.1 Vom klassischen zum postklassischen Kino: Die 1960er Jahre

In den 1960er Jahren, so lautet meine These, unterlag das Westerngenre einem fundamentalen Wandel, der in breite kulturelle und filmhistorische Umbrüche eingebettet ist. Der Umgang mit dem Spannungsfeld ‚real‘ – ‚imaginär‘ änderte sich sowohl in den Filmen selbst als auch in der Wahrnehmung der Filme. Ich unterscheide vereinfacht zwischen dem *klassischen* (bis ca. 1960) und dem *postklassischen Hollywoodkino* (ab ca. 1960), entsprechend bei der Filmanalyse zwischen einer *klassischen* und einer *postklassischen Relationierung* von Elementen zur Konstruktion fiktiver Realität. Ich gehe davon aus, dass die zu dieser Zeit stattfindenden gesellschaftlichen Veränderungen einerseits zu neuen kulturellen Paradigmen führten und sich andererseits direkt und indirekt auf Stil und Inhalt der Filme auswirkten.

Die Annahme eines Bruchs ist eine bewusst vorgenommene Trennung, die sich – wie stets in solchen Fällen – bei näherer Auseinandersetzung als kompliziert und in mancher Hinsicht fragwürdig darstellt. Es kann weder von einer linearen gesellschaftlichen Entwicklung noch von einer plötzlichen Änderung kultureller Paradigmen ausgegangen werden. Ein Blick auf die mannigfaltigen Entwicklungstendenzen des Western vor und nach 1960 bestätigt die Annahme eines komplexen kulturellen Wandels. Als selbstreflexiv lesbare Western, wie sie für die postklassische Phase typisch sind, beispielsweise *BUFFALO BILL AND THE INDIANS, OR SITTING BULL'S HISTORY LESSON* (Robert Altman, 1976) oder *BUTCH CASSIDY CASSIDY AND THE SUNDANCE KID* (George Roy Hill, 1969) gab es bereits in der klassischen Phase, wenn auch in quantitativ geringerem Masse, wie *THE WESTERNER* (William Wyler, 1940), *SHANE* (George Stevens, 1953) oder *THE GUNFIGHTER* (Henry King, 1950). Ähnliches gilt für kritische Western, wenn auch die Kritik in der postklassischen Phase deutlich pointierter und expliziter wird, wie bei *SOLDIER BLUE* (Ralph Nelson, 1970) oder *BUCK AND THE PREACHER* (Sidney Poitier, 1972). Beispiele klassischer Western mit kritischem Akzent wären *THE OX-BOW INCIDENT* (William A. Wellman, 1943), *BROKEN ARROW* (Delmer Daves, 1950) oder *NO NAME ON THE BULLET* (Jack Arnold, 1959). Und in einigen ‚psychologischen‘ Werken tritt das in vielen klassischen Western präsente Thema von der ‚Zivilisierung‘ der Wildnis stark in den Hintergrund, wie in *YELLOW SKY*

(William A. Wellman, 1948) oder *THE TALL T* (Budd Boetticher, 1957). Im postklassischen Western wiederum gibt es neben dekonstruktiven und revisionistischen auch ‚konservative‘ und ‚elegische‘ Tendenzen. Western, die traditionelle Werte vermitteln, wie *THE COWBOYS* (Mark Rydell, 1972) oder *OPEN RANGE* (Kevin Costner, 2003) sind ebenso populär wie Western, die dem Verlust der alten Werte nachtrauern, wie *RIDE THE HIGH COUNTRY* (Sam Peckinpah, 1962) oder *THE SHOOTIST* (Don Siegel, 1976). Neuere Filme des Genres, wie *3:10 TO YUMA* (James Mangold, 2007) oder *THE ASSASSINATION OF JESSE JAMES BY THE COWARD ROBERT FORD* (Andrew Dominik, 2007), hingegen greifen eher wieder das ‚psychologische‘ Thema auf und haben die Figuren im Fokus.

4.2 Die Fallbeispiele

Für meine Fragestellung untersuche ich zwei Filme, die in unterschiedlichen kulturellen Umfeldern entstanden sind und mir als repräsentativ erscheinen für den jeweils adäquaten Umgang mit dem Spannungsfeld ‚real‘ – ‚imaginär‘. Den gewählten Fallbeispielen fällt somit die, zugegeben etwas anmassend erscheinende, Funktion zu, je rund ein halbes Jahrhundert Westerngeschichte zu repräsentieren. Als paradigmatische Vertreter der jeweiligen Periode erachte ich die beiden gewählten Filme, da bei ihnen der unterschiedliche Blickwinkel auf die US-amerikanische Geschichte besonders anschaulich zutage tritt: Ein epischer Western, der den beschwerlichen, heroisch zurückgelegten Weg eines Wagentrecks nach Oregon schildert und ein kritischer Western, der die Geschichte der Westeroberung einerseits aus dem Blickwinkel der Leidenden, der Indianer zeigt und andererseits die Genrestereotype auf sarkastische Weise blosslegt.

Innovation und Variation gegenüber anderen Genrewerken schreibe ich dem jeweiligen Regisseur zu. Dieser ist hier Stellvertreter für die Produktionsseite und nicht, wie in der *Auteur*-Theorie, als individuelle Künstlerpersönlichkeit von Interesse. Jeder Filmmacher stützt sich in auflösender Verbindung mit seiner individuellen ‚Handschrift‘ bei der Konstruktion fiktiver Realität auf institutionelle und kulturelle Konventionen, ist also vom Produktionskontext abhängig.

Für die Analyse habe ich Raoul Walshs *THE BIG TRAIL* von 1930 und Arthur Penns *LITTLE BIG MAN* von 1970 ausgewählt. Beide Werke erhielten in der Genretheorie bisher vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit, obwohl es sich bei ihnen meiner Ansicht nach um

zwei der am sorgfältigsten inszenierten Western ihrer Zeit handelt. Die Regisseure beider Filme pflegen einen reflektierten, gekonnten Umgang mit dem Spannungsfeld ‚real‘ – ‚imaginär‘. Bei näherer Betrachtung sind einige inhaltliche Gemeinsamkeiten auszumachen, die ein vergleichendes Vorgehen nahelegen und erkennen lassen, weshalb beide Filme als ‚Western‘ klassifiziert werden. Sowohl Walshs als auch Penns Film erzählen die Geschichte eines jungen Helden, der die Reise in den US-amerikanischen Westen des neunzehnten Jahrhunderts antritt und dabei auf verschiedenen Stationen mit genretypischen (stereotypen) Situationen konfrontiert wird: Angreifende Indianer, der Kampf gegen räuberische Weisse⁴, romantische Szenen in der Wildnis.

Regisseur und Hauptdarsteller der beiden Filme können als Ikonen des klassischen bzw. postklassischen Hollywood bezeichnet werden: Walsh drehte in den USA zwischen 1913 und 1964 insgesamt 139 Filme (laut IMDb.com), darunter zahlreiche Western, und John Wayne war nach seinem Durchbruch im Jahre 1939 für rund dreissig Jahre der wohl populärste Westernschauspieler. Penn und Dustin Hoffman hingegen waren am Dreh von zwei der ersten und wichtigsten Werke der New-Hollywood-Periode beteiligt, die als Beginn des postklassischen Hollywoodkinos gelten kann: Penn führte 1967 Regie bei *BONNIE AND CLYDE*, Hoffman verkörperte im selben Jahr den Antihelden in Mike Nichols' *THE GRADUATE*. Beide waren vor allem danach als Regisseur bzw. Schauspieler aktiv und erlangten anhaltende Popularität.

4.3 Die Analysemethode

Ziel der folgenden Analyse ist es *in einem ersten Schritt*, anhand der zwei Fallbeispiele zu zeigen, dass die Art und Weise, wie die fiktive Realität in einem Film konstruiert wird, mit den jeweils dominierenden kulturellen Paradigmen korrespondieren muss. Ich werde daher zunächst einige Paradigmen der klassischen bzw. postklassischen Relationierung in Begriffe fassen und anhand einiger beispielhafter Szenen und Aspekte herausarbeiten. Im Kapitel über *LITTLE BIG MAN* geschieht dies vergleichend zu *THE BIG TRAIL*. Die gewählten Begriffe bezeichnen Paradigmen der Realitätskonstruktion, die sich jeweils gegenseitig bedingen und überschneiden. Narrative, visuelle, auditive und figürliche Komponenten

⁴ Zugunsten des Leseflusses setze ich beim filmanalytischen Teil die Begriffe ‚Indianer‘ und ‚Weisse‘ nicht in Anführungszeichen, möchte mich aber von diesen beiden äusserst problematischen Konzeptionen distanzieren. Gerade am Beispiel der ‚Indianer‘ zeigt sich das spannungsgeladene Verhältnis zwischen realen und imaginären Elementen, denn als Europäer kennt man die Ureinwohner Nordamerikas fast nur als ‚Indianer‘ aus Filmen.

sollen in der Filmanalyse ungefähr gleich behandelt werden. Da die Paradigmen der Relationierung erst im Zusammenspiel aller filmischen Parameter ihre Wirkung entfalten, wird es nicht möglich sein, die verschiedenen Parameter analytisch exakt voneinander zu trennen.

In einem zweiten Schritt will ich darlegen, dass die fiktive Realität und ihre Elemente je nach gesellschaftlichem Umfeld unterschiedlich rezipiert werden können, im Spannungsfeld zwischen ‚real‘ und ‚imaginär‘. THE BIG TRAIL wurde um 1930 anders rezipiert als nach 1960 und LITTLE BIG MAN um 1970 anders als heute. Ich gehe für meine Analyse primär von einer *emotiven* und *selektiven* Rezeption aus. Da es sich beim Realen und Imaginären um Pole eines Spannungsfeldes handelt, ist mit einer Rezeption zu rechnen, bei der Elemente nicht dichotom, sondern in einem ‚Graubereich‘ klassifiziert werden. Mit dem Wort ‚Spannung‘, das eine bestimmte Emotion benennt, wird auf diese methodisch schwer fassbare Dimension verwiesen.

5. THE BIG TRAIL

Filmanalyse der klassischen Relationierung

5.1 Ausgangslage

In *THE BIG TRAIL* inszeniert Raoul Walsh die lange, entbehrungsreiche Reise einer Siedlergemeinschaft, die mit ihren Planwagen vom Mississippi im Osten aufbricht und sich in Oregon im Westen niederlässt, um ein neues Leben zu beginnen. Auf ihrem Weg nach Westen müssen die Siedler zahlreiche Hindernisse überwinden, seien dies wilde Indianer, eine lebensfeindliche Wüste oder Konflikte innerhalb der Gemeinschaft. Anführer des Wagentrecks sind der junge Breck Coleman (John Wayne) und sein Feind, der bullige Red Flack (Tyron Power, Sr.). Coleman hat mit ihm eine alte Rechnung offen, die er zum Schluss begleichen kann. Zudem findet er am Ende des *Trails* seine grosse Liebe, die schöne Ruth Cameron (Marguerite Churchill). Die Gemeinschaft im Treck ist bunt zusammengewürfelt, neben dem Protagonisten, seiner Geliebten und dem Antagonisten gibt es den charismatischen Prediger Pa Bascom (Frederick Burton), den kauzigen *Oldtimer* Zeke (Tully Marshall), den zwielichtigen Gentleman Bill Thorpe (Ian Keith), den diebischen Mexikaner Lopez (Charles Stevens) und den witzigen Immigranten Gus (El Brendel) mit seiner Familie.

5.2 Teleologisierung

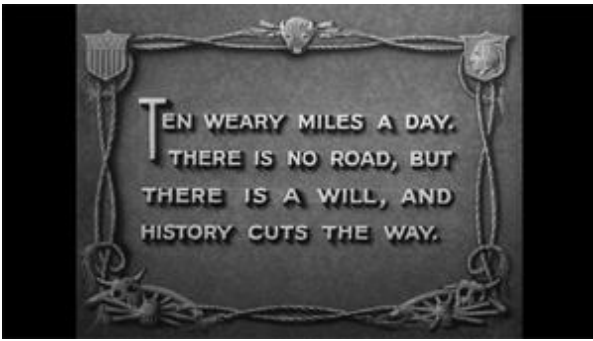
Teleologisierung bedeutet Ausrichtung und Anordnung aller Elemente der Realität bzw. einer fiktiven Realität auf ein explizit formuliertes oder implizit angedeutetes Endziel. Dieser Endzustand muss sich anhand klar erkennbarer Kriterien deutlich von der Ausgangssituation unterscheiden. Die teleologische Relationierung funktioniert nur dann, wenn die (fiktive) Realität als unter bestimmten Prinzipien vereint bzw. als geschlossene Welt konstruiert wird. Eine lineare Narration ist das offenkundigste, wenn auch nicht das einzige Merkmal der teleologischen Relationierung.

Die Narration von *THE BIG TRAIL* ist in drei Teile aufgegliedert und auf ein deutlich erkennbares Ziel ausgerichtet: Die Siedler brechen im Osten auf, um in den endlosen Weiten des Westens eine freie Gemeinschaft und einen Vorposten der ‚Zivilisation‘ zu

errichten. Im ersten Teil werden während rund 25 Minuten die bestehenden Konflikte etabliert, die involvierten Figuren vorgestellt und das Ziel der Wanderung nach Westen artikuliert. Der Film lässt sich zu Beginn viel Zeit mit der Inszenierung des Lebens im Trecklager, verleiht also der Ausgangssituation eine bedeutende Stellung. Im zweiten und längsten Teil (ca. 105 Minuten) sind die Siedler unterwegs, müssen unter der Führung von Coleman zahlreiche externe Hindernisse (Natur und Indianer) überwinden und erleiden dabei einige schmerzliche Verluste. Im dritten Teil (gut 10 Minuten) gelangen die Siedler nach Oregon und die internen Konflikte werden aufgelöst: Coleman übt Rache an Red Flack und findet zu seiner Angebeteten Ruth Cameron. Ein Happy End nach klassischem Muster der *double Plot Story* (vgl. Bordwell 1985: 157f.), das gleichzeitig die Möglichkeit für die Überwindung weiterer teleologischer Stadien offenlässt: Die Eroberung des Westens ist längst nicht abgeschlossen, die Welt ist noch nicht ‚zivilisiert‘.

Einen teleologischen Blick auf die Geschichte geben die (insgesamt elf) Zwischentitel vor. In den pathetisch formulierten Schrifttafeln werden jeweils ein Ortswechsel und die Gefahr eines neuen Hindernisses angekündigt. Untermalt wird die Einblendung der Zwischentitel durch dramatische Orchestermusik. Man weiss nun, dass ein weiterer wichtiger Schritt Richtung Endziel vorgenommen wurde, aber noch weitere Schritte bevorstehen. Die in den Zwischentiteln angekündigten Ereignisse scheinen im Voraus determiniert zu sein, sie treffen stets ein. Es wird durch die Formulierungen – „[...] the Big March Pushes on“, „[...] the Starting Place for the Strong“, „[...] and yet they go forward“ – klar festgelegt, was am Anfang der ‚Geschichte‘ (im doppelten Sinn als Filmstory und als ‚historisches‘ Narrativ) steht und wie die ‚Geschichte‘ enden soll. Es gibt nur eine ‚Geschichte‘, der alle Ereignisse folgen: „[...] there is a will, and history cuts the way“.

Auf visueller Ebene zeigt sich die teleologische Relationierung vor allem in mit starker Tiefenschärfe aufgenommenen und am Fluchtpunkt ausgerichteten Bildern des in die unendlichen Weiten des Westens vordringenden Wagentrecks. Die räumliche Anordnung der Elemente deutet ein Vorwärtsdringen, ein Fortschreiten in Richtung des weit entfernten Ziels an und zeigt gleichzeitig an, dass bis dahin noch ein langer Weg zurückzulegen ist.



Die Zwischentitel zeigen an, dass eine Etappe zurückgelegt wurde und bereiten die Zuschauer zugleich auf die kommenden Herausforderungen vor.



Die Siedler starten am Mississippi, wo sie ihr erstes Lager aufgeschlagen haben. Walsh nimmt sich rund 25 Minuten Zeit, die Ausgangssituation zu inszenieren.



Auf ihrem Weg durch die Wildnis stellen sich den Siedlern Cheyenne in den Weg, deren Angriff aber dank dem Bau einer Wagenburg abgewehrt werden kann.



Nicht nur gegen Indianer, sondern auch gegen Naturgewalten müssen die Siedler kämpfen, hier im Schlamm gegen Sintflut-artigen Regenfall.



Am Ende ihrer Reise gelangen die Siedler nach Oregon, wo sie sich gemeinsam eine neue Heimat aufbauen können.



Nicht nur die Siedler, auch Held Breck Coleman findet sein Glück, er kann seine Angebetete Ruth Cameron in die Arme schliessen.

5.3 Hierarchisierung

Hierarchisierung bezeichnet die Anordnung von Elementen in einer wertenden Abfolge, die graduelle Unterscheidung zwischen wichtigeren und weniger wichtigen Elementen. Die hierarchische korrespondiert an dieser Stelle mit der teleologischen Relationierung, da einzelne Elemente nach ihrer Bedeutung für das angestrebte Endziel bewertet werden. Eine hierarchisierende Relationierung ist vor allem an der Figurenkonstellation zu erkennen, betrifft aber im Grunde alle Elemente, denn diese werden anhand eines bestimmten Ziels bzw. nach bestimmten übergeordneten Werten und Prinzipien organisiert.

Die teleologische Mission in THE BIG TRAIL ist zunächst säkular begründet – es geht ja ganz konkret um die Verbesserung der Lebensumstände – geschieht darüber hinaus aber im Namen einer göttlichen Macht. Der transzendente Bezug ist in THE BIG TRAIL allgegenwärtig. Zum Ersten in der Bildgestaltung, bei der Walsh auf eine hohe visuelle Präsenz des Himmels setzt. Ist der Himmel wolkenverhangen, wirkt er plastisch und tritt umso mehr als eigenständiges Element der Bildkomposition hervor. Zum Zweiten in den Gebetsszenen: Zu Beginn und am Ende ihrer Reise sprechen die Siedler jeweils gemeinsam Gebete. Zum Dritten in den Zwischentiteln, in denen durch Sätze wie „Praying for peace [...]“ oder „Their spirit leads“ die transzendente Komponente eher latent denn explizit vorhanden ist.

Als physisch und mental stärkstes Mitglied der Gemeinschaft ist Coleman gleichzeitig Treckführer und Exekutor des göttlichen Willens. Obwohl zu Beginn Red Flack ‚offiziell‘ den Treck anführt, macht ihm Coleman diese Position allmählich streitig. Er erweist sich dank seiner moralischen Integrität, seinen umfangreichen Kenntnisse des Landes und seiner Bewohner (der Indianer), seiner physischen Robustheit und seinem Charisma als geeigneterer Treckführer. Unter Colemans Führung schaffen es die Siedler schlussendlich nach Oregon.

Coleman handelt dabei stets im Auftrag einer höheren Macht. Seinen Rachefeldzug gegen die Gauner Red Flack und Lopez am Ende des Trails rechtfertigt Coleman mit den Worten: „Not that I've got hatred in my heart, but I'm the law out here, that's all. And law is justice“. Im folgenden Zwischentitel ist von der „frontier justice“ die Rede, der Red Flack und Lopez entfliehen wollen, das Handeln Colemans wird also mit dem Verweis auf eine höhere Gerechtigkeit („justice“) legitimiert. In der Schlussszene zeigt Walsh, dass Held Coleman zwar eine wichtige Aufgabe für die ‚Geschichte‘ erfüllt hat, er aber unbedeutend klein ist im

Vergleich zum übergeordneten, ewigen Prinzip, hier symbolisiert durch die Sequoia-Bäume, unter denen Coleman seine Geliebte Ruth Cameron wieder trifft. Die riesigen Bäume mit ihren starken Wurzeln und ihrem Wachstum gen Himmel sind ein perfektes Symbol für teleologische Geschichte, die auf einer Essenz beruht, Anfang und Ende besitzt und nach ‚oben‘ strebt, zum nächst-besseren Stadium.

Die hierarchisch privilegierte Position des Helden als Exekutor des göttlichen Willens inszeniert Walsh mit einer hierarchischen Bildkomposition: In amerikanischen, halbtotale und totalen Einstellungen mit hoher Tiefenschärfe stellt der Regisseur das Leben im Trecklager dar. Die Planwagen teilen das Geschehen in mehrere Ebenen und geben dem Bild eine stufenartige Tiefe. Hinzu kommt eine starke Tendenz der Bildzentrierung und einer Ausrichtung der räumlichen Tiefe auf den Fluchtpunkt. Im Vordergrund zentriert spielt sich jeweils die relevante Handlung ab, meist Gespräche und Interaktionen, an denen Coleman beteiligt ist, während sich das einfache Volk im Hintergrund verschiedenen Aufgaben widmet.



Hierarchische Bildkomposition: Zentral im Vordergrund, und hoch zu Ross, Treckführer Coleman, im Hintergrund die Planwagen der Siedler.



Die Siedler versammeln sich vor dem Aufbruch zum gemeinsamen Gebet unter ihrem spirituellen Führer Pa Bascom.



Walsh arbeitete exzessiv mit Tiefenschärfe und der visuellen Präsenz des Himmels, hier bei der Durchquerung der Wüste.



Stellenweise nimmt der Himmel über die Hälfte des Bildes ein, und tritt wegen der Wolken gar plastisch hervor.



Fokus auf der Heldenfigur: Coleman hat anstelle von Red Flack die Führung übernommen, ihm folgen die Siedler bedingungslos.



Einer der Zwischentitel, der anzeigt: Man vertraut beim Zug nach Westen auf die göttliche Macht.

5.4 Monokausalität

Monokausalität bedeutet klare Anordnung und Bewertung und die daraus folgende Komplexitätsreduktion einzelner Elemente und ihrer Beziehung untereinander zugunsten teleologischer und hierarchischer Realitätskonstruktion. Die Elemente erhalten also eine (relativ grosse) Bestimmtheit, ein ‚objektiver‘ Blick auf sie wird möglich. In einer fiktiven Realität beispielsweise im Falle einer Figur, die für humoristische Momente sorgt oder ein Ereignis, das die Handlung voranbringt. Im Rahmen einer grundsätzlich monokausalen Relationierung können dann einzelne Elemente auch facettenreicher gezeigt werden.

In THE BIG TRAIL sind die Elemente grundsätzlich monokausal relationiert: Den Figuren, den Szenen, den Objekten der Handlungswelt fallen jeweils eine oder mehrere klare Funktionen zu. In den Ausführungen zur teleologischen und der hierarchischen Relationierung sollte dies erkenntlich sein. Walsh ergänzte die stringent teleologisch-hierarchische Relationierung in THE BIG TRAIL mit zwar immer noch monokausal relationierten, aber auf ‚dokumentarische‘ Weise inszenierten Elementen. ‚Dokumentarisch‘ bezeichnet hier eine spezifische Form der detailgenauen und facettenreichen Inszenierung, bei der sowohl die narrative als auch die ästhetische Bedeutung bestimmter Elemente in den Hintergrund tritt. Das gezeigte Geschehen erscheint unverfälscht von der Kamera registriert, und damit tendenziell ‚realer‘.

Ungefähr in der Mitte des Filmes müssen die Siedler den Abhang eines Canyons überwinden, um dem ‚Gelobten Land‘ einen Schritt näher zu kommen. Für das Voranbringen der Narration hätte es genügt, einige Sekunden des Ereignisses zu zeigen oder in einem Zwischentitel darauf hinzuweisen. Stattdessen wird während über vier Minuten die Überwindung des Canyons in Szene gesetzt, ein sehr anschauliches Beispiel einer ‚dokumentarischen‘ Inszenierung. Für einmal liegt das Interesse bei der gemeinsamen Anstrengung der Siedler und der Frage, wie es technisch möglich ist, Wagen und Vieh nach unten zu transportieren. Held Coleman ist nur kurz im Bild, er ist hier gar auf die Hilfe der Anderen angewiesen. Wir sehen stattdessen in Totalen und Panoramen, wie Wagen und Vieh an selbstgebauten Kränen befestigt nach unten transportiert werden, was nicht ohne materielle Verluste möglich ist.

Ähnliches gilt für die Indianer in THE BIG TRAIL. Einerseits ist das Element ‚Indianer‘, wie im klassischen Western üblich, monokausal relationiert. Als ‚Wilde‘ sind die Indianer natürliche Feinde der ‚Zivilisation‘ und versuchen – ohne dass ihre Beweggründe

thematisiert werden – das Vordringen der Weissen aufzuhalten. Ihre Funktion besteht unter anderem darin, den Treck noch abenteuerlicher und gefährlicher, und damit die Siedler noch mutiger, erscheinen zu lassen. In gewissen Momenten ist aber auch bei den Indianern eine ‚dokumentarische‘ Inszenierung zu erkennen. Die Cheyenne verständigen sich in ihrer eigenen Sprache, anders als in zahlreichen anderen Western, in denen sie meistens nur gebrochenes Englisch sprechen. Immer wieder sehen wir, dass Coleman mit einigen Indianern befreundet ist und deren Sprache beherrscht. Im Gespräch mit Kindern, die ihn über seine Abenteuer ausfragen, betont er: „You see, the Indians are my friends. They taught me all I know about the woods“. Trotz ihrer klaren Funktion für die Narration und ihrer unbestritten untergeordneten Position in der göttlichen Ordnung, treten die Indianer (im Vergleich zu anderen klassischen Western) als facetten- und detailreich inszeniertes Element hervor.

Aus ideologiekritischer Perspektive mag die Variation konventioneller Inhalte, wie die ansatzweise ‚dokumentarische‘ Inszenierung der Indianer, nur eine Strategie zur Publikumsintegration sein, um breite Bevölkerungsschichten und damit möglichst hohe Umsätze und grossen ideologischen Einfluss zu erreichen. In meinen Augen kann aber eine leichte Variation gerade innerhalb einer stark konventionalisierten Genrewelt eine gewisse Aussagekraft besitzen. THE BIG TRAIL hebt sich von anderen klassischen Western durch die vergleichsweise positive, aus heutiger Sicht eher ‚politisch korrekte‘ Darstellung der Indianer ab.



Nur mit gemeinsamer Anstrengung schaffen die Siedler die Überwindung des steilen Abhangs, selbst Coleman ist auf die Hilfe anderer angewiesen.



Wir sehen im Detail, wie die Siedler ihre Wagen an Kränen befestigt hinunter transportieren. Eine im klassischen Western einmalige Szenerie.



Coleman (rechts) hat Indianer als Scouts angeheuert, mit denen zwischenzeitlich auf Büffeljagd geht. Die Indianer bleiben allerdings Statisten.



Coleman, der fließend Cheyenne spricht und mit dem Häuptling eine alte Freundschaft pflegt, vermittelt zwischen den Siedlern und den Indianern.



Eine komische, ‚alltägliche‘ Gesprächsszene zwischen Zeke und einem Siedler. Das teleologische Endziel wird aber nie aus den Augen verloren.



Immer wieder zeigt Walsh die entbehrungsreiche Arbeit der Siedler im Dienste ihrer göttlichen Mission, hier beim Holzfällen.

5.5 Reales und Imaginäres in der klassischen Relationierung

Es dürfte in meinen Augen dem zeitgenössischen Publikum bewusst gewesen sein, dass es sich bei *THE BIG TRAIL* um eine Fiktion mit eingeflochtenen imaginären Elementen und nicht um eine getreue ‚Wiedergabe‘ einer geschichtlichen ‚Wirklichkeit‘ handelte. Bereits der spielerisch gestaltete Schriftzug des Titels, die *Credits* und die heroische Marschmusik in der Titelsequenz verweisen wie Signale darauf. In der Genretheorie wird dieses Moment oft unter der Metapher eines „Vertrages“ zwischen Filmemacher bzw. Film und Zuschauer erfasst (vgl. Ray 1985: 33; Grant 1995: 116; Altman 1999: 14): Als Rezipient ist man sich bewusst, dass es sich um eine fiktive Genrewelt mit spezifischen Regeln handelt, und setzt diese nicht im Vergleich zur alltäglichen Realität auf den Prüfstand.

Dennoch dürfte die zeitgenössische Zuschauerschaft die Elemente der fiktiven Realität in *THE BIG TRAIL* tendenziell näher am Realen eingeordnet haben, als man dies aus heutiger Sicht tun würde. Denn die fiktive Realität wurde gemäss damals vorherrschenden kulturellen Paradigmen (Teleologisierung, Hierarchisierung, Monokausalität) konstruiert. Der Anspruch des Filmes, Ereignisse aus der Geschichte zu zeigen, erschien glaubwürdiger. Einen gewissen ‚historischen‘ Bezug würde wohl auch heute kaum jemand bestreiten, nur schon wegen dem Setting: Im neunzehnten Jahrhundert zogen tatsächlich europäische Siedler mit Planwagen nach Westen. Weil die Realität seit ca. 1960 aber in Korrespondenz mit anderen kulturellen Paradigmen konstruiert wird, werden die hierarchisch, teleologisch und monokausal relationierten Elemente in *THE BIG TRAIL* seither tendenziell dem Reich des Imaginären zugerechnet. Mit anderen Worten, es ist im Fall von Walshs Film weder von einem ‚primitiven‘ Filmemacher ohne jegliche ‚künstlerische‘ Ambition noch von einer ‚naiven‘, ungebildeten Zuschauerschaft auszugehen, welche die fiktive Realität für einen historischen Tatsachenbericht hält.

Die fehlende Thematisierung der medialen Konstruiertheit der fiktiven Realität in *THE BIG TRAIL* – Walshs Film wäre nach Thomas Schatz wohl der „klassischen“ Stufe zuzurechnen – ist auch darauf zurückzuführen, dass dem Imaginären im klassischen Denken eine andere Funktion bzw. Position zugewiesen wird. Das Imaginäre ist dort dem Realen hierarchisch untergeordnet, es dient der Konstruktion einer fiktiven Realität, die einen eindeutigen Bezug zum Realen behält. Sei dies in Form einer Belehrung der realen Gesellschaft über eine angeblich bestehende göttliche Ordnung oder der Inszenierung ‚realer‘, ‚historischer‘ Geschehnisse, wie im Falle von *THE BIG TRAIL*. Was Peter M.

Spangenberg (1993: 86, z. in Schmidt 1994: 16) in Bezug auf die heutige Berichterstattung im Fernsehen beschreibt, wäre dann auch die Forderung an den fiktiven Film. Er schreibt, „[...] dass Interaktionserfahrungen zwar der Realität zugeordnet werden, die massenmediale Berichterstattung über sie jedoch aufgrund ihrer Kommunikationsqualität – Komplexitätsreduktion und Anordnung – als noch ‚realer‘ als diese Realität erfahren wird“. Erfüllt das Imaginäre keine der genannten Funktionen, ist es lediglich ‚niederen‘ Zwecken der Unterhaltung dienlich.

5.6 Die klassische Relationierung im gesellschaftlichen Kontext

Verschiedene Akteure, Institutionen wie das Studio und Einzelpersonen wie der Regisseur, nehmen auf die Produktion von Genrefilmen Einfluss. Unterschiedliche Intentionen können damit verbunden sein, sei dies ökonomisch, ästhetisch, politisch usw. Die fiktive Realität wird also kaum in direkter Anlehnung an alltägliche Realität konstruiert. Der Reiz am Genrekino beruht ja gerade auf der Differenz der fiktiven zur alltäglichen Realität, auf der Transgression der „social standards“ bzw. der „social verisimilitude“, wie Rick Altman und Steve Neale dies beschreiben (vgl. Kap. 3.3). Um Popularität, kommerziellen Erfolg oder kulturelle Anerkennung zu erlangen, muss aber den dominierenden kulturellen Paradigmen Rechnung getragen werden. Mehrere Formen des Umgangs mit dem Spannungsfeld ‚real‘ – ‚imaginär‘ sind in diesem Rahmen möglich.

Eine klassische Relationierung mit Anspruch auf real-geschichtlichen Bezug ist nur dann sinnvoll, wenn (vergangene und gegenwärtige) alltägliche Realität nach den gleichen Paradigmen konstruiert wird. Ansonsten geschieht in der Rezeption eine partielle Verschiebung ins Imaginäre und das Reale als entscheidender legitimierender Bezugspunkt geht verloren. Walsh und die anderen Regisseure des klassischen Western konstruierten ihre filmischen Realitäten so, dass deren fiktiver Status erkennbar ist, setzten aber auf eine Relationierung, die auch in der alltäglichen Realität, adäquat schien: Eine hierarchische kulturelle und soziale Ordnung mit metaphysischer (göttlicher) Legitimation, ein teleologisches, fortschrittsorientiertes Weltbild, eine vereinfachte Einordnung und Bewertung von Elementen und die Annahme der Möglichkeit eines ‚objektiven‘ Blicks auf diese Elemente.

6. LITTLE BIG MAN

Filmanalyse der postklassischen Relationierung

6.1 Ausgangslage

LITTLE BIG MAN erzählt die abenteuerliche Geschichte des manchmal unbeholfenen, manchmal heldenhaften, aber stets sympathischen Jack Crabb (Dustin Hoffman) zur Zeit der US-amerikanischen Indianerkriege. Cheyenne nehmen Crabb als Kind (Ray Dimas) bei sich auf, nachdem dessen Eltern auf dem Weg nach Westen von Pawnee getötet wurden. Seine Jugendzeit verbringt Crabb (Alan Howard) dann bei den ‚frommen‘ Pendrakes in der Gemeinschaft der Weissen. Später lebt er als Erwachsener immer abwechselungsweise jeweils für eine bestimmte Zeit bei den Weissen und bei den Cheyenne. Auf seiner Odyssee trifft Crabb verschiedene Figuren und wird mit unterschiedlichen Situation konfrontiert, die man aus unzähligen Western kennt. Die einzige beständige und tiefer gehende Beziehung hat Crabb zu einem alten Cheyenne namens Old Lodge Skins (Chief Dan George), den er liebevoll „Grandfather“ nennt. Den Höhepunkt der Story bildet die sagemumwobene Schlacht am Little Big Horn, an der Crabb auf Seiten der Indianer teilnimmt. Gerahmt wird die Erzählung von einer Anfangs- und einer Schlussequenz, in denen der inzwischen (im Jahre 1970) 121-jährige Crabb einem Reporter oder Forscher⁵ (William Hickey) seine Geschichte erzählt. Die ‚historischen‘ Ereignisse betrachten wir aus dem Blickwinkel seiner persönlichen Schilderung.

6.2 Fragmentarisierung

Fragmentarisierung bezeichnet hier die Hervorhebung von Elementen, die durch Konventionalisierung als gefestigte Entitäten wahrgenommen werden. Ein Fragment erscheint, aus dem konventionellen Zusammenhang gelöst, als ‚Bruchstück‘, ‚Bestandteil‘ oder ‚Überbleibsel‘ eines ursprünglichen Bezugssystems. Da es sich um eine betont freiere und offenere Neuordnung zuvor nach klassischen Paradigmen relationierter Elemente und nicht um einen ‚Zerfall‘ in Einzelteile geht, ziehe ich den Begriff der ‚Fragmentarisierung‘ demjenigen der ‚Elementarisierung‘ vor.

⁵ Ob es sich beim jungen Mann um einen Journalisten oder Wissenschaftler handelt, ist nicht abschliessend feststellbar und genau genommen auch nicht relevant, da es primär darum geht, dass der Zeitzeuge Crabb seine Geschichte einem Professionellen erzählt, der diese an die Öffentlichkeit bringen kann. In der IMDb wird der Mann als „historian“, also Geschichtswissenschaftler, aufgeführt.

Die Fragmentarisierung betrifft in *LITTLE BIG MAN* vor allem die Narration, aber auch ganz allgemein die fiktive Realität. Im Gegensatz zur teleologischen Geschichte von *THE BIG TRAIL* teilt sich die Realität von Penns Film in Episoden, die nur lose kausal und temporal miteinander verknüpft sind und in keinem Endziel kulminieren. Es gibt weder eine Verbesserung der Lebensumstände noch eine göttliche Mission. Zusammengehalten werden die Fragmente durch den Protagonisten Crabb, der die gezeigten Ereignisse aus seiner Perspektive erzählt. Der Plot gliedert sich in zehn Episoden (oder „periods“, wie Crabb sie in seiner Erzählung nennt), in denen Crabb jeweils bei den Indianern oder bei den Weissen lebt und unterschiedliche Identitäten annimmt.

Markantes Beispiel eines Fragments ist die „gunfighter period“: Crabb entdeckt dank seiner Schwester Caroline (Carole Androsky) sein Talent im Umgang mit dem Revolver und entscheidet sich daraufhin für ein Leben als *Gunfighter*. Er legt sich ein für Revolvermänner des klassischen Western typisches elegantes schwarzes Outfit inklusive Pistolengürtel zu und begibt sich in einen Saloon. Dort sucht er nach traditioneller Manier sogleich den Konflikt mit einem bullig wirkenden grossen Mann. Auf die stereotype, im halbleeren Saloon völlig unangemessene Provokation Crabbs – „You're crowdin' me“ [in etwa: „Du stehst mir im Weg“] – entschuldigt sich der Mann aber lediglich. Einen kurzen Moment später trifft Crabb im Saloon Wild Bill Hickock (Jeff Corey) an und es gibt tatsächlich eine Schiesserei, bei der Hickock einen Mann tötet. Geschockt ab der plötzlichen Gewalt – „Mr. Hickock, that man's really dead!“ – hängt Crabb seinen Revolver an den Nagel, sehr zum Missfallen seiner Schwester („Men!“).

Die *Gunfighter*-Episode ist ein thematisch geschlossenes Fragment, das im Grunde auch ohne narrative Einbettung funktionieren würde. Die einzelnen Elemente – Saloon, Outfit, Konfrontation etc. – werden aufgrund der Konventionalisierung des Genres als zusammengehörig wahrgenommen. Durch ironisierende Überzeichnung der einst in einem ‚historischen‘ (‚realen‘) Setting integrierten Stereotype werden diese als imaginäre Elemente offengelegt. Besonders prägnant tritt dies bei der Kleidung, in der Crabb eher als Jahrmarkt-Attraktion denn als ‚historische‘ Figur erscheint, und beim Verhalten Crabbs, dessen starre, hölzerne Mimik und Gestik übertrieben und künstlich wirken, hervor. Dadurch wird die *Gunfighter*-Episode von anderen Fragmenten der fiktiven Realität abgegrenzt, in denen die Körpersprache und die Kleidung Crabbs anders aussehen: Als bürgerlicher Kleinunternehmer, als Krieger der Cheyenne, als einsamer Trapper usw.

Penn inszeniert seine Story bis zum Schluss des Filmes konsequent episodenhaft. Anstatt mit einem klassischen *Happy End* oder mit einem tragischen Ende zu schliessen, lässt der

Regisseur Raum für weitere Episoden: Old Lodge Skins hatte eine Vision des eigenen Todes und begibt sich daraufhin mit Crabb auf einen Hügel, um in Frieden zu sterben. Der alte Cheyenne stirbt allerdings nicht, es kommt zu keinem narrativen Höhepunkt. Ebenso wenig findet Crabb mit seiner Geliebten zusammen, ganz im Gegenteil, seine indianische Ehefrau wird von weissen Soldaten getötet. Somit wird das kritische, den Film durchziehende Statement gegen die Glorifizierung der Westeroberung (besonders deutlich zum Beispiel beim Massaker an den Indianern) nicht auf einen moralischen Schlusspunkt hin gesteigert. Die Fragmente behalten ihre eigenständige Bedeutung: Die *Gunfighter*-Episode, um ein markantes Beispiel zu nennen, ist ein Spiel mit den Stereotypen des Genres, das auch ohne moralisch-ethische Einrahmung funktioniert.



Auftritt nach traditioneller Manier: Crabb erscheint im schwarzen, eleganten *Gunfighter*-Outfit im Saloon...



... Wo er sogleich die Konfrontation mit einem Mann sucht, der aber nicht auf Crabbs Provokation eingeht.



Anders Wild Bill Hickock, auf dessen Provokation Crabb sofort einsteigt und mit steifer Mimik und Gestik die klassische Duellpose einnimmt...



... Im Kontrast zur schüchternen Körpersprache, als er seiner Schwester (links) erklärt, den Revolver an den Nagel gehängt zu haben.



General Custer, im klassischen Western noch eine Legendenfigur, lebt in seiner eigenen Realität. Hier behauptet er, den Beruf Crabbs erraten zu können: „A mule skinner!“ [Eseltreiber].



Der Scharlatan Mr. Merriweather, mit dem Crabb eine Zeit lang unterwegs ist, glaubt nicht an eine moralische Ordnung im Universum.

6.3 Ironisierung

Ironisierung bezeichnet den durch (bis ins Absurde und Groteske gehende) Stilisierung und Überzeichnung gekennzeichneten spielerischen Umgang mit Elementen, die entweder zu den Genrestereotypen gehören oder eben gerade durch ihre nicht konventionell festgelegte Bedeutung hervorstechen. Durch ihre Loslösung von einem konventionellen bzw. sinnstiftenden Gesamtzusammenhang erhalten die ironisierten Elemente eine Unbestimmtheit, es wird damit eine Öffnung der Perspektiven auf diese Elemente ermöglicht. Sie können im hier behandelten Fall (unter anderem) vom mit den Genrekonventionen vertrauten Zuschauer als auf humoristische Weise in ihrem imaginären Charakter offengelegte Stereotype rezipiert werden.

Besonders interessant im Hinblick auf das Thema der Ironisierung ist die Szene des Massakers an den Cheyenne durch weisse Soldaten. Penns Film setzt hier auf eine Umkehrung der Genrestereotype: Es sind die weissen Soldaten, die mit Kriegsgeheul um das feindliche Lager herumreiten und blutrünstig angreifen, und nicht wie im klassischen Western die Indianer. Der Umkehrung des Stereotyps ‚Indianerkrieger greifen das Lager weisser Familien an‘ fügt Penn einen ironischen, gar sarkastischen Kommentar hinzu: Die für Auftritte der US-Kavallerie typischen ‚heroischen‘ Trompetenklänge erklingen und bilden einen krassen Kontrapunkt zum brutalen Vorgehen der Soldaten.

Ähnliches gilt für die Flucht von Old Lodge Skins und Crabb aus dem Lager während des Massakers: Crabb erklärt dem alten Indianer, weil dieser die Soldaten nicht in seinen Träumen gesehen habe, könnten die Soldaten nun umgekehrt Old Lodge Skins auch nicht sehen. Als Folge durchquert der Cheyenne das Lager, unbeeindruckt von den marodierenden Soldaten, „[...] grinnin' at them like a raccoon“ [Waschbär, sinngemäss ‚Honigkuchenpferd‘]. Crabb folgt ihm, beide erreichen unbehelligt das andere Flussufer. Eine groteske Situation: Schrecken über das Massaker, Angst wegen den beiden Flüchtenden und Amüsement über die deplatzierte Unbekümmertheit des alten Indianers vermischen sich. Zudem kommt hier ein weiterer, zu Beginn der Szene (Angriff der Kavallerie) noch nicht entfalteter Aspekt hinzu: Es scheint zwei Realitäten zu geben, die nicht Teil einer Gesamtordnung sind, diejenige Old Lodge Skins und Crabbs sowie diejenige der Soldaten und Indianer. Mit anderen Worten, die Grenze zwischen ‚real‘ und ‚imaginär‘ innerhalb der fiktiven Realität ist in dieser Szene nicht mehr eindeutig erkennbar.

Die zweite für die Ironisierung in *LITTLE BIG MAN* repräsentative Szene handelt von der Jugend Crabbs: Er wird von seiner Erzieherin Mrs. Pendrake (Faye Dunaway) in eine Bar gebracht und soll dort auf sie warten. Crabb ist sogleich fasziniert von einem Limonaden-Zapfhahn, der dem Kopf eines Elefanten nachempfunden ist. Während Mrs. Pendrake mit dem Barkeeper heimlich ihrer Gelüste frönt, spielt Crabb vergnügt mit dem Zapfhahn. Hier wird ein durch keine Konvention in seiner Bedeutung bestimmtes Element hervorgehoben. Sein Sinn bleibt offen: Der Elefanten-Zapfhahn hat für die Narration keine klare Funktion und besitzt weder eindeutig konnotative noch metaphorische Aussagekraft. Die grotesk wirkende Bildkomposition passt dazu: Der silberne Elefantenkopf ragt durch den Einsatz eines Weitwinkelobjektivs bedrohlich Richtung Zuschauer hervor und ist beinahe grösser als Crabbs Kopf.

Später im Film wird das Zapfhahn-Motiv noch einmal aufgegriffen, als Old Lodge Skins Crabb erzählt, er habe ihn im Traum gesehen, „[...] drinking from a spring that came from the long nose of an animal“. Hier wird ein im Westerngenre konventionalisiertes Element, das Stereotyp des spirituellen Indianers, spielerisch ad absurdum geführt. Old Lodge Skins kann mit seine ‚prophetischen‘ Fähigkeiten vor allem Dinge sehen, die weder für die Handlung noch für einen sinnstiftenden Gesamtzusammenhang einen erkennbaren Zweck haben.



Crabb hat geradezu kindliche Freude am Limonaden-Zapfhahn mit dem Elefantenkopf. Dieser sticht visuell hervor.



Old Lodge Skins erzählt Crabb von seinem Traum, in dem er die Szene mit dem Zapfhahn gesehen hat.



Wie die Indianer im klassischen Western greifen die weissen Soldaten mit Kriegsgeschrei das feindliche Lager an. Dazu erklingt das stereotype Trompetenstück.



Old Lodge Skins glaubt, er sei unsichtbar und flieht während des Massakers grinsend mit Crabb aus dem Lager der Cheyenne.



Tatsächlich gelingt den beiden die Flucht, während ringsum die weissen Soldaten morden und brandschatzen...



... Die Auswirkungen des Massakers werden komplementär zu den vielen humorvollen Szenen im Film schonungslos dargestellt.

6.4 Individualisierung

Bei der Individualisierung erhalten Elemente einen Eigenwert, ohne klar erkennbare temporale oder kausale Legitimierung innerhalb eines Gesamtzusammenhangs, also einer hierarchischen Ordnung oder einer teleologischen Geschichte. Individualisierung unterscheidet sich von der Ironisierung durch das Zurücktreten des Spielerischen hinter den ‚dokumentarischen‘ Anspruch, Elemente in ihrer Komplexität, ihrer konkreten Beschaffenheit und ihrem ‚einfachen Dasein‘ zu zeigen.

Besonders illustrativ zeigt sich die Individualisierung auf der Ebene der Figuren. Protagonist in *LITTLE BIG MAN* ist ein ‚durchschnittlicher‘ Mann, der sich zum Überleben auf sein Glück und sein schelmisches Geschick verlässt. Crabb muss in erster Linie auf unvorhersehbare Ereignisse aus der Aussenwelt reagieren und kann den Verlauf der ‚Geschichte‘ nicht beeinflussen. So zum Beispiel, als die Postkutsche, in der er mitfährt, von Indianern überfallen wird und er sich zwar glücklich retten kann, aber seine Ehefrau Olga (Kelly Jean Peters) aus den Augen verliert. Crabb gelangt daraufhin wieder zu den Cheyenne.

Wir sehen zudem alle ‚historischen‘ Ereignisse in *LITTLE BIG MAN* aus dem Blickwinkel Crabbs, der seine Erlebnisse rund sechzig Jahre später einem Reporter schildert. Die individuelle (zudem fragmentarische) Sicht auf ‚historische‘ Ereignisse löst den allgemeingültigen Blick auf die *eine* ‚Geschichte‘ ab, den wir aus dem klassischen Western kennen. Unterstrichen wird die Tatsache, dass es sich um eine individuelle Perspektive handelt, durch das Schauspiel Dustin Hoffmans. Anders als der stoische Held des klassischen Western reagiert Crabb mimisch auf die Worte und Aktionen der anderen Figuren und zwar so, dass seine Reaktion diejenige des Zuschauers auf das jeweilige filmische Geschehen spiegeln könnte. Old Lodge Skins beispielsweise bringt Crabb im Gespräch wiederholt zum Schmunzeln. Crabb ist also einerseits Agierender bzw. Reagierender, aber auch selbst ein ‚Zuschauer‘ oder eben ein Individuum, das in der Erinnerung noch einmal alte Abenteuer aus seiner *eigenen* Perspektive durchlebt.

Einen individuellen Blick auf die fragmentierte Realität haben neben Crabb auch andere Figuren, ohne dass man als Zuschauer die jeweilige Sichtweise direkt einnimmt: Old Lodge Skins hat spirituelle, ‚prophetische‘ Träume, Mr. Merriweather (Martin Balsam) ist ein Nihilist, Mr. Pendrake (Thayer David) lebt als frommer Christ und General Custer (Richard Mulligan) sieht sich selbst als glorreichen Helden und Eroberer. Keine der

jeweiligen Realitäten kann eindeutig dem Realen oder dem Imaginären zugeordnet werden.

Die Individualisierung kommt auch in der Bildgestaltung zum Ausdruck. Sowohl die Massenszenen zur Inszenierung einer sozialen Hierarchie, in der jedes Individuum seinen festen Platz hat, als auch der visuell stark präsente Himmel als Verweis auf ein übergeordnetes göttliches Prinzip, wie in *THE BIG TRAIL*, gibt es kaum noch. Auch die für klassische Western typischen Totalen und Panoramen endlos weiter Landschaften, in denen ein einzelner Mensch nahezu unbedeutend wirkt, sind verschwunden. Ins Bild gerückt sind stattdessen die einzelnen Figuren und ihre Beziehungen untereinander. Penn setzt zu diesem Zweck, wie die Filmemacher klassischer Western, vorwiegend auf Amerikanische und Halbnahe. Die nach wie vor sehr am klassischen Stil orientierte Bildgestaltung Penns unterscheidet sich nicht radikal von derjenigen in Walshs Film, aber die Akzente sind anders gesetzt.



„Grandfather“ Old Lodge Skins erzählt Crabb, er habe diesen im Traum mit mehreren Frauen beim Liebesakt gesehen...



... Was Crabb zum Schmunzeln bringt, denn die Cheyenne leben monogam. Später wird sich der ‚prophetische‘ Traum von Old Lodge Skins allerdings bewahrheiten.



Der Blickwinkel eines hilflosen Individuums: Crabb muss mit ansehen, wie seine Ehefrau beim Massaker an den Cheyenne erschossen wird.



Opportunist: Um seine Haut zu retten, erzählt Crabb den weissen Soldaten, er habe als Scout für die US-Armee gearbeitet.



Bis zum ‚bitteren Ende‘ gibt es keine Synthese der individuellen Realitätsfragmente: General Custer hält in der Schlacht kurz vor seinem Tod eine Rede an den US-Präsidenten.



Individuelle Intimität statt epische Geschichten in weiten Landschaften: Der jugendliche Crabb im Gespräch mit Old Lodge Skins.

6.5 Medialisierung

Viertes Paradigma ist die Medialisierung, die direkte oder indirekte Thematisierung bzw. Offenlegung der medialen Konstruiertheit fiktiver Realität, ein neuer, im klassischen Western nahezu immer ausgeblendeter Aspekt. Diese Thematisierung oder Offenlegung kann sowohl kritisch als auch affirmativ akzentuiert sein. Im ersten Fall gilt tendenziell die fiktive medial konstruierte Realität im Verhältnis zu einer ‚wirklichen‘ (gegenwärtigen, alltäglichen oder historischen) Realität als simplifiziert, verzerrt oder gar gänzlich verfälscht. Im zweiten Fall wird die mediale Konstruiertheit eher spielerisch thematisiert, ohne, dass man die fiktive Realität an einer ‚wirklichen‘ Realität misst.

In *LITTLE BIG MAN* wird die mediale Konstruiertheit der fiktiven Realität ausschliesslich in der Anfangs- und in der Schlusszene direkt thematisiert, dort allerdings umso prägnanter und mit unverkennbar kritischem Akzent. Wir sehen, dass es sich bei den ‚historischen‘ Geschehnissen, die wir gezeigt bekommen, um persönliche Schilderungen handelt. Die zwei fragmentierten Realitäten, die Klinik um 1970 und der Westen um 1876 aus der Sicht Crabbs, werden nicht zu einem harmonischen Ganzen verbunden. Crabb und der Reporter reden aneinander vorbei, die Stimmung zwischen den beiden ist angespannt. Als der Reporter nach „Adventure stories“ fragt, weist ihn Crabbforsch zurecht. Und zum Schluss verabschiedet er den Reporter, ihn keines Blickes würdigend, mit einem „Get out“. Auch in der Farbgestaltung zeigt sich die Dissonanz: Die Klinik erscheint fast monochrom grau, der Westen ist bunter, dort dominieren grüne Wiesen, blauer Himmel und braune Wälder das Bild. In der Schlusszene, als Crabb ans Ende seiner Erzählung gelangt, scheint für kurze Zeit ein vom Tonbandgerät kommendes auffallendes rotes Licht auf das Gesicht des alten Abenteurers. Die Erinnerungen scheinen hier, zumindest farblich, auf die Realität in der Klinik überzugreifen.

Zudem deutet sich bereits die mediale Weiterverarbeitung von Crabbs Abenteuer an: Der Reporter hat ein grosses Tonbandgerät dabei und nimmt die Schilderungen Crabbs direkt auf. Das Medium Tonbandgerät kann Elemente der Realität ausschliesslich akustisch aufnehmen und wiedergeben, Aspekte der optischen Wahrnehmung (Raum, Farben, Licht usw.) werden ‚herausgefiltert‘. Die Reihe der medialen Verarbeitung und Weitergabe der Geschichte Crabbs endet allerdings nicht beim Tonband: Es ist davon auszugehen, dass der Reporter aus den Tonbandaufnahmen eine Geschichte mit eigenen Akzenten konstruiert (wohl in Schriftform), die dann wiederum auf jeweils unterschiedliche Art und

Weise weitererzählt und abgeändert wird.

LITTLE BIG MAN behandelt hier mit kritischem Blick die grundsätzliche Thematik der Konstruiertheit medialer und nicht-medialer (im menschlichen Beobachtungssystem konstruierter) Realität. Hätte man anstatt des Tonbandgerätes eine Kamera für den Reporter ausgewählt, wäre die Betonung stärker auf dem Aspekt spezifisch *filmischer* Konstruktion fiktiver Realität gelegen. Penns Film wäre dann primär eine Kritik an der verfälschten Darstellung ‚geschichtlicher‘ Ereignisse im klassischen Western. Doch die Kritik ist allgemeiner formuliert: Es geht um den Verlust des Bezugs medial verarbeiteter Elemente auf ihren realen ‚Ursprung‘. Der alte Crabb bleibt, wie wir in der letzten Einstellung des Filmes sehen, nach dem Interview mit seinen Erinnerungen einsam in der Klinik zurück. Die mediale und die menschliche Realitätskonstruktion werden in LITTLE BIG MAN gar einander angeglichen: Das stets prominent im Bild platzierte Tonbandgerät hat unverkennbare Ähnlichkeit mit einem menschlichen Gesicht. Sowohl Mensch als auch Maschine ‚filtern‘ die Realität.



Crabb im Gespräch mit dem Reporter. Die Dissonanz zwischen den beiden deutet sich schon im Bild an.



Das Tonbandgerät wird prominent im Bild platziert und gleicht äusserlich, mit etwas Fantasie, gar dem Reporter.



Klare Farbkonzeption: Am Ende seiner Erzählung erscheint Crabb noch im rötlichen Licht, welches das fast monochrome Grau in der Klinik kontrastiert.



Crabb scheint erschöpft zu sein und schickt den Reporter weg („Get out“). Das rötliche Licht verschwindet, als der Reporter das Tonbandgerät ausschaltet.



Der Reporter verlässt auf die Forderung Crabbs hin das Zimmer, der alte Abenteurer bleibt allein zurück....



... wie uns Penn in der letzten Einstellung des Filmes zeigt.

6.6 Reales und Imaginäres in der postklassischen Relationierung

In der klassischen Relationierung ist das Verhältnis klar: Hier das Reale, dort das Imaginäre, es gibt im Medium Film eine Überlagerung der beiden zur Konstruktion einer fiktiven Realität. Das Imaginäre ist dem Realen untergeordnet, es dient der besseren Erkenntnis des Realen, im Falle von *THE BIG TRAIL*, der ‚Geschichte‘ mit Bezug auf eine göttliche Ordnung. In der postklassischen Relationierung bleiben ‚real‘ und ‚imaginär‘ als Orientierungspunkte für konstruierte Realität erhalten, aber die Klassifizierung der jeweiligen Elemente ist komplexer geworden.

Das Imaginäre kann nicht mehr aus ‚objektiver‘ Warte vom Realen trennscharf geschieden werden, die Zuordnung von Elementen zur einen oder anderen Seite wird abhängig von der jeweiligen Perspektive. Wenn das Imaginäre nicht mehr am Realen gemessen wird, erhält es einen Eigenwert. In der Genretheorie, und allgemein in der Filmwissenschaft, erhält dies Ausdruck im Aufkommen neuer Konzepte. Der rituelle Ansatz weist dem Mythos als spezifische Form des Imaginären eine für die moderne Gesellschaft zentrale Bedeutung zu (vgl. Schweinitz 2006: 210). Das Imaginäre bleibt hier aber insofern dem Realen untergeordnet, als es seinen Wert nur in Form einer der Gesellschaft Zusammenhalt stiftenden mythologischen Erzählung erhält.

Dem neuen Eigenwert des Imaginären trägt Jörg Schweinitz (vgl. 2006: 49f.) Rechnung, wenn er zwischen einem sozialwissenschaftlichen, also an eine alltägliche Realität gebundenen, und einem filmisch-narrativen Konzept in Bezug auf Stereotype unterscheidet. Über Figurenstereotype des narrativen Typs schreibt er – was wohl für alle Sorten von narrativen Stereotypen gelten kann: Es handelt sich um „[...] bewusst imaginäre Konstrukte, die in einem jeweiligen Genre von Erzählungen [...] geläufig sind und vor allem in diesem Rahmen, also im Rahmen imaginärer Welten der Narration Gültigkeit für sich beanspruchen. Sie beziehen sich eben *nicht* (oder nur höchst indirekt) auf die alltägliche unmittelbare soziale Interaktion der Rezipierenden“ [Herv. – i.O.] (ebd.: 50).). Zudem führt Schweinitz (ebd.: XIII) aus: „Der Film führt [...] bald kritische oder spöttisch karrierende, bald mild-ironische oder sogar verklärende Diskurse über die Stereotypwelt, derer er sich bemächtigt“. Es entfaltet sich ein intertextueller Diskurs, dessen Referenz primär die Welt des Imaginären ist

Im Hinblick auf eine kritische Auseinandersetzung mit dem evolutionären Ansatz von Thomas Schatz erscheint mir ein weiterer Punkt wichtig: Das Wissen um die Konventionalisierung fiktiver Welten und die Konstruiertheit medialer Realität führt in

meinen Augen nicht zwingend zu einer durch Rationalität herbeigeführten Emanzipation von den imaginären Mythen, wie dies sowohl im ideologiekritischen als auch im rituellen Ansatz gefordert wird, (wenn auch mit entgegengesetzten Zielen, Überwindung des Mythos gegen dessen funktionale Erhaltung). Vielmehr ist das Reale im von Medien dominierten Alltag, wenn überhaupt, vornehmlich durch diese Medien zugänglich. Das in fiktiven medialen Realitäten stets eingeflochtene Imaginäre ist vom Realen nicht mehr trennscharf abzugrenzen und wird zu einem wirkungsmächtigen virtuellen Bezugsrahmen für die Konstruktion alltäglicher Realität. Von der Möglichkeit einer ausserhalb medialer Konstruktion, jenseits des imaginären Raums vollständig zugänglichen Realität kann, selbst wenn man von der ‚Filterung‘ im menschlichen Beobachtungssystem absieht, in meinen Augen kaum noch die Rede sein.

Ich gehe davon aus, dass die Paradigmen der postklassischen Relationierung bei der Konstruktion von Realität im Groben auch heute noch ihre Gültigkeit haben. Dennoch dürfte sich die aktuelle Lesart von *LITTLE BIG MAN* im Vergleich zu derjenigen von 1970 dezent unterscheiden. Heute wird die konventionalisierte Genrewelt des klassischen und des postklassischen Western grösstenteils dem Imaginären zugerechnet. Penns Film wirkt auf einen Rezipienten des frühen einundzwanzigsten Jahrhunderts wohl vor allem durch seine zahlreichen ironisch-witzigen Momente. Die Darstellung der Indianer, die eher an Mitglieder einer stereotypen Hippie-Kommune der 1970er als an Ureinwohner erinnern, scheint heute fast ebenso romantisierend und dem Raum des Imaginären zugehörig wie die Darstellung der Indianer im klassischen Western. Die in *LITTLE BIG MAN* suggerierte, um 1970 noch alternative Geschichtsschreibung hat sich inzwischen etabliert. Als Penn seinen Film drehte und das Westerngenre sich zwar gewandelt hatte, aber noch immer *en vogue* und mit einem ‚Nimbus des Real-Historischen‘ behaftet war, dürfte das geschichtskritische (und damals wohl auch aktuell politische, Stichwort Vietnamkrieg) Statement des Filmes provokativer gewirkt haben.

6.7 Die postklassische Relationierung im gesellschaftlichen Kontext

Wie bei der klassischen gilt auch für die postklassische Relationierung, dass von der Konstruktion fiktiver Realität nicht direkt auf die Konstruktion alltäglicher Realität geschlossen werden kann: Kaum jemand dürfte im Alltag derart witzige und dramatische

Abenteuer erleben wie Jack Crabb. Aber die Konstruktion alltäglicher Realität funktioniert nach gleichen oder ähnlichen Paradigmen, die durch den Kontext gegeben sind: Eine graduell enthierarchisierte Gesellschaft des Individualismus, eine Fragmentarisierung der ‚Weltbilder‘ auf Kosten des einheitlichen teleologischen Fortschrittsglaubens, eine hohe Präsenz medialer Angebote und die ‚demokratische‘ Akzeptanz unterschiedlicher Perspektiven und, damit verbunden, der partiellen Unbestimmtheit von Dingen.

Die Verbreitung multimedialer Erfindungen wie Computer, Internet, Mobiltelefone und Smartphones hat nicht nur zu einer ständigen Präsenz medialer Angebote, sondern in den letzten rund zwei Jahrzehnten zu einer Potenzierung der medialen ‚Filterung‘ geführt: Es gibt nicht mehr nur das Kino als Ort der Präsentation und Rezeption von Filmen, sondern die Videoaufnahme von einem Mobiltelefon, die ins Internet hochgeladen, auf Kanälen (YouTube) präsentiert und dann im Fernsehen gezeigt wird, dessen Programm wiederum auf dem Computer konsumiert werden kann usw. usf. Es geschieht etwas Ähnliches wie in LITTLE BIG MAN, bei dem die abenteuerliche Geschichte Crabbs zuerst akustisch und dann (wahrscheinlich) in anderen Medien weiterverarbeitet wird. Die weitere Verarbeitung und Verbreitung seiner Erinnerungen entzieht sich der Kontrolle Crabbs vollständig.

TEIL III: RESÜMEE

7. Periodische Genregeschichte

Versuch einer Konzeptualisierung

7.1 Eine Kritik am evolutionären Ansatz

In sum, [...] little evidence has been brought forward to support the theory that there has been growing 'self-consciousness' – or any other sort of linear evolution – in and specific to the western. Indeed, the evidence has not even been considered. So perhaps the opposite is true.

(Gallagher 1986: 264)

In Übereinkunft mit der von Tag Gallagher geäußerten prononcierten Kritik, möchte ich nun zum Abschluss drei im Zusammenspiel funktionierende (implizite) Grundannahmen des evolutionären Ansatzes von Thomas Schatz problematisieren. Es scheint mir, dass Schatz' Modell nach denselben Paradigmen konstruiert wurde, wie alltägliche und fiktive Realität bis ca. 1960: Eine teleologische Entwicklung mit vorhersehbaren Stadien, eine hierarchische Bewertung von Filmen (Kanonisierung) und eine simplifizierende Bewertung und Einordnung von Filmen anhand einzelner herausgegriffener Aspekte ins evolutionäre Narrativ.

Die in Kapitel 1.1 aufgeführten vier Grundsatzfragen der Genretheorie werden im Folgenden tangiert: Erstens: Bilden Genres ein auf anthropologischen Grundkonstanten beruhendes, in sich logisches System, wenn ja, wie lässt sich ein solches System theoretisch und empirisch erfassen? Zweitens: Wie lassen sich einzelne Genres definieren und voneinander abgrenzen, an welchen Kriterien machen sich im filmkulturellen Bewusstsein Genrezuordnungen fest? Drittens: Wie lässt sich der Zusammenhang zwischen dem gesellschaftlichen Kontext und der Produktion, Distribution und Rezeption von Genrefilmen auf der einen und der Konstitution eines Genrebewusstseins auf der anderen Seite erklären? Viertens: Lässt sich eine historische Entwicklung von Genres erkennen, und inwiefern hängt eine solche Entwicklung mit dem gesellschaftlichen Kontext zusammen?

Grundannahme Nummer eins

Frühe Genrefilme sind einfach, ‚naiv‘ und optimistisch, späte Genrefilme komplex, souverän und kritisch, entsprechend den jeweiligen Filmemachern und Zuschauern. Mit der Zeit entlarven produzierende und rezipierende Akteure die an spezifische Konventionen gebundene Inszenierung angeblich realer Begebenheiten als imaginäre Konstrukte. Das Genre wird schliesslich kritisch dekonstruiert und gelangt ans Ende seiner ‚Lebenszeit‘.

Anstatt von gegenüber fiktiven Genrewelten zunehmend souveränen Akteuren, muss meiner Meinung nach von einem angepassten Umgang mit dem Spannungsfeld ‚real‘ – ‚imaginär‘ gesprochen werden, für den es je nach dominierenden kulturellen Paradigmen bestimmte angemessene Formen gibt, wie sich bei der Analyse von THE BIG TRAIL und LITTLE BIG MAN gezeigt hat. Weder die Filmemacher noch die Zuschauerschaft nach 1960 können daher als gebildeter, kompetenter oder aufgeklärter in Bezug auf das Reale und das Imaginäre gelten als dieselben vor 1960. Die rezeptive Zuordnung der Elemente zur einen oder anderen Seite erfolgt aufgrund unterschiedlicher Paradigmen. Korrespondieren die Paradigmen der Relationierung von Elementen zur Konstruktion einer fiktiven Realität nicht mit denjenigen der alltäglichen Realität, ist mit einer Wahrnehmung dieser Elemente als imaginär zu rechnen. Erscheint die Welt des klassischen Western nach 1960 primär als imaginäre Fiktion und die Welt des postklassischen Western als zumindest stärker am Realen orientiert, ist dies vor allem auf die sich zu dieser Zeit neu formierenden kulturellen Paradigmen zurückzuführen. Eine Thematisierung der medialen Konstruiertheit fiktiver Realität oder eine Darlegung der Unbestimmtheit von Elementen, wie dies bei LITTLE BIG MAN geschieht, war im klassischen Kino viel weniger gefragt.

Als populärkulturelle Produkte, die auf quantitativ breite Rezeption und damit verbundenen kommerziellen Erfolg angewiesen sind, *müssen* Genrefilme der jeweils gegenwärtigen allgemeingültigen Wahrnehmung von Realität angemessen inszeniert sein. Die Orientierung an kulturellen Paradigmen ist also leitendes Prinzip. Gleichzeitig entsprechen die in Genrefilmen inszenierten fiktiven Welten den kulturellen Paradigmen in vereinfachender, auf allgemein verständliche Symbolik reduzierter Form und können damit zu deren Verbreitung und Festigung beitragen.

In meinen Augen muss ein entscheidendes Argument des evolutionären Ansatzes, auf das sich beispielsweise auch der ideologiekritisch arbeitende Robert Beverley Ray (vgl. 1985:

263-265) bezieht, relativiert werden: Die steigende Präsenz medialer Angebote im Alltag sorgt nicht primär für eine zunehmende Souveränität gegenüber den Konventionen fiktiver Realitäten, sondern für eine Abhängigkeit von den Medien zur Realitätskonstruktion und eine Unübersichtlichkeit und Unsicherheit bezüglich der Trennung von Realem und Imaginärem. Im Gegensatz dazu ist der wöchentliche Kinobesuch eines Zuschauers in der Zeit des klassischen Hollywood der Eintritt in eine von der alltäglichen Realität klar abgegrenzte Sphäre, deren fiktiver Charakter nur schon durch die Lokalität (Kinosaal) signalisiert ist und nicht mehr im Film selbst thematisiert werden muss.

Gallagher legt (vgl. 1986: 271f.) am Beispiel von STAGECOACH und THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE dar, dass sich zudem die These des ‚naiv‘ optimistischen klassischen Western und des distanziert kritischen postklassischen Western bei genauerem Hinsehen nicht aufrechterhalten lässt. Ähnliches lässt sich für THE BIG TRAIL und LITTLE BIG MAN formulieren: Die Siedler in Walshs Film werden erst zum Schluss, nachdem sie grosse Bereitschaft zur Aufopferung, Anstrengung und zum Kampf gezeigt haben, mit dem Erreichen des ‚Gelobten Landes‘ belohnt. Der Held in Penns Film hingegen kann jede noch so schwierige und gefährliche Situation mit schelmischem Geschick und mit Glück meistern und kehrt am Ende der Erzählung mit Old Lodge Skins zufrieden ins Lager der Cheyenne zurück. Ohne inhaltliche Unterschiede zwischen LITTLE BIG MAN und THE BIG TRAIL relativieren zu wollen – Penns Film ist insgesamt ein komplexeres und kritischeres Werk als Walshs Film: Optimismus und Kritik scheinen mir eher eine Frage des Grades und der Akzente und nicht essentielle Aspekte für eine umfassende Werkinterpretation und darauf basierende Einordnung in ein genrehistorisches Narrativ zu sein.

Folgerung Nummer eins

Genrefilme werden in einem konkreten Kontext alltäglicher Lebensrealität, soziopolitischer Umstände und kultureller Diskurse produziert und sind nur durch diesen Kontext zugänglich. Die unreflektierte Bewertung von Filmen und deren Zuschauer ‚von oben herab‘ ohne Berücksichtigung des Kontextes aufgrund einiger herausgegriffener Aspekte leistet nur wenig für ein differenziertes Verständnis filmhistorischer Zusammenhänge.

Grundannahme Nummer zwei

Alle Genres machen, unabhängig vom gesellschaftlichen Kontext, dieselbe vorhersehbare ‚innere‘ Entwicklung durch.

Obwohl Filmemacher aller Gattungen mit demselben Spannungsfeld (‚real‘ – ‚imaginär‘) konfrontiert werden, ist der Umgang mit diesem je nach Genre sehr unterschiedlich: Der beim Western zentrale ‚historische‘ Bezug erhält etwa beim Musical kaum Relevanz, denn das Reale stellt dort eine andere Referenzgrösse dar. Es ist für mich folglich nur schwer nachvollziehbar, wie Schatz vom Westerngenre auf eine gleiche evolutionäre Entwicklung aller Filmgenres (Hollywoods) schliessen kann. Dies ist nur möglich, wenn das Konzept ‚Genre‘ auf bestimmte Gruppen von Filmen aus dem klassischen Hollywood beschränkt wird, die im Zuge eines allgemeinen filmkulturellen Wandels hin zum postklassischen Kino tiefgreifenden Veränderungen unterworfen waren. Das Thema der Medialisierung beispielsweise taucht in diesen Jahren wohl in vielen Genrefilmen auf, was dann auf eine bei jedem dieser Genres einmal eintretende ‚barocke‘ Phase schliessen lassen kann.

Die bis zu einem gewissen Grad nicht bestreitbare Eigendynamik von Genrekonventionen in Form der Abnutzung alter und der Herausbildung neuer Konventionen, erklärt nicht, *weshalb* diese Momente zyklischer Konventionalisierung stattfinden. Besonders dann nicht, wenn von einer homogenen, die Gesamtbevölkerung repräsentierenden, als eine Art sozialpsychologisches Amalgam zu verstehenden Zuschauerschaft ausgegangen wird: Wieso ziehen beispielsweise junge Zuschauer der späten evolutionären Phase den distanzierten Umgang mit den Konventionen vor, wenn sie die vorherigen Stufen gar nicht mit erlebt haben? Gallagher (vgl. 1986: 264-268), John White (vgl. 2011: 8, 12) und Steve Neale (vgl. 2000: 212) legen dar, dass bereits in der Stummfilmzeit selbstreflexive, parodistische und kritische Western in grosser Zahl produziert wurden. Eine Abnutzung der Konventionen wäre folglich bereits damals möglich gewesen und ist nicht allein durch intragenerische Faktoren zu erklären. Solche Momente sind nur durch den konkreten Kontext der Filmproduktion und -rezeption ergründbar. Es ist in meinen Augen kein Zufall, dass der Bruch in der Geschichte des Westerngenres in die Zeit eines profunden kulturellen und gesellschaftlichen Wandels fällt.

Allein schon der Vergleich zwischen *THE BIG TRAIL* und *LITTLE BIG MAN* lässt die sehr komplexe intertextuelle Beziehung von Filmen eines Genres erahnen. Obwohl beide Filme eindeutig inhaltliche und formale Ähnlichkeiten besitzen, lässt sich nur dann eine

essentielle Gemeinsamkeit herauskristallisieren, wenn Ambivalenzen, Ambiguitäten in den Filmen selbst sowie die Abhängigkeit von der Perspektive bei der Rezeption ausgeklammert werden. Geht man aber von einer rein intragenerischen Entwicklung aus, muss das Genre *an sich* existieren, also innere Kohärenz aufweisen und auf einer Essenz basieren.

Das Phänomen ‚Genre‘ in einem weiter gefassten Sinne ist keine Eigenheit der Filmkultur, Kategorisierung und Klassifizierung spielen in alle Bereichen der Realitätskonstruktion hinein. Rick Altman (vgl. 1999: 100f.; 96f.) legt dies an den Beispielen des Hammers oder den Produkten eines Supermarktes und Nelson Goodman mit seinen Operationen der „Welterzeugung“ (vgl. Kap. 2.3) dar. Geht man generell von einem je nach kulturellen Paradigmen anders funktionierenden menschlichen *Denken in Genres* aus, von dem Filmgenres dann nur eine sehr spezifische Form darstellen, muss die Annahme von kulturunabhängig existierenden Filmgenres, die eine ‚innere‘ Entwicklung durchlaufen, m.E. verneint werden.

Folgerung Nummer zwei

Die Entwicklung von Genres, wie die Herausbildung und Abnutzung von Konventionen, lässt sich nur erleuchten über den jeweiligen gesellschaftlichen Kontext, in dem sich ein für die Produktion, Distribution und Rezeption von Filmen, also für den Umgang mit diesen Konventionen relevantes Genrebewusstsein konstituiert.

Grundannahme Nummer drei

Genres bestehen aus einem fixen Korpus an Filmen und werden durch einige essentielle Werke des Kanons repräsentiert.

Da die Bedeutung von Genres für die Konstitution des filmkulturellen Bewusstseins der Gesellschaft nach wie vor evident ist, erscheint eine Beschränkung des Phänomens ‚Genre‘ auf einen fixen Korpus an Filmen, der zudem an die Zeit des klassischen Hollywood gebunden ist, unverhältnismässig reduktionistisch. Damit ist auch die Annahme einer abgeschlossenen Entwicklung von Genres, beispielsweise dem ‚Tod‘ oder Ende des Western nur eine bedingt gültige Aussage. Der ‚Western‘ ist mehr als ein durch inhaltliche

und stilistische Merkmale tautologisch definierter Korpus an Filmen, die heute nicht mehr produziert werden. Die Orientierung an den Konventionen bzw. Stereotypen des Genres dürfte im filmkulturellen Bewusstsein nach wie vor eine Rolle spielen, also relevant sein für die Produktion, Distribution und Rezeption von Filmen. Es sei hier beispielsweise auf die aktuelle Hochkonjunktur der Hybridgenre-Filme verwiesen (vgl. Staiger 2000: 185f.; Altman 1999: 123; Schweinitz 2006: 85), in denen die Konventionen des Westerngenres eine neue Bedeutung erhalten können.

Ebenso problematisch erscheint mir die Reduktion von Genregeschichte auf Werke des Kanons, denn solche Filme sind meist Ausnahmeerscheinungen und repräsentieren das Genre weder in seiner quantitativen Breite noch in seinen unterschiedlichen für das filmkulturelle Bewusstsein bedeutsamen Aspekten. Es wäre beispielsweise schwierig, anhand einer inhaltlich-formalen, auf den Regisseur Ford fokussierten Analyse von STAGECOACH die auf Stereotype des Genres setzenden Werbestrategien zur Vermarktung von B-Western zu untersuchen. Denn der alltägliche Gebrauch von Genres als Orientierungsgrößen hat nur wenig mit genialen, einzigartigen Kunstwerken zu tun (höchstens mit einem allgemeinen Kunstverständnis, das in die Bewertung von Filmen und Filmgruppen einfließt). Eine Abnutzung der Konventionen geschieht eben vor allem auch durch deren schier endlose Wiederholung in B-Pictures, Fernsehserien und anderen audiovisuellen (und literarischen) Produkten und nicht nur durch deren einmalige Inszenierung in Einzelwerken.

Die Auswahl der für eine bestimmte Fragestellung relevanten, dann jeweils für das Genre (oder Aspekte davon) repräsentativen Werke muss m.E. reflektiert geschehen. Dies bedeutet, Fragen miteinzubeziehen, wie: Weshalb gehört ein bestimmtes Werk zum Kanon? Weshalb erscheint gerade dieses eine Werk als repräsentativ? Was sagt dies über die Rezeption der Filme und das Genrebewusstsein aus? usw. Die Popularität, ästhetische Qualität oder filmhistorische Relevanz einzelner Filme sollte Anstoss zu weiteren Fragen geben sein und nicht unreflektiert als Anlass zu deren Wahl als illustrative Beispiele eines genretheoretischen Ansatzes genommen werden. Eine Beschränkung auf einen einzelnen Regisseur (Ford) als Repräsentant eines ganzen Genres, das wiederum alle Genres repräsentiert, wie bei Schatz, muss in meinen Augen klar abgelehnt werden. Mit meinen Ausführungen zu THE BIG TRAIL und LITTLE BIG MAN wollte ich zeigen, dass auch die Auseinandersetzung mit vergleichsweise weniger bekannten Filmen genretheoretisch fruchtbar sein kann.

Folgerung Nummer drei

Das kollektive Genrebewusstsein konstituiert sich im Diskurs, Genrekategorien bezeichnen folglich keine fixen Filmkorpora, die durch essentielle Werke repräsentiert werden können. Auf das Genrebewusstsein wirkt auch die grosse Masse an populärkulturellen Erzeugnissen ein und nicht nur die Werke einzelner besonders angesehener Regisseure.

7.2 Periodische Genregeschichte

Im Anschluss an die soeben formulierte Kritik am evolutionären Ansatz möchte ich einen alternativen Zugang zur Konzeptualisierung von Genregeschichte ins Auge fassen. Ich schlage für diesen Zweck zunächst die Arbeit mit *Perioden* vor. Perioden sind nach meiner Auffassung durch Zyklen und/oder Tendenzen geprägte, unter einem oder mehreren Aspekten zusammengefasste Zeiträume, bei denen eine oder mehrere bestimmte analytische Ebenen im Vordergrund stehen. Innerhalb von Perioden und Periodenübergreifend können dann sowohl *Zyklen*, die Stabilität und Stillstand betonen, als auch *Tendenzen*, die gewisse kontinuierliche und diskontinuierliche Veränderungen erfassen, unterschieden werden.

Im weiteren Vorgehen stellt sich dann die Frage, welche analytische *Ebene* der Genregeschichte hervorgehoben werden soll. Es gibt erstens die *filmische Ebene*, auf der Fragen der Semantik und Syntax in den Filmen, aber auch der intertextuellen Bezüge zwischen den Filmen behandelt werden. Es gibt zweitens die *Produktionsebene*, hier sind Fragen über den institutionellen Kontext der Produktion, über Normen, ökonomische Rahmenbedingungen usw. von Interesse. Drittens ist die *Distributionsebene* zu nennen, denn zentral beim Genrekino sind Fragen der Vermarktungsstrategien, der Publikumsbindung usw. Vierte Ebene ist die *Rezeptionsebene*, auf der Fragen betreffend Filme und Zuschauerschaft gestellt werden, über soziale und kulturelle Bedingungen der Rezeption, die rezeptive Aktivität der Zuschauer usw. Als fünfte und letzte zu nennen, ist die *Ebene des individuellen oder kollektiven Genrebewusstseins*, auf der primär Prozesse der diskursiven Aktivität bezüglich Genrekategorien sowie Fragen der kognitiven Konstruktion dieser Kategorien im Zentrum stehen.

Der dritte wichtige Punkt scheint mir die Festlegung auf einen oder mehrere *Aspekte* zu sein. Hier ist einerseits entscheidend, ob lediglich *eine der genannten Ebenen* im

Vordergrund stehen soll oder ob es vielmehr um *das Wechselspiel und das Zusammenwirken dieser unterschiedlichen Ebenen* gehen soll. Andererseits kann der Aspekt sehr *spezifisch* gewählt sein, und sich beispielsweise auf eine beschränkte Anzahl von Filmen beschränken, oder *allgemeinere*, breitere historische Entwicklungen und Phänomene umfassen.

In meinem Falle wäre dies die Unterteilung in zwei grobe Perioden: Klassisches Hollywood vor ca. 1960 und postklassisches Hollywood seit ca. 1960; Der Fokus lag auf primär zwei Ebenen: Der filmischen und des Genrebewusstseins, wobei die Ebenen der Rezeption und der Produktion berührt wurden; Zentraler Aspekt war das Zusammenspiel der genannten Ebenen in einem breiten Zeitraum. Das soeben vorgestellte Instrumentarium stellt eine Möglichkeit zur Konzeptualisierung von Genregeschichte dar, die mir systematischer und in einem heutigen (Film-) wissenschaftlichen bzw. kulturellen Umfeld adäquater scheint als das evolutionäre Modell von Schatz.

SCHLUSSFAZIT

Anhand einer kritischen Auseinandersetzung mit dem evolutionären Ansatz von Thomas Schatz wollte ich die Problematik der Konzeptualisierung von Genregeschichte aufzeigen. In einem ersten Schritt habe ich daher die ‚neuen‘, insbesondere diejenigen von Rick Altman, Steve Neale und Jörg Schweinitz, den ‚alten‘ Ansätzen gegenübergestellt, um die aktuellen grundlegenden Tendenzen der Genretheorie zu erfassen. Die Formulierung eines kohärenten Modells zur filmischen Rezeption und zur Konstitution eines kollektiven Genrebewusstseins in einem konstruktivistischen Rahmen in Kapitel 2 sollte das theoretische Fundament weiter stärken. Im analytischen Teil sollten dann anhand der zwei Fallbeispiele – THE BIG TRAIL und LITTLE BIG MAN – die theoretischen Überlegungen angewendet und erprobt werden. Im Vordergrund stand dabei die auf kulturellen Paradigmen beruhende Inszenierung und Rezeption des Spannungsfeldes ‚real‘ – ‚imaginär‘. Kapitel 7 bildete den Schlusspunkt, in dem einerseits der evolutionäre Ansatz einer kritischen Betrachtung unterzogen wurde und andererseits ein eigener, an die ‚neuen‘ Ansätze anknüpfender Zugang zur Konzeptualisierung von Genregeschichte gefunden werden sollte.

Die Schwierigkeit meines Vorgehens bestand vor allem darin, die verschiedenen Ebenen und theoretischen Ansätze, die in dieser Arbeit berührt wurden, auseinanderzuhalten und wieder in einem kohärenten Modell zu vereinen. Dies hat sich auch bei der Arbeit mit dem Genrebegriff selbst gezeigt: Er diente einerseits als Klammer zur Zusammenführung aller Ansätze und Ebenen und musste andererseits bei der konkreten Anwendung ausdifferenziert werden. Insbesondere die Trennung zwischen *Genrefilmen*, also der Betonung inhaltlicher und formaler Gemeinsamkeiten einer Filmgruppe, und *Genrekategorien*, also der Frage, wie mit diesen Gemeinsamkeiten im Denken und im Diskurs Kategorien gebildet werden, scheint mir diesbezüglich wichtig zu sein.

Abschliessend könnte man folgende Punkte, die ich zum Thema ‚Genre‘ herauszuarbeiten versucht habe, hervorheben:

- 1) In der aktuellen Genretheorie wurde der normative, gesellschaftspolitisch (mythologisch und ideologisch) motivierte Diskurs von einem pragmatischen, distanzierteren Diskurs abgelöst.
- 2) Das Interesse der aktuellen Genretheorie liegt nicht mehr primär auf filmischen Formen und Inhalten, sondern auf verschiedensten Aspekten, die unter dem Genrebegriff zusammengefasst werden können, seien dies rezeptionsorientierte, kognitiv-

konstruktivistische, institutionelle usw.

3) Genrekategorien scheinen sich als dynamische, flexible Kategorien diskursiv im kollektiven Genrebewusstsein zu konstituieren und Genres über keine in den Filmen selbst auffindbaren Essenzen zu verfügen.

4) Auf den ersten Blick unbestritten zu einem bestimmten Genre gehörende Filme können sich auf den zweiten Blick als in vielen Punkten heterogen erweisen und damit eine eng gefasste Definition des Genres strapazieren.

5) Eine umfassende lineare, teleologische Entwicklung von Genres lässt sich nur aufgrund einiger herausgegriffener und besonders hervorgehobener Aspekte modellieren, wenn zugleich Diskontinuität und Kontingenz marginalisiert werden.

6) Die Produktions- und Rezeptionsbedingungen unterscheiden sich je nach gesellschaftlichem Kontext, die wertende Haltung gegenüber produzierenden und rezipierenden Akteuren anhand eines einfachen Modells ist kritisch zu betrachten.

Weitere genretheoretische Forschungen mit historischem Akzent könnten meiner Meinung nach fruchtbar sein. Interessant wäre beispielsweise eine Gegenüberstellung verschiedener Genres in ihren historischen Entwicklungsperioden. Welche extragenerischen Faktoren, wie die Herausbildung neuer kultureller Paradigmen, wirken auf die Entwicklung des Musicals und welche auf diejenige des Western ein? Worin bestehen Unterschiede, worin Gemeinsamkeiten? Ein wohl noch eher unzureichend erforschtes Gebiet bildet das (individuelle und kollektive) Genrebewusstsein. Die Auswirkung gesellschaftlicher Veränderungen auf die Konstitution von Genrekategorien kann Grundlage weiterer Untersuchungen sein, die sich in einem diskursgeschichtlichen Rahmen bewegen könnten. Gerade auch beim Western, dem einst wohl populärsten und heute im filmkulturellen Bewusstsein kaum an mehr als eine Handvoll Stereotype geknüpften Genre, wäre diesbezüglich weiterführende Forschung wohl ergiebig. Man könnte zum Beispiel fragen, welche Stereotype bei der Kategorie ‚Western‘ heute im Vordergrund stehen und weshalb gerade diese Stereotype so präsent geblieben sind. Im Nicht-Filmischen erachte ich die Historisierung von Realitätskonstruktion als mögliche Grundlage für weitere Fragestellungen. Es wäre beispielsweise interessant, eine ‚Geschichte des Imaginären‘ zu schreiben, wie dich dies mit dem Argument der kulturellen Aufwertung des Imaginären nach 1960 lediglich anzudeuten versucht habe.

Filmverzeichnis

Fallbeispiele

THE BIG TRAIL

Raoul Walsh, USA 1930

(DVD: 20th Century Fox)

Cast: John Wayne (Breck Coleman), Tyrone Power Sr. (Red Flack), Charles Stevens (Lopez), Marguerite Churchill (Ruth Cameron), Frederick Burton (Pa Bascom), Tully Marshall (Zeke), El Brendel (Gus), Ian Keith (Bill Thorpe)

LITTLE BIG MAN

Arthur Penn, USA 1970

(DVD: Paramount Home Entertainment)

Cast: Dustin Hoffman (Jack Crabb, erwachsen), Alan Howard (Jack Crabb, jugendlich), Ray Dimas (Jack Crabb, Kind), Chief Dan George (Old Lodge Skins/"Grandfather"), William Hickey (Forscher/Reporter), Faye Dunaway (Mrs. Pendrake), Thayer David (Mr. Pendrake), Richard Mulligan (General Custer), Jeff Corey (Wild Bill Hickock), Martin Balsam (Mr. Merriweather), Carole Androsky (Caroline)

Weitere Filme (Erwähnung im Text)

3:10 TO YUMA (James Mangold, US 2007)

THE ASSASSINATION OF JESSE JAMES BY THE COWARD ROBERT FORD (Andrew Dominik, US 2007)

BONNIE AND CLYDE (Arthur Penn, US 1967)

BROKEN ARROW (Delmer Daves, US 1950)

BUCK AND THE PREACHER (Sidney Poitier, US 1972)

BUFFALO BILL AND THE INDIANS, OR SITTING BULL'S HISTORY LESSON (Robert Altman, US 1976)

BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID (George Roy Hill, US 1969)

C'ERA UNA VOLTA IL WEST (Sergio Leone, US/It/Sp 1968)

THE COWBOYS (Mark Rydell, US 1972)

THE GRADUATE (Mike Nichols, US 1967)

THE GREAT TRAIN ROBBERY (Edwin S. Porter, US 1903)
THE GUNFIGHTER (Henry King, US 1950)
THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE (John Ford, US 1962)
MY DARLING CLEMENTINE (John Ford, US 1946)
NO NAME ON THE BULLET (Jack Arnold, US 1959)
OPEN RANGE (Kevin Costner, US 2003)
THE OX-BOW INCIDENT (William A. Wellman, US 1943)
RIDE THE HIGH COUNTRY (Sam Peckinpah, US 1962)
THE SEARCHERS (John Ford, US 1956)
SHANE (George Stevens, US 1953)
THE SHOOTIST (Don Siegel, US 1976)
SOLDIER BLUE (Ralph Nelson, US 1970)
STAGECOACH (John Ford, US 1930)
THE TALL T (Budd Boetticher, US 1957)
THE WESTERNER (William Wyler, US 1940)
YELLOW SKY (William A. Wellman, US 1948)

Literaturverzeichnis

Altman, Rick 1999: *Film/Genre*. London: BFI.

Anderson, Mark Cronlund 2007: *Cowboy Imperialism and Hollywood Film*. New York: Peter Lang.

Assmann, Aleida/Assmann, Jan 1994: „Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis“. In: Merten 1994, S. 114-137.

Bitomsky, Hartmut/Farocki, Harun/Kaemmerling, Ekkehard (Hg.) 1975: *André Bazin. Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Köln: DuMont Schauberg. [Originalausgabe: *Qu'est ce que c'est le cinema?* Paris 1958.]

Bordwell, David 1988: *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge [Originalausgabe: Madison, WI 1985.]

Bordwell, David 1989: *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press.

Buscombe, Edward 1970: „The Idea of Genre in the American Cinema“. In: Grant 2003, S. 12-26.

Cawelti, John G. 1999: *The Six-Gun Mystique Sequel*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press.

Gallagher, Tag 2003: „Shoot-Out at the Genre Corral. Problems in the ‚Evolution‘ of the Western“ In: Grant 2003, S. 262-276.

Gledhill, Christine 2000: „Rethinking Genre“. In: *Reinventing Film Studies*. Hg. v. ders. & Linda Williams. London: Arnold, S. 221-243.

Goodman, Nelson 1990: *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

[Originalausgabe: *Ways of Worldmaking*. Indianapolis, IN 1978.]

Grant, Barry Keith (Hg.) 2003: *Film Genre Reader III*. Austin, Texas: University of Texas Press.

Grant, Barry Keith 1995: „Experience and Meaning in Genre Films“. In: Ders. 2003, S. 115-129.

Hejl, Peter M. 1994: „Soziale Konstruktion von Wirklichkeit“. In: Merten 1994, S. 43-57.

Hess Wright, Judith 1974: „Genre Films and the Status Quo“. In: Grant 2003, S. 42-50.

Iser, Wolfgang 1991: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Jensen, Stefan 1999: *Erkenntnis, Konstruktivismus, Systemtheorie. Einführung in die Philosophie der konstruktivistischen Wissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Kiefer, Bernd/Grob, Norbert (Hg.) 2004: *Western*. Stuttgart. Reclam.

Klinger, Barbara 1984: „'Cinema/Ideology/Criticism' Revisited: The Progressive Genre“. In: Grant 2003, S. 75-91.

Merten, Klaus et al. (Hg.) 1994: *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Neale, Steve 2000: *Genre and Hollywood*. London: Routledge.

Neale, Steve 1990: „Questions of Genre“. In: Grant 2003, S. 160-184

Pye, Douglas 1975: „Genre and Movies“. In: Grant 2003, S. 203-218.

Ray, Robert Beverley 1985: *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*. Princeton, New Jersey. Princeton University Press.

Schatz, Thomas 1981: *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: Random House.

Schmidt, Siegfried J. 1994: „Die Wirklichkeit des Beobachters“. In: Merten 1994, S. 3-14.

Schweinitz, Jörg 1994: „‘Genre‘ und lebendiges Genrebewusstsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme einer Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft“. In: *Montage/av*, 3/2, S. 99-118.

Schweinitz, Jörg 2002: „Von Filmgenres, Hybridformen und goldenen Nägeln. In: Sellmer/Wulff 2002, S. 79-92.

Schweinitz, Jörg 2006: *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademiker-Verlag.

Sellmer, Jan/Wulff, Hans-Jürgen (Hg.) 2002: *Film und Psychologie. Nach der kognitiven Phase?* Marburg: Schüren.

Slotkin, Richard 1992: *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in 20th Century America*. Norman: University of Oklahoma Press.

Spangenberg, Peter M. 1993: „Stabilität und Entgrenzung von Wirklichkeiten. Systemtheoretische Überlegungen zur Funktion und Leistung der Massenmedien“. In: Schmidt, Siegfried J. (Hg.): *Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 66-100.

Staiger, Janet 2000: „Hybrid or Inbred. The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History“. In: Grant 2003, S. 185-198.

Walker, Janet 2001: *Westerns. Films through History*. London: Routledge.

White, John 2011: *Westerns*. London: Routledge.

Wright, Will 1975: *Sixguns & Society. A Structural Study of the West*. Berkeley und Los Angeles, CA: University of California Press.

Wuss, Peter 2002: „DAS LEBEN IST SCHÖN. Aber wie lassen sich die Emotionen des Films objektivieren?“. In: Sellmer/Wulff 2002, S. 123-142.

Internet Movie Data Base (IMDb) o.J.: „Arthur Penn (1922-2010)“.

URL: <http://www.imdb.com/name/nm0671957/>. [Zugriff am 27.12.2012].

Internet Movie Data Base (IMDb) o.J.: „Little Big Man (1970)“.

URL: <http://www.imdb.com/title/tt0065988/>. [Zugriff am 27.12.2012].