

Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades „Master of Arts in
Filmwissenschaft“ der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich
im Rahmen des „universitätsübergreifenden Master-Studiengangs *Netzwerk Cinema CH*“

Jesse James: Filmische Darstellungen eines amerikanischen Mythos



Referentin: Prof. Dr. Margrit Tröhler

Verfasserin: Laura Frischke
Matrikelnummer: 03-727-773

Modulbuchung von FS 2010 bis HS 2010
Datum der Einreichung: 10.2010

Inhalt

1. Einführung	3
2. Die Mythentheorie von Roland Barthes	7
3. Jesse James: Geschichte und Mythos	12
3.1. Historischer Abriss	12
3.2. Die Konstruktion des Mythos.....	14
4. Die filmische Figur	21
4.1. Aspekte der Figur: Begriffsklärung.....	21
4.2. Eders Modell der vier Ebenen der Figur	23
4.3. Emotionale Anteilnahme an Figuren.....	27
5. Western und Mythos	33
5.1. Der Western als Genre und die Konzeption des Helden	33
5.2. Zur mythischen Struktur des Western	36
6. JESSE JAMES (1939).....	40
6.1. Struktur und Figurenkonstellation.....	40
6.2. Emotionale Anteilnahme	47
6.3. Die Konstruktion des Mythos.....	51
7. THE GREAT NORTHFIELD MINNESOTA RAID (1972).....	54
7.1. Struktur und Figurenkonstellation.....	54
7.2. Emotionale Anteilnahme	59
7.3. Die Dekonstruktion des Mythos	62
8. THE ASSASSINATION OF JESSE JAMES BY THE COWARD ROBERT FORD (2007)	66
8.1. Struktur und Figurenkonstellation.....	66
8.2. Emotionale Anteilnahme	73
8.3. Der Metamythos	78
9. Fazit.....	82
10. Abbildungsverzeichnis.....	86
11. Filmverzeichnis	87
12. Literaturverzeichnis.....	88

1. Einführung

*Jesse James was a lad who killed many a man.
He robbed the Glendale train
He stole from the rich and he gave to the poor
He'd a hand and a heart and a brain.*

*Jesse had a wife to mourn for his life
Three children, they were brave
But that dirty little coward that shot Mister Howard
Has laid Jesse James in his grave.*

Jesse-James-Ballade aus dem 19. Jahrhundert

Volksheld oder Terrorist, Märtyrer oder Mörder – um den amerikanischen Bank- und Eisenbahnräuber Jesse James (1847–1882) ranken sich unzählige Legenden. Zu Lebzeiten wurde der Bandit in seinem Heimatstaat Missouri als amerikanischer Robin Hood gefeiert und entwickelte sich neben Billy The Kid, Buffalo Bill und anderen historischen Revolverhelden zu einer unsterblichen Symbolfigur des Wilden Westens.

In mehrerlei Hinsicht bietet sich Jesse James als Forschungsgegenstand an: Zum Einen stellt bereits die historische Person ein vielschichtiges und komplexes Mythensystem dar, das eng mit grundlegenden Werten der amerikanischen Identitätskonstruktion verbunden ist. Ausserdem handelt es sich bei James um eine der meistverfilmten Persönlichkeiten überhaupt: Die kinematografischen Darstellungen des Banditen spannen sich über nahezu die gesamte Existenzzeit des Mediums und umfassen inzwischen über sechzig Spielfilme und Serials. Schliesslich birgt der moralische Zwiespalt, der die Figur umgibt und sich auch in den filmischen Darstellungen niederschlägt, interessante Analyseflächen. In dieser Arbeit steht die Frage im Zentrum, auf welche Weise der *Mythos* um Jesse James im Spielfilm dargestellt wird.

Aus der Fülle von Forschungsmaterial habe ich exemplarisch drei Filme ausgewählt: JESSE JAMES (Henry King, USA 1939), THE GREAT NORTHFIELD MINNESOTA RAID (Philip Kaufman, USA 1972) und THE ASSASSINATION OF JESSE JAMES BY THE COWARD ROBERT FORD (Andrew Dominik, USA/CAN 2007). Mehrere Gründe sprechen für diese Wahl: Erstens eröffnen die Filme durch ihre äusserst unterschiedlichen Herangehensweisen an den Mythos ein interessantes analytisches Spannungsfeld. Zweitens ermöglichen die

unterschiedlichen Produktionsdaten Rückschlüsse auf die jeweiligen zeitgenössischen soziokulturellen und politischen Kontexte. Drittens sind alle drei Filme eindeutig dem Westerngenre zuzuordnen, wodurch genrespezifische Vergleiche gezogen werden können.¹ Viertens existiert zu allen Filmen bereits eine mehr oder weniger ausführliche Menge an Forschungsliteratur. Dabei handelt es sich vorwiegend um genrehistorische Untersuchungen zum Western (die neuste: Robert Spindlers *Recent Western: Deconstruction and Nostalgia in Contemporary Western Film* aus dem Jahr 2008) sowie kulturwissenschaftliche Analysen. Besonders erwähnenswert ist hierbei Richard Slotkins umfangreiches Werk *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America* (1992), das für diese Arbeit eine wesentliche Grundlage darstellt. Heribert J. Leonardy (1997), John Saunders (2001), R. Philip Loy (2004) und Martin Weidinger (2006) untersuchen jeweils mehrere Jesse-James-Filme im Rahmen soziokultureller Einflüsse des Westerngenres. Was den meisten dieser Arbeiten allerdings fehlt, ist ein Bezug zu spezifisch filmwissenschaftlichen Fragestellungen und Konzepten. Um die Funktion des Mythos Jesse James und dessen Repräsentationen im Spielfilm zu erfassen, besteht meiner Ansicht nach die Notwendigkeit, Konzepte aus Figuren- und Zuschauertheorien mit einzubeziehen. Der vorliegende Beitrag wird sich deshalb darauf konzentrieren, die bestehenden kulturhistorischen Konzepte zur mythischen Figur Jesse James mit filmwissenschaftlichen Ansätzen zu erweitern.

Um die unterschiedlichen filmischen Herangehensweisen an den Mythos zu untersuchen, ziehe ich ausserdem ein klassisches theoretisches Mythenkonzept bei: Roland Barthes' *Mythen des Alltags* (1964). Im Anschluss an Barthes differenziere ich drei Einstellungen zum Mythos: dessen *Konstruktion* und *Dekonstruktion* sowie die selbstreflexive Form eines *Metamythos*. Diese Unterteilung wird entscheidend dazu beitragen, die filmische Entwicklung des Jesse-James-Mythos zu strukturieren.

Damit komme ich zum konkreten Ziel dieser Arbeit: Nach Barthes, der dem Mythos einen „imperativen Charakter“ zuschreibt, betont Martin Weidinger die emotionale Ebene, auf welcher Mythen operieren (vgl. Weidinger 2006: 26f). Dies kann an dem eingangs zitierten Ausschnitt der berühmten Jesse-James-Ballade illustriert werden, die kurz nach James' Tod entstand und entscheidend zu seiner Mythologisierung beitrug. Geschickter und kluger

¹ Die Verbindung mit dem Westerngenre mag aufgrund Jesse James' Konnotation mit dem Wilden Westen logisch erscheinen. Es gibt aber durchaus auch Filme, die vorwiegend anderen Genres zuzuordnen sind, z.B. die Horrorkomödie *JESSE JAMES MEETS FRANKENSTEIN'S DAUGHTER* (William Beaudine, USA 1966) oder der Comic *LUCKY LUKE* (James Huth, F/RA 2009).

Räuber, gutherziger Freund der Armen, liebender Familienvater – die vielen positiven Charaktereigenschaften, mit denen Jesse James in dieser Ballade assoziiert wird, zielen direkt auf die Sympathieförderung der Rezipienten ab; umgekehrt soll die Bezeichnung von James' Mörder als „dirty little coward“ Antipathie wecken. Daraus lässt sich die These formulieren, die in dieser Arbeit diskutiert wird: Die emotionale Anteilnahme der Zuschauer an der Figur von Jesse James nimmt für die Konstruktion und Dekonstruktion des Mythos wie auch für die Konstruktion des Metamythos eine Schlüsselrolle ein.

Ausgehend von dieser These möchte ich die drei oben aufgeführten Filme über Jesse James in Bezug auf ihre Figurenkonzeption und die Vermittlung von Emotionen untersuchen. Dazu orientiere ich mich an Jens Eders umfassender Theorie zur *Figur im Film* (2008). Eder begreift Figuren als *fiktive Wesen, Symbole, Symptome und Artefakte*, wobei die Zuschauer emotional auf allen vier Ebenen angesprochen werden (Eder 2008a: 656). Für die Analyse der emotionalen Anteilnahme beziehe ich mich ausserdem auf Murray Smiths Theorie der *structure of sympathy* (1995) und Jörg Schweinitz' Konzept zur doppelten Fokalisierung im Film (2007).

Zum Aufbau der Arbeit: Kapitel 2 bietet eine Einführung in die semiologische Mythentheorie von Barthes, um ein grundlegendes Verständnis des Mythos-Begriffs herauszuarbeiten. Historische Hintergründe zur zentralen Figur dieser Arbeit finden sich im 3. Kapitel, das auch deren Mythologisierung im 19. Jahrhundert skizziert. Kapitel 4 nimmt zunächst eine Begriffsklärung zur Figur im Film vor, wobei ich mich an Henry Taylor und Margrit Tröhler (1999) orientiere, darauf folgt eine synthetische Darstellung von Eders Konzept der vier Figurenebenen zur emotionalen Anteilnahme. Da der Jesse-James-Mythos untrennbar mit dem Western verbunden ist und sämtliche zu analysierende Filme diesem Genre zugeordnet werden können, folgt in Kapitel 5 eine theoretische Auseinandersetzung mit der Konzeption des klassischen Westernhelden und der narrativen Struktur des Genres. Dafür ziehe ich die strukturalistische Theorie von Will Wright (1977) bei. Die Analyse von Filmen zu Jesse James erfolgt schliesslich in den Kapiteln 6-8.

In der Filmanalyse wird in einem ersten Schritt die Konzeption der Figur Jesse James und ihre Einbettung in die gesamte Figurenkonstellation der Filme beleuchtet. Ich orientiere mich hierbei an Wrights Studie über die binären Oppositionen und Erzählmotive im Western. Das Ziel liegt aber nicht darin, die Filme gemäss Wrights Schema zu kategorisieren; dieses soll

lediglich als Grundlage dienen und Vergleiche mit stereotypischen Genremustern ermöglichen. Zweitens untersuche ich die Art und Weise, mit der emotionale Anteilnahme der Zuschauer an der Figur Jesse James, aber auch weiteren Figuren evoziert wird. Die Frage nach der moralischen Unterstützung der Zuschauer ist im Fall des Outlaws, der *per definitionem* gegen das Gesetz verstösst, von besonderer Bedeutung, wobei auch spezifische Genrekonventionen berücksichtigt werden müssen. Ich werde aufzeigen, wie die vier Ebenen der Figurengestaltung – als fiktives Wesen, Symbol, Symptom und Artefakt – die Anteilnahme der Zuschauer beeinflussen. Drittens werden aufgrund der gewonnenen Erkenntnisse Rückschlüsse auf die unterschiedliche Herangehensweise an den Jesse-James-Mythos in den drei ausgewählten Filmen gezogen.

2. Die Mythentheorie von Roland Barthes

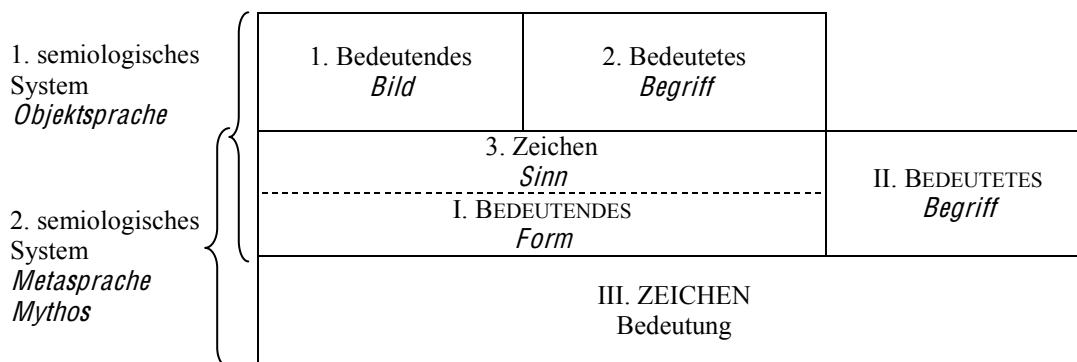
Eine „Aussage“, ein „Mitteilungssystem“, eine „Botschaft“, eine „Weise des Bedeutens“, eine „Form“ – so beschreibt Barthes im theoretischen Teil seines Buches *Mythen des Alltags* das Wesen des Mythos (Barthes 1964: 85). Jeder Gegenstand kann nach Barthes zum Mythos werden, sobald „ein gesellschaftlicher Gebrauch“ zur reinen Materie hinzutritt; somit basiert das System des Mythos auf dem der Sprache. Dazu zählt Barthes auch visuelle Medien: „Man verstehe [...] unter Ausdrucksweise, Sprache, Diskurs, Aussage usw. jede bedeutungsvolle Einheit oder Synthese, sei sie verbaler oder visueller Art“ (ebd.: 87). Als Träger der mythischen Aussage fungieren sowohl mündliche als auch schriftliche Diskurse und Darstellungen wie „der Sport, aber auch die Photographie, der Film, die Reportage, Schauspiele und Reklame“ (ebd.: 86). Die Mythologie, das „Studium der Aussage“ (ebd.: 88), gehört als „formale Wissenschaft zur Semiologie und zugleich zur Ideologie als historische Wissenschaft, sie untersucht Ideen – in Form“ (ebd.: 90).

In seiner Analyse der Funktion des Mythos als semiologisches System lehnt sich Barthes an die Terminologie des Sprachwissenschaftlers Ferdinand de Saussure an. Dessen Kernbegriffe sind das *Bedeutende* bzw. das *Bild*, das *Bedeutete* bzw. der *Begriff* sowie das *Zeichen*, welches die „assoziative Gesamtheit der ersten beiden Termini“ ist oder die „Korrelation, die sie miteinander verbindet“ (ebd.: 90). Dies illustriert Barthes mit dem Beispiel von Rosen, mit denen man seine Leidenschaft bedeuten lässt. Das Bedeutende (die Rosen) und das Bedeutete (die Leidenschaft) verbinden sich zu einem dritten Objekt, dem Zeichen – Rosen als Sinnbild für Leidenschaft. Zwischen dem Bedeutenden und dem Zeichen besteht hierbei ein wesentlicher Unterschied:

So wenig ich im Bereich des Erlebens die Rosen von der Botschaft trennen kann, die sie tragen, so wenig kann ich im Bereich der Analyse die Rosen als Bedeutende den Rosen als Zeichen gleichsetzen: das Bedeutende ist leer, das Zeichen ist erfüllt, es ist ein Sinn. (Ebd.: 91)

Zu diesem linguistischen Primärsystem tritt nun der Mythos hinzu. Dieser „ist insofern ein besonderes System, als er auf einer semiologischen Kette aufbaut, die bereits vor ihm existiert; *er ist ein sekundäres semiologisches System*“ (ebd.: 92, Herv.i.O.). Die erste semiologische Kette wird von Barthes *Objektsprache* genannt („weil sie die Sprache ist, deren sich der Mythos bedient, um sein eigenes System zu errichten“), das Sekundärsystem hingegen *Metasprache* („weil [der Mythos] eine zweite Sprache darstellt, *in der* man von der ersten spricht“) (ebd.: 93, Herv.i.O.). Das Zeichen, der Endterminus des Primärsystems, wird

im mythischen System einfaches Bedeutendes. Aufgrund dieser Doppelfunktion nennt Barthes es im Bereich der Objektsprache *Sinn*, im Bereich der Metasprache aber *Form*. Für das Bedeutete ist keine Doppeldeutigkeit möglich, weshalb es beim Namen *Begriff* belassen wird. Aber für den dritten Terminus des mythischen Systems, das Zeichen, ist ein zweiter Name nötig, da „im Mythos (und darin liegt seine wichtigste Eigentümlichkeit) das Bedeutende schon aus *Zeichen* der Sprache gebildet ist“ (ebd.: 96, Herv.i.O.). Die Korrelation der Form und des Begriffs wird im mythischen System somit *Bedeutung* genannt. Die Gesamtheit der beiden Systeme und ihrer Termini lässt sich in folgendem Schema verdeutlichen:



Grafik 1: Der Mythos als sekundäres semiologisches System nach Barthes (1964) (Ergänzungen von der Autorin)

Nach dieser Begriffsklärung soll nun die eigentliche Funktion des Mythos erläutert werden. Indem der Sinn zur Form wird, verliert er seine ursprüngliche Geschichte, die er auf der Ebene der Objektsprache noch besessen hatte:

Im Sinn ist bereits eine Bedeutung geschaffen, die sich sehr wohl selbst genügen könnte, wenn sich der Mythos nicht ihrer bemächtigte und aus ihr plötzlich eine parasitäre leere Form machte. (Ebd.: 96)

Durch den Begriff auf der zweiten Ebene wird „eine neue Geschichte in den Mythos gepflanzt“, er „stellt die Kette von Ursachen und Wirkungen, von Motiven und Absichten wieder her“, woraus sich schliesslich die mythische Aussage bildet (ebd.: 98). Die Funktion des Mythos besteht darin, „zu deformieren, nicht etwas verschwinden zu lassen“ (ebd.: 102). Im Sinne dieser Deformierung arbeitet der Mythos „mit Hilfe ärmlicher, unvollständiger Bilder, bei denen der Sinn schon gereinigt und bereit für eine Bedeutung ist: Karikaturen, Pastiche, Symbole u.s.w.“ (ebd.: 109).

Die entscheidende Aussage von Barthes' Theorie besteht darin, dass es sich beim Mythos um ein historisches und menschengemachtes Konstrukt handelt (vgl. ebd.: 86). Doch dessen wesentliche Funktion ist es, Geschichte in „Natur“ zu verwandeln.² So sieht der „Mythos-Leser“ nicht, dass es sich um ein semiologisches System handelt, sondern hält es für ein „System von Fakten“ (ebd.: 115). Darin liegt der „eindringliche Charakter“ des Mythos sowie seine ideologische Dimension: „Seine Wirkung wird für stärker gehalten als die rationalen Erklärungen, die ihn etwas später dementieren könnten“ (ebd.: 114). Der Prozess der „Naturalisierung“ führt also, wie der Historiker André Hahn beobachtet, dazu, dass „die historische Qualität der Dinge verloren geht und diese die Erinnerung verlieren, dass sie einst ‚gemacht‘, d.h. gebaut, entwickelt, erdacht, konstruiert usw. wurden“ (Hahn 2008: 20). Allerdings funktioniert diese Wirkung des Mythos nur, wenn man an ihm teilhat: „Die ‚naturalisierende‘ Zeitstruktur des Mythos existiert nur als subjektive Wahrnehmung“, wie es die Mythenforscherin Stephanie Wodianka formuliert (Wodianka 2005: 39).

Barthes unterscheidet drei verschiedene Arten des „Lesens“ von Mythen: Deren Schöpfung oder Instrumentalisierung, die wissenschaftliche Beschreibung und schliesslich ihren „Verbrauch“ als Mythen (ebd.). Die erste Lesart ist „die des Erzeugers von Mythen, des Zeitungsredakteurs etwa, der von einem Begriff ausgeht und dafür eine Form sucht“ (Barthes 1964: 111). Die zweite entspricht der Tätigkeit des Mythologen: „Er entziffert den Mythos, er versteht ihn als eine Deformation“ (ebd.). Diese beiden Einstellungen zerstören den Mythos, „entweder indem sie seine Intention zur Schau stellen oder indem sie ihn demaskieren. Die erste ist zynisch, die zweite ist entmystifizierend“ (ebd.). Die dritte Einstellung schliesslich, die des bereits erwähnten „Mythos-Lesers“, „verbraucht den Mythos nach den Zwecken seiner Struktur, der Leser erlebt den Mythos in der Art einer wahren und zugleich irrealen Geschichte“ (ebd.). Der Begriff „Lesart“ erscheint im ersten Fall des „Schöpfers“ nicht vollständig logisch, da es sich um die *Produktion* von Mythen handelt, nicht um ein Element der Rezeption. Fasst man also Produktion und Rezeption zusammen, ergeben sich zwei Herangehensweisen an den Mythos: dessen *Konstruktion* und dessen *Dekonstruktion*. Doch da ein Mythos „in letzter Instanz immer auch den Widerstand bedeuten [kann], den man ihm entgegensetzt“, schlägt Barthes eine dritte Herangehensweise vor: „Die beste Waffe gegen den Mythos ist in Wirklichkeit vielleicht, ihn selbst zu mythifizieren, das heisst einen

² Nach Hahn darf man den Begriff „Natur“ hier nicht wörtlich nehmen, weil „Barthes natürlich nicht von der (a-)biotischen Natur spricht, sondern auf etwas anspielt, das einfach schon so lange existiert, dass es als gegeben und somit ‚natürlich‘ hingenommen wird“ (Hahn 2008: 20).

künstlichen Mythos zu schaffen“ (ebd.: 121). Der Mythos wird dabei auf eine weitere Metaebene gehoben:

Da der Mythos die Sprache entwendet, warum nicht den Mythos entwenden? Dazu genügt es, ihn selbst zum Ausgangspunkt einer dritten semiologischen Kette zu machen, seine Bedeutung als ersten Terminus eines zweiten Mythos zu setzen. (Ebd.)

Eine ähnliche Struktur erstellt Barthes in seinem Buch *Die Lust am Text* (1974), wo er zwei verschiedene Herangehensweisen an einen Text differenziert: Während die erste „befriedigt, erfüllt, Euphorie erregt“ und also mit der Konstruktion eines Mythos vergleichbar ist, sorgt die zweite für Unbehagen und erschüttert die Beständigkeit der Werte des Lesers, „[bringt] sein Verhältnis zur Sprache in eine Krise“ – dies entspricht der Dekonstruktion (Barthes 1974: 22). Dabei impliziert er einen weiteren, dritten Grad der Lektüre, welcher der Idee des künstlichen Mythos entspricht und die sich dadurch auszeichnet, dass der Leser über die beiden ursprünglichen Herangehensweisen gleichermassen verfügen kann:

[Das Subjekt] hat zu gleicher Zeit und widersprüchlicherweise am tiefen Hedonismus jeder Kultur teil [...] und an der Zerstörung eben dieser Kultur [...]. Das ist ein zweifach gespaltenes [...] Subjekt. (Ebd.: 22)

Dieser dritte Grad kann damit als eine selbstreflexive Art der Doppelcodierung bezeichnet werden, wie sie für die Postmoderne typisch ist (vgl. Eder 2002: 2). Der „künstliche Mythos“ lässt sich aufgrund der übergeordneten Ebene, auf der er sich befindet, als *Metamythos* fassen. Diesen Begriff verwendet Wodianka für die Analyse von neueren Dramen über die französische Nationalheldin Jeanne d’Arc. Demnach zeichnet sich der Metamythos durch mythologische Selbstreflexion aus:

Nicht nur der Mythos selbst steht im Zentrum [...], sondern auch sein Funktionieren als (National-)Mythos, seine Struktur, seine erinnerungskulturelle Funktion sowie seine Selbstverortung in der Mythosgeschichte. (Wodianka 2005: 37f)

Wodianka setzt nun den Metamythos mit der Dekonstruktion des Mythos gleich: „Die „Einsicht in das Funktionieren des Mythos und seine metasprachliche Thematisierung zerstören ihn, weil der ‚Glaube‘ zur Teilhabe an ihm fehlt“ (ebd.: 57). Dieser Gleichsetzung kann ich mich aufgrund der besprochenen Dreiteilung nicht anschließen: Statt einer vollständigen Dekonstruktion löst der Metamythos meines Erachtens vielmehr ein zwiespältiges Verhältnis zum Mythos aus, in dem, wie Barthes es formuliert, eine gewisse Widersprüchlichkeit liegt (vgl. Barthes 1974: 22). Der Metamythos ist somit als eigenständige, selbstreflexive Herangehensweise an den Mythos zu verstehen.

Mit Barthes und Wodianka habe ich somit drei verschiedene Einstellungen differenziert, die ein Text gegenüber dem Mythos einnehmen kann: Er kann erstens zur Produktion des Mythos

beitragen (die *Konstruktion*), ihn zweitens demaskieren und entmystifizieren (die *Dekonstruktion*) oder ihn drittens auf einer Metaebene selbstreflexiv diskutieren (der *Metamythos*). Die Funktion dieser drei Herangehensweisen soll im filmanalytischen Teil dieser Arbeit am konkreten Fall der Figur Jesse James untersucht werden. Im folgenden, zweiten Kapitel widme ich mich zunächst der komplexen Konstruktion des historischen Mythos um den Banditen und greife dabei Barthes Theorie zum Mythos als sekundäres semiologisches System auf.

3. Jesse James: Geschichte und Mythos

The history exists because the legend exists.

Richard Maltby

Vom ländlichen Kriminellen zum nationalen Volkshelden: So lässt sich der aussergewöhnliche Werdegang des amerikanischen Banditen Jesse Woodson James (1847–1882) kurz zusammenfassen. Bei näherer Betrachtung erweist sich die Entstehung des Mythos um den populären Räuber als komplexer, vielschichtiger Vorgang. Mithilfe der im ersten Kapitel dargelegten Mythen­theorie von Roland Barthes soll nun die *Konstruktion* dieses Mythos erklärt werden. Eine Skizzierung der gesellschaftspolitischen Situation nach dem Amerikanischen Bürgerkrieg ermöglicht zunächst ein Verständnis für die Umstände, unter denen sich der Mythos Jesse James entwickelte. Ebenso wichtig ist eine Kenntnis der wenigen Fakten, die über das Leben des Banditen existieren, um die Stilisierung der historischen Person zur mythischen Figur nachvollziehen zu können. Das prägendste Element des Mythos ist schliesslich der Wandel der Figur vom lokalen Südstaatenkämpfer zum Helden auf nationaler Ebene.

3.1. Historischer Abriss

Nach dem Ende des Amerikanischen Bürgerkriegs (1861–1865) durch die Kapitulation der Südstaaten begann für die Vereinigten Staaten die schwierige Phase der *Reconstruction*. Einerseits sollte der stark landwirtschaftsabhängige Süden dem industriellen Norden angeglichen werden, andererseits galt es die Abschaffung der Sklaverei – eine der wichtigsten Forderungen der Nordstaaten und Hauptgrund für den Krieg – in die Realität umzusetzen (vgl. Hahn 2008: 147). Beide Vorhaben erwiesen sich als „politisches Desaster“, das die USA in eine der schwersten Depressionen ihrer Geschichte trieb (ebd.). Die plötzliche Abhängigkeit von Maschinen riss unzählige Menschen in den finanziellen Ruin, ausserdem liess sich diese neue Lebens- und Arbeitsweise nicht mit dem Konzept des *American Dream* vereinbaren, „[dessen] Kernpunkt in dem glücklichen Leben weit abseits der Städte bestand, wo jeder sein Glück machen konnte, wenn er nur bereit war, dafür zu arbeiten“ (ebd.). Zusätzlich vertieft wurde die Krise, so der Historiker Heribert J. Leonardy, durch ein gewalttätiges Klima, das die ehemaligen Südstaaten beherrschte und hauptsächlich auf innenpolitischen Spannungen zwischen den beiden grössten Parteien beruhte: den pro-konföderierten *Democrats* und den pro-unionistischen *Republicans* (vgl. Leonardy 1997:

107).³ Neben rassistischen Konflikten entbrannte zwischen kleinen Farmern und grossen Bergbau- und Eisenbahngesellschaften ein regelrechter Krieg (vgl. Brown 397f).

Seit einigen Jahren gehen Historiker darin einig, dass diese politischen Wirren und das durch den Bürgerkrieg entstandene soziale Ungleichgewicht ausschlaggebend für die kriminellen Aktionen von Jesse James und seiner Bande (und für viele weitere Formen von Widerstand gegen die nationale Wirtschaftsordnung) waren. So schreibt Richard Slotkin:

The South was [...] riven by conflicts between those classes of Whites who benefited greatly from the processes of ‚modernization‘ and those who were damaged by those processes or were politically excluded from enjoying their fair share of the New South. This [...] type of conflict produced the James Gang. (Slotkin 1992: 129)

Auch Leonardy sieht Jesse James' Werdegang im fortwährenden Konflikt zwischen den Staaten begründet: „Unterdrückungsakte von Seiten der ‚Republicans‘-Anhänger lieferten Rebellen wie Jesse James die nötigen Rechtfertigungen für ihre verbrecherischen Taten“ (Leonardy 1997: 107). Die jüngste Biografie von T.J. Stiles (*Jesse James – Last Rebel of the Civil War*, 2002) geht gar so weit, den Räuber als Vorläufer des modernen Terroristen mit hauptsächlich politischen Motiven zu bezeichnen (vgl. Stiles 2002: 391).

Die wenigen historisch nachweisbaren Fakten, die über Jesse James bekannt sind, lassen keinen Zweifel daran, dass die politischen Wirren des Bürgerkriegs sein Leben entscheidend prägten. Bill O'Neal skizziert den Werdegang des Banditen wie folgt: 1847 geboren, wuchs Jesse in einer Farmersfamilie in Missouri auf, die selbst Sklaven besass und sich im geteilten Staat bei Kriegsausbruch auf die Seite der Konföderierten stellte (vgl. O'Neal 2004: 186). Mit erst 16 Jahren trat Jesse 1864 einem Partisanentrupp bei, ebenso wie einige Jahre zuvor sein älterer Bruder Frank. Bis zum Ende des Krieges waren die Brüder an blutigen Raub- und Mordzügen dieser Guerilla-Einheiten beteiligt und legten auch nach der Kapitulation des Südens die Waffen nicht nieder, sondern widmeten sich gemeinsam mit anderen



Abb. 1: Porträt von Jesse James.

³ Allerdings muss darauf hingewiesen werden, dass Gewalt in den Südstaaten und insbesondere an den Siedlungsgrenzen im „Wilden“ Westen bereits vor dem Bürgerkrieg zum Lebensalltag gehört hatte, was beispielsweise Richard M. Brown verdeutlicht.

ehemaligen Partisanen, darunter den Brüdern Cole, James, Bob und John Younger, ganz der Räuberei. 1866 verübte die bald als James-Gang betitelte Bande den ersten, zu Friedenszeiten am helllichten Tag begangenen Bankraub in den Vereinigten Staaten und erbeutete sechzigtausend Dollar. Es folgten weitere, oftmals spektakuläre Banküberfälle, wobei sich nicht mit Sicherheit feststellen lässt, welche davon tatsächlich auf die – stets maskierte – Bande zurückzuführen sind. Mehrmals kamen dabei Bankangestellte oder unbeteiligte Passanten ums Leben. Ab 1873 spezialisierte sich die Bande auf Eisenbahnüberfälle, worauf hohe Belohnungen für ihre Ergreifung ausgesetzt wurden (vgl. ebd.).

Während der kriminellen Karriere führten sowohl Jesse als auch Frank unter falschen Namen geheime Doppelleben als bürgerliche Familienväter. 1874 heiratete Jesse seine Jugendliebe und Kusine Zee Mimms und wurde Vater eines Sohnes und einer Tochter. Nachdem 1876 bei einem missglückten Banküberfall in Northfield, Minnesota, die meisten der ursprünglichen Bandenmitglieder getötet oder festgenommen wurden, waren die James-Brüder auf neue Helfer angewiesen. Mit den Brüdern und Kleinganoven Charlie und Robert Ford plante Jesse im Frühling 1882 in St. Joseph, Missouri, wo er unter dem Decknamen Thomas Howard lebte, einen weiteren Banküberfall. Die Bekanntschaft wurde ihm zum Verhängnis: Am 3. April desselben Jahres wurde der meistgesuchte Verbrecher Amerikas von dem 21-jährigen Robert „Bob“ Ford in seinem Haus durch einen Schuss in den Hinterkopf getötet. Ford hatte die Tat zuvor mit dem Staatsgouverneur von Missouri geplant.⁴

3.2. Die Konstruktion des Mythos

Schon zu Lebzeiten erreichte Jesse James eine für einen Räuber unvergleichbare Popularität auf nationaler Ebene. Die sehr rasch einsetzende Mythologisierung des Outlaws verstärkte sich mit der Nachricht seines Todes – einer Sensationsmeldung für die ganzen Vereinigten Staaten, die, wie der Historiker Joe Hembus es formuliert, „eine Lawine von Berichten und Gedichten, Groschenheften und Biographien auslöste“ (Hembus 1996: 519). Bald wurde der Outlaw auf der Bühne gefeiert; Orte, an denen er sich aufgehalten oder gelebt hatte, wurden zu Touristenattraktionen (und sind es bis heute geblieben) (vgl. Leonardy 1997: 111). Mit

⁴ Kurz nach dem Tod seines Bruders stellte sich Frank James den Behörden und wurde nach langwierigen Verfahren freigesprochen (vgl. ebd.: 187f). Die Ford-Brüder wurden für ihre Tat überraschend zum Tode verurteilt, aber vom Gouverneur begnadigt (vgl. Rainey 1998: 65). Als Schauspieler im Theaterstück „How I Killed Jesse James“ versuchten die beiden Profit aus ihrer nationalen Bekanntheit zu schlagen, ernteten jedoch in den grössten Teilen des Landes wenig Erfolg (vgl. ebd.). Charlie nahm sich 1884 das Leben, Robert wurde 1892 in Colorado erschossen (vgl. Stiles 2002: 395). Bei Fords Mörder handelte es sich offenbar um einen Verwandten von Jesses früheren Gangmitgliedern aus der Familie Younger (vgl. Prassel 1993: 134).

seiner tatsächlichen Biografie hat der mythische Jesse James aber nicht viel gemein, wie Sandra Uebbing betont: „Es ist nicht der historische James, sondern seine mythologisch umgedeutete und erhöhte Heldenfigur, die zu grosser Popularität beim amerikanischen Volk gelangt“ (Uebbing 2007: 23). Diese Umdeutung auf nationaler Ebene zeigt sich auch in den Theaterstücken, die kurz nach Jesses Tod mit grossem Erfolg aufgeführt wurden:

Selbstverständlich berichtete – aus verkaufsstrategischen Gründen – keines dieser frühen wie auch keines der späteren Stücke wahrheitsgemäss über die Karriere der Räuberbrüder. Politische Implikationen wie die (Nach-)Kriegswirren [...] wurden auf der Bühne erst gar nicht erwähnt, zumal die Stücke vielerorts auch in den grossen Theatern des Nordens gespielt wurden. (Leonardy 1997: 112)

Zunächst ist die Mythologisierung von Jesse James im lokalen Kontext der Nachkriegszeit zu erfassen, bevor seine Popularität auf nationaler Ebene untersucht werden kann. Nach Leonardy ist die Glorifizierung Jesses zu seinen Lebzeiten in entscheidendem Masse ein „Produkt geschickter Public Relations“, die vor allem auf Missouris führenden Zeitungsherausgeber John Newman Edwards zurückzuführen seien, einen guten Bekannten des Banditen (ebd.: 107). Als überzeugter Südstaatenanhänger verteidigte Edwards in seinen Editorials der *Kansas City Times* Jesse James' Taten und rückte jedes seiner Verbrechen in ein idealisierendes und romantisierendes Licht (ebd.).⁵ Dabei nutzte er die selbst kreierte Heldenfigur als politische Waffe für Hasstiraden gegen Unionsoldaten.⁶ Edwards Zeitung war bei weitem nicht die einzige, die bevorzugt Schlagzeilen über den Banditen publizierte. Nach Hahn waren die meisten dieser Artikel „kaum recherchiert oder gar komplett erfunden, was aber nichts daran änderte, dass sie oftmals als uneingeschränkt wahr aufgefasst wurden“ (Hahn 2008: 151). Der Mythenforscher Graham Seal weist darauf hin, dass Jesse sich selbst massgeblich an diesen PR-Aktionen beteiligte, indem er ausführliche Briefe an Edwards' Zeitung verfasste, in welchen er seine Unschuld beteuerte (vgl. Seal 1996: 96). Barthes' Aussage, dass ein Mythos nichts „verschwinden“ lässt, sondern seine Funktion darin liegt, zu „deformieren“, schien Edwards vorausgeahnt zu haben. Als Personifikation des von Barthes beschriebenen Mythen-Erzeugers verleugnete er Jesses Taten nicht, sondern manipulierte deren *Bedeutung*: „He is an outlaw, but he is not a criminal“ (zit. in Leonardy 1997: 108).

⁵ Auszug aus einem Editorial: „He does not kill save in stubborn self-defense. He has nothing in common with a murderer. [...] He is an outlaw, but he is not a criminal“ (zit. in Leonardy 1997: 108).

⁶ Das Ausmass, in dem Jesse James die amerikanischen Medien beschäftigte, zeigt sich auch in der Reaktion von Zeitungsherausgebern der Nordstaaten: „Yankee oriented newspapers were just as likely to attribute every criminal act in Missouri, Iowa, and Kentucky to the James gang as was Edwards in denying any illegal activities on their part“ (Loy 2004: 195).

Ein zweiter, ebenso bedeutsamer Faktor war die Verherrlichung von Jesses Figur in wöchentlich erscheinenden Groschenromanen (*dime novels*). Die darin enthaltenen Sensationsgeschichten zeichneten schon zu Lebzeiten Jesses das Bild eines nahezu übermenschlichen Superhelden, der jeden Gegner besiegte, den Armen half und sich Frauen gegenüber ritterlich verhielt (vgl. Leonardy 1997: 111). Auch diesen Fantasiefabrikaten lagen ideologische und politische Zwecke zugrunde, wie der Historiker R. Philip Loy betont:

The Jesse James of dime novels was both a symbol and defender of traditional agrarian society and values, while the hated Pinkertons epitomized the arbitrary use of law by the noxious eastern industrial elite. (Loy 2004: 196)

Sowohl Edwards Schilderungen von Jesses angeblichen Heldentaten als auch die Sensationsgeschichten der Groschenromane sowie viele weitere Formen von medialer Idealisierung zeichneten Jesse als ein amerikanisches Abbild des englischen Legendenkönigs Robin Hood (vgl. Leonardy 1997). Jesse und seine Bandenmitglieder pflegten dieses Image bewusst, indem sie beispielsweise nach einem Überfall Edwards Zeitung einen Brief schickten mit dem Inhalt „Wir nehmen von den Reichen und geben den Armen“ (vgl. Hembus 1996: 355f). Selbstvermarktung stellte also einen dritten Faktor in der Mythenbildung dar. Insbesondere Seal betont, dass sich Banditen des „moralischen Codes“ durchaus bewusst waren, den die Outlaw-Tradition nach Robin Hood mit sich zog, und ihre



Abb. 2: Frank James (Mitte) posiert mit der Leiche seines erschossenen Bruders Jesse.

Aktionen deshalb entsprechend ausrichteten (vgl. Seal 1996: 96). Auch Weidinger hält fest, dass die rasche Mythologisierung von Banditen wie Jesse James insbesondere durch die Groschenromane „durchaus auch das Selbstbild der ‚realen‘ HeldInnen beeinflusst haben könnte“ (Weidinger 2006: 72). Gezielt richteten die Räuber ihre Aktionen gegen mächtige Institutionen wie Banken und Eisenbahngesellschaften, von denen sich die „kleinen Leute“ in der schwierigen Nachkriegsphase unterdrückt fühlten – und sicherte sich dadurch die Unterstützung und Sympathie der Bevölkerung (vgl. Hahn 2008:

150). Die Verherrlichung von Jesse James als Outlaw entstand aus dem dringenden sozialen, kulturellen und politischen Bedürfnis der Bevölkerung heraus, die Kriegsniederlage zu

rechtfertigen und die fortwährende Unterdrückung durch die Nordstaaten zu verarbeiten (vgl. Loy 2004: 195). Jesse James symbolisierte den Widerstand des Proletariats im Zeitalter des Kapitalismus (vgl. Uebbing 2007: 22). Dies bestätigen auch Georg Seesslen und Claudius Weil:

Die Deprivation von Teilen der Bevölkerung, die Ohnmacht vieler Menschen gegen die ausbeuterischen, rücksichtslosen Praktiken der wirtschaftlich Mächtigen schuf die Voraussetzung für die Entstehung legendärer Volkshelden wie Billy the Kid, Jesse James oder Butch Cassidy und Sundance Kid. (Seesslen/Weil 1979: 20)

Der Grund dafür besteht nach Hahn darin, dass „die Menschen schon von alters her ein Bedürfnis nach Helden besaßen, die sie verehren und denen sie möglicherweise sogar nachstreben konnten“ (Hahn 2008: 15). In Zeiten des Krieges und der Not sei dieses Bedürfnis besonders ausgeprägt, wie schon die Bildung des Robin-Hood-Mythos im 12. Jahrhundert zeige; die gesellschaftliche Funktion der mythischen Figur sei die Stiftung von Hoffnung (vgl. ebd.). Dieser stilisierte Figurentyp, auch als „edler Räuber“ (vgl. Leonardy) oder „Outlaw Hero“ (vgl. Seal) bekannt, ist seit dem Mittelalter tief im westlichen kulturellen Gedächtnis verankert. Der Historiker E.J. Hobsbawm prägte für diese Figur den Terminus *Sozialbandit* (*social bandit*), den Richard White wie folgt definiert: „The social bandit is a man who violates the law but who still serves a higher justice“ (White 1997: 222). Der Sozialbandit bestiehlt nur die Reichen, hilft den Armen, mordet nur aus Selbstschutz oder aus gerechter Rache, wird also unfreiwillig zum Verbrechen getrieben, und ist gänzlich unverwundbar – sterben kann er nur durch den Verrat eines Freundes (vgl. ebd.). Bemerkenswert ist, wie stark sich Realität und Mythos im Fall von Jesse James vermischen: Immer wieder betonten der Bandit und seine Verbündeten, dass sie von politischen Feinden in die Kriminalität getrieben worden seien und somit rein aus persönlichen Rachegründen sowie zum Schutz ihrer Familien gehandelt hätten (vgl. ebd.: 232). Das artifiziell aufgebaute Heldenimage wurde schliesslich mit dem tatsächlichen Verrat und Tod durch die Hand eines „Freundes“ vervollständigt – die Komponenten des Mythos waren komplett.⁷

Die Sinnentleerung und Enthistorisierung, die nach Barthes zur Entstehung des Mythos führt, ist in den medialen Darstellungen des Outlaws sichtbar: Die historische *Person* Jesse James mit ihren persönlichen, menschlichen Charakterzügen wird zu einer artifiziellen *Figur* mit fiktiven Eigenschaften stilisiert – zu einem Sozialbanditen in der Tradition von Robin Hood.

⁷ Stiles weist ebenfalls auf Gemeinsamkeiten mit der Figur des Sozialbanditen hin: „Certainly he took credit for some of the mythic qualities of the noble robber: a career supposedly born of injustice, an avowed determination to rob the rich rather than the poor, and invulnerability to the law (or private detectives)“ (Stiles 2003: 391).

Der Mythos greift damit auf einen bereits bestehenden, im kulturellen Gedächtnis fest verankerten Mythos zurück und verwendet dessen spezifische Motive (Unschuld, Rache, Unverwundbarkeit, Tod durch Verrat), „bei denen der Sinn schon gereinigt und bereit für eine Bedeutung ist“ (Barthes 1964: 109).

Whites These besagt, dass Sozialbanditen nur dank der Unterstützung der lokalen Bevölkerung existieren könnten (vgl. ebd.: 223). Der Beistand dieser sogenannten *passiven Sympathisanten* äusserte sich in öffentlichen Sympathiebekundungen, beispielsweise bei Trauerfeiern nach Jesses Tod oder bei der Gerichtsverhandlung seines Bruders Frank. Eine weitere Form von Verehrung war die mündliche Überlieferung in Form von *folksongs* wie die eingangs erwähnte Ballade, die Jesse James huldigt:

Als ursprünglicher und spontaner Ausdruck der Menschen Amerikas sind sie sich schnell verbreitende und verbreiternde Zeugnisse der illiteraten Massen, die keinen Zugang zu geschriebenen historischen Zeugnissen [...] haben. (Uebbing 2007: 22)

Die Rolle der passiven Sympathisanten und der Folklore ist somit als weiterer entscheidender Faktor in der Mythenbildung zu verstehen.

Vor dem Hintergrund der politischen und gesellschaftlichen Spannungen der Nachkriegszeit dürfte die Entstehung des mythischen Heldenbildes nun erklärt sein. Doch wie erklärt sich die *nationale* Faszination für den Banditen, gerade angesichts der andauernden Spaltung zwischen Nord und Süd? Slotkin liefert hierfür einen Erklärungsansatz:

When he became a subject for national media, the form and meaning of his social banditry were transformed and enlarged and at the same time were separated from the specific social and political context that had given his banditry a ‚social‘ character. (Slotkin 1992: 128)

Der Mythos wurde also auf eine zweite Ebene gehoben: Aus einem Kriegshelden, der primär politische Interessen seines Heimatstaates vertrat, entstand ein nationaler Volksheld, auf den neue Eigenschaften projiziert wurden. Nach White handelt es sich dabei um kulturell definierte „männliche“ Tugenden, die der Outlaw verkörperte (vgl. White 1997: 228): Es war der Respekt für „strong men who could protect and revenge themselves“, der Banditen wie Jesse James auf nationaler Ebene zu „kulturellen Helden“ machte (ebd.: 232f). Die traditionellen Vorstellungen von Männlichkeit fanden in einer industrialisierten und bürokratisierten Gesellschaft keinen Platz mehr, weshalb das romantisierte Bild des tapferen Outlaws einen umso grösseren Wert erhielt (vgl. ebd.). Dabei war es gerade der ambivalente Charakter des Outlaws, der seine Attraktivität ausmachte:

The outlaws' virtues were cherished, but their actions were archaic and antisocial. In this paradox of accepted virtue without an appropriate arena in which to exist lay the real power of the outlaw's appeal. (Ebd.: 235)

Durch diese Transformation fügte sich der Jesse-James-Mythos in den Kontext des *frontier*-Mythos ein, der die Expansion der amerikanischen Siedler nach Westen glorifiziert und nach dem Historiker Manfred Berg als amerikanischer Ur-Mythos schlechthin gelten kann (vgl. Berg 2004: 519). Diese scheinbar widersprüchliche Entwicklung (der historische und lokal-mythische Jesse James stand für den Süden, nicht den Westen, und kämpfte *gegen* die Wiedervereinigung der Staaten) hängt mit der grundsätzlichen Romantisierung des „Wilden“ Westens zusammen, die bereits zu James' Lebzeiten einsetzte, also noch vor der vollständigen Besiedlung der USA durch Weiße: Als „Ort, an dem die Industrialisierung noch nicht Einzug gehalten hatte“ erschien diese Schnittstelle zwischen Wildnis und Zivilisation vielen Amerikanern als „eine Art gelobtes Land, das Sicherheit und Schutz vor den Schrecken der Gegenwart zu gewähren versprach“ (Hahn 2008: 147f). Die mythischen Eigenschaften des Outlaws entsprachen den Hauptmerkmalen des Pioniers, dem individualistischen *self-made man* (vgl. ebd.). Dadurch gliedert sich der Sozialbandit widerstandslos in das Heldenbild ein, nach dem sich das amerikanische Volk in der wirtschaftlich „harten und entbehrungsreichen Zeit“ sehnte (ebd.: 258). Der Outlaw-Mythos trug nun als Teil des *frontier*-Mythos paradoxerweise zur nationalen Identitätsstiftung bei, statt sie (als eine Art Mahnmal der Zerrissenheit des Landes) zu zerstören. Dieses Phänomen ist nach Slotkin auf die Natur von Mythen zurückzuführen, deren Macht darin besteht, durch eine abstrahierte Form von Erinnerung „revidierte Ideologien“ zu konstruieren (vgl. Slotkin 1992: 6). In der Transformation zeigt sich ausserdem die von Barthes – auf theoretischer Ebene – festgestellte Wandelbarkeit des Mythos besonders deutlich: „Es genügt, seine Umgebung zu verändern, das allgemeine (und widerrufliche) System, in dem er seinen Platz innehat, um seine Tragweite aufs genaueste zu regulieren“ (ebd.: 133). Wie bereits der *Lost Cause*-Mythos für den Süden besass der *frontier*-Mythos für die gesamte Nation einen derart „imperativen Charakter“, dass er sich den Mythos des Outlaws zu eigen machte, um ein national gültiges Heldenbild zu kreieren.⁸ Die erstaunliche Beständigkeit des Jesse-James-Mythos geht auf die Fähigkeit von Mythen zurück, „Geschichte in Natur zu verwandeln“ und vergessen zu lassen, dass es sich ursprünglich um „menschengemachte Konstrukte“ handelt (Barthes 1964: 113).

⁸ Auf Barthes' Analyse des politischen Aspekts von Mythen einzugehen, erscheint mir an dieser Stelle als wenig fruchtbar: In Anbetracht der Unterschiede zwischen den politischen Systemen Frankreichs und der Vereinigten Staaten ist eine Übernahme oder Diskussion von Barthes' Theorie problematisch.

So gilt auch für den Outlaw, was Hahn zum „Naturalisierungsprozess“ des *frontier*-Mythos feststellt:

Die [...] Vorstellungen sind ins kulturelle Gedächtnis der Amerikaner eingegangen und verloren die Erinnerung an ihre Herstellung bzw. ihren Ursprung. Nachdem dieser Zustand erst einmal erreicht war, wurden sie als gegeben bzw. natürlich betrachtet. (Hahn 2008: 260)

So nahm Jesse James neben weiteren Banditen wie Billy the Kid, Buffalo Bill und Butch Cassidy seinen Platz als Nationalheld im kulturellen Gedächtnis Amerikas ein; eine Vorstellung, die sich bis ins 21. Jahrhundert gehalten hat (vgl. ebd.: 260).

Wie dieses Kapitel aufgezeigt hat, etablierte sich der Jesse-James-Mythos bereits vor der Entstehung des filmischen Mediums auf nationaler Ebene. Der soziokulturelle Einfluss Hollywoods spielt aber bei der weiteren Entwicklung des Mythos eine wesentliche Rolle. Fortan widme ich mich deshalb filmwissenschaftlichen Aspekten, in welche die bisher dargelegten Konzepte einfließen. Vor der Konzentration auf Strukturen des Western – diese erfolgt in Kapitel 5 – ist es wichtig, zunächst einige grundlegende Begriffsklärungen zur Figur im Film vorzunehmen und Theorien zu der emotionalen Wirkung von Figuren auf die Zuschauer zu diskutieren.

4. Die filmische Figur

Was macht einen Helden aus? Weshalb begegnet man als Zuschauer Filmfiguren mit bestimmten Erwartungen? Was bedeutet es, wenn wir sagen, wir „identifizieren“ uns mit einer Figur? Diese und ähnliche Fragen sind keineswegs so einfach zu beantworten, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Die Figur im Film besitzt viele Aspekte, deren Begrifflichkeit selbst innerhalb der Filmwissenschaft nicht immer eindeutig definiert ist. Im Hinblick auf die zentrale Frage der vorliegenden Arbeit nach der emotionalen Wirkung der Figur Jesse James erachte ich es als notwendig, in diesem Kapitel sowohl verschiedene Facetten der filmischen Figur darzulegen als auch der Frage nachzugehen, wie eine Figur emotionale Reaktionen auslösen kann. Dazu führe ich unterschiedliche Ansätze zusammen: Für eine einführende terminologische Klärung orientiere ich mich an Henry M. Taylor und Margrit Tröhler (1999) sowie Jörg Schweinitz (2006) und Jens Eder (2008). Die Vielseitigkeit der filmischen Figur als Analyseobjekt mit vier Ebenen vermittelt Eders Modell auf anschauliche Weise. Zur Beschreibung der emotionalen Anteilnahme an der Figur dient neben Eder schliesslich Murray Smiths Sympathiestruktur (1995) und Schweinitz' Konzept zur doppelten Fokalisierung (2007).

4.1. Aspekte der Figur: Begriffsklärung

Zunächst muss der Begriff der *Person* von demjenigen der *Figur* abgegrenzt werden, da es sich dabei um den ausserfilmischen, realen Menschen handelt (ich habe in diesem Sinne im Fall von Jesse James bewusst zwischen der historischen Person und der mythischen Figur unterschieden). Zur Beschreibung der schauspielerischen Leistung einer Person spricht man von einem *Darsteller* oder einer *Darstellerin*, denn „im Film wird der Schauspieler/die Schauspielerin automatisch zum Darsteller oder der Darstellerin“ (Taylor/Tröhler 1999: 139).

Die filmische Figur wird erstens durch den Begriff des *Charakters* geprägt. Dieser bezeichnet – anders als im Englischen, wo *character* mit „Figur“ gleichzusetzen ist – die relativ konstanten psychischen Eigenschaften eines Individuums. Der Charakter einer Figur kann mehr oder weniger detailliert ausgearbeitet sein, man kann dabei von „runden“ bzw. „flachen“ Charakteren sprechen. Zweitens wird in Bezug auf die Figurenkonstellation zwischen Haupt- und Nebenfiguren unterschieden, wobei Faktoren wie die Wichtigkeit der Figuren für die Handlung, Leinwandpräsenz und Inszenierung einbezogen werden müssen (vgl. ebd.: 143). Grundsätzlich definiert die Hauptfigur (auch Protagonist genannt) „den hauptsächlich

Handlungsstrang (und umgekehrt) und stellt den ausgearbeitetsten Charakter dar, der auch für die emotionale Einbindung der Zuschauer und Zuschauerinnen in den Film stark hervortritt“ (ebd.). Drittens ist der Aspekt des *Helden* oder der *Heldin* zu spezifizieren, der im heutigen Alltagsgebrauch fast synonym zur Hauptfigur verwendet wird. Taylor/Tröhler grenzen die Begriffe aber voneinander ab: „Nicht jede Hauptfigur und nicht jeder runde Charakter ist auch heldenhaft“ (ebd.: 145). Das Konzept des Helden umfasst eine mit „moralischen Werten“ bestückte Figur, die einen „ausserordentlichen Charakter“ besitzt und damit eine „attributive, symbolische Kategorie“ darstellt, die sich auch in der Narration widerspiegelt (ebd.). Damit ist der Held als eher abstraktes Konstrukt zu begreifen, das immer auch eine mythische Dimension enthält (vgl. ebd.). Wie Taylor/Tröhler betonen, ist das Konzept stark vom Genre und dem intermedialen Kontext abhängig. Ich werde deshalb zu einem späteren Zeitpunkt in Bezug auf den Western eine spezifischere Definition des Helden vornehmen.

Als *Typ* lässt sich eine Figur nach Taylor/Tröhler vor allem aufgrund ihrer äusserlichen Merkmale definieren. Aufgrund dieser oberflächlichen, körperlichen Merkmale kann der Typ ausserdem als medial-kulturelle Konstruktion verstanden werden, zum Beispiel als Repräsentant einer sozialen Gruppe oder als „Verkörperung einer abstrakten Personen-Idee“ wie die Lolitafigur (ebd.: 147). Eng verbunden mit dem Typ ist nach Taylor/Tröhler der Begriff der *Rolle*, der als „Handlungsprogramm“ einer Figur zu verstehen ist, das sowohl inter- als auch transtextuelle Bezüge haben kann:

Wir möchten die Rolle beschreiben als ein abstraktes, mehr oder weniger starres, semantisches Programm, das entweder transtextuell bestimmt ist – zum Beispiel gibt es die Rolle des Verräters, des Königs, des Dieners auch in der Literatur oder im Theater – oder spezifischer kinematographisch einen starken Bezug zum Genre unterhält. (Ebd.: 148)

Die Rolle kann, muss aber nicht zwingenderweise, mit dem Charakter oder dem Typ korrespondieren. Je enger der Bezug zwischen Rolle und Typ ist, desto weniger persönliche Charakterzüge trägt die Figur. Dies führt zur Bildung einer *stereotypen Figur*, die „keinerlei persönliche Züge mehr trägt, oberflächlich und beliebig wiederholbar ist“ (ebd.: 149).

Schweinitz versteht unter Typ anders als Taylor/Tröhler nicht nur die physischen Merkmale einer Figur, sondern bezieht auch deren narrative Funktion – also die Rolle – mit ein: „Die Funktion, [...] der einmal definierten *Handlungsrolle* zu folgen, bestimmt die Figur indes durch und durch“ (Schweinitz 2006: 46, Herv.i.O.). Ich möchte mich dieser Begrifflichkeit anschliessen, aber dennoch die Unterscheidung zwischen den äusserlichen Attributen eines

Typs und dessen Handlungsprogramm aufrechterhalten, da dieses Verhältnis die gesamte Perzeption einer Figur mit beeinflusst. Dies kann mit dem Begriff der *Typisierung* genauer erklärt werden, worunter nach Eder der Versuch der Zuschauer verstanden wird, eine Figur „in eine Kategorie einzuordnen bzw. einem Typus zuzuordnen“ (Eder 2008a: 229). Demnach bilden Zuschauer ein mentales Figurenmodell, das aus gespeicherten Vorstellungen sowohl über reale Personen als auch mediale Figurentypen – Eder nennt als Beispiel den Westernhelden – und filmspezifische Informationen konstruiert wird.⁹

Die Zuschauer ziehen Schlussfolgerungen, stellen Hypothesen auf, bilden stabile Erwartungen über die Figur und ihr Verhalten, bewerten sie und entwickeln bestimmte emotionale Einstellungen zu ihr. (Ebd.)

Besitzt eine Figur äusserlich alle Merkmale eines bestimmten Typs, erfüllt aber nicht das entsprechende Handlungsprogramm, so zwingt der Film die Zuschauer zur Verwerfung von aufgestellten Hypothesen, was auch die emotionale Anteilnahme an der Figur beeinflusst.

Schweinitz betont den Unterschied zwischen den ähnlichen Begriffen Typ und Stereotyp in Bezug auf die filmische Figur:

Ein einmal in einem Text entwickelter Typ wird erst dann zum narrativen *Topos* – und damit zu einem Figurenstereotyp –, wenn er sich *durch Wiederholung im intertextuellen Raum der Narration als konventionelles Figurenmuster* etabliert hat. (Schweinitz 2006: 47, Herv.i.O.)

Die Stereotypisierung findet also erst in einem zweiten Schritt statt und bringt in der Konventionalisierung des Figurentyps einen „eigenständigen kulturellen Tatbestand, [...] eine Symbolgrösse audiovisueller narrativer Imagination“ hervor (ebd.).

4.2. Eders Modell der vier Ebenen der Figur

Figuren können nach Eder nicht als Zeichen „im Text“ des Films betrachtet werden, sondern sind als *kommunikative Konstrukte* zu verstehen.

Wir erleben Figuren auf fünf Rezeptionsebenen, die durch spezifische kognitive und emotionale Prozesse gekennzeichnet sind: Wahrnehmung von Figurendarstellungen, Bildung von Figurenmodellen, Erfassung indirekter Bedeutungen, Erschliessung kommunikativer Kontexte sowie ästhetische Reflexion. (Eder 2008a: 138)

Setzt man grundlegende Prozesse der Wahrnehmung (das Registrieren von audiovisuellen Informationen, die eine Figur darstellen) voraus, führt dies zu einem Modell, das vier Ebenen

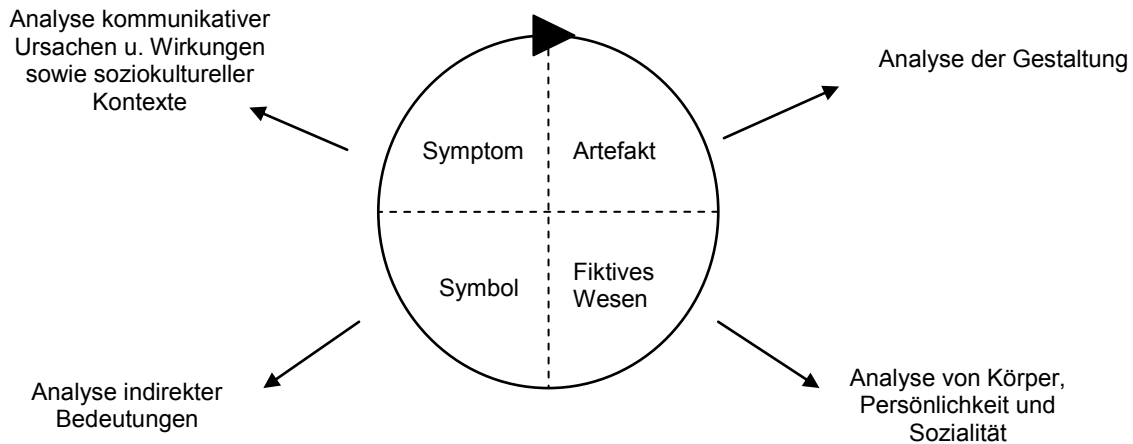
⁹ Die Typisierung ist nicht der einzige Weg, der zu einem Figurenmodell führt: Eine andere Variante ist die Individualisierung, bei der weniger vorgeschichtete Vorstellungen als spezifische Informationen des jeweiligen Films entscheidend sind. Die beiden Entwicklungsvorgänge sind als „Pole eines Kontinuums“ zu verstehen und von variierenden Faktoren wie dem Interesse der Rezipienten und der Informationsgrundlage des Films abhängig (vgl. Eder 2008a: 230).

der Figurenrezeption umfasst, die durch spezifische kognitive und emotionale Prozesse gekennzeichnet sind. Die erste Ebene ist die Bildung eines mentalen Figurenmodells und stellt nach Eder den Kern der Rezeption dar, weil dadurch Vorstellungen einer „Gestalt mit spezifischen körperlichen, psychischen und sozialen Merkmalen“ entwickelt werden (ebd.: 136). Die Figur wird als *fiktives Wesen* mit all seinen Merkmalen, Beziehungen und Verhaltensweisen als Bewohner einer diegetischen Welt erfasst. Auf der zweiten Ebene können Figuren als komplexe Zeichen verstanden werden, die „über die dargestellte Welt hinaus auf Weiteres verweisen“ und somit als Thementräger, Personifikationen oder Metapher fungieren – die Figur ist *Symbol* oder „Träger indirekter oder höherstufiger Bedeutungen jeglicher Art“ (ebd.: 137). Die Reflektion über diese ersten beiden Rezeptionsebenen löst Hypothesen über die Ursachen und Wirkungen von Figuren aus, die sowohl die Produktions- als auch die Rezeptionsebene betreffen: Die Figur wird als „Kulturphänomen, Einflussfaktor oder Anzeichen für kommunikative und soziokulturelle Sachverhalte in der Realität“ wahrgenommen, was Eder unter dem Begriff *Symptom* zusammenfasst (ebd.). Bei der vierten Ebene geht es schliesslich um spezifisch textbezogene Prozesse, die Reflektionen über ästhetische Mittel der Figurengestaltung wie Schauspielstil, Montage, Kameraführung oder dramaturgische Funktionen beinhalten. Die Figur wird hier als *Artefakt* wahrgenommen, als „gemachter“ Gegenstand mit bestimmten ästhetischen Strukturen (ebd.: 138).

Figuren werden also auf vier Rezeptionsebenen erfahren: als fiktive Wesen, Symbole, Symptome und Artefakte.¹⁰ Diese Ebenen stehen miteinander in Wechselwirkung; je nach Aufmerksamkeit der Zuschauer kann ein Aspekt mehr oder weniger hervortreten (vgl. Eder 2008b: 134f). Eder illustriert sein Konzept mit einem grafischen Modell, das er *Uhr der Figur* (*clock of character*) nennt.¹¹

¹⁰ Als Bezugspunkt für diese Einteilungen und ihre Termini dient Eder David Bordwells Buch *Making Meaning* (1989) (vgl. ebd.: 524).

¹¹ Liest man die Grafik im Uhrzeigersinn, steht das Artefakt an erster Stelle. Dies begründet Eder damit, dass Zuschauer zuerst die audiovisuelle Darstellung der Figur wahrnehmen, zu deren Beschreibung man sich auf die entsprechenden Darstellungsmittel bezieht. Für die Analyse der vier Bereiche muss aber nicht deren Anordnung im Uhrzeigersinn befolgt werden: „Bei der Gesamt-Analyse von Figuren empfiehlt es sich [...] häufig, von deren auffälligsten Merkmalen auszugehen und sich frei in den Vierteln des Uhren-Modells zu bewegen“ (ebd.: 160).



Grafik 2: Grundmodell: Die Uhr der Figur (Eder 2008a: 141)

Als fiktives Wesen unterteilt Eder die Figur in drei Bereiche: Körper, Sozialität und Psyche. Zum Körperbild gehören die äussere Erscheinung, das Gesicht (Mimik), Bewegungsverhalten (Gestik), Sprachverhalten und situative Kontexte der Umwelt (Verhältnis zu anderen Figuren, Objekten und Umgebung). Sozialität bezeichnet „alle sozialen Handlungen und Beziehungen von Figuren und ihre Positionen in überindividuellen Sozialstrukturen“ (ebd.: 271). Mit „Psyche“ ist das Innenleben und die Persönlichkeit einer Figur gemeint. Eders Heuristik, die auf gegenwärtigen alltagspsychologischen Konzepten beruht, umfasst – zusammengefasst – die folgenden Bereiche der Figurenpsyche: Wahrnehmung (Aufmerksamkeitslenkung), Kognition (bewusste Erlebnisse und Entscheidungen), Emotion (Empfindungen, Stimmungen und komplexere Emotionen) sowie Motivation (Ziele und Werte) (vgl. ebd.: 281ff).

Betrachtet man Figuren als Artefakte, wird neben der Ebene des Dargestellten (der diegetischen Welt, in der die Figur als fiktives Wesen existiert) auch die Darstellung mit einbezogen, was filmische Verfahren wie *Mise en scène*, Kameraführung, Tongestaltung, Montage und Musik umfasst (vgl. ebd.: 322ff). Zur Figurengestaltung gehört auch die Art und Weise, wie Figuren-Informationen im Film verteilt sind (dies wird z.B. durch Elemente wie Perspektivierung oder Erzählinstanzen beeinflusst). Figuren werden schliesslich bestimmte „Artefakt-Eigenschaften“ wie Realismus, Typisierung, Komplexität und Mehrdimensionalität zugeschrieben (ebd.).

Als Symbol fungiert eine Figur, wenn sie nicht nur als fiktives Wesen und Artefakt wahrgenommen wird, sondern bei den Zuschauern weitere Schlüsse auf „übergeordnete Bedeutungen“ auslöst: Sie steht in diesem Fall „als Zeichen, Sinnbild oder Ausdruck für

etwas Anderes, meist Abstraktes“ (ebd.: 522ff).¹² Die Arten der indirekten Bedeutungen sind vielfältig:

[Man] kann mit Figuren Verschiedenes assoziieren, etwa Personen aus Geschichte und Öffentlichkeit, Charaktere anderer Filme, mythische und religiöse Figuren, Archetypen, soziale Gruppen, abstrakte Eigenschaften, latente Bedeutungen oder allgemeine thematische Aussagen. (Eder 2008b: 143)

Beispielsweise kann Rick, der Protagonist von *CASABLANCA* (Michael Curtiz, USA 1942), die Rolle der USA im Zweiten Weltkrieg personifizieren, Neo in *THE MATRIX* (Wachowski Brothers, USA/AUS 1999) für den Messias stehen oder die Titelfigur in *KING KONG* (Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, USA 1933) für die von den Weissen gefürchteten Afroamerikaner (vgl. Eder 2008a: 537). Im Kontext von Handlung und Figurenkonstellation können symbolische Figuren Teil eines umfassenderen „Bedeutungsgefüges“ sein (ebd.: 539): Dies ist der Fall, wenn sie „offene Netzwerke von Themen vermitteln“ oder anderen Figuren in Form „binärer Oppositionen oder komplexerer Bedeutungsverhältnisse“ gegenübergestellt werden (ebd.). Diese Bedeutungsgefüge führen zur Herausbildung von *Typen* von Symbolfiguren, die nicht nur auf das Medium Film beschränkt sind, sondern in Zusammenhang mit Traditionen aus der Literatur- und Kunstgeschichte stehen (vgl. ebd.).

Verweisen die indirekten Bedeutungen von Figuren auf ausserfilmische Kontexte, etwa durch unmittelbare Bezüge zu den Filmemachern oder sozialen Gruppen, betreffen sie zugleich die Figur als Symptom (vgl. ebd.: 538). Dies ist etwa bei historischen oder Remake-Figuren der Fall, da diese auf intertextuelle oder reale Vorbilder Bezug nehmen (vgl. ebd.: 145). Auch vorfilmische Elemente wie Besetzung, Star Image und Schauspielstil (Performanz) gehören zur symptomatischen Ebene. Der Unterschied zur Symbolik besteht darin, dass nicht die indirekten Bedeutungen, sondern die Frage nach kausalen Bezügen zur Realität im Zentrum steht:

Analysiert man Figuren als Symbole, versucht man herauszufinden, wofür sie stehen.
Analysiert man Figuren als Symptome, versucht man entweder herauszufinden, aus welchen Gründen sie bestimmte Eigenschaften als fiktives Wesen, Artefakt oder Symbol haben, oder wie sich das auf ihre Zuschauer auswirkt (oder beides). (Ebd.: 542)

Es geht also um individuelle und soziokulturelle Ursachen auf Seiten der Filmemacher und Zuschauer, die sowohl für die intendierte als auch die empirische Rezeption der Figur verantwortlich sind, aber auch um die Folgen, die eine Figur für bestimmte Zuschauer oder

¹² Diese höherstufigen mentalen Rezeptionsvorgänge finden nicht zwangsläufig statt, wie Eder betont: „Jede Figur wird als fiktives Wesen und Artefakt wahrgenommen, aber nicht jede muss etwas darüber hinaus bedeuten“ (ebd.: 522).

die Gesellschaft haben kann. Die Einsamkeit und Aggressivität der Hauptfigur aus TAXI DRIVER (Martin Scorsese, USA 1976) könnte beispielsweise auf individuelle Weltansichten der Filmemacher oder politische Bewegungen zur Zeit der Produktion zurückgeführt werden, andererseits kann man danach fragen, welche Wirkungen die Figur auf das zeitgenössische Publikum hatte, ob sie etwa von männlichen und weiblichen Zuschauern unterschiedlich aufgefasst wurde. Die Figur als Symptom erstellt somit eine kausale Verbindung zwischen Produktion und Rezeption (vgl. ebd.: 543).

Eder's Modell der vier Figurenebenen eignet sich aufgrund seiner Vielschichtigkeit gut dazu, die vielfältigen Facetten einer Figur in inner- und ausserfilmischen Kontexten zu erfassen und zu analysieren. Kapitel 5 wird aufzeigen, dass gerade die mythische Figur im Western immer auch einen symbolischen und symptomatischen Bezug aufweist. Bevor ich mich der Figur auf genrespezifischer Ebene nähere, soll aber zunächst die Frage nach der grundsätzlichen emotionalen Wirkung von Figuren im Film vertieft werden.

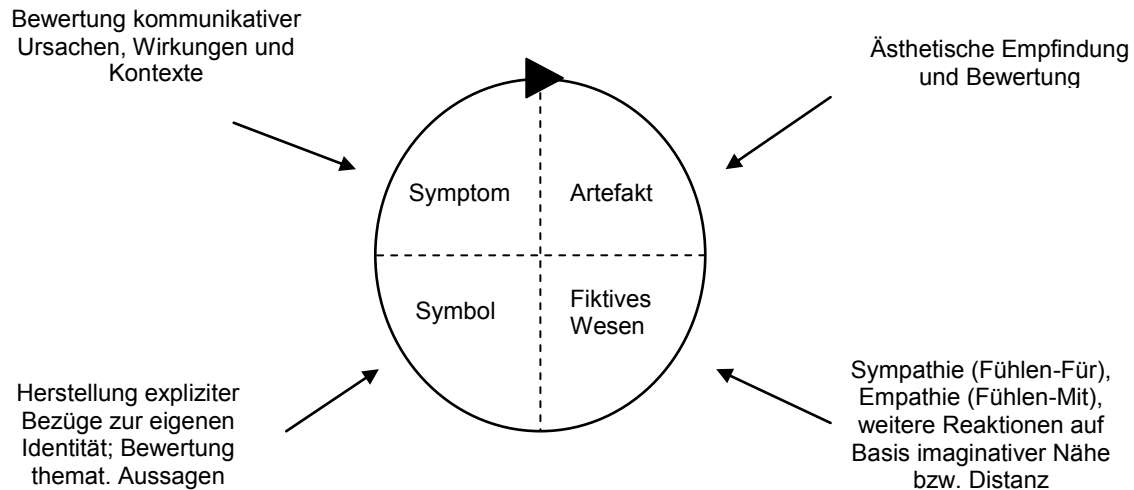
4.3. Emotionale Anteilnahme an Figuren

Dass das Kino als „Emotionsmaschine“ gilt, daran besteht kein Zweifel – man denke an Franz Kafkas vielzitierte Bemerkung „Im Kino gewesen. Geweint“ (Kafka 2005: 204). Doch was Termini wie *Identifikation* oder *Empathie* betrifft, darüber herrscht in der Filmwissenschaft trotz intensiver Forschungsaktivität kein Konsens (vgl. Eder 2008a: 565). Da im filmanalytischen Teil dieser Arbeit die Frage im Zentrum steht, wie die Darstellungen der Jesse-James-Figur die Emotionen des Publikums schüren, soll hier – ausgehend von Eder's Modell der vier Figurenebenen – ein Instrumentarium zur Erfassung der Emotionsgestaltung im Film erstellt werden.

Die angesprochene Problematik ist darauf zurückzuführen, dass es sich bei Emotionen um ein äusserst subjektives und deshalb analytisch schwer fassbares Thema handelt. Dies macht insbesondere die Vielfalt an Emotionen deutlich, die nach Eder bereits eine einzelne Figur evozieren kann:

Eine Figur kann als fiktives Wesen Sympathie und Empathie hervorrufen, als Artefakt ästhetische Empfindungen und Urteile, als Thementräger emotionale Bezüge zu eigenen Erfahrungen, als Symptom emotionale Bewertungen von Urhebern oder möglichen Auswirkungen. (Eder 2008a: 656)

Auch dies lässt sich anhand der Grafik der vier Figurenebenen verdeutlichen:



Grafik 3: Emotionale Wirkungsformen der Figur (Eder 2008a: 149)

Unter *Identifikation* versteht Eder eine partielle, aktive Übernahme der Figurenperspektive, die in verschiedenen Bereichen möglich ist: Man kann sich körperlich mit einer Figur identifizieren, wenn man sich beispielsweise vorstellt, die Kraft eines Superhelden zu besitzen. Die soziale Identifikation hingegen kann die Vorstellung betreffen, ein Ausgestossener zu sein, während es sich bei der psychischen Identifikation um eine imaginative Übernahme der Wahrnehmungen, Gedanken oder Gefühle der Figur handelt (vgl. Eder 2008a: 600ff). Eder fasst zusammen:

Zuschauer identifizieren sich mit einer Figur, wenn sie sich in mindestens einer relevanten Hinsicht vorstellen, sich in der Situation des fiktiven Wesens zu befinden oder dessen Eigenschaften zu haben. (Ebd.: 600)

Empathie begreift Eder als Sonderfall der Identifikation: „Empathie ist Perspektivenübernahme in emotionaler Hinsicht“ (ebd.: 601). Die Zuschauer stellen sich vor, die Gefühle der Figur zu teilen, reagieren unmittelbar und körperlich auf das äussere Verhalten der Figur (somatische Empathie), projizieren eigene Gefühle auf die Figur oder erzeugen im Extremfall die Figuren-Gefühle in sich selbst, was Eder als „Simulation“ bezeichnet (ebd.: 677f). Wichtig ist, dass Empathie auf einer vorübergehenden, situationsbezogenen Lage der Figur basiert; man kann also „auch mit Figuren empathisieren, die man nicht sympathisch findet“ (ebd.).

Die Begriffe *Sympathie* und *Antipathie* sind nach Eder hingegen als „zeitübergreifende Dispositionen der Anteilnahme“ zu verstehen, die zu einer „emotionalen Parteinahme für oder gegen die Figuren“, z.B. in Form von Mitleid, Erleichterung, Bedauern oder Schadenfreude

führen (ebd.: 682). Diese Parteinahme zieht sich üblicherweise durch den gesamten Film und steigert sich gegen Ende. Wie Eder betont, hängt die Anteilnahme stark von der filmischen Darstellung ab:

Die Dramaturgie der filmischen Informationsvergabe bestimmt, was wir wann über die Figuren und ihr Innenleben erfahren; sie regelt unser raumzeitliches Begleiten der Figuren bei ihren Erlebnissen und gewährt mehr oder weniger Zugang zu ihrem Innenleben. (Ebd.: 604)

Das Verhältnis zwischen Zuschauer und Figur beschreibt Eder weiter in einem komplexen System von Perspektivenstrukturen (vgl. ebd.: S. 591ff). Dieses erscheint mir allerdings bereits zu verzweigt für die konkrete Analyse der emotionalen Anteilnahme an einer Figur. Stattdessen werde ich mich auf Eders bisher dargelegten Ansatz zu Identifikation und Sympathie/Antipathie beschränken, diesen aber mit der strukturell enger gefassten Theorie der *structure of sympathy* von Murray Smith (1995) ergänzen, die auch Eder als Grundlage dient.

Smith macht ebenfalls zwei Modi der Anteilnahme (*engagement*) aus, die er als zentrierte und azentrierte Imagination bezeichnet (*central/acentral imagination*). Erstere ist mit Eders Definition der Identifikation vergleichbar, beschränkt sich allerdings im Gegensatz zu jener auf eine nicht-narrative, physiologische Ebene und soll hier deshalb nicht weiter behandelt werden (vgl. ebd.: 81; Eder 2008a: 677f).¹³ Die azentrierte Imagination (*acentral imagination*) hingegen entspricht einer Anteilnahme im Sinne von Eders Konzept der Sympathie/Antipathie:

We comprehend the character and the situation, and react emotionally [...] to the thought of *the character in that situation* (as opposed to the thought of *being the character in that situation*). (Ebd.: 79, Herv.i.O.)

Die azentrierte Imagination gliedert Smith nun in eine dreistufige Sympathiestruktur (*structure of sympathy*). Voraussetzung für die emotionale Anteilnahme ist zunächst die grundlegende Ebene des „Erkennens“ (*recognition*), auf welcher die Rezipienten eine Figur als körperliches Wesen mit spezifischen Charakterzügen wahrnehmen und als Individuum durch den Film hindurch wiedererkennen. Die zweite Stufe, die „Ausrichtung“ (*alignment*), ermöglicht eine intellektuelle Annäherung an die Figur bezüglich Wissensstand und Gefühlslage. Dieses „Begleiten und Bescheidwissen“ wird erreicht mittels raumzeitlicher Bindung an die Figur (*spatio-temporal attachment*) und Gewährung von Zugang zu ihrem Innenleben (*subjective access*) (Smith 1995: 83; Eder 2008a: 573). Bei „transparenten

¹³ Bei der zentrierten Imagination versetzen sich die Rezipienten nach Smith in die Lage der Figur: „We imply that we represent this event to ourselves, as it were, from the ‚inside“ (Smith 1995: 76).

Figuren“ sind innere Zustände für die Zuschauer leicht ersichtlich, bei „opaken Figuren“ gestaltet sich dieser Zugang schwieriger (Smith 1995: 142f). Die dritte Stufe des „Bündnisses“ oder der „Loyalität“ (*allegiance*) bezeichnet schliesslich die emotionale Anbindung an die Figur: „Spectators evaluate characters on the basis of the values they embody, and hence form more-or-less sympathetic or more-or-less antipathetic *allegiances* with them (ebd.: 75, Herv.i.O.). Diese Evaluation besteht hauptsächlich aus der Erstellung moralischer Strukturen aufgrund des Wissens über die Figur:

To become allied with a character, the spectator must evaluate the character as representing a morally desirable (or at least preferable) set of traits, in relation to other characters within the fiction. On the basis of this evaluation, the spectator adopts an attitude of sympathy (or, in the case of a negative evaluation, antipathy) towards the character, and responds emotionally in an opposite way to situations in which the character is placed. (Ebd.: 188)

Während Smiths Gliederung der Sympathiestruktur sinnvoll ist, sind die Begriffe *alignment* und *allegiance* meines Erachtens noch zu schwer fassbar und sollen deshalb ausgebaut werden. Das *alignment* lässt sich mit dem Konzept zur Fokalisierung ergänzen (vgl. ebd.: 83): Der von Gérard Genette geprägte Begriff entspricht mehr oder weniger Smiths *alignment*, da damit die Weltwahrnehmung durch den Erlebensefokus einer Figur gemeint ist (ebd.). Schweinitz (2007) spezifiziert dieses ursprünglich literarische Konzept für das Medium Film und arbeitet verschiedene Begriffe heraus, die das Konzept der Fokalisierung vertiefen. Dieses soll hier kurz skizziert werden, da es für die emotionale Anteilnahme von Bedeutung ist. Bei Perspektivwechseln in der Narration verändern sich nämlich auch die mentalen Figurenmodelle der Rezipienten (vgl. Schweinitz 2007: 86): Eine Modifizierung der Figurenkonzepte „bleibt nicht allein auf unser Wissen über die Figuren [...] beschränkt, also nicht allein auf unser *alignment* [...]. Vielmehr verändert sich gleichzeitig unsere Zu- oder Abneigung ihnen gegenüber [*allegiance*]“ (ebd.). Schweinitz unterscheidet ausserdem zwischen *handlungslogischer* und *bildlogischer* Fokalisierung. Erstere bezeichnet die *Erlebenseperspektive* der Figur und entspricht damit dem *alignment*. Letztere bezieht sich auf die *visuelle Wahrnehmungsperspektive*, beispielsweise (aber keineswegs ausschliesslich) in Form der Point-of-View-Struktur.¹⁴ Die Figur, durch deren Fokus die Ereignisse vermittelt werden, fungiert als *Fokalisatorfigur*. In Bezug auf die handlungslogische Fokalisierung macht Schweinitz mit Genette drei Modi aus: Bei der *internen Fokalisierung* geht es um den „narrativen Mitvollzug der Erlebenseperspektive, einschliesslich des Wissenszuwachses, einer

¹⁴ Konsequenterweise muss man auch von einer *tonlogischer Fokalisierung* sprechen, wenn die auditive Wahrnehmungsperspektive einer Figur vermittelt wird (vgl. ebd.).

Figur“ (ebd.: 87). Bei der *Nullfokalisierung* werden mehr Informationen vermittelt, als eine der Figuren haben kann. Die *externe Fokalisierung* bezeichnet schliesslich die Erzählsituation, in welcher weniger Informationen vermittelt werden, als die Figur besitzt. Bei der bildlogischen Fokalisierung wird hingegen lediglich zwischen der *objektivierten vs. subjektivierten* Variante unterschieden (vgl. ebd.: 95). Handlungs- und Bildlogik müssen nicht zwangsläufig identisch sein:

Nahezu alle (handlungslogisch) intern fokalisiert erzählten Filme zeigen ihre Fokalisatorfigur ständig; sie wählen statt subjektiver Bilder, welche die visuelle Perspektive der Figur repräsentieren, überwiegend den Blick *auf* die Figur. (Ebd.: 96, Herv.i.O.)

Neben der Spezifizierung des *alignment* lässt sich auch die dritte Ebene von Smiths Konzept, die *allegiance*, erweitern. Smith bezeichnet die moralische Einschätzung von Figuren als entscheidend für die Entwicklung von Sympathie respektive Antipathie. Doch welche Kriterien entscheiden über eine solche moralische Bewertung? Eder (2008a) verweist auf eine allgemeine Faustregel: Jene Figuren werden als „moralisch gut“ eingestuft, die „anderen in sozialen Bindungen mehr Zuwendung, Aufmerksamkeit, materielle Güter, Hilfe usw. geben als sie von ihnen nehmen“ (Eder 2008a: 670). Doch sei zu beachten, dass Zuschauer oft mit Figuren sympathisierten, die „moralisch neutral, ambivalent oder sogar eindeutig unmoralisch“ seien (ebd.). Ein Grund dafür seien die Rahmenbedingungen, die denen in der ausserfilmischen Realität ähnelten: Eine Figur könne sich in einem komplizierten moralischen Dilemma befinden, trotz böartigem Handeln den „Willen zur Besserung“ besitzen oder beliebt sein, weil sie unterdrückte Wünsche der Zuschauer auslebe: „Die Figur kann gegen ein Moralsystem verstossen, das von den Zuschauern als rigide und beengend erlebt wird und von dem sie sich eine (momentane) Befreiung wünschen“ (ebd.: 671). Zu diesen realitätsbezogenen Rahmenbedingungen kommen nach Eder weitere, medienspezifische: So können die Grenzen des moralisch Akzeptablen je nach Genre variieren. Ausserdem ist es entscheidend für die Bewertung, in welchem Verhältnis eine Figur zu anderen Charakteren der Figurenkonstellation dargestellt wird und welche filmischen Darstellungsmittel eingesetzt werden, um den Zuschauern die Motivation der Figur näher zu bringen – die Komponente des *alignment* also (vgl. ebd.). Wulff spricht in diesem Zusammenhang von einer „Dramaturgie des Moralischen“ (Wulff 2005: 382). Schliesslich beeinflussen nach Eder auch nicht-moralische, insbesondere „hedonistische Werte“ die Einschätzung der Figur, darunter „Schönheit, Macht, Intelligenz, Humor, Bildung, Intensität, Energie, Leistung, Genuss oder Selbstbestimmung“ (Eder 2008a: 672).

Die in diesem Kapitel dargelegten Begriffe zur Figurenkonzeption und zur emotionalen Anteilnahme der Zuschauer bieten eine wesentliche Grundlage für die spätere Analyse der Wirkungen der Jesse-James-Figur. Für das Verständnis der betreffenden Filme ist es jedoch unabdingbar, einen genaueren Blick auf das Westerngenre zu werfen, da hier bei der Figurenkonzeption soziokulturelle Werteszuschreibungen von grosser Bedeutung sind. Im folgenden Kapitel werden deshalb die Konzeption des Helden und die narrative Struktur des Western betrachtet und in Zusammenhang mit dem mythischen Jesse James gestellt.

5. Western und Mythos

*Es gibt kaum einen Traum, kaum eine Hoffnung, kaum eine Angst,
kaum eine Ideologie, kaum ein Trauma, kaum einen Zorn,
der sich nicht in die Satteltasche eines Western-Helden packen liesse.*

Georg Seesslen und Claudius Weil

Nach Weidinger kann Hollywood als „vielleicht grösster Mythenmacher der letzten einhundert Jahre angesehen werden“ (Weidinger 2006: 31). Dies liegt vor allem an der Narrativität des Mediums, die derjenigen von Mythen entspricht: „Myth expresses ideology in a narrative, rather than discursive or argumentative, structure“, hält Slotkin fest (Slotkin 1992: 6). Das Medium Film eignet sich somit hervorragend für die Vermittlung von mythischen Inhalten, wie auch Will Wright betont: „It is through the movies that the [Western] myth has become part of the cultural language by which America understands itself“ (Wright 1977: 12). Dass Barthes als Beispiel für einen „Alltagsmythos“ den Filmstar Greta Garbo herbeizieht, verdeutlicht die symbiotische Beziehung von Film und Mythos perfekt (Barthes 1964: 73ff). Auf das komplexe Verhältnis zwischen Mythos und Western konzentriert sich dieses Kapitel. Eine kurze Definition des Westerngenres sowie ein Blick auf die Konzeption des klassischen Westernhelden sollen als Grundlage und Bezugsmöglichkeit für die Filmanalyse dienen, ebenso die Diskussion eines vielzitierten Konzepts von Wright, das die mythische Struktur des Western erfasst.

5.1. Der Western als Genre und die Konzeption des Helden

Der Western kann nicht mit einer allgemeingültigen Formel definiert werden, da er wie alle Genres als offen strukturiertes, sich stetig veränderndes „intertextuelles System von Stereotypen“ zu verstehen ist (Schweinitz 2006: 83f). Dennoch lässt sich ein Hauptmerkmal festmachen, nämlich die „Ansiedlung der Geschichten an der Bruchlinie zwischen Wildnis und vorrückender amerikanischer Zivilisation“, also der *frontier* (ebd.: 82). Wie seine Vorläufer – die Groschenromane, Buffalo Bills „Wild West Show“ etc. – und die amerikanische Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts war der Western seit seiner Geburtsstunde darauf ausgerichtet, romantisierte Versionen von tatsächlichen historischen Ereignissen zu vermitteln (vgl. Spindler 2008: 14). Die Polarisierung von Historizität und Mythologisierung ist somit als ein genreeigenes Konfliktfeld zu betrachten – eine spezielle Konstellation, die, wie der Fall von Jesse James illustriert, hauptsächlich darauf

zurückzuführen ist, dass die mythologische Bearbeitung praktisch gleichzeitig mit den historischen Ereignissen stattfand und damit eine definitive Abgrenzung verunmöglichte. John S. Lawrence und Robert Jewett betonen diese ungewöhnliche Vermischung von Fakt und Fiktion:

One of the most striking sidelights of the creation of our Western mythology is that it was being fabricated, recast, and enlarged upon almost immediately after the events upon which it was based were taking place. [...] The heroes [...] joined in the process by portraying themselves and re-enacting their supposed deeds. (Lawrence/Jewett 2002: 51)

Das Aufrechterhalten und die Glorifizierung des *frontier*-Mythos in der amerikanischen Kultur bis ins 21. Jahrhundert wird hauptsächlich der Bearbeitung durch das filmische Medium zugeschrieben: „Western personalities and events achieved heroic and legendary status because of popular genres such as dime novels, wild west shows, and, above all, motion pictures“ (Loy 2004: 194, vgl. auch Hahn 2008: 139.)

Die Konzeption des Westernhelden baut dementsprechend direkt auf derjenigen des Helden der *frontier*-Periode auf. Damit kommt dem Figurentyp eine grundlegende symbolische und symptomatische Funktion im Sinne von Eder zu: Er verkörpert nach Ralph L. Turner und Robert J. Higgs den amerikanischen Pionier und Eroberer des „Wilden Westens“, den *homo Americanus* (vgl. Turner/Higgs 1999: xix). Genau wie dieser ist er ein Mann, der „unbedingt an der Schnittstelle von Wildnis und Zivilisation zu Hause zu sein hat“ (Weidinger 2006: 97). In beiden Bereichen kann er sich souverän bewegen, darf dabei aber weder zu zivilisiert (und damit zu verweicht und weiblich) noch zu wild sein. „Der Held hat also eine Gratwanderung zu vollführen, um glaubhaft zu bleiben“ (ebd.: 98). Seine professionelle Tätigkeit spielt dabei nach Dieter Rünzler keine wesentliche Rolle:

Der Western-Held kann als Trapper durch die Wälder schleichen, als Kavallerist Indianer verfolgen, als Outlaw Postkutschen überfallen oder als Sheriff Banditen jagen. Unabhängig von seiner Tätigkeit ist er immer einsam, er entscheidet frei und nach seinem Gutdünken, er ist unabhängig, und er ist nicht von der Zivilisation verweicht. (Rünzler 1995: 18)

Ein weiteres Definitionsmerkmal ist die Waffe, eine der Hauptikonen des Westerns. Sie gehört ebenso zum Helden wie sein Pferd und gilt als „unverzichtbarer Ausdruck der Männlichkeit“ (Weidinger 2006: 100). Ebenso wichtig ist das entsprechend gewalttätige Austragen von Konflikten, mit dem der Held seine gute und moralische Männlichkeit über die Unmoral der Bösewichte demonstrieren kann. Slotkin weist auf die enge Verwandtschaft des Westernhelden zum mythischen Jesse James hin, dem Eigenschaften wie Waffenfertigkeit nachgesagt wurden:

Some of the guerrilla-hero's gifts became hallmarks of the movie-cowboy and gunfighter: his superb horsemanship and love for a favored animal, and his almost fetishistic preference for the pistol as a weapon and his 'preternatural' skill with it. (Slotkin 1992: 135)

Ebenso wie der mythische Jesse James wird auch der Westernheld mit Attributen des „edlen Räubers“ nach den Kriterien von Hobsbawm ausgestattet: Er verfügt über gute Umgangsformen, benimmt sich Frauen gegenüber galant und zuvorkommend, obwohl er sich entsprechend seinem Lebensumfeld vorwiegend in männlicher Gesellschaft aufhält. Und vor allem hält er sich auch in der gewalttätigen Konfrontation an einen strikten Ehrenkodex:

Der Westerner bedient sich keiner unfairen Mittel und agiert nicht aus dem Hinterhalt, er schießt auch dem übelsten Gegner nicht in den Rücken. Der Bösewicht hat derlei Skrupel nicht. (Weidinger 2006: 102)

Seesslen/Weil schreiben dem Westernhelden eine geradezu universelle mythische Dimension zu:

In sich vereinigt der Westerner [...] alle Heldengestalten, die die Geschichte begleitet haben; von jedem mythischen Mann steckt etwas in ihm, Ahasver, Abraham, Moses, Herkules – er ist der Mensch, dem allzuoft Übermenschliches aufgegeben ist. (Seesslen/Weil 1979: 21)

Der Westernheld kombiniert also allgemeinere mythische Elemente, insbesondere jene des „edlen Räubers“, mit dem spezifisch amerikanischen Mythos des *frontier*-Mannes. Trotz seiner stereotypen Ausgestaltung handelt es sich aber gerade aufgrund des ständigen Konflikts zwischen Wildnis und Zivilisation um einen komplexen, runden Charakter – „randvoll mit Psychologie“ (Seesslen/Weil 1979: 22).

Als „Inkarnation des urwüchsigen amerikanischen Helden“ ist vor allem ein Darsteller in die Geschichte des Genres eingegangen: John Wayne (Berg 2004: 534). Der Schauspieler „personifizierte [...] immer wieder Werte wie Freiheit, Patriotismus, Ehrlichkeit, Treue, Mut, Fairness und Gerechtigkeit, die viele Amerikaner [...] als den Inbegriff ihrer nationalen Identität empfinden“ (ebd.). Hier zeigt sich, wie wichtig – neben der konkreten filmischen Darstellung – die symbolische, aber auch die symptomatische Ebene der Heldenfigur im Western ist.

5.2. Zur mythischen Struktur des Western

In der strukturalistischen Studie *Sixguns & Society* (1977) untersucht Wright in Anlehnung an die Mythentheorie von Claude Lévi-Strauss den Zusammenhang von Western und Mythos.¹⁵ Wright definiert Mythos als soziales Phänomen, dessen Anreiz darin besteht, dass es einer Gesellschaft „etwas über sich selbst mitteilt“ (vgl. Wright 1977: 2). Diese Definition deckt sich mit Barthes' Verständnis von Mythen als „Mitteilungssysteme“ oder „Weisen des Bedeutens“ (vgl. Kapitel 2). Nach Wright handelt es sich um eine stetige Wechselwirkung zwischen Mythos und Rezipienten, die sich in Eders Terminologie als symptomatisch beschreiben liesse:

If a myth is popular, it must somehow appeal to or reinforce the individuals who view it by communicating a symbolic meaning to them. This meaning must, in turn, reflect the particular social institutions and attitudes that have created and continue to nourish the myth. (Wright 1977: 2)

Ein Mythos lässt also die Grenzen zwischen Geschichte und Gegenwart verschwimmen, oder, wie Berg es formuliert: „Die heroische Vergangenheit wird zur moralischen Richtschnur für Gegenwart und Zukunft“ (Berg 2004: 520). Die sowohl symbolische als auch symptomatische Funktion des *frontier*-Mythos zeigt sich beispielsweise in John F. Kennedys berühmter Wahlkampf-Rede von 1960, sieben Jahre nach der offiziellen Schließung der agrarischen Siedlungsgrenze, in der er die Erforschung des Weltraums als *new frontier* bezeichnete (ebd.: 519f).

Die strukturelle Verbindung von Western und Mythos sieht Wright in binären Gegenüberstellungen begründet. Wie Lévi-Strauss bezeichnet er diese als charakteristisch für jeden Mythos: „Myth depends on simple and recognizable meanings“ (Wright 1977: 23). Durch die Oppositionen zweier polarisierenden Elemente werde die symbolische Bedeutung einfach zugänglich gemacht. Ähnlich argumentiert Weidinger, wenn er die einfachen Erzählstrukturen und klaren Trennlinien zwischen Gut und Böse im Western begründet:

Die *frontier*-Mythologie als [...] zentrales mythologisches Gebilde der USA kann ihre Hauptfunktion der kollektiven Identitätsstiftung nur erfüllen, wenn ihre Botschaften klar und unzweideutig bei den EmpfängerInnen ankommen. (Weidinger 2006: 15)

Wright gliedert nun die Struktur des Mythos nach Lévi-Strauss in zwei Kategorien: die paradigmatische und die syntagmatische Ebene. Erstere beinhaltet die Figurenkonzeptionen

¹⁵ Wright bezeichnet den Western selbst als „amerikanischen Mythos“ (vgl. Wright 1977: 2). Im Kontext dieser Arbeit kann diese Terminologie aber zu Verwirrung führen: Ich fasse hier das Medium Film, insbesondere den Western, als *Träger* oder *Vermittler* von mythischen Inhalten auf.

und -konstellationen, letztere die Interaktion dieser Figuren in einem narrativen Geflecht. Für beide Ebenen arbeitet Wright in Bezug auf den Western bestimmte Kriterien und Motive heraus.

Auf der paradigmatischen Ebene manifestieren sich die binären Oppositionen. Wright zählt vier wesentliche Oppositionen des Genres auf: *Inside society/outside society, good/bad, strong/weak, and wilderness/civilization* (ebd.: 59). Vor allem die Konzeptionen von Wildnis und Zivilisation und die in der Konfrontation entstehenden Konflikte stehen im Mittelpunkt des Genres. Die Figuren nehmen allesamt symbolische Funktionen ein, die durch die jeweiligen Gegenüberstellungen in der Gesamtkonstellation Bedeutungen erhalten. Eine klassische Figurenkonstellation besteht aus einem einsamen *gunfighter*, einer Gemeinschaft von Bauern (*homesteaders* oder *farmers*) sowie einem Viehzüchter (*rancher*) mit seinem Gefolge, wie es beispielsweise in SHANE (George Stevens, USA 1953) der Fall ist. Der *gunfighter* steht im Kontrast zu den Bauern; er verkörpert Individualismus und Unabhängigkeit, während die Bauern soziale Häuslichkeit und damit die Gesellschaft repräsentieren. Die Bauern werden auf einer anderen Ebene den Viehzüchtern gegenübergestellt: Sie stehen für Fortschritt und kommunale Werte des Westens, die Viehzüchter hingegen für Geldgier und Egoismus – Eigenschaften, welche ausserdem oft mit dem industrialisierten Osten konnotiert werden (vgl. ebd.: 21f und Weidinger 2006: 91). Es handelt sich also um soziale *Typen* von Figuren, deren Bedeutungen mit positiven bzw. negativen Werten aufgeladen sind (in der deutschen Übersetzung von *gunfighter* (Revolverheld) ist diese positive Wertung bemerkenswerterweise bereits enthalten).

Während die paradigmatische Ebene die Figuren und ihr symbolisches Verhältnis zueinander beschreibt, umfasst die syntagmatische Ebene die Interaktion dieser Figuren in einem narrativen Geflecht („the narrative dimension“, vgl. Wright 1977: 24). Es geht nun um das Handlungsprogramm der Figuren, um ihre Rolle (nach Taylor/Tröhler, vgl. Kapitel 4.1). Hier arbeitet Wright vier Erzählmotive des Genres heraus. Das konventionellste davon, der sogenannte *classical plot*, beschreibt die Geschichte eines Aussenseiters, der eine Gesellschaft mit seinen aussergewöhnlichen Fähigkeiten vor Bösewichten beschützt und in der Folge in die Gemeinschaft integriert wird. Nach Weidinger ist die Mehrzahl aller Western bis in die 1950er Jahre diesem Erzählmodell zuzuordnen (vgl. Weidinger 2006: 92). SHANE gilt als Paradebeispiel für den klassischen Plot (vgl. Wright 1977: 34). Dieser Hang zu textübergreifenden Strukturen beschränkt sich notabene nicht allein auf das Westerngenre,

doch gerade hier zeigt sich die Tendenz zur Konventionalisierung und damit zur Stereotypisierung gleich auf mehreren Ebenen (vgl. Schweinitz 2006: 61).¹⁶

Wrights Kernaussage besteht nun darin, dass im Western – wie auch im Mythos – das konzeptuelle Modell von sozialen Figurentypen (auf der paradigmatischen Ebene) durch soziale Handlungen dieser Figuren (auf der syntagmatischen Ebene) wesentliche Veränderungen erfährt. Aufgrund der symbolischen Funktion der Figuren tragen auch diese Veränderungen im sozialen Beziehungsgeflecht eine symbolische Bedeutung. Es wird eine bestimmte Botschaft vermittelt, die eine Art Vorbildfunktion erfüllt und auf den Rezipienten zurückwirkt:

When the story is a myth and the characters represent social types or principles in a structure of oppositions, then the narrative structure offers a model of social action by presenting identifiable social types and showing how they interact. The receivers of the myth learn how to act by recognizing their own situation in it and observing how it is resolved. (Ebd.: 186)

Um den Rezipienten die „Identifikation“ mit den entsprechenden sozialen Typen und damit Rückschlüsse auf die eigene Situation zu ermöglichen, muss die narrative Struktur an gesellschaftliche (und kulturelle) Veränderungen angepasst werden, so Wright, denn „the conceptual relationships between those types [of characters] will change as the real relationships between people change with the institutions of the society“ (ebd.). Mit den gesellschaftlichen Umständen verändert sich auch die symbolische Bedeutung des Helden – wie bereits die Wandlung des Jesse-James-Mythos im 19. Jahrhundert gezeigt hat. Die eingangs zitierte Bemerkung von Seesslen/Weil kommentiert dieses Phänomen: „Es gibt [...] kaum eine Ideologie, kaum ein Trauma, kaum einen Zorn, der sich nicht in die Satteltasche eines Western-Helden packen liesse“ (Seesslen/Weil 1979: 22).

Nach Wrights Interpretation thematisiert der klassische Westernplot einen gesellschaftlichen Konflikt, der in den USA durch die Einführung der freien Marktwirtschaft entstanden ist: Einerseits wird eine individualistische und eigennützige Einstellung vorausgesetzt, um in der modernen Gesellschaft überleben zu können, andererseits werden gleichzeitig traditionelle Werte wie Familienzusammenhalt und das Wohl der Gemeinschaft geschätzt. Daraus ergibt sich ein moralischer Wertekonflikt, der in der mythischen Westernerzählung direkt angesprochen wird: „The myth asks how we can maintain our independence and still be part

¹⁶ Auf die drei übrigen Erzählmotive, allesamt Variationen des klassischen Plots, soll hier nicht näher eingegangen werden, sie werden teilweise in der Filmanalyse behandelt.

of society, a problem faced by most of us almost constantly“ (ebd.: 137). Dafür bietet der Western auch eine Lösung an, indem er die Individualität (des Helden) betont und positiv bewertet:

The classical Western attempts to make [the individual and society] compatible by stressing individualism in a situation where it is necessary and finally accepted gladly by society. (Ebd.: 150)

Auch Richard White beschreibt diesen Wertekonflikt als zentrales Thema des klassischen Western: „It plays on the unresolved contradictions and oppositions of America itself“ (White 1997: 235). Doch anders als Wright sucht White nicht nach einer Botschaft oder einem Lösungsvorschlag des Western, sondern hinterfragt einen anderen symptomatischen Aspekt: die kulturelle Anziehungskraft des Westernhelden. Es handelt sich um dasselbe Paradox, mit dem er auch den Jesse-James-Mythos und dessen Popularität als Sozialbandit charakterisiert: die Widersprüchlichkeit um kulturell definierte, traditionell männliche Werte wie Stärke, Unabhängigkeit und Ehre, die ihre Effektivität in einer modernen Gesellschaft verloren haben. Oftmals scheitert der Held im Western in seinem Versuch, die widersprüchlichen Anforderungen an seine Person zu vereinbaren – wie im Fall von SHANE. White bezeichnet deshalb sowohl den Sozialbanditen als auch den Westernhelden als „soziale Versager“, in deren Dilemma sich die Zuschauer wiedererkennen: „It is as a cultural symbol that Jesse James would survive and thrive even though ,that dirty little coward, that shot Mr. Howard [had] laid poor Jesse in his grave“ (ebd.: 236).

Dieses Kapitel hat aufgezeigt, dass neben grundsätzlichen Figurenmerkmalen auch soziokulturelle Kontexte im Rahmen des Westerngenres berücksichtigt werden müssen, um die Wirkungsweise der Figur Jesse James auf emotionaler Ebene zu erfassen. Damit ist der theoretische Teil dieser Arbeit abgeschlossen; es folgt die Analyse dreier Filme in Bezug auf ihr Verhältnis zum Mythos um den berühmten Outlaw.

6. JESSE JAMES (1939)

*Stirringly directed by Henry King,
beautifully acted by ist cast [...].
An authentic American panorama.*

The New York Times, 1939

Neben STAGECOACH von John Ford (USA 1939) gilt Henry Kings JESSE JAMES als einer der erfolgreichsten Western des Jahres 1939, sowohl aus der Sicht von Kritikern als auch des Publikums (vgl. Slotkin 1992: 295). Für die zuvor nahezu unbekannten Darsteller Tyrone Power als Jesse James und Henry Fonda als dessen Bruder Frank erwies sich der Film als äusserst karrierefördernd. Aufgrund des Erfolgs von JESSE JAMES wurde ein Jahr später eine Fortsetzung mit dem Titel THE RETURN OF FRANK JAMES produziert, in dem Fonda unter der Regie von Fritz Lang erneut als Bruder des berühmten Outlaws auftritt und als solcher zur Rache an den Ford-Brüdern schreitet.

6.1. Struktur und Figurenkonstellation

Obwohl der Film teilweise an Originalschauplätzen in Missouri gedreht wurde und im Vorspann gar auf Jo Frances James, die Enkelin des Banditen, als historische Beraterin verwiesen wird, weist der Film äusserst wenig Gemeinsamkeiten mit Jesse James' tatsächlichem Werdegang auf.¹⁷ Entsprechend wird der Film von Historikern wie Kenneth M. Cameron in Bezug auf seinen geschichtlichen Aspekt als „nonsense“ verurteilt: „History is not even a moral setting for these movies; it is an excuse“ (Cameron 1997: 68f). Der Film setzt sich vorab mit der mythischen Figur Jesse James auseinander, nicht mit der historischen Person. Dennoch scheint er einen Anspruch auf historische Authentizität zu erheben, wie die einleitende Titelsequenz vermuten lässt:

After the tragic war between the states, America turned to the winning of the West. The symbol of this era was the building of the trans-continental railroads. The advance of the railroads was, in some cases, predatory and unscrupulous. Whole communities found themselves victimized by an ever-growing ogre – the Iron Horse. It was this uncertain and lawless age that gave to the world, for good or ill, its most famous outlaws, the brothers Frank and Jesse James.

Diese Einleitung umreisst in wenigen Sätzen das zentrale Thema des Films: Die Agrargesellschaft des amerikanischen Westens wird mit dem industrialisierten Kapitalismus

¹⁷ Nach der Premiere äusserte sich Jo Frances James wie folgt zur Darstellung von Jesse James: „Die einzige Ähnlichkeit zwischen meinem Grossvater und dem Mann im Film ist, dass beide gut reiten konnten“ (Leonardy 1997: 119).

des Ostens konfrontiert. Noch vor der ersten Szene ist damit bereits eine binäre Opposition (nach Wright) etabliert, die beide Pole mit positiven bzw. negativen Werten ausstattet. Die visuelle Bestätigung dieser Gegenüberstellung folgt sogleich: Die erste Sequenz zeigt das skrupellose Vorgehen von Eisenbahnagenten, die hilflose Farmer mit erpresserischen Methoden und notfalls mit Gewalt dazu zwingen, ihr Eigentum aufzugeben. Es handelt sich bei den Vertretern der Korporation eindeutig um die Bösewichte; eine Rolle, die später auch der Eisenbahnpräsident einnimmt.

Obwohl Jesse (Tyrone Power) und Frank (Henry Fonda) in der Titelsequenz als Outlaws vorgestellt werden, zeigt sie die erste Szene als gewöhnliche Bürger ohne Anzeichen einer kriminellen Vorgeschichte. Sie führen gemeinsam mit ihrer Mutter (Jane Darwell) ein friedliches Dasein als Farmer und sind somit Teil der Gesellschaft eines kleinen Städtchens. Jesse kommt seiner Familie zu Hilfe, als diese von den Eisenbahnagenten bedrängt wird. Er bemüht sich um Gerechtigkeit und schlägt einen Zweikampf vor. Als die Agenten sich dieser Vorgabe nicht fügen, jagt er sie erfolgreich vom Grundstück. Damit wird Jesse mit mehreren Attributen ausgestattet, die ihn klar als positiven Helden markieren: Er ist ein hart arbeitender Farmer, der Familienwerte schätzt und sein Eigentum zu verteidigen weiss, einen Sinn für Fairness besitzt und Initiative ergreift. Gleichzeitig zeigt sich seine Waffenfertigkeit und die jungenhafte, rebellische Ader – die erste Konfrontation mit den Bösewichten scheint ihm eindeutig Spass zu bereiten.

Diese Ausgangsposition entspricht Wrights Modell der Erzählstruktur namens *vengeance variation*, dem Wright Filme wie *STAGECOACH* (1939) und *THE MAN FROM LARAMIE* (1955) zuordnet. Wie beim *classical plot* besteht die *vengeance variation* aus drei Figurenpolen: der Gesellschaft, den Bösewichten und dem Helden, wobei der Held zunächst ein Mitglied der Gesellschaft ist (vgl. Wright 1977: 154). Wright schreibt diese narrative Struktur zwar erst den Western der 1950er Jahre zu, die Konstellation findet sich aber bereits in *JESSE JAMES* (vgl. ebd.: 59).¹⁸ Dass er in die Gesellschaft integriert ist, wird deutlich, als Jesse bei einem Treffen der Farmer in seinem Haus im Mittelpunkt steht und bei seiner Forderung nach fairen Preisen die Zustimmung der anderen Farmer erhält. Doch die Macht der Bösewichte ist zu

¹⁸ Dass Wright die „verfrühte“ Form der *vengeance variation* in *JESSE JAMES* nicht in seine Analyse mit einbezieht, liegt vermutlich an seiner streng strukturalistischen Argumentation, die nur eine exklusive Liste von Filmen berücksichtigt. Wrights „dogmatisches Vorgehen“ wird allgemein kritisch kommentiert, z.B. von Weidinger (Weidinger 2006: 94f).

gross: Es handelt sich um eine Organisation, deren Einfluss sich auf sämtliche Institutionen der Gesellschaft ausdehnt. Dies erklärt der Zeitungsverleger und Freund der James-Familie, Major Rufus Cobb (Henry Hull): „You ain't got a chance. The St. Louis Midlands got this whole state hogtied. They got the police, they got the courts, they got everything“. Das volle Ausmass der Macht dieser Eisenbahn-Mafia zeigt sich in der – offenbar völlig legalen – Bombenattacke auf das Haus der James-Familie, bei der Jesses Mutter getötet wird. Dieses Ereignis markiert den Beginn von Jesses Karriere als Outlaw: Auf der Suche nach Rache erschießt er den Verantwortlichen des Bombenanschlags in einem Duell im örtlichen Saloon, worauf er als Mörder deklariert und eine Belohnung auf ihn ausgesetzt wird. Sein zweiter Racheakt besteht in einem nächtlichen Überfall mit seiner Bande auf einen Eisenbahnzug. Mit seiner Ermahnung an die beraubten Passagiere („This'll teach you not to ride on the St. Louis Midland Railroad“) spielt er auf die korrupten Machenschaften der Korporation an und rechtfertigt damit seine eigene Tat.

Jesse James wird also durch die Aktionen der Eisenbahnagenten buchstäblich in die Gesetzlosigkeit gezwungen. Damit kristallisiert sich eine zweite zentrale Dichotomie des Films heraus, die den Helden als Outlaw gegen die Gesellschaft stellt. Auch diese Entwicklung ist zentral für die *vengeance variation*. Wright erklärt den Konflikt des Helden folgendermassen:

It is the villains' attack and his desire for justice that force him outside [of society]. The hero leaves the social group because the institutions of society cannot support the values it proclaims. [...] The hero believes in its values, but he must assert his independence and separate himself from society if he is to act on them. (Ebd.: 156)

Genau mit diesem Problem sieht sich auch Jesse konfrontiert: Er möchte gern ein Mitglied der Gesellschaft bleiben, wird aber aufgrund des Angriffs auf seine Familie und sein Eigentum von einer – gerechtfertigten – Rachelust getrieben. Diese lässt sich nur durch den Schritt in die Gesetzlosigkeit stillen.

Diese Dichotomie wird auch auf die visuelle Ebene übertragen: In der Szene des Eisenbahnüberfalls klettert Jesse im Dunkeln auf dem Dach des Zugs nach vorne (vgl. Abb. 3). Der Kontrast seiner schwarzen Silhouette zum warmen, hellen Licht im Inneren des Zuges signalisiert die kommende Entfremdung von der Gemeinschaft und deutet an, dass er auch eine „dunkle“ Seite besitzt. Derweil erinnert die Art und Weise, wie er sich auf Händen und Füssen von Wagen zu Wagen fortbewegt, an ein wildes Tier (vgl. Slotkin 1992: 298).



Abb. 3: Jesse auf dem Dach eines fahrenden Zuges.

Wie es in der *vengeance variation* üblich ist, wird der Konflikt des Helden mit der Gemeinschaft auch in JESSE JAMES auf der Ebene der Liebesbeziehung des Helden ausgetragen, womit sich gleichzeitig die Opposition Mann/Frau manifestiert. Jesses Freundin Zee (Helen Kelly), die ihm vor seinem ersten Racheakt ewige Liebe schwört, übernimmt nach Weidinger

die Funktion der „Erlöserin“ (*redeemer*): „Sie versucht den Helden innerhalb der Grenzen von Moral und Tugend zu halten und verkörpert die ‚weichen‘ Werte Humanität und Mitmenschlichkeit“ (Weidinger 2006: 124). Erst als Jesse auch nach dem ersten Eisenbahnraub keine Anzeichen zeigt, seine Rache zu beenden, stellt ihn Zee vor ein Ultimatum. Sie warnt ihn eindringlich vor den Folgen, die seine kriminellen Aktionen nicht nur für ihre Beziehung, sondern auch für seine Psyche haben könnten: „It’s what’s going to happen to you. Inside of you. [...] Shooting and robbing – it’ll get in your blood, Jesse. You’ll get like a wolf. Just doin’ it because it’s your nature.“

Jesse sieht sich nun mit einem neuen Dilemma konfrontiert: Indem er sich für oder gegen Zee entscheiden muss, fällt er gleichzeitig einen Entschluss über seine eigenen inneren Werte und seine Zugehörigkeit zur Gesellschaft. Zees Rede zeigt Wirkung; er entscheidet sich für sie und verspricht, sich den Behörden zu stellen. Die beiden heiraten; die Hochzeit als gesellschaftliche Zeremonie bestätigt seine Integration. Doch das Glück hält nicht lange an: Zees Versuch, mit der Hilfe eines Marshalls ein faires Gerichtsverfahren für Jesse zu erzielen, scheitert – der hinterlistige Eisenbahnpräsident McCoy (Donald Meek) hält sein Wort nicht und will Jesse hinter Gittern behalten. Frank gelingt es mit einem Trick, seinen Bruder zu befreien. Fortan führen Jesse und Zee ein geheimes Leben in einer einsamen Hütte unter dem Decknamen „Howard“. Doch Jesse zeigt Anfälle von Paranoia: Als ein Reisender nach dem Weg fragt, befiehlt Jesse Zee sogleich, ihre Sachen zu packen. Auf Zees verständnislose Reaktion hin, es seien doch lediglich Farmer gewesen, antwortet Jesse grimmig: „How do you know?“ Diese Szene lässt erahnen, dass sich das Leben als Outlaw nicht mit Häuslichkeit vereinbaren lässt. Damit deutet sich eine Verhärtung des Konflikts um Jesses Zugehörigkeit

zur Gesellschaft an: „A line is drawn that marks the beginning of Jesse’s alienation from Zee and from the community of farmers for whose sake he had fought the railroad“ (Slotkin 1992: 300). Dieser Konflikt erreicht einen privaten Höhepunkt, als Jesse die Geburt seines Sohnes verpasst. Zee hält das Leben auf der Flucht nicht länger aus und kehrt mit Major Rufe ins Städtchen Liberty zurück. Die Opposition der als weiblich geltenden Zivilisation und der männlichen Wildnis wird damit bekräftigt. Zee selbst betont den wilden Charakter ihres Mannes, indem sie ihn wiederum mit einem unzümbaren Tier vergleicht (“He’s like a horse you can’t break”).



Abb. 4 und 5: Jesse (Tyrone Power) vor und während seiner Karriere als Outlaw.

Durch den Verlust von Zee und seines Sohns, den er nie gesehen hat, droht Jesse nun die endgültige Loslösung von den Werten der Zivilisation. Zees Warnung, die Gesetzlosigkeit werde „in sein Blut gelangen“, scheint sich zu bewahrheiten. Eine Montage von Zeitungsschlagzeilen zeigt zunächst die Häufung von Überfällen auf Eisenbahnzüge und Banken, die mit der James-Bande assoziiert werden. Anschliessend getraut sich ein Mitglied der Bande, Jesses Aktionen als riskant und egoistisch zu kritisieren. In seiner wütenden Reaktion auf diese Anschuldigung kommen völlig neue Charakterzüge von Jesse zutage: Er wird gewalttätig, verteilt ungerechte Beschuldigungen und zeigt Anflüge von Grössenwahn. Sogar gegen seinen eigenen Bruder richtet sich die Wut des Banditen. Die Veränderungen widerspiegeln sich auch in seinem äusserlichen Erscheinen: Sein unbeschwerter, fröhlicher Ausdruck ist verhärteten Zügen gewichen, die durch den Schnurrbart im Gangster-Stil noch verstärkt werden (vgl. Abb. 4 und 5).

Diese Entwicklung entspricht wiederum der *vengeance variation*, in welcher dem typischen Westernhelden nach Wright die definitive Entfremdung von der Zivilisation droht: „He risks decisively separating himself from the values of society and becoming a calculating killer” (Wright 1977: 157f). Erst der Tadel seines Bruders Frank bringt Jesse wieder zur Vernunft: Mit dem Satz “You’re my brother, Jesse, my kid brother, and I reckon I love you“, erinnert jener den vom Weg Abgekommenen an familiäre Werte.

Die Versöhnung mit Frank markiert auch den Beginn von Jesses Rückkehr zu den Werten der Gemeinschaft und damit zu Zee. Nach einem missglückten Banküberfall in Northfield kehrt Jesse schwerverletzt zur Hütte zurück, wo er einst mit Zee gewohnt hatte. Seine Frau findet ihn dort, es kommt zur Wiedervereinigung der Familie, womit sich Zees Funktion als „Erlöserin“ bestätigt.¹⁹ Jesse sieht zum ersten Mal seinen Sohn und plant mit Zee eine gemeinsame Zukunft in Kalifornien. Diese Wendung ist ebenfalls typisch für die *vengeance variation*:

Vengeance heroes give their final loyalty to the values of society. [...] [The idea] is usually stated in the familiar scene in which the hero in a quiet moment tells a girl of his dream of returning to or building a small ranch in a beautiful valley, getting a few head of cattle, finding a good woman, and raising a family. (Wright 1977: 161f)



Abb. 6: Jesse und Zee: Ein kurzer Moment des Glücks.

Die Konnotation von Zivilisation und Häuslichkeit mit Harmonie und Glück wird auch auf der Bildebene vermittelt: In einer Einstellung des wiedervereinten Liebespaares sind sämtliche Bildobjekte symmetrisch ausgerichtet, in der oberen Mitte findet sich eine Stickerei mit der vielsagenden Zeile „God Bless our Home“ (vgl. Abb. 6).

Doch gleichzeitig mit Jesses mentaler und physischer Genesung und „Erlösung“ bahnt sich sein Untergang an: Das Bandenmitglied Bob Ford erhält von einem Detektiv das Angebot, bei

¹⁹ Weidinger weist in diesem Kontext auch auf die Western-typische Funktion der Frau als Krankenschwester hin, die „unverzichtbar ist für die physische, psychische und sehr oft auch moralische Genesung des Mannes“ (Weidinger 2006: 125).

der Ermordung von Jesse James sowohl die hohe Belohnung als auch Amnestie zu erhalten. Die erste Gelegenheit, unmittelbar nach Jesses Aussprache mit Frank, als er direkt hinter dem ahnungslosen Jesse steht, kann Bob allerdings aufgrund seiner Angst nicht nützen. Mit seiner „pop-eyed mixture of greed and fear“, wie John Saunders Bob Ford beschreibt, entspricht er bereits äusserlich dem Figurentyp des Bösewicht bzw. Handlanger der Bösewichte (Saunders 2001: 68, vgl. Abb. 7). In einem zweiten Anlauf verrät Bob dem Detektiv die Pläne zum Überfall in Northfield. Auch diesmal geht der hinterlistige Plan nicht auf: Jesse wird zwar schwer verletzt, entkommt aber. Erst beim dritten Mal schlägt Bob zu: Genau an dem Tag, als Jesse und Zee nach Kalifornien abreisen wollen, taucht das Gangmitglied mit seinem Bruder Charlie bei der Familie „Thomas Howard“ auf. Auf den bevorstehenden Tod Jesses wird in der gleichen Sequenz mit einer Katapher (einer narrativen Vorankündigung) hingewiesen: Jesses fünfjähriger Sohn verkörpert in einem Spiel mit Freunden den berühmten Banditen Jesse James (von dem er nicht weiss, dass es sein Vater ist) und wird dabei von den anderen Kindern „erschossen“. Diesen Akt vollzieht Bob Ford kurz darauf tatsächlich.



Abb. 7: Bob Ford, der „dirty little coward“.

Er erschiess Jesse James exakt in dem Moment, als dieser – zum ersten Mal im ganzen Film – eine mit Zivilisation assoziierte Handlung ausführt: Jesse, darum bemüht, Zee beim Packen zu helfen, steht auf einem Stuhl und ist im Begriff, ein Bild von der Wand zu nehmen. Dadurch kehrt er seinem Mörder ahnungslos den Rücken zu. Jesse wird nicht nur zum Opfer eines feigen Verrats, sondern versagt auch in seinem Bemühen, die Rückkehr vom Outlaw zum Mitglied der Zivilisation zu vollbringen.²⁰

Die Rehabilitation, die Jesse zu Lebzeiten verwehrt blieb, lässt ihm der Major posthum zukommen: Bei der Beerdigung des Banditen hält er vor versammelter Gemeinde eine Rede, die Jesses kriminelle Handlungen entschuldigt und sogar Stolz auf den Mut des Banditen zeigt:

²⁰ Die Rückkehr zur Zivilisation wird ausserdem durch Jesses Absichten signalisiert, ausgerechnet mit der Eisenbahn nach Kalifornien zu reisen – dem Symbol für den verhassten Industrialismus. Diese Entwicklung deutet auf eine finale Abschwächung der zentralen Dichotomie Westen/Osten hin, als habe Jesse sich mit der Industrialisierung des Westens abgefunden und deren positive Seiten erkannt.

I don't know why, but I don't think even America is ashamed of Jesse James. Maybe it's because he was bold and lawless, like we [sic!] all of us like to be sometimes. Maybe it's because we understand a little that he wasn't altogether to blame for what his times made him. [...] Or maybe it's because he was so good at what he was doin'.

Auf Jesses Grabstein stehen schliesslich die Worte: „Murdered by a traitor and coward whose name is not worthy to appear here“ – mit dem Bild der Inschrift, das von der feierlichen *voice over* des Majors begleitet wird, endet der Film.

6.2. Emotionale Anteilnahme

Den Aspekt der emotionalen Anteilnahme in *JESSE JAMES* fasst Weidinger kurz und bündig zusammen: „Die Sympathie des Publikums ist bei den Gesetzesbrechern, die in den Stand von Volkshelden erhoben werden“ (Weidinger 2006: 121f). Doch welche Mittel verwendet der Film, um Emotionen zu erzeugen? Und welche Rolle spielt dabei die Figur als Artefakt, fiktives Wesen, Symbol und Symptom?

Für Jesse-James-Biografin Marley Brant steht die Anziehungskraft der Figur Jesse James in engem Zusammenhang mit ihrem Darsteller: „Moviegoers were programmed to receive Jesse as a hero from the onset of the story as he is played by the handsome and charismatic actor Tyrone Power“ (Brant 2010). Diese Beurteilung auf der Ebene der Figur als Symptom steht aufgrund der Kopplung von Darsteller und Figur in engem Zusammenhang mit der fiktiven Ebene, zu der auch die Körperlichkeit der Figur gehört. Jesse ist jung, attraktiv und körperlich fit und somit bereits rein äusserlich mit positiven Eigenschaften konnotiert. Diese Wahrnehmung der äusserlichen Attribute entspricht der ersten Stufe von Smiths Sympathiestruktur, der *recognition*. Der erste positive Eindruck wird durch seine Charakterzüge bestätigt, seine mentalen und sozialen Eigenschaften als fiktives Wesen (nach Eder): Er erscheint als hart arbeitender Farmer, der in der Gesellschaft Respekt genießt, seine Familie schätzt und eine glückliche Liebesbeziehung führt. Ausserdem ist er mutig, initiativ und beweist im Duell mit Gegnern einen Sinn für Fairness. Die Darstellung dieses moralisch tadellosen und vorbildlichen Lebensstils ist notwendig, um sein späteres Abdriften in die Gesetzlosigkeit zu entschuldigen.

Im Lauf des Films erweist sich Jesse als transparente Figur, deren Gedanken, Motivationen und Wünsche stets ersichtlich sind. Auf der Stufe des *alignments* sind wir somit in Bezug auf das *Begleiten* stets an Jesse gebunden. Doch der Wissensstand der Zuschauer, das *Bescheidwissen*, stimmt nicht mit demjenigen von Jesse überein; es werden im Film

Ereignisse dargestellt, die ihm verborgen bleiben: Wir erleben die Bombenattacke auf sein Haus mit, erfahren von Zees Liebeskummer und werden Zeugen von Bob Fords Ermordungsplan. Der Film wählt also das Verfahren der Nullfokalisierung: Es werden mehr Informationen vermittelt, als eine der Figuren haben kann. Die Zuschauer nehmen so eine allwissende Position ein. Durch die klar definierten binären Oppositionen (Agrargesellschaft/Industrialismus, Westen/Osten, Wildnis/Zivilisation) und die damit verbundenen moralischen Werte vermittelt der Film aber eindeutige Anweisungen, auf welche Figuren auf Smiths dritter Ebene der *allegiance* mit Sympathie bzw. Antipathie reagiert werden soll. Diese symbolisch besetzten Strukturen führen dazu, dass die Figuren niemals nur als fiktive Wesen wahrgenommen werden, sondern – wie weiter mit Eder argumentiert werden kann – immer auch eine höhere, symbolische Bedeutung mitschwingt. Bei Jesse hat diese Symbolfunktion zwei Ausprägungen: Als Outlaw verkörpert er erstens die zentralen Eigenschaften des amerikanischen *frontier*-Helden: eine extreme Form von Individualismus und Pragmatismus: „He is [...] the incarnation of the principle of direct and pragmatic action“ (Slotkin 1992: 298). Zweitens steht er als Sozialbandit für den Kampf gegen die Unterdrückung der Bauern: „Kings Film [...] stattet Jesse James vollends mit den Attributen des ‚edlen‘ Räubers aus“ (Leonardy 1997: 119). Er verletzt zwar das Gesetz, dient aber einem höheren Recht. Er ist „eine Figur, die [...] dort erscheint, wo die Gesellschaft die Tugenden der Pioniere vergessen hat und im bösen Sinne ‚verstädtert‘“ (Seesslen/Weil 1979: 65). Trotz seiner Entfremdung von der Gesellschaft bleibt Jesse eine sympathische Figur, da seine moralische Überlegenheit zugunsten des Wohlergehens der Gemeinschaft zuvor ausreichend dargelegt wurde. Dies lässt sich an einem Aspekt besonders deutlich demonstrieren: der (Nicht-)Darstellung von Gewalt. Ganz in der Tradition des Sozialbanditen mordet Jesse nur aus Rache und zur Selbstverteidigung, wie auch Slotkin betont: „Jesse’s attack on the railroad appears to be a defense (or at least an avenging) of the principles of justice and civility that law was created to protect“ (Slotkin 1992: 297). Nur einmal erleben wir mit, wie Jesse einen Mann erschießt, und dabei handelt es sich um ein faires Duell, das den Genrekonventionen entspricht – in dieser Form ist Gewalt im Western „erlaubt und zu erwarten“ (Eder 2008a: 671). Die vielen Bank- und Eisenbahnüberfälle der Gang handelt der Film jedoch geschickt in einer Montagesequenz aus Zeitungsschlagzeilen ab, in denen niemals von Verletzten oder Toten die Rede ist. Diese scheinbare Gewaltlosigkeit ist notwendig für die moralische Unterstützung der Zuschauer und damit auch für die *allegiance* mit der Figur. Die einzige Szene, die uns kurz an Jesses Moral zweifeln lässt, ist sein ungerechtes Verhalten gegenüber den anderen Mitgliedern der Bande. Doch seine unverzügliche Entschuldigung lässt diesen

kurzen Moment des Unverständnisses sofort vergessen. Indem auch seine dunkleren Seiten zum Vorschein kommen, wird er als ausgearbeiteter, runder Charakter präsentiert und damit erst recht zur glaubwürdigen Bezugsfigur.

Auch die Gestaltung der Nebenfiguren als Symbole erfüllt eine wichtige Funktion in Bezug auf die emotionale Anteilnahme an Jesse. Dies bedarf einer näheren Ausführung. Anders als Jesse sind die übrigen Figuren mit einem flachen Charakter ausgestattet. Wir wissen nichts über das Privatleben von Jesses Bruder Frank, können nicht nachvollziehen, ob Bob Ford seinen Mord an Jesse bedauert oder wie die Eisenbahnagenten ihre brutale Vorgehensweise rechtfertigen. Diese Konzeption ist auf die zentralen Dichotomien zurückzuführen: Es geht um die Werte, welche die Figuren repräsentieren, nicht um ihre individuellen Eigenschaften als fiktive Wesen. Als Symbole sind sie aber eindeutig definiert: McCoy und die Agenten stehen für den negativen Einfluss der grosskapitalistischen Konzerne im Westen. Der Major Rufe bildet dazu einen Gegenpol: Er fungiert als Vertreter der Agrargemeinschaft und als eine Art Gewissen der Gemeinschaft, das in Zeiten der Not mahnend den Finger erhebt (sein Zorn richtet sich stets gegen Repräsentanten des Ostens, seien es Eisenbahnagenten, Anwälte oder Zahnärzte). Frank und die Mutter wiederum stehen für familiäre, Letztere insbesondere auch für religiöse Werte – sie ist „the central symbol of Christianity and of the values of harmony and decency represented by the family“ (Slotkin 1992: 297). Am wichtigsten ist schliesslich die Figur von Zee: Auch sie repräsentiert die Gemeinschaft, Zivilisation (Häuslichkeit) und Familie.

Diese extreme Reduktion sämtlicher Nebenfiguren auf ihre Funktionen als Symbole (im Sinne Eders) mit moralischen Werten erfüllt einen bestimmten Zweck: Indem ihre Eigenschaften und Handlungen mit denen von Jesse konfrontiert werden, beeinflussen sie indirekt immer auch die Art und Weise, wie Jesse selbst von den Zuschauern aufgefasst wird. Dies lässt sich am deutlichsten am Beispiel von Zee und ihrer Funktion als Erlöserin ausführen. Als sie beschliesst, trotz Jesses Gesetzesbrüchen gemeinsam mit ihm ein Leben auf der Flucht zu führen, dient ihre Handlung als moralischer Richtgrad für die Zuschauer: „Her action tells us that Jesse is still to be seen as justified in his outlawry“ (Slotkin 1992: 300). Jesses Abstieg geht einher mit seiner Entfremdung von Zee; sein egoistischer und grössenwahnsinniger Ausbruch ist als direktes Resultat des Zerbrechens seiner Liebesbeziehung zu verstehen. Dass Jesse die moralischen Grenzen definitiv überschritten hat, demonstriert Zees emotionaler Tiefpunkt, als sie sich den Tod ihres Babys und sich selbst

herbeiwünscht: „Jesse has forced the redemptive woman almost to repudiate motherhood itself – the source of her redemptive power“ (Slotkin 1992: 300). Die Wiedervereinigung mit ihr, die gleichzeitig seiner Rückkehr zu den Werten der Zivilisation, der Gemeinschaft entspricht, signalisiert den Zuschauern, dass Jesse wieder auf der „guten“ Seite angekommen ist. Indem Zee den Zuschauern als Massstab für die moralische Beurteilung von Jesse dient, beeinflusst sie auch die emotionale Anbindung an seine Figur.

Dieselbe Funktion übernehmen auch die anderen Figuren: Der Mord an der Mutter rechtfertigt Jesses Rachezüge. Entsprechend dramatisch ist die Szene mit der Bombenattacke gestaltet: Trotz des hilflosen Schreiens der kranken Frau lässt sich der Eisenbahnagent nicht davon abhalten, das Haus zu sprengen. Eine spätere Einstellung zeigt die tote Mutter mit blutüberströmtem Gesicht auf dem Boden liegend, womit der Film an das Entsetzen der Zuschauer über den Tod einer unschuldigen Frau appelliert und Mitleid für Jesse erweckt. Die Brutalität der Eisenbahnagenten macht Jesses Rache umso mutiger; durch die Hinterlistigkeit des Eisenbahnpräsidenten erscheint die gelungene Flucht von Jesse umso cleverer. Erst durch den feigen Verrat von Bob Ford wird Jesse zum Märtyrer. Seine posthume Rehabilitation kommt nur zustande, weil der Major Rufe als Vertreter der Agrargesellschaft die Lobrede auf den Banditen hält. In diesem Zusammenhang ist auch interessant, dass die Mitglieder von Jesses Bande praktisch alle namenlos bleiben; bei beiden gezeigten Überfällen steht jeweils Jesse (und gelegentlich Frank) im Zentrum der Aufmerksamkeit. Diese Darstellung betont den Individualismus des Helden, der im Western nach Seesslen und Weiss so wichtig ist: „[Der Western-Outlaw] ist immer unterwegs, bleibt ein Einzelgänger und daher glaubhaft in seinem Robin-Hood-Status“ (Seesslen/Weil 1979: 65).

Die symptomatische Ebene der Figur schliesslich ist im Fall von Jesse James besonders wichtig, da der Film explizit auf ein historisches Vorbild Bezug nimmt. So wird die Figur erstens als buchstäbliches Symptom ihrer Zeit dargestellt („He wasn't altogether to blame for what his times made him“). Die wirtschaftlichen und soziokulturellen Kontexte zu Lebzeiten des Banditen werden ausserdem mit denen der 1930er Jahre vermischt. So sieht Weidinger den Grund für den Erfolg des Films im historischen Kontext der Wirtschaftsdepression verankert:

Die Story [...] traf zu ihrem Erscheinungszeitpunkt den Nerv vieler ZuschauerInnen. Die Depressions-Ära war noch nicht überwunden, eine Erzählung von hart arbeitenden

FarmerInnen, die ihren Grund und Boden verlieren, lag ziemlich nahe an den sozialen Realitäten der Zeit, vor allem im amerikanischen Mittelwesten. (Weidinger 2006: 122)

Auch Saunders geht davon aus, dass die wirtschaftliche Situation sowohl die Ursache als auch die Wirkung der Figurengestaltung beeinflusste: „It is hard to believe that the Depression does not count for something in the original conception and reception of the film“ (Saunders 2001: 65). Mit Jesse James, dessen einfaches Farmerleben von einem grosskapitalistischen Unternehmen zerstört wurde, bot sich dem Publikum der 1930er Jahre ein perfekter *identifiable social type*, in dessen Schicksal die Zuschauer nach Wright ihre eigene Situation wiedererkennen. In der Grabesrede von Major Rufe, der nach Gründen für die Beliebtheit des Banditen sucht, findet sich dazu ebenfalls ein Hinweis: „Maybe it’s because he was bold and lawless, like we all of us like to be sometimes.“ Diese selbstreflexive Bemerkung bezieht sich indirekt auf die intendierte Zuschauerreaktion: die Faszination für einen Mann, der mit seinen Gesetzesbrüchen unterdrückte Wünsche seiner Zeitgenossen auslebt. Neben der Bildung von Sympathie/Antipathie (die *acentral imagination* nach Smith) kommt mit der Identifikation (nach Eder) eine weitere Form der emotionalen Anteilnahme hinzu. Wright führt den Begriff der Identifikation nicht näher aus, doch kann angenommen werden, dass es sich um die Perspektivübernahme der Figur in sozialer Hinsicht handelt, wie sie Eder beschreibt – die *soziale Identifikation* (vgl. Kapitel 4.3). Obwohl sich die Zuschauer nach Eder lediglich *vorstellen*, sich in der Lage der Figur zu befinden, handelt es sich hier, wie Weidingers Argument suggeriert, aber um eine tatsächliche *Übereinstimmung* der Situation. Dies legt auch Whites These zum Westernhelden als sozialem Versager nahe: „In the hero’s dilemma, viewers recognize their own struggle“ (White 1997: 236). Dass es sich bei Jesse James um einen „vermeintlich historisch-authentischen amerikanischen Sozialrebell“ handelt, verstärkt dessen Funktion als Identifikationsfigur umso mehr (Weidinger 2006: 122).

6.3. Die Konstruktion des Mythos

Den strukturellen Kern von JESSE JAMES bilden die binären Oppositionen Agrargesellschaft/Industrialismus, Westen/Osten, Wildnis/Zivilisation, die mit eindeutigen moralischen Werten versehen sind. Diese formale Struktur entspricht derjenigen des Mythos. Da sie auf die zentralen Dichotomien ausgerichtet sind, repräsentieren auch sämtliche Figuren moralische Werte. Durch die flache Charakterzeichnung aller Figuren – mit Ausnahme von Jesse James – gibt es praktisch keine Grauzonen in ihrer moralischen Bewertung; sie werden entweder als „gut“ oder „böse“ wahrgenommen. Aufgrund der moralischen Bewertung bilden die Zuschauer entsprechende *allegiances* in Form von Sympathie oder Antipathie. Die

Hauptfigur Jesse James ist als Einzige stärker ausgearbeitet, weshalb wir auf allen vier Figurenebenen emotional auf sie reagieren können: Auf der fiktiven Ebene wird Jesse mit heldenhaften Eigenschaften, aber auch menschlichen Schwächen als sympathische Bezugsfigur präsentiert. Aufgrund seines guten Aussehens fungiert der Darsteller Tyrone Power als Sympathieträger und beeinflusst damit die Wertung der Figur als Artefakt. Auf symbolischer Ebene ist die Figur als Verschmelzung zweier mythischen Heldengestalten mit positiven Werten besetzt: dem Sozialbanditen und dem amerikanischen *frontier*-Mann. Verstärkt wird die Sympathie für Jesse durch die Reduktion sämtlicher Nebenfiguren auf ihre Funktionen als Symbole im Rahmen der zentralen Dichotomien. Die symptomatische Ebene der Figur lässt sie schliesslich zur sozialen Identifikationsfigur werden.

Diese extreme Bündelung der emotionalen Anteilnahme an Jesse James zementiert seinen Status als Held auf allen Ebenen und führt dadurch zur Konstruktion seines Mythos: der dramatischen und tragischen Geschichte eines Mannes, der im Interesse seines Volkes und zum Schutz seiner Familie gegen einen übermächtigen Gegner ankämpft und einen Märtyrertod stirbt. Mit dem Verweis auf die tatsächliche Existenz des Banditen und dem gleichzeitigen Ausblenden jeglicher historischer Fakten strebt der Film genau das an, was Barthes als Hauptfunktion eines Mythos bezeichnet: den Versuch, „Geschichte in Natur zu verwandeln“. Die intendierte Zuschauerreaktion besteht in der Auffassung der Geschichte als „wahr“, das Publikum von 1939 nimmt die Position als naive „Verbraucher des Mythos“ ein. Dieser zweifelhafte „Anspruch auf eine Rekonstruktion historischer Realität“ ist ein typisches Merkmal vieler epischer Western dieser Zeitspanne (Schweinitz 2006: 235).

Der Begriff „Konstruktion“ im Titel dieses Unterkapitels ist insofern etwas irreführend, als der Film auf einen bereits bestehenden Mythos zurückgreift: Er übernimmt die Eigenschaften des mythischen Jesse James, der Ende des 19. Jahrhunderts zum amerikanischen Volksheld auf nationaler Ebene wurde. Doch durch die Ausstattung mit spezifisch filmischen Elementen kreiert der Film eine neue, für die Leinwand zugeschnittene Version des berühmten Banditen: „For all its glamorizing and distortion, this film remains the definitive saga of Jesse James“, schreibt Buck Rainey (Rainey 1998: 74f). Diese beeinflusst das kulturelle Bild von Jesse James im 20. Jahrhundert massgeblich und löst nach Slotkin einen regelrechten „Outlaw-Kult“ aus:

Over the next twenty years a Jesse James 'canon' developed in which themes, figures, scenes, and characters clearly derived from King's original treatment were continually varied, reprised, and reinterpreted. (Slotkin 1992: 300)

Die Konzeption des Outlaw-Helden wird beispielsweise in den Erfolgswestern BILLY THE KID (David Miller, USA 1941) und BUFFALO BILL (William A. Wellman, USA 1944) übernommen. Spektakuläre Eisenbahnüberfälle gehören nach JESSE JAMES bald zum Standardrepertoire des Genres, ebenso beginnt sich die narrative Struktur der *vengeance variation* zu häufen. Sowohl ikonografisch als auch narrativ lehnt sich der nächste bekannte Jesse-James-Film, THE TRUE STORY OF JESSE JAMES (Nicholas Ray, USA 1957), an Kings Version an. Mit der Konzeption seines Helden als „rebel *with* a cause“ verknüpft Regisseur Ray den Mythos des Banditen mit demjenigen James Deans, dem grossen Jugendidol der 1950er-Jahre. Doch auch mit dem Fokus auf die rebellische Ader des Helden und dem zusätzlichen symptomatischen Bezug (nach Eder) erfährt die Konzeption der Figur hier keine grundlegende Neuerung. Erst in den 1970er Jahren verändert sich im Kontext der zeitgenössischen politischen und gesellschaftlichen Lage die Perspektive auf den Mythos des Wilden Westens und damit auch auf die Figur Jesse James.

7. THE GREAT NORTHFIELD MINNESOTA RAID (1972)

THE GREAT NORTHFIELD MINNESOTA RAID war der erste Film des Regisseurs und Drehbuchautors Philip Kaufman und brachte ihm 1973 eine Nomination für den Writers Guild Award ein. Der Film über Jesse James blieb Kaufmans einziger Western und fiel in eine Periode, die oft als Untergang des Genres bezeichnet wird (vgl. Spindler 2008: 11). Zwar wagten Regisseure wie Arthur Penn, Sam Peckinpah und Clint Eastwood in den 1970er Jahren eine neue Perspektive auf den Wilden Westen, die sich vor allem durch eine „desillusionierte Sicht Amerikas und seiner Zukunft“ auszeichnete (Weidinger 2006: 146). Kommerziell gesehen konnte das Genre aber nicht mehr an seine früheren Glanzzeiten anknüpfen. Auch THE GREAT NORTHFIELD MINNESOTA RAID mit dem damals noch relativ unbekanntem Schauspieler Robert Duvall konnte keinen herausragenden Erfolg erzielen, obwohl (oder gerade weil?) er einen ungewohnten Blick auf den Jesse-James-Mythos warf.

7.1. Struktur und Figurenkonstellation

Im Zentrum des Films steht eine neue binäre Opposition: die Konfrontation der Bandenmitglieder Jesse James und Cole Younger. Nicht aussenstehende Feinde wie Eisenbahnagenten oder die Behörden stellen eine Bedrohung für die Banditen dar; der Hauptkonflikt wird aber in die Räuberbande hinein verlagert. Damit verändert sich die Figurenkonstellation im Vergleich zu Kings Film massgeblich. Die Eröffnungssequenz demonstriert diesen Fokus auf die Banditengruppe. Zunächst wird das Ensemble betont, indem eine männliche, heterodiegetische Erzählstimme Einstellungen von johlenden Männern auf ihren Pferden kommentiert: „In all the world, they were the greatest outlaws. They were the greatest revolver fighters, the greatest trains, stagecoach and bank robbers that ever lived.“ Auf einer Fotografie der Banditen zoomt die Kamera anschliessend auf die Gesichter der einzelnen Mitglieder ein, während der Erzähler die jeweiligen Männer vorstellt („Frank James was there, armed with his Navy Colt and Bible [...], and Bob Younger, the youngest Younger“). Als die Kamera auf Jesse James (Robert Duvall) schwenkt, scheint der Erzähler zunächst den Helden der Geschichte anzukündigen: „And of course, Jesse James“. Dieser Eindruck wird nach einer kurzen Pause aber überraschend gebrochen, als er feierlich fortfährt: „Jesse James, ridin' side by side with the great Cole Younger.“

Mit dieser Einführung ist die ironisch-distanzierte Haltung zum Jesse-James-Mythos etabliert. Es folgt eine grobe Zusammenfassung des kriminellen Werdegangs der Bande, die wiederum

von der Erzählstimme aus dem Off vermittelt wird. Hier greift der Film die zentrale Dichotomie des Films JESSE JAMES, den Konflikt zwischen der westlichen Agrargesellschaft und dem östlichen Industrialismus, in selbstreferentieller Manier auf:

Even before the wounds of the Civil War had healed in Missouri, the railroads came swarmin' in to steal the land. Everywhere the men from the railroad were driving poor, defenseless families from their homes.

Zu den Worten der *voice over* werden in einer Montagesequenz Bilder von aufbrechenden Farmerfamilien, ratternden Eisenbahnrädern und einer Landkarte des mittleren Westen übereinander geblendet. Auch hier sind die beiden Pole mit eindeutigen moralischen Werten versehen. Doch gleich darauf findet eine ironische Brechung statt, als die *voice over* in übertriebener Feierlichkeit verkündet: „And that's when a fresh wind suddenly began to blow“, begleitet von Windgeräuschen und erneuten Einstellungen der Farmer, deren Blicke suchend ins Weite schweifen. Im Wissen um den Jesse-James-Mythos ahnen wir bereits, worum es sich handeln könnte, und der Erzähler bestätigt diese Erwartungen: „It was other Clay County farmers, the James and Younger boys, coming to the rescue.“ Diese Ankündigung wird von fröhlicher, temporeicher Musik im Country-Stil begleitet, ebenso die Bilder der Eisenbahnagenten, die an Stricken von einem Ast baumeln, während die jubelnden Farmer vorbeireiten. Die Konsequenz dieser Aktion für die James- und Youngerbrüder wird kurz und knapp zusammengefasst: „From that moment on, they were outlaws. But the people of Missouri would never forget what the boys had done for them.“

Diese Einleitungssequenz reflektiert auf ironische Weise Kings Bild von Jesse James und seinen Gefährten, welche als unschuldige Farmer von korrupten Industriekonzernen in die Kriminalität getrieben werden. Bereits die vorherige Reduktion von Jesse James' Funktion in der Gruppe als *sidekick* von Cole Younger deutet darauf hin, dass auch die Opposition Agrargesellschaft/Industrialismus lediglich als ironische Referenz dient und nicht allzu ernst genommen werden sollte. Die rasante Abhandlung der Thematik in weniger als einer Minute lässt deren Inhalt als betont unwichtig erscheinen und ist dadurch ebenfalls als „Seitenhieb“ auf Kings Version zu verstehen, der Jesse James' Einstieg in die Kriminalität äusserst ausführlich rechtfertigt. Angedeutet wird zudem eine Assoziation von Gewalt (wenn auch gerechtfertigt) mit Freude und Genugtuung, was die Moral dahinter implizit in Frage stellt.

Mit der Darstellung der Eisenbahn und dem Detektiv Alan Pinkerton, dem „greatest detective of them all“, wird die Dichotomie Westen/Osten im Lauf des Films aufrechterhalten. Aber der

scheinbare Antagonist stellt keine reale Gefahr für die Banditen dar: Zunächst sitzt er nur pfeifenpaffend im Eisenbahnwaggon und spricht leere Drohungen gegen die Outlaws aus. Vom Anfang bis zum Ende bleibt der „grosse“ Detektiv eine blosser Witzfigur. Auch die symbolische Funktion der Eisenbahn, die in Kings Film stets präsent ist, wird hier ironisch überspitzt. Auffällig viele Einstellungen der zischenden und ratternden Maschine überhöhen ihre einstige Funktion als bedrohliches Ungetüm. Als Pinkerton erfährt, dass er sich auf einer falschen Fährte befindet, wird sein absurder Befehl „Turn this train around!“ prompt in die Realität umgesetzt: Auf einem riesigen Holzbrett wird die gesamte Eisenbahn gewendet, kurz darauf dampft die Maschine in die entgegengesetzte Richtung davon.

Die erste Spielszene mit Jesse James bestätigt die Distanzierung von seiner Konzeption als Held: Während Kings Film die Figur als hart arbeitenden Farmer auf dem Grundstück seiner



Abb. 8: Jesse (Robert Duvall, r) im Gespräch mit Frank (John Pearce).

Eltern präsentiert, befindet sich der Bandit hier – es ist das Jahr 1876 – in einem hölzernen Toilettenhäuschen, gemeinsam mit seinem Bruder Frank (John Pearce). Mit harten Gesichtszügen, einer hohen Stirn, stechendem Blick und dem spitzen Kinn mit Ziegenbart hat Jesse

bereits rein äusserlich nichts mit dem Helden aus der Version von 1939 gemein. Aus dem Gespräch der Brüder wird Jesses Neid auf Cole Younger ersichtlich, der offenbar eine autoritäre Funktion in der Gruppe einnimmt, was Jesse nicht passt. Ausserdem zeigt der Bandit rassistische Züge, indem er über die „Yankees“ flucht und zwanzig Jahre nach Ende des Bürgerkriegs noch von „feindlichen Linien“ spricht. Später im Film prahlt er mit seinen Mordzügen als Guerilla-Kämpfer zu Kriegszeiten und versichert, er habe nur Männer und keine weissen Frauen und Kinder umgebracht. In der Bildkomposition dieser ersten Szene macht sich die Degradierung des Banditen auch visuell bemerkbar: Er muss sich den Rahmen stets mit Frank teilen und wird dadurch manchmal sogar am Rand des Bildes platziert. Sein Gesicht wird nur von einem dünnen Lichtstreifen beleuchtet, der ihm allerdings eine unberechenbare Note verleiht (vgl. Abb. 8).

Cole (Cliff Robertson) hingegen sehen wir schön zentriert und gleichmässig ausgeleuchtet in einer Grossaufnahme auf einer Bank sitzen (vgl. Abb. 9). Auch er ist nicht besonders attraktiv, macht mit seinem runden Gesicht und einem Vollbart aber einen ge-



Abb. 9: Jesses Rivale Cole Younger (Cliff Robertson).

mütlichen, besonnenen Eindruck. In seiner Art entspricht er viel eher als Jesse der Heldenkonzeption des Western, wie sich im Lauf des Films zeigen wird: Er ist schlagfertig, scheut die gewalttätige Konfrontation nicht und kann mit Waffen umgehen, benimmt sich Frauen gegenüber jedoch als Gentleman und scheint sich gelegentlich nach einem ruhigen, zivilisierten Leben zu sehnen: „There are worse things in life than having something permanent“, sagt er gedankenverloren zu den vielen Bewunderern, die sich um ihn scharen und seine dicke Lederweste mit diversen Kugellöchern betrachten.

Auslöser für den Konflikt zwischen Cole und Jesse ist die potentielle Bewilligung eines Amnestiegesuchs für die Räuber durch den Gouverneur von Missouri. Während Cole die Chance auf ein ruhiges, friedliches Leben nützen will, beharrt Jesse auf dem geplanten Überfall auf eine Bank in Northfield. Als Cole durch einen Angriff von Kopfgeldjägern aus dem Hinterhalt schwer verletzt wird, nützt Jesse seine Chance und macht sich selbst zum Anführer der Bande: Er verkauft die ursprünglich von Cole stammende Idee zum Bankraub als seine eigene, indem er den andern – nahezu in Ekstase – eine Vision vorgaukelt. Es kommt zur Aufspaltung: Frank und Chadwell (Craig Curtis) machen sich mit Jesse auf nach Northfield, die übrigen bleiben bei Cole. Kaum genesen, will dieser den „blinkey-eyed bastard“ von seiner Tat abhalten und reitet mit seiner Truppe nach Northfield. Kurz darauf erfahren die Outlaws, dass das Amnestiegesuch inzwischen abgewiesen wurde. Cole beschliesst, den Bankraub nun doch durchzuführen, womit sich der Konflikt zwischen ihm und Jesse vorerst entschärft. Dieser Wendepunkt erinnert an die Motivation des Helden in Jesse James und folgt damit ebenfalls der *vengeance variation*: Die Ungerechtigkeit der Behörden ist schuld daran, dass der Outlaw das Gesetz bricht. Bei der Planung des Überfalls beweist Cole mit einem gut durchdachten Täuschungsmanöver seine Cleverness: Er gewinnt

das Vertrauen des Bankbesitzers und bringt mit dessen Hilfe sämtliche Bewohner von Northfield dazu, ihr Geld auf der vermeintlich sicheren Bank zu deponieren. Es kommt zur Wiedervereinigung der Gruppe, die mit einem gemeinsamen Bad gefeiert wird. Zu den männlichen Freundschaftsritualen gehört auch der gemeinsame Besuch im Hurenhaus am Tag vor dem Banküberfall. Jesse verweigert sich diesem Vergnügen, was ihn aufgrund der positiven Konnotation des Bordellbesuchs als Spielverderber erscheinen lässt und ihm etwas Unmännliches verleiht.

Dieser Fokus auf die männliche Kameradschaft zieht sich durch den gesamten Film, oft sehen wir die Männer auf ihren Pferden durch die Gegend galoppieren, begleitet von unbeschwerten Gitarren- und Harmonikaklängen im Folk-Stil. Damit übernimmt der Film eine Konstellation, die viele Western ab den 1960er Jahren aufweisen, wie z.B. *THE WILD BUNCH* von Sam Peckinpah (USA 1969). Nach Wright handelt es sich dabei um ein konstitutives Merkmal des sogenannten *professional plots*, das sich markant vom *classical plot* und der *vengeance variation* unterscheidet:

The social values of justice, order, and peaceful domesticity have been replaced by a clear commitment to strength, skill, enjoyment of the battle, and masculine companionship.
(Wright 1977: 86)

Auch in *THE GREAT NORTHFIELD MINNESOTA RAID* spielt die Beziehung der Outlaws zu der Gesellschaft praktisch keine Rolle mehr. Doch anders als beim *professional plot* üblich gibt es in dieser männlichen Gruppe nicht mehrere Helden, sondern nur einen: Die Funktion der übrigen Mitglieder beschränkt sich während des ganzen Films darauf, entweder Jesse oder Cole zu gehorchen, was die beiden Kontrahenten und ihren Konflikt umso stärker in den Mittelpunkt rückt. Coles erklärtes Ziel ist demnach die Rückkehr zur Gesellschaft, wie eine zentrale Diskussion zwischen Cole und Jesse nochmals klarmacht: Mit dem geraubten Geld will Cole sich die verweigerte Amnestie erkaufen, während Jesse die ganze Aktion als Guerilla-Raubzug im Geist des Bürgerkriegs betrachtet.

Der Banküberfall entpuppt sich als kompletter Misserfolg: Das Schloss des Tresors lässt sich nicht öffnen, worauf Jesse den Cashier kaltblütig erschießt und dadurch einen Tumult auslöst. Zwei Mitglieder der Bande werden auf der Flucht erschossen, die übrigen entkommen. Während Cole seinen schwer verletzten Bruder nicht zurücklassen will, drängt Jesse darauf, den Staat so schnell wie möglich zu verlassen. Es kommt zur endgültigen Trennung der beiden. Cole wird von der Bürgerwehr niedergeschossen, überlebt aber dank

seiner Kugelweste und erlebt bei seinem Abtransport ins Gefängnis einen regelrechten Triumph: Die Bewohner von Northfield versammeln sich auf der Strasse und drücken ihre Bewunderung für den Banditen aus. Jesse James' Mangel an Loyalität sollte sich hingegen nicht auszahlen: Wie die *voice over* zum Schluss verkündet, wird er sechs Jahre später von Bob Ford ermordet. Cole muss zwar ins Gefängnis, darf aber „den Beginn einer völlig neuen Ära“ miterleben. Ähnlich wie der klassische Westernheld versagt er somit in seinem Bestreben, zur Gesellschaft zurückzukehren, kann aber dennoch seine Rehabilitation genießen.

7.2. Emotionale Anteilnahme

Durch die Besetzung der Figur Jesse James mit Robert Duvall wird ein krasser Kontrast zum attraktiven Erscheinungsbild von Tyrone Power geschaffen. Er verstärkt den äusserlich unsympathischen Eindruck durch eine heisere, gepresste Stimme in gedehntem Südstaatenakzent. Die oben beschriebenen Gesichtsmkmale wie das spitze Kinn und der

stechende Blick sind vielmehr Markenzeichen des stereotypen Bösewichts; entsprechend erinnert Duvalls Jesse stark an Bob Ford in Kings Film, der von John Carradine verkörpert wurde. Die Szene, in der Jesse die pseudoreligiöse Vision eines Banküberfalls vorspielt, rückt

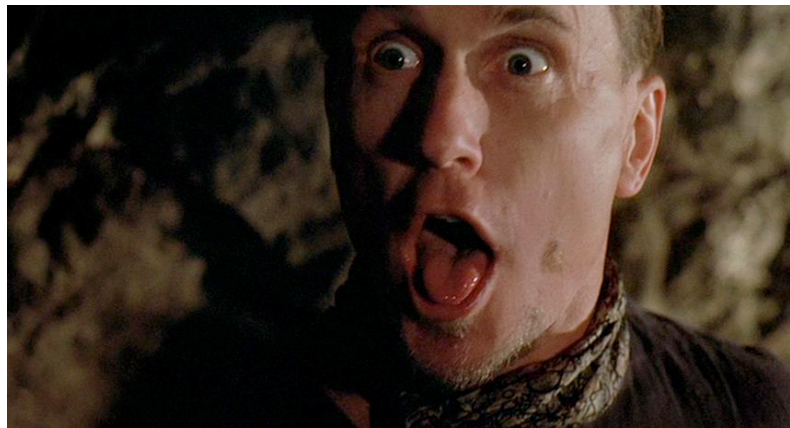


Abb. 10: Jesse täuscht eine Vision vor.

die Artefakt-Ebene der Figur besonders deutlich in den Vordergrund, zum einen durch Duvalls übertriebene Mimik und Gestik, zum andern durch die visuelle Gestaltung durch eine wiederholte Grossaufnahme seines hysterisch verzerrten Gesichts (vgl. Abb. 10). Dieses Hervorheben der Figur als künstliches Erzeugnis des Films bewirkt eine emotionale Distanz gegenüber der Figur und ist als selbstreflexiver Kommentar auf den Mythos zu verstehen: Beim mythischen Jesse James handelt es sich um ein durch und durch mediales Produkt. Weitere formale Elemente wie die *voice over* und häufige Kamerabewegungen in Form von Schwenks, Zooms oder der Gebrauch von wackelnder Handkamera rücken die technische Ebene und damit den Film als Artefakt zusätzlich in den Vordergrund.

Als fiktives Wesen bestätigt Jesse die unsympathische äusserliche Erscheinung in jeder Beziehung: Er ist dumm, aggressiv, jähzornig, rassistisch und ein kaltblütiger Mörder. Seine Minderwertigkeitskomplexe gegenüber Cole versucht er mit hinterlistigen Aktionen und demonstrativer Ausübung von Gewalt zu kompensieren. Weitere Charakterzüge sind narzisstische Selbstgefälligkeit und ein unstillbares Verlangen nach Bekanntheit und Ruhm. Im Lauf des Films macht seine Figur keinerlei persönliche Entwicklung durch und bleibt ihren starrköpfigen Einstellungen treu. Mit dieser Anhäufung von negativen Eigenschaften wird jegliche Verherrlichung des traditionellen Jesse James im Keim erstickt und ins Gegenteil verkehrt: Es handelt sich um eine durch und durch Antipathie erweckende Figur, deren Untergang wir gar mit Schadenfreude entgegen-

blicken. Die fiktiven Eigenschaften, kombiniert mit dem Ausstellen der Figur als Artefakt, evozieren neben Antipathie aber eine weitere Emotion, die sich als distanziertes Amüsement umschreiben lässt. Zwei Beispiele



Abb. 11: Frank und Jesse (r.) auf dem Heimweg.

verdeutlichen dies: In seiner letzten Szene benützt der Bandit zur Tarnung die Kleidung der alten Witwe, die er – so legt es der Dialog zwischen ihm und Frank nahe – soeben ermordet hat (vgl. Abb. 11). In einer früheren Einstellung offenbart seine geplatze Hose seinen nackten Hintern. Wiederholt wird die Figur damit der Lächerlichkeit preisgegeben. Dasselbe gilt übrigens für Frank, der in seiner kindlichen Einfältigkeit und vorbehaltlosen Bewunderung für seinen Bruder nicht weiter von Henry Fondas Porträt eines stattlichen, wehrhaften Farmers entfernt sein könnte.

Jesses Degradierung zur Nebenfigur ist entscheidend für die emotionale Distanz zur Figur. Damit verhindert der Film die Auffassung des Banditen als stilisierte Heldenfigur im ironisch-zynischen Stil des Italowestern, verweigert ihm aber auch die Position des traditionellen Bösewichts. Stattdessen erfüllt dieser Jesse lediglich die erniedrigende Funktion als untergeordneter Gefährte des wirklichen Helden. Um diesen Eindruck zu verstärken, verfährt der Film mit der Konzeption von Cole als Hauptfigur und Held eher im klassischen Stil. Cole fungiert als Fokalisatorfigur mit Gedanken, Wünschen und Träumen, die für die Zuschauer

stets ersichtlich sind. Er ist der eindeutige Sympathieträger des Films und entspricht mit seinen moralischen Werten dem Konzept des Sozialbanditen. Dies bezieht sich streckenweise nicht nur auf die handlungs-, sondern auch auf die bildlogische Fokalisierung (wie hier mit Schweinitz' Unterscheidung sinnfällig argumentiert werden kann): Als er beispielsweise schwerverletzt in einen Fiebertraum fällt, wird seine verzerrte Wahrnehmung der Umgebung mit subjektiver Kamera abgebildet.

Auch auf der symbolischen Ebene wird Distanz zu Jesse James geschaffen. Die einzige symbolische Bedeutung, die man ihm zuschreiben kann, liegt in seiner Funktion als rassistischem Südstaatler, womit er für die unterschwellige Fortsetzung des Bürgerkriegs oder die ungerechtfertigte, ignorante Ausübung von Gewalt im Allgemeinen steht. Damit nimmt die Figur auch auf symbolischer Ebene eine moralisch und ethisch äusserst verwerfliche Position ein. Ein Verweis auf die symbolische Ebene ist ausserdem am überspitzten Gebrauch des Wortes „great“ ersichtlich, welches ursprünglich eine positiv konnotierte, mythische Dimension trägt. Doch indem sowohl die Outlaws als auch ihr Feind als „the greatest of them all“ bezeichnet werden, wird die Bedeutung ins Lächerliche gezogen. Dies trifft auch auf den Titel des Films zu: Der chaotische und misslungene Bankraub bei Northfield mit mehreren Todesopfern verdient sicherlich nicht das Prädikat „great“. Des Weiteren wird die Konzeption von Cole als Held, als solche symbolisch aufgeladen, immer wieder ironisch gebrochen. Dies zeigt sich anhand eines kurzen Dialogs zwischen Cole und dem Bandenmitglied Clell Miller (R.G. Armstrong) über die Bedeutung ihres Plans, Jesse von einem unnötigen Gesetzesbruch abzuhalten. Die Heldenhaftigkeit hinter dem Vorhaben wird zu einem blossen Zeitvertreib degradiert:

Cole: Kinda like a noble quest, ain't it?

Clell: Yeah. Besides, I got tired of shoveling all that mule shit.

Die erwähnte Selbstreflexivität und -referentialität in der Figurenzeichnung von Jesse James betrifft immer auch die symptomatische Ebene. Der Film wendet sich an die Zuschauer eines „more knowing and cynical age“, wie John Saunders bemerkt, spielt mit Komponenten des Jesse-James-Mythos und setzt eine grundsätzliche Kenntnis desselben voraus (Saunders 2001: 699). Dies zeigt sich anhand beiläufig eingeflochtener Insider-Witze wie Jesses Überlegung, welche neuen Mitglieder er für seine Bande gewinnen könnte: „What's that good-lookin' kid's name? Bob Ford? I think he'll fit in just right.“

Die angesprochene symbolische Interpretation von Jesse als Kämpfer in einem längst verlorenen Krieg weist einen impliziten Bezug zum zeitgenössischen Politikgeschehen auf: 1972, im Jahr der Wiederwahl von US-Präsident Richard Nixon, hatte sich in der amerikanischen Kultur bereits eine Sensibilität gegenüber der manipulativen Verwendung von Mythen entwickelt, welche die Regierung zur Rechtfertigung des Vietnamkriegs einsetzte – Slotkin spricht von „lunatic semiology“ (Slotkin 1992: 615ff). Neben diversen anderen Western spielt auch *THE GREAT NORTHFIELD MINNESOTA RAID* auf diese Realität an. Anders als in Henry Kings Film wird Jesse James' Kriminalität hier nicht einfach mit gesellschaftlichen Umständen seiner Zeit entschuldigt, sondern der Bandit trägt erstens die volle Verantwortung für seine Gräueltaten und wird zweitens als Lügner und Betrüger entlarvt. Ähnliche Vorwürfe sollten im Lauf des Vietnamkriegs nachträglich das Image der Regierung Nixons schädigen (vgl. ebd.: 623). Als Identifikationsfigur dient den zeitgenössischen Zuschauern nicht Jesse James, sondern Cole Younger, der täglich mit den Auswirkungen von Jesses manipulativem und zerstörerischem Charakter zu leben hat und ihn als Weggefährte als eine Art „Bedrohung von innen“ erfährt.

7.3. Die Dekonstruktion des Mythos

Die emotionale Reaktion der Zuschauer gegenüber Jesse James mit Antipathie und distanzierendem Belächeln entzaubert den Mythos des Outlaws, entlarvt ihn als bloße Farce und mediales Lügenkonstrukt. Die Darstellung von Jesse als moralisch verwerflichem Bandit mit einer Ansammlung von negativ konnotierten Eigenschaften sowie seine narrative Degradierung zur Nebenfigur, dem Helden untergeordnet, verweigert ihm jegliche emotionale Anteilnahme. Der Film begreift den Mythos im Sinne von Barthes als „Deformation“. Mit dem demonstrativen Ausstellen der Künstlichkeit sowohl in der Figurenkonzeption Jesses als auch auf formaler Ebene wird die „naturalisierende“ Strategie des Mythos ins Gegenteil verkehrt und kritisch hinterfragt.

Wie sehr der Outlaw-Mythos durch frühere mediale Bearbeitungen im kulturellen Gedächtnis Amerikas verankert war, zeigt sich in Kaufmans Film anhand der vielen selbstreferentiellen Bezüge auf spezifische Komponenten des Mythos. Dazu gehört die ironische Behandlung stereotyper Elemente wie der Eisenbahn-Symbolik. Der Erzählstil der *voice over* fungiert als ironischer Verweis an den naiv anmutenden Stil folkloristischer Erzählungen und Balladen, die den Jesse-James-Mythos hervorgebracht hatten.

An einer bestimmten Sequenz lässt sich die Dekonstruktion des Mythos besonders deutlich nachvollziehen: Jesse, Frank und zwei weitere Räuber finden bei einer alten Witwe Unterschlupf, die ihnen grosszügig Essen zubereitet. Als Jesse erfährt, dass die Frau ihre Miete nicht bezahlen kann und der Besuch des Grundbesitzers kurz bevorsteht, zögert er nicht lange und schenkt der Frau das benötigte Geld. Vor ihrem Haus wartet er in einem Versteck, bis der Grundbesitzer die Miete einkassiert hat, um ihm das Geld anschliessend wieder zurückzurauben. Diese Anekdote ist eine von vielen konstitutiven Merkmalen des Jesse-James-Mythos und wurde 1926 vom Autor Robertus Love unter dem Titel *The Perfect Crime – Jesse's Masterpiece* niedergeschrieben (vgl. Leonardy 1997: 121). In *THE GREAT NORTHFIELD MINNESOTA RAID* spielt sich die Sage nun bis zu diesem Punkt genau so ab, und für einen kurzen Moment erscheint Jesse tatsächlich als grosszügiger Wohltäter. Die Referenz an den Helden aus Henry Kings Version wird auf die Spitze getrieben, als Jesse im Haus der Witwe dasselbe „God Bless Our Home“-Schild zurechtrückt, das in der Version von 1939 eine äusserst symbolbehaftete Bedeutung getragen hat. Während der Outlaw und seine Gefährten dem Grundbesitzer auflauern, wird Jesses Image als Sozialbandit von ihnen selbst reflektiert:

Frank: One of the first things an outlaw's gotta learn is to lend a helpin' hand.

Chadwell: I heard Cole said that.

Frank: He must've learnt it from Jesse. My brother Jesse's near to a saint!

Chadwell: Only robs the robbers, huh?

Doch die Konfrontation mit dem Grundbesitzer demontiert dieses Image sogleich: Jesse erschiess den Mann nicht nur kaltblütig, sondern lässt es auch so aussehen, als habe die Witwe die Tat begangen (er hinterlässt neben der Leiche eine Puppe, die ihr gehört). Auf die entsetzte Reaktion seiner Gefährten hin meint er, dass es sich bei beiden ja bloss um Yankees handle. Dieser fließende Übergang von scheinbarer Heldenhaftigkeit zu gnadenloser Brutalität zerstört das mythische Bild von Jesse als Sozialbanditen auf eindringliche Art und Weise.

Die wenigen erwiesenen Fakten über den historischen Jesse James und seine Weggefährten werden in diesem Film erstaunlich korrekt wiedergegeben. Der Kritiker Vincent Canby lobt die detailgetreue Nachbildung von Schauplätzen und Requisiten aus dem 19. Jahrhundert (vgl. Canby 1972). Der Kontext des Bürgerkriegs, dessen Auswirkungen auf die amerikanische Kultur und weitere für die damalige Epoche bedeutende Faktoren wie Immigration und Rassismus werden ebenfalls thematisiert. So entsteht leicht der Eindruck

einer revisionistischen Erzählung mit historisch-realistischen Ansprüchen, was aber von Historikern teilweise harsch kritisiert wurde:

If this is meant as revisionism, it fails; what it says is that the alternative to the West of movie myth is a West of black comedy, one peopled by psychopathic killers, venal bankers, sadistic posers, and buffoons. (Cameron 1997: 172)

Allerdings besteht die Absicht des Films nicht darin, die tatsächliche Vergangenheit zu revidieren. Vielmehr muss die Demontierung des Jesse-James-Mythos im Zusammenhang mit der modernistischen Tendenz zur selbstreferentiellen Kritik an der stereotypen Genrewelt des Western gesehen werden.²¹ Schweinitz führt diese Entwicklung am Beispiel zweier Filme von Robert Altman aus, MCCABE AND MRS. MILLER (USA 1971) und BUFFALO BILL AND THE INDIANS (USA 1976):

Primäres Ziel scheint hier [...] nicht 'the exploration of reality' zu sein, sondern vielmehr der kritische Kommentar zur Mythologie des Western und die kritische Demontage der konventionell-imaginären Stereotypwelt des Genres, allerdings unter Berufung auf eine Realität, die als Welt der Entfremdung konzeptualisiert ist. (Schweinitz 2006: 262)

Dasselbe gilt auch für Kaufmans Film, dessen angeblicher Anspruch auf Realismus rein ironisch zu verstehen ist:

And so, when the voice-over signs off with the promise of 'the *true* story of the Northfield raid' it is signalling its own rhetoric, rather than advancing a serious claim to belief. (Saunders 2001: 70f)

Neben der Konzeption von Jesse James als „psychopathic killer“ grenzt sich der Film auch auf visueller Ebene von klassischen Westernfilmen ab. Statt farbenfrohen Aufnahmen von weiten, unberührten Landschaften oder malerischen Städtchen dominieren hier düstere, oft verregnete Aufnahmen in zurückhaltenden Braun- und Grüntönen von schlammigen Waldpfaden, heruntergekommene Bordellen und Toilettenhäuschen.

Die Kritik an der (medialen) Mythenkreation, die oft von Willkür gezeichnet ist, zeigt sich auch in weiteren Zusammenhängen. Der Angestellte der Northfield-Bank, zuerst vom Bankbesitzer als unfähiger Idiot beschimpft, wird gleich nach seiner Erschiessung durch Jesse zum lokalen Helden erkoren, der im Interesse der Stadt gehandelt habe. Der Gouverneur, der mit viel Pathos die Amnestie für die Banditen durchsetzen will und sie als Volkshelden darstellt, lässt sich mit etwas Geld rasch umstimmen. Auch hier zeichnet sich der symptomatische Kontext der manipulativen Vietnamkriegspropaganda ab.

²¹ Ich übernehme hier Schweinitz' Unterscheidung zwischen modernistischem und postmodernem Kino: „Während modernistische Filme dazu tendieren, die klassischen Kinostereotype und -mythen zu destruieren und zum Teil zu kritisieren, tendieren postmoderne Filme eher zum milde ironisierenden, aber lustvollen, ja teils verklärenden Umgang mit ihnen“ (Schweinitz 2008: 251).

Im Kontrast zur Mythenkritik von Kaufmans Film steht die Romantisierung des Helden Cole Younger, die einer mythischen Stilisierung der Figur nahe kommt (vgl. Saunders 2001: 75). Dadurch verweigert sich der Film einer vollständigen Genrekritik. Er wählt ein klassisches Erzählmodell mit linearer, kausaler Struktur und verfährt damit nicht so radikal wie beispielsweise *BUFFALO BILL AND THE INDIANS*, der die Dekonstruktion des mythischen *frontier*-Helden Buffalo Bill auch auf formaler Ebene mit episodischen Handlungssträngen und dezentrierter Figurenkonstellation durchführt (vgl. Schweinitz 2006: 265ff).

Wie dieser gänzlich unsympathische, gewöhnliche Verbrecher zu einer mythischen Figur werden konnte, bleibt in *THE GREAT NORTHFIELD MINNESOTA RAID* ein Rätsel. Genau hier liegt die Problematik des Films: Die Dekonstruktion des Mythos ist derart radikal, dass sie den Zugang zum mythischen Gegenstand selbst verhindert und damit schliesslich ihren Zweck verfehlt. Barthes selbst spricht dieses Kurzschluss-Problem an: „Der Mythos kann in letzter Instanz immer auch den Widerstand bedeuten, den man ihm entgegensetzt“ (Barthes 1964: 121). Ein Blick auf nachfolgende Jesse-James-Filme gibt ihm recht: *THE LONG RIDERS* (Walter Hill, USA 1980), *FRANK & JESSE* (Robert Boris, USA 1995) und *AMERICAN OUTLAWS* (Les Mayfield, USA 2001) ignorieren alle das von Kaufman gezeichnete Bild des psychopathischen Kriegsverbrechers und orientieren sich wieder weitgehend an Kings Version des mythischen Sozialbanditen. Erst *THE ASSASSINATION OF JESSE JAMES BY THE COWARD ROBERT FORD* (2007) wählt einen neuen Umgang mit dem Mythos.

8. THE ASSASSINATION OF JESSE JAMES BY THE COWARD ROBERT FORD (2007)

*Die beste Waffe gegen den Mythos ist in Wirklichkeit
vielleicht, ihn selbst zu mythifizieren.*

Roland Barthes

THE ASSASSINATION basiert auf dem gleichnamigen Roman von Ron Hansen aus dem Jahr 1983. Drehbuchautor Andrew Dominik führte zudem Regie. Der zweite Spielfilm des Neuseeländers mit Produktionskosten von rund 30 Millionen US-Dollar konnte mit einem Einspielergebnis von weniger als 4 Millionen Dollar in den USA keinen kommerziellen Erfolg verbuchen (vgl. Cousins 2008: 203). Dennoch wurde der Film von Kritikern und Filmwissenschaftlern als Meisterstück und Meilenstein innerhalb des Western-Genres bezeichnet (vgl. Cousins 2008: 203, Spindler 2008: 110). Dies zeigt sich auch an der langen Liste von Nominierungen für und Auszeichnungen mit diversen Preisen: Für seine Darstellung als Jesse James wurde Brad Pitt 2008 am Filmfestival in Venedig ausgezeichnet, Casey Affleck erhielt für sein Porträt von Bob Ford eine Academy-Award-Nominierung, ebenso wie Roger Deakins für die beste Kamera.

8.1. Struktur und Figurenkonstellation

Mehrfach eher als psychologisches Drama denn als Western bezeichnet, wählt der Film eine ungewöhnliche Perspektive auf Jesse James. Eine neue Dichotomie steht im Vordergrund: das Verhältnis des Outlaws zu seinem zukünftigen Mörder. Der Film umfasst die diegetische Zeitspanne von Bobs Eintritt in die James-Bande bis zu seinem Tod im Jahr 1892. Doch ist diese Perspektivenverlagerung nicht neu: Bereits Samuel Fullers Film I SHOT JESSE JAMES (USA 1949) machte Bob Ford zur Hauptfigur und gleichzeitig zum Antihelden, der Jesse aus verzweifelter Liebe zu einer Frau umbringt. Seine Motivation besteht darin, mit der versprochenen Amnestie und der Belohnung endlich zur Gesellschaft zurückzukehren und ein bürgerliches Leben mit seiner Geliebten führen zu können. Jesse erscheint in diesem Zusammenhang als Bobs mehr oder weniger ebenbürtiger Partner und guter Freund, was den Verrat umso schrecklicher erscheinen lässt. Auch die mythische Komponente wird praktisch vollständig ausgeblendet. Ganz im Gegensatz dazu präsentiert THE ASSASSINATION Jesse James als mythische, fast übermenschliche Figur, die trotz des Perspektivenwechsels ganz klar im Zentrum des Films steht.

Eine männliche, heterodiegetische *voice over* stellt den Outlaw vor, notabene ohne seinen Namen zu nennen – jeder weiss, um wen es geht.

He was growing into middle age and was living then in a bungalow on Woodland Avenue. He installed himself in a rocking chair and smoked a cigar down in the evenings as his wife wiped her pink hands clean on an apron and reported happily on their two children.

Nach einer Zeitraffer-Einstellung von vorbeiziehenden Wolken sehen wir Jesse James mit abwesendem Blick in einem Schaukelstuhl sitzen. Das Bild erscheint fast wie eine Fotografie aus dem 19. Jahrhundert: Es ist gegen den Rand hin stark verschwommen und trägt einen Sepia-Farbton (vgl. Abb. 12).

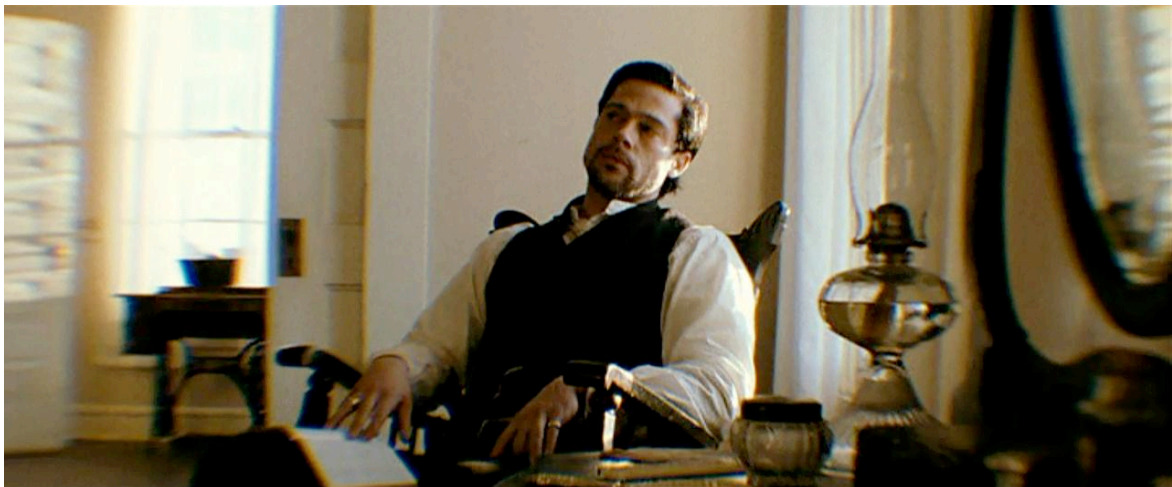


Abb. 12: Jesse (Brad Pitt) in seinem Haus in St. Joseph.

Von der *voice over* erfahren wir weitere Details über Jesse wie seinen Decknamen Thomas Howard, dass er sich als Viehzüchter ausgibt und sich so unerkannt in der Stadt bewegen kann. Auch über seine äusseren Markenzeichen wie zwei Schusswunden in der Brust und das fehlende Stück eines Mittelfingers werden wir informiert. Zu Einstellungen von Jesse vor malerischen Naturkulissen – auf einem weiten Feld in der Abenddämmerung, bei Dunkelheit vor einem Wiesenfeuer – betont die *voice over* seine *mythische Präsenz* in poetischen Worten: „Rooms seemed hotter when he was in them. Rains fell straighter, clocks slowed. Sounds were amplified.“ Schliesslich erfahren wir auch seine politische Einstellung, die derjenigen in THE GREAT NORTHFIELD MINNESOTA RAID entspricht: „He considered himself a Southern loyalist and guerrilla in a Civil War that never ended. He regretted neither his robberies nor the 17 murders that he laid claim to“. Doch Jesses politische Motivation spielt hier nicht weiter eine Rolle. Auch sein durchaus spannungsvolles Verhältnis zur Gesellschaft, das ihn zu einem auf Lügen basierenden Doppelleben und zu überstürzten Fluchten zwingt, findet lediglich am Rande Erwähnung.

Jesses mythische Präsenz wird auf der visuellen Ebene weiter betont. Dafür greift der Film auf eine altbekannte Symbolik zurück und reizt diese geradezu exzessiv aus – die Konfrontation zwischen Jesse und der Eisenbahn. Die gesamte Bande ist am Überfall beteiligt, doch die Stimmen der anderen Figuren und sämtliche Umgebungsgeräusche verblassen: Wir hören nur das dumpfe Rattern des herannahenden Zuges. Eine Grossaufnahme seines maskierten Gesichts vor schwarzem Hintergrund zeigt ihn als isolierte Gestalt (vgl. Abb. 14); es folgt ein Schwenk in die schwarze Nacht, wo aus dem Nichts die Eisenbahn auftaucht. Die Frontlichter der Lokomotive durchschneiden geisterhaft den Wald, die Kamera lässt Jesse nun von hinten als schwarze Silhouette erscheinen (vgl. Abb. 13). Auch später im Film ist er oft als schattenhafte Figur im Hintergrund abgebildet, wodurch sich sein geheimnisvoller Status als sagenumwobene Figur verstärkt. Durch die Inszenierung erhält die Konfrontation einen dramatischen und epischen Charakter. Mitten auf den Schienen stellt sich Jesse dem nahenden Zug in die Quere, der vor ihm stoppt. Dadurch entsteht der Eindruck, dass Jesse James allein durch seine körperliche Präsenz einen Zug zum Stillstand bringen kann.



Abb. 13: Die epische Konfrontation zwischen Jesse und der Eisenbahn.

Trotz der Betonung seines mythischen Status besitzt Jesse keinesfalls die Charakterzüge eines typischen Westernhelden, abgesehen vielleicht von einer Art Altersmüdigkeit, wie sie John Waynes Figuren in späteren Filmen von John Ford aufwiesen. Er wird als gewalttätig, jähzornig, launisch und paranoid dargestellt. Über Leben und Tod seiner Gegner entscheidet er mit kaltblütiger Willkür. Seines Ruhmes ist er sich durchaus bewusst („All America thinks highly of me“), äussert sich über seine angeblichen Heldentaten aber auch selbstkritisch und

abschätzig („They’re all lies“). Anders als Duvalls Jesse ist er „nicht nur ein furchteinflössender, kühler, sondern auch ungeheuer charismatischer Verbrecher“, wie der Kritiker Rolf Niederer feststellt (Niederer 2007: 18). So erleben wir ihn als liebevollen Vater, der mit seiner Tochter herumtollt und seinen Sohn auf die Schultern nimmt. In den kurzen Momenten, die ihn mit seiner Frau zeigen, hat er stets eine zärtliche Geste für sie übrig. Diese Widersprüchlichkeit mache ihn für alle anderen Figuren – und auch die Zuschauer – zu einer undurchschaubaren Hülle, bemerkt der Kritiker Edward Buscombe: „No one really knows Jesse – which enables those around him to project on to him whatever they seek“ (Buscombe 2007: 51).

Das Gegenstück stellt sein zukünftiger Mörder Bob Ford dar. Bereits in der ersten Begegnung der beiden Männer kristallisiert sich ihr Verhältnis als die zentrale Dichotomie des Films heraus. Die Unterschiede der beiden Männer könnten grösser nicht sein: Der 19-jährige Bob ist unsicher, fährt sich immer wieder nervös durchs Haar, spricht mit brüchiger, heiserer Stimme, sucht Jesses Bewunderung und bezeichnet sich leicht verlegen selbst als „wandelndes James-Lexikon“. Der vierzehn Jahre ältere Jesse dominiert das Gespräch, unterbricht Bob mitten im Satz und hat sichtlich Spass daran, seinen jugendlichen Verehrer mit unerwarteten, banalen Fragen aus dem Konzept zu bringen („You know what this soup is missing?“). Im Laufe des Films wandelt sich Bob vom schüchternen, Schuljungen-artigen Bewunderer zum krankhaften Stalker, dessen Drang nach Anerkennung von seinem Vorbild jegliche moralische Skrupel übersteigt. Damit entspricht seine Figur weder dem Klischee des Western-Bösewichts wie in Kings Film (1939) noch dem des Antihelden wie in Fullers Film (1949).

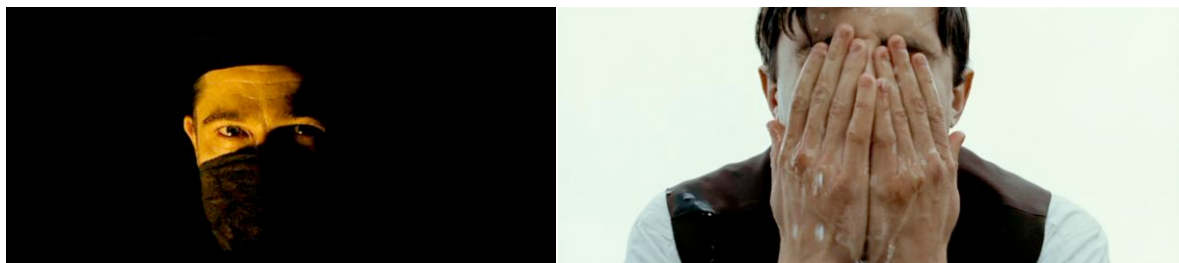


Abb. 14 und 15: Die gegensätzliche Inszenierung von Jesse und Bob (Casey Affleck).

Auch die Struktur des Films weicht stark vom traditionellen Western ab, wie Mark Cousins bemerkt: „Scenes are long. There are pauses between lines of dialogue. The camera is often close in on the faces of Pitt, and, in particular, Affleck“ (Cousins 2008: 204).

Actionsequenzen sind rar, der Fokus liegt auf den scheinbar unspektakulären Lebenssituationen der Männer, der „micro-psychology of their time together, sitting around tables or campfires“ (ebd.). Die Musik betont dieses gemächliche Tempo: Repetitive, ruhige Gitarren-, Klavier- und Violinenklänge versetzen die Zuschauer mit hypnotisierender Wirkung in eine Art Traumzustand, wie der Kritiker Jim Kitses es beschreibt (vgl. Kitses 2007: 19). Obwohl sich die Handlung weitgehend linear abspielt, ist der Zusammenhang zwischen einzelnen Sequenzen oft nicht sofort ersichtlich. Eher handelt es sich um einzelne Episoden, die in sich abgeschlossen sind und deren Bedeutung für die Handlung erst später klar wird.²² Der Hauptzweck solcher Episoden liegt in der Betonung der verwandtschaftlichen Netzwerke, welche die Gruppe um Jesse verbinden. Mit diesem Fokus auf das männliche Ensemble weist *THE ASSASSINATION* Ähnlichkeiten mit *THE GREAT NORTHFIELD MINNESOTA RAID* auf. Doch die Figur Jesse James erhält einen höheren Stellenwert. Im Verhältnis zu den anderen Figuren zeigt sich seine übergeordnete Position. Egal, in wessen Gesellschaft er sich befindet – er dominiert jedes Gespräch. Auf der visuellen Ebene wird dieser Sonderstatus betont, indem Jesse oft allein ins Bild gesetzt wird, während die übrigen Figuren sich den Rahmen teilen müssen. Wiederholt sehen wir Jesse im Zweiergespräch mit anderen Mitgliedern der Bande. Jedes Mal hat er dabei die Überhand, weil sein Führungsanspruch von allen widerstandslos akzeptiert wird.

Langsam und scheinbar unmerklich verändert sich auch die zentrale Opposition zwischen Bob und Jesse. Bobs offensichtliche Bewunderung für Jesse scheint diesem zunächst Spass zu bereiten: Beim gemeinsamen Zigarrenpaffen auf der Terrasse hört Jesse etwas verlegen, doch gleichzeitig auch selbstgefällig zu, wie Bob eine Lobeshymne des Zeitungsherausgebers John Newman Edwards auf den Banditen zitiert. Doch statt einer Freundschaft zwischen den beiden entwickelt sich eine einseitige, zunehmend fanatische Verehrung von Seiten Bobs: Wie die *voice over* mitteilt, lässt er sein Vorbild kaum aus den Augen, beobachtet jede seiner Gesten, „as if he were preparing an impersonation“. Zum regelrechten Stalker macht Bob die Überschreitung einer intimen Grenze, als er Jesse, der ihm den Rücken zuwendet, in der Badewanne beobachtet. Neben der unterschweligen Homoerotik zeigt sich auf der visuellen Ebene auch die drohende gewalttätige Eskalation, indem die Kamera Bobs Revolver auf gleiche Höhe wie Jesses Kopf setzt (vgl. Abb. 16). Hier stellt Jesse denn auch die

²² Ein Beispiel dafür ist die Entwicklung einer sexuellen Beziehung zwischen Dick Liddil, einem Mitglied der Gang, und der Stiefmutter eines weiteren Gangmitglieds, Wood Hite. Keine der beiden Hauptfiguren Jesse und Bob ist in diese Sequenz eingebunden.

entscheidende Frage, die nie beantwortet wird, doch die zentrale Opposition zusammenfasst: „Can't figure it out – do you wanna be *like* me, or do you wanna *be* me?“



Abb. 16: Bob lässt sein Idol selbst beim Baden nicht aus den Augen.

Doch im Lauf des Films schlägt Bobs Verehrung in Frust um. Von einem Tag auf den anderen schickt ihn Jesse fort. Zurück bei seiner Familie wird er von seinem Bruder Charlie (Sam Rockwell) und Jesses Cousin Wood (Jeremy Renner) gehänselt, als diese seine säuberlich verpackte Sammlung von Fanartikeln über Jesse finden. Und als ihn sogar sein Idol selbst vor der versammelten Familie wegen seiner kindlichen Bewunderung demütigt, empfindet Bob zum ersten Mal Hass auf Jesse. Die Motivation, die ihn bald darauf dazu bringt, sich auf der lokalen Polizeistation als „Privatdetektiv“ engagieren zu lassen, fasst er gegenüber einem Sheriff selbst mit bitterer Miene in Worte: „I've been a nobody all my life. I was the baby [...], the one people picked on. And ever since I can remember it, Jesse James has been as big as a tree.“ Es sind weder finanzielle noch moralische Überlegungen, die Bob zum Mord antreiben, sondern der Hunger nach Anerkennung und Ruhm, die er vergeblich von Jesse erhofft hatte. Niederer vergleicht die Beziehung passend mit der einer „verschmähten Liebe“ (Niederer 2007: 18).

Das Drama spitzt sich zu, als Jesse die beiden Ford-Brüder in seinem Haus aufnimmt, um gemeinsam einen neuen Banküberfall zu planen. Die Stimmung ist von gegenseitigem Misstrauen geprägt; Jesse lässt die Brüder nicht aus den Augen und scheint ihren Plan durchschaut zu haben. Die beiden sind seinen nahezu sadistischen Launen vollständig ausgeliefert, wobei Jesse insbesondere Bob im Visier hat: Im einen Moment tätschelt er ihm wohlwollend die Schultern, im nächsten hält er ihm ein Messer an die Kehle – nur um sich

gleich darauf über die entsetzte Reaktion der Brüder lustig zu machen. Einmal schläft er im selben Zimmer wie Bob und verbietet ihm nachts aufzustehen, tags darauf entschuldigt er sich in einem Anflug von Bedauern für seine Paranoia und beschenkt ihn grosszügig mit einem Revolver mit der mehrdeutigen Bemerkung „You’re gonna break a lot of hearts“, als wäre er sich seines drohenden Endes bewusst.

Die Hinweise auf Jesses bevorstehenden Tod werden im Lauf des Films auch von der Erzählstimme mehrfach angekündigt. Als Frank James (Sam Shepard) nach dem Eisenbahnüberfall die Bande verlässt, erfahren wir, wie er auf den Tod seines Bruders sieben Monate später reagieren wird. Als der bedeutsame Tag näher rückt, wird dies den Zuschauern wiederum vergegenwärtigt: „The day before he died was Palm Sunday“. Doch das Wissen um seinen Tod schmälert die Spannung keineswegs, im Gegenteil: Das bewusste Hinarbeiten auf den einen, entscheidenden Moment lässt die Szenen davor als bedrückendes, nahezu kammerspielartiges Szenario erscheinen. Der Tag seiner Ermordung wird schliesslich in einer grossen Überschrift mit dem Datum angekündigt, unterlegt mit dissonanter, unheimlicher Musik.

Mit Jesses Tod endet die zentrale Dichotomie des Films nicht, sondern entfaltet sich erst richtig: Bob hat mit dem übermächtigen Geist des Banditen mehr zu kämpfen als mit dem lebenden Jesse. Damit wird er zweimal schmerzlich konfrontiert: Das erste Mal mitten in seinem Theaterstück, in dem er gemeinsam mit Charlie (in der Rolle von Jesse) die Ermordungsszene nachspielt. Statt Bewunderung erntet er erst verhaltenen Applaus (Charlies fehlendes Schauspieltalent wird vom Publikum gar belacht), dann plötzlich auch beleidigende Rufe aus dem Publikum: „Murderer! Coward!“ Während er auf diese Anschuldigungen noch aktiv reagiert, indem er in den Zuschauerraum springt und den Beschuldigenden verprügelt, gestaltet sich seine Reaktion auf die zweite Konfrontation völlig anders: In einer Bar hört er, wie ein Musikant die berühmte Jesse-James-Ballade rezitiert, die Bob Ford als „dirty little coward“ verewigt. In einem Anflug von Galgenhumor bemüht sich der betrunkene Bob gar um Korrekturen von Details des Liedertexts: „It’s two children, not three.“ Seine eigene Rolle als feigen Verräter kommentiert er nicht; er scheint vor der Übermacht seines Kontrahenten kapituliert zu haben.

Parallel zu Jesse James’ posthumer Verherrlichung nähert sich Bob nach und nach seinem Untergang: Der erhoffte Ruhm bleibt aus, er bewegt sich zwar in den obersten

Gesellschaftsschichten, aber ohne den erhofften Respekt und Anerkennung. Mit dem Selbstmord seines Bruders Charlie, der zum Opfer seines schlechten Gewissens wird, verliert er seinen einzigen Komplizen. Erst lange nach Jesses Tod – die Narration macht einen Zeitsprung ins Jahr 1892 – kann Bob selbstkritisch auf die Ereignisse zurückblicken. In diesem Moment des retrospektiven Bedauerns und Hinterfragens, lässt sich tatsächlich eine Art Ähnlichkeit mit Jesse ausmachen, der sich kurz vor seinem Tod in einer vergleichbaren Stimmung befand. Mit schwarzem Hut und Mantel mit Pelzkragen erinnert der nun 32-jährige Bob auch äusserlich erstmals an sein unerreichtes Idol. „You know what I expected?“, sinniert er gegenüber seiner Freundin, der Sängerin Dorothy (Zooey Deschanel), „Applause. I was only 20 years old then, I couldn’t see how it would look to people.“

Am Ende des Films schliesst sich der Kreis: Wie sein Idol wird Bob selbst zum Ziel eines Attentats durch einen Mann mit „a vague longing for glory“. Die Wiederholung der Todessituation kündigt die *voice over* mit einem erneuten Vorgriff an. Doch gibt sie darin unmissverständlich zu verstehen, dass Bob keine posthume Verherrlichung erwartet:

There would be no eulogies for Bob, no photographs of his body would be sold in sundries stores, [...] no biographies would be written about him, no children named after him.

Die letzte Einstellung zeigt Bobs überraschtes Gesicht, als er auf den Ruf seines zukünftigen Mörders hin den Kopf dreht. Mitten in der Bewegung friert das Bild ein, während die *voice over* fortfährt: „Robert Ford would only lay on the floor and look at the ceiling, the light going out of his eyes, before he could find the right words.“ Dieses Ende erinnert an den berühmten finalen Freeze Frame von *BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID* (George Roy Hill, USA 1969), der eine heldenhafte Konnotation trägt: “They are frozen in action, indicating that they cannot really die but have indeed become a legend“ (Wright 1977: 172). Hier aber verweist das Nicht-Darstellen von Bobs Tod, ähnlich wie der Filmtitel, vielmehr in ironischer Weise auf die Inschrift von Jesses Grabstein am Ende von *Kings JESSE JAMES: Sein Ende* ist schlichtweg „not worthy to appear here“. Zur Unterstreichung dieser bitteren Ironie verleiht die wehmütige Musik dem Moment eine zusätzliche Tragik.

8.2. Emotionale Anteilnahme

Bei Jesse handelt es sich in diesem dritten Film um eine opake Figur (nach Smith), die wenig bis gar keinen Zugang zu ihrem Innenleben gestattet. Obwohl die Figur als fiktives Wesen mit vielen Charakterzügen ausgestattet ist und wir sie in unterschiedlichen emotionalen

Stimmungen erleben, bleibt sie in ihrer Gesamtheit undurchsichtig und unnahbar, wie Spindler bemerkt: „Instead of making him a faceted, complex round character, this overflow of contradictory attributes really leaves [Jesse] short of any identity“ (Spindler 2008: 101). Als Jesse auf der Suche nach einem Bandenmitglied dessen minderjährigen Neffen foltert, ist dies die brutalste Handlung, die Jesse James in seiner langen Leinwandkarriere begangen hat. Die Gewalt gegen ein Kind, das moralisch Verwerflichste, was eine Figur tun kann, wird kontrastiert mit Jesses liebevollem Verhalten zu seinen eigenen Kindern. Anders als Robert Duvalls Jesse, dem ironisierende Elemente etwas Amüsierendes verleihen, hat Brad Pitts Figur nichts Lustiges an sich – im Gegenteil, durch ihre Unnahbarkeit und Unvorhersehbarkeit wirkt die Figur umso bedrohlicher (vgl. Buscombe 2007: 51). Die bildlogische Fokalisierung auf Jesse in der Eisenbahnszene dient denn auch nicht der emotionalen Annäherung an die Figur, sondern verstärkt lediglich die Dramatik des mythischen Moments und dient der Etablierung der Figur als nahezu übermenschlicher Gestalt. So übt die Figur trotz der emotionalen Distanz eine unbestreitbare Faszination auf die Zuschauer aus.

Im Fall von *THE ASSASSINATION* vermischen sich die Figurenebenen sehr stark. Mit Brad Pitt als einem der bekanntesten und bestverdienenden Hollywood-Stars der Gegenwart ist die Figur als Objekt der Bewunderung untrennbar mit ihrem Darsteller verstrickt, wie die Kritikerin Manohla Dargis feststellt: „Part of the attraction of this film is how his celebrity feeds into that of his character“ (Dargis 2007). Dieser Aspekt betont die symptomatische Ebene der zeitgenössischen Celebrity-Kultur und inszeniert Jesse James als Superstar seiner Zeit. Insbesondere die posthume Verherrlichung, die verstorbenen Berühmtheiten wie Elvis Presley oder Michael Jackson zukommt, hat sich als paradoxes Markenzeichen unserer Kultur etabliert.²³ Ein als Jesse James verkleideter Saloon-Sänger, der in der Gegenwart von Bob Ford die Ballade vorträgt, steht als Symbol für dieses Phänomen. Beim Darsteller handelt es sich übrigens um Nick Cave, selbst ein bekannter Rockmusiker, der auch für die Komposition der Filmmusik von *THE ASSASSINATION* mitverantwortlich zeichnet.

²³ Die oben beschriebene Darstellung von Bobs sang- und klanglosem Untergang bezieht ihre Tragik aus einem analogen symptomatischen Bezug: die Angst davor, nach dem Tod in Vergessenheit zu geraten, ist in der heutigen Prominenz-orientierten Gesellschaft weit verbreitet. Doch auch hier findet sich eine selbstreflexive Widersprüchlichkeit, denn „after all, Bob Ford has acquired some posthumous fame with this film“ (Spindler 2008: 105).

Als unnahbarer Star taugt Jesse James nicht als soziale Identifikationsfigur für die Massen – diese Funktion übernimmt dessen Bewunderer Bob als Vertreter des *common man*, der von Jesses Ruhm nur träumen kann. Seine geheime Sammlung von Gegenständen, die ihn mit seinem Idol verbinden – Fotos, Groschenromane etc. – entspricht der heutigen Fankultur. Bobs gedemütigte Reaktion auf die Hänseleien von Charlie und Wood, als diese sich über seine Schätze lustig machen, ist damit leicht nachzuvollziehen.

Auch das *alignment* ist auf seine Erlebnisse abgestimmt: Während eines Grossteils des Films befinden wir uns auf Bobs Wissensstand. Von der *voice over* werden wir über seine Gedanken, Motivationen und Gefühle informiert:

Bob was certain that the man had unriddled him. [...] He imagined himself at 34. He imagined himself in a coffin. He considered possibilities and everything wonderful that could come true.

In Bezug auf Jesse gibt die *voice over* dagegen meist entweder historisch belegbare Fakten oder um seine Wirkung auf andere wieder („Rooms seemed hotter when he was in them“). Die allgegenwärtige Präsenz der *voice over* und das ständige Vermischen von objektiven Fakten und subjektiver Wahrnehmung simuliert eine Nullfokalisierung, doch tatsächlich handelt es sich um eine interne Fokalisierung mit Bob als Fokalisatorfigur. Die visuelle Ebene verstärkt diese Perspektivierung mit mehrfachen POVs, so auch in der Schlüsselszene, als Bob die Waffe auf Jesse richtet. Praktisch dieselbe Einstellung findet sich beim Nachspielen des Mordes im Theater, was nahelegt, dass Bob seine Tat innerlich erneut aufleben lässt und damit auch zu verarbeiten sucht (vgl. Abb. 17 und 18).

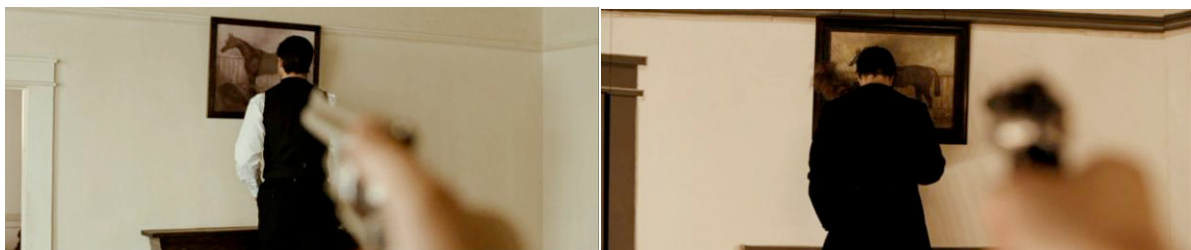


Abb. 17 und 18: Bobs visuelle Perspektive beim Mord an Jesse und der Nach-Inszenierung im Theater.

Dazu kommen lange Einstellungen von Bobs Gesicht in Grossaufnahmen, in denen die Zuschauer jede seiner kleinsten Bewegungen wahrnehmen können. Kurz vor dem Mord an Jesse umfährt die Kamera langsam sein Gesicht, wir sehen seine Hand zittern und erkennen, dass er mit den Tränen kämpft (vgl. Abb. 19). Im Gegensatz dazu wird Jesse oft als schwarze,

entfernte Silhouette im Hintergrund gezeigt, was die emotionale Distanz zu seiner Figur verstärkt.



Abb. 19: Bob (Casey Affleck) versucht verzweifelt, Haltung zu bewahren.

Trotz der eindeutigen Annäherung an Bob in Bezug auf das *alignment* kommt aber keine durchgehende *allegiance* mit ihm zustande. Das Verhältnis zu seiner Figur ist zwiespältig, da auch eine krankhafte Ader zum Vorschein bringt und die „normale“ Form von Bewunderung eines Idols ins Extreme zieht: So ist er nicht einfach ein Fan, sondern „a groupie, a stalker [...], a lost soul“, dessen pathologische Sucht nach Anerkennung ihn bis zum Äussersten treibt (Kitses 2007: 18). Dies stellt das Publikum vor ein Dilemma: Obwohl wir handlungslogisch und bildlogisch dazu gezwungen werden, Bobs Erlebnisperspektive einzunehmen, können wir ihn nicht uneingeschränkt als Sympathieträger akzeptieren. Aber auch Jesse stehen wir mit einer zwiespältigen Mischung aus Faszination und Abneigung gegenüber. Genau aus diesem emotionalen Dilemma bezieht die zentrale Gegenüberstellung zwischen Bob und Jesse ihre Spannungsmomente.

Die emotionale Schlüsselszene des Films ist die tödliche Eskalation, die als narrativer Höhepunkt gleichzeitig die Konfrontation der binären Oppositionen darstellt. An dieser Szene zeigt sich, wie entscheidend die Wahrnehmung der verschiedenen Figurenebenen (nach Eder) für die emotionale Anteilnahme in Bezug auf den Mythos ist. Betrachtet man die Ebene der fiktiven Wesen, ist Jesses Tod „a kind of suicide“, wie es Spindler deutet (Spindler 2008: 101). Dies erscheint durchaus plausibel, schon aufgrund der vorherigen Andeutungen von Jesse – er erwähnt das Thema Selbstmord einmal sogar explizit in einem philosophischen

Gespräch mit Charlie. Diese Blickweise führt zur Entlastung von Bob, dessen Verrat mehr einer Befreiung gleichkommt. Dadurch würde der Mythos Jesse James dekonstruiert.

Doch geht man von einer Verlagerung der Figurenebenen zu Artefakten aus, führt dies zu einer völlig anderen Interpretation, die in sich weitaus geschlossener ist. Die gesamte Aktion der Ermordung hat einen unwirklichen, künstlichen Charakter. Jesses Satz „I guess I’ll take my guns off for fear the neighbors might spy them“ wirkt einstudiert, ebenso seine langsamen, überdeutlichen Bewegungen, mit denen er den Waffengürtel auf dem Sofa drapiert. Mit dem entscheidenden Satz “Don’t that picture look dusty” steigt Jesse auf einen Stuhl, der wirkt, als ob er extra für diesen Zweck dort hingestellt worden sei. Auf der Tonebene wird dieser Eindruck von Künstlichkeit verstärkt: Sobald Jesse seine letzten Worte gesprochen hat, werden sämtliche diegetischen Geräusche ausgeblendet und durch ein extradiegetisches, melancholisches Lied ersetzt.

Als fiktive Figuren scheinen sämtliche Figuren widerwillig zu handeln; auch Bob zögert, bevor er die Waffe hebt. Es scheint, als ob der übermächtige Mythos die Figuren dazu zwingt, einer vorprogrammierten Handlung zu folgen. Zwei POV-Einstellungen zeigen erst Bobs Blickperspektive (vgl. Abb. 17), anschliessend Jesses, der Bobs Reflektion im sich spiegelnden Glas des Bildes erkennt. Erst der abrupte und ohrenbetäubende Schuss bringt die Figuren – und die Zuschauer – zurück in die Diegese. Die Musik bricht ab, die Umgebungsgeräusche setzen wieder ein. Mit unerwarteter Wucht und lautem Klirren prallt Jesses Gesicht gegen die berstende Glasscheibe, mit einem plumpen Geräusch fällt er zu Boden. Damit tritt die fiktive Figurenebene wieder in den Vordergrund. Die Szene erinnert in ihrer narrativen Funktion und der formalen Gestaltung an die *show downs* der Italowestern von Sergio Leone. Deren Künstlichkeit wird demonstrativ ausgestellt, wie Schweinitz festhält:

Diese ‚Welt‘ macht selbst darauf aufmerksam, dass sie nicht von ‚realen‘ oder auch nur scheinbar realen Menschen bevölkert wird, sondern von Masken des Imaginären, von künstlichen Wesen, die in äusserst reduzierter Form auf eine lange Kette von Vorläufern und auf deren Handlungsprogramme verweisen. (Schweinitz 2006: 229)

Die postmoderne Art der „lustvollen Verklärung“ des Stereotypen ist durchaus Teil dieser Selbstreflexivität (vgl. ebd.: 224f). Es geht nicht um eine realistische Darstellung der Ermordung von Jesse James, deren korrekte historische Rekonstruktion von vornherein zum Scheitern verurteilt wäre, sondern um den demonstrativen Verweis auf die Übermacht des Mythos. Anders als beim Italowestern, der einen ironisch-distanzierten Blick auf die artifizielle Welt heraufbeschwört, dominiert in *THE ASSASSINATION* ein nostalgisches

Verhältnis zum mythischen Moment: Dessen Unausweichlichkeit ist mit einer epischen Tragik verbunden, was die Szene zur emotionalsten des gesamten Films macht: Sie erscheint fast wie eine Einladung an die Zuschauer, in einer Art exklusiven Performance dem mythischen Moment in seiner ganzen Dramatik beizuwohnen.

8.3. Der Metamythos

Die metamythische Dimension entsteht massgeblich durch das Verschieben der Perspektivierung auf den jugendlichen Verehrer und dessen subjektiver Wahrnehmung. „Die Macht des zweiten Mythos besteht darin, den ersten als angeschaute Naivität zu setzen“, beschreibt Barthes die selbstreflexive dritte Ebene (Barthes 1964: 122). Genau diese Position des naiven Lesers nimmt Bob zunächst ein, weil er Jesse tatsächlich für den stilisierten Helden hält, wie er in Groschenromanen (und Filmen wie demjenigen von Henry King) porträtiert wird. Dieser verzerrte Blick auf den Mythos zeigt sich auf formaler Ebene, wenn

Bob Jesse durch eine verformte Fensterscheibe betrachtet. Indem uns der Film die dunkle, psychopathische Seite des Banditen vorhält, werden wir dazu aufgefordert, Bobs Wahrnehmung des Mythos kritisch zu hinterfragen. Gleichzeitig fungiert

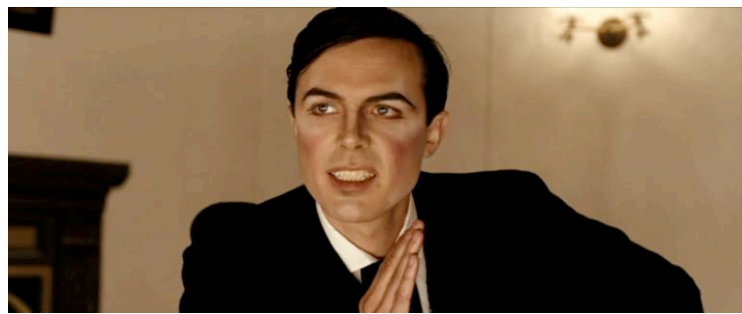


Abb. 20: Bob erzählt dem Theaterpublikum stolz von seiner Tat.

Bob aber als soziale Identifikationsfigur, was bedeutet, dass wir seine Faszination zumindest ansatzweise nachvollziehen können. Im zwiespältigen emotionalen Verhältnis zu den zwei gegensätzlichen Figuren liegt nun genau die Widersprüchlichkeit, die Barthes der mythologischen Selbstreflexion zuschreibt (vgl. Kapitel 2). Die demonstrative Abstempelung von Bob als Feigling im Filmtitel weist auf das selbstreflexive Spiel mit der Stereotypisierung hin, die den Mythos kennzeichnet. In der Nach-Inszenierung der Ermordungsszene im Theater wird die Selbstreflexivität um eine zusätzliche Ebene gesteigert und führt zu einer Verdopplung der Zuschauersituation und der *voice over*, da Bob zum Publikum spricht. Diese *mise en abyme* enthält auch einen ironischen Unterton: Die unrealistische Theaterschminke lässt die Figuren als Karikaturen ihrer selbst erscheinen, übertrieben theatralische Gesten lassen sich als kleinen Seitenhieb des Kinos auf das Theater als ewigen Erzrivalen deuten (vgl. Abb. 20). Gleichzeitig zeigt diese Szene Bobs Versuch, seinen eigenen Mythos zu

kreieren, als ob er sich bewusst wäre, dass sich das Theater eignet, „durch den rituellen [...] Nachvollzug vergangenen Geschehens dieses [...] als überzeitlich gültiges immer wieder auf einer relativ hohen Ebene der Mythisierung zu halten“ (Rieger, zit. in Wodianka 2005: 50). Doch Bobs Bemühen ist zum Scheitern verurteilt: Er muss schmerzlich die Erfahrung machen, dass ein Mythos „in letzter Instanz immer auch den Widerstand bedeuten [kann], den man ihm entgegensetzt“ (Barthes 1964: 121). Durch die Thematik der Verfälschung von Fakten liefert diese Szene implizit einen kritischen Kommentar zur Rolle der Medien in der Kreation von Mythen.

Diese Auseinandersetzung mit der Funktion der Medien ist ein zweiter zentraler Aspekt der Metaebene, wie Wodianka ausführt, denn Mythen „existieren trotz ihrer ‚überzeitlichen‘, naturalisierenden Wirkung ebenso wie Nationen nicht per se, sondern werden in jeweilig neuer medialer Vermittlung geformt und ‚erfunden‘“ (Wodianka 2005: 60). THE ASSASSINATION thematisiert fast alle wesentlichen medialen Komponenten des Jesse-James-Mythos: die Artikel des Zeitungsherausgebers John Newman Edwards (mit wortgenauen Zitaten), die Heldengeschichten der Groschenromane, Verherrlichung durch Folklore und passive Sympathisanten (was fehlt, ist die Selbstdarstellung des Banditen). Dabei vertritt der Film durchaus einen (selbst-)kritischen Standpunkt mit symptomatischem Bezug auf unsere medienorientierte Gesellschaft, wie Kitses beobachtet:

This definitive treatment of the legendary event of the title pivots on a hero-worship and paranoia that are entirely appropriate to our present era, dominated as it is by the media's ugly assassination of celebrities. (Kitses 2007: 16)

So werden wir Zeugen der medialen Ausschachtung von Jesse James' Tod. Zeitungshäuser werden regelrecht überrannt, massenhaft strömen die Menschen in einer Art Pilgerreise zu Jesses Haus, Unsummen von Geld werden für seinen präparierten Körper geboten, der im Leichenschauhaus zur Hauptattraktion wird. Am stärksten ist die Selbstreflexivität des Films in der Nahaufnahme einer Fotokamera markiert, in deren Linse sich Jesses präparierter Körper spiegelt (vgl. Abb. 21). Die Perversität dieser Schaulust wird angedeutet, wenn wir Jesses geschockte und machtlose Witwe sehen, unfähig, ihren Mann in Ruhe zu begraben.



Abb. 21: Stolze Bürger posieren neben Jesses Leichnam für ein Erinnerungsfoto.

Einen dritten Aspekt des Metamythos stellt der selbstreflexive Umgang mit dem Thema Realismus dar. Dieser zeigt sich auf der formalen Ebene in mehrerer Hinsicht: Details wie die Textur von Kleidungen, im Raum schwebende Staubflocken oder Hautporen im Gesicht der Figuren zeichnen sich durch ihre extreme Schärfe aus. Cousins beschreibt die hyperrealistische Essenz dieser Seherfahrung mit folgenden Worten: „I felt that someone had washed my windscreen or given me better contact lenses“ (Consius 2008: 203). Oft wird die Präsenz von Objekten hervorgehoben, die für die Narration bedeutungslos sind, aber Teil der diegetischen Welt und der subjektiven Wahrnehmung der Figuren sind – Barthes nennt dieses Betonen von „unnützen Details“ den *Wirklichkeitseffekt* (Barthes 2006: 164f). Unmittelbar vor Jesses Tod ist diese Fixierung auf visuelle, auditive und haptische Details besonders stark, als ob zur Vorbereitung des grossen Moments alle Sinne geschärft werden sollten: ein einzelner Schuh, der im Gras liegt, das penetrante Klirren eines Löffels in der Tasse, die Stimme von Jesses Tochter, die in einiger Entfernung auf der Wiese spielt. Promotionsfotos zum Film zeigen die verblüffende Ähnlichkeit, die Casey Affleck – im Gegensatz zu früheren Darstellern wie John Carradine – zum historischen Bob Ford besitzt, und betonen diese in der detailgetreuen Nachstellung einer Fotografie (vgl. Abb. 22 und 23). Auch im Film selbst fällt die Orientierung an der Ästhetik historischer Fotografien im Sepia-Ton auf. Diese formale Stilisierung kennzeichnet die Metaebene: Nicht die Abbildung der Realität ist das Ziel, sondern die Abbildung der Abbildung. Auf formaler Ebene widerspiegelt dieser selbstreflexive Umgang mit der Realismus-Thematik die inhaltliche Frage nach dem „realen“ Jesse James, die vermutlich nie gelöst werden kann. Darauf deutet auch die Konzeption von Jesse als undurchsichtige Figur und Projektionsfläche hin, wie Spindler bemerkt:

In whatever way the countless accounts of Jesse James' life have portrayed and characterized him, all of them are merely imaginary projections onto a historical figure, whose true personality and identity must remain a mystery and unknown. (Spindler 2008: 101)

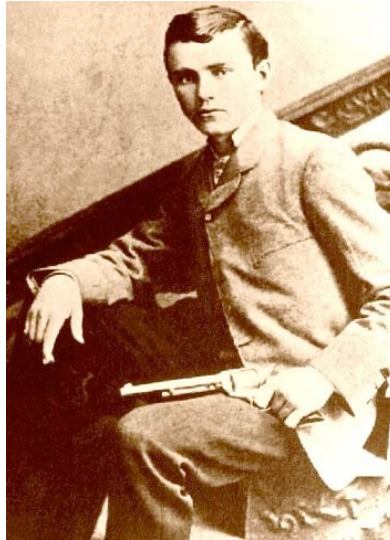


Abb. 22 und 23: Der Schauspieler Casey Affleck und der historische Bob Ford im Vergleich.

THE ASSASSINATION ist ein Film der Gegensätze und Zwiespältigkeiten, und genau in seiner Widersprüchlichkeit liegt sein Charakter als Metamythos. Die Konzeption von Jesse James als Figur mit widersprüchlichen Attributen bewirkt eine gespaltene emotionale Anteilnahme, die zwischen Faszination und Nostalgie einerseits und

kritischer Distanz andererseits schwankt. Gleich verhält es sich mit seinem Gegenspieler Bob Ford, der einerseits als soziale Identifikationsfigur und Fokalisator fungiert, andererseits die Position als Sympathieträger nicht halten kann. Auch Bobs eigenes Verhältnis zu Jesse ist gespalten; sein Held wird schliesslich zu seinem Feind. Auf formaler Ebene wird diese Gegensätzlichkeit durch ständige Wechsel zwischen Realismus und Künstlichkeit und zwischen objektiver Historizität und subjektiver Wahrnehmung gespiegelt.

9. Fazit

Das Ziel der vorliegenden Arbeit bestand darin, drei Filme über Jesse James im Hinblick auf ihr jeweiliges Verhältnis zum Mythos hin zu untersuchen. Mit Roland Barthes' Mythentheorie wurden drei unterschiedliche Herangehensweisen an den Mythos dargelegt, auf die, wie die Analyse zeigte, jeweils ein Film zutrifft:

1. Die Konstruktion des Mythos findet in *JESSE JAMES* (1939) statt.
2. Die Dekonstruktion des Mythos nimmt *THE GREAT NORTHFIELD MINNESOTA RAID* (1972) vor.
3. Die Konstruktion eines Metamythos entsteht in *THE ASSASSINATION OF JESSE JAMES BY THE COWARD ROBERT FORD* (2007).

Zur Konzeption der Figur wurden folgende Erkenntnisse gewonnen: Beim mythischen Jesse James handelt es sich um eine komplexe Mischung aus Sozialbandit nach den Kriterien von E.J. Hobsbawm und amerikanischem *frontier*-Helden. Als Teil des *frontier*-Mythos hat der Outlaw als stereotyper Held zur nationalen Identitätsstiftung Amerikas beigetragen und sich so im kulturellen Gedächtnis des Landes verewigt. Zwischen dem klassischen Westernhelden und der Konzeption des mythischen Outlaws besteht eine Wechselwirkung, wie sie sich in *JESSE JAMES* (1939) zeigt: Der Bandit wird aus seinem lokalen, historischen Kontext des Amerikanischen Bürgerkriegs herausgerissen und kämpft stattdessen als enteigneter Farmer gegen ein mächtiges Eisenbahnkonglomerat. Er wird durch die Ungerechtigkeit seiner Feinde in die Kriminalität getrieben, wird durch seinen Widerstand zum Volkshelden stilisiert und stirbt einen Märtyrertod durch den Verrat eines Freundes. *THE GREAT NORTHFIELD MINNESOTA RAID* zeigt den Banditen hingegen als ehemaligen Guerilla-Kämpfer des Bürgerkriegs, der sich zwanzig Jahre nach der Kapitulation immer noch für den Süden einsetzt und damit hauptsächlich von politischen und rassistischen Motiven getrieben ist. Sein grösster Rivale ist ein Mitglied seiner eigenen Bande, Cole Younger. In *THE ASSASSINATION* schliesslich wird Jesse ebenfalls als resistenter Südstaatenanhänger gezeichnet, dessen politische Orientierung aber für die Handlung keine Rolle spielt: Vielmehr geht es um die komplexe Beziehung zu seinem jugendlichen Verehrer und zukünftigen Mörder Robert Ford.

Ausgehend von Jens Eders und Murray Smiths Emotionstheorien habe ich den Schwerpunkt der Untersuchung auf die emotionale Anteilnahme in Form von sozialer Identifikation sowie Sympathie respektive Antipathie gegenüber den jeweiligen Figuren gelegt. Dabei habe ich die

These verfolgt, dass die emotionale Anteilnahme der Zuschauer an den Figuren entscheidend für die Herangehensweise an den Mythos ist. Dies hat die Analyse der drei Filme bestätigt: Jeder der drei Filme verfügt über eine soziale Identifikationsfigur, was hauptsächlich auf die jeweilige symbolische und symptomatische Ebene ihrer Konzeption zurückzuführen ist. In *JESSE JAMES* ist es der Bandit selber, dessen Aufbegehren gegen die Behörden das Publikum der Depressions-Ära gut nachvollziehen konnte. In *THE GREAT NORTHFIELD MINNESOTA RAID* hingegen steht Jesse für die auf Lügen basierende US-Vietnamkriegspolitik der 1970er Jahre; als Identifikationsfigur dient Cole Younger, der als Bandenmitglied von Jesse mit der „Bedrohung von innen“ leben muss. *THE ASSASSINATION* schliesslich macht den Mörder des Banditen ansatzweise zur sozialen Identifikationsfigur. In der gegenwärtigen Celebrity-Kultur unserer westlichen Gesellschaft ist die Bewunderung eines Idols leicht nachzuvollziehen. Doch die Identifikation mit Bob stösst an ihre Grenzen, weil der Mochtegern-Jesse vom passiven Bewunderer zum aktiven Stalker mit pathologischen Zügen mutiert.

In Bezug auf die narrative Entwicklung von Sympathie bzw. Antipathie lässt sich sagen, dass sowohl *JESSE JAMES* als auch *THE GREAT NORTHFIELD MINNESOTA RAID* klare moralische Positionen beziehen: Ersterer stattet den Banditen in der Tradition seiner mythischen Funktion als Nationalhelden mit überwiegend positiven Merkmalen aus und macht ihn dadurch zum eindeutigen Sympathieträger. Letzterer zeichnet Jesse als psychopathischen, kaltblütigen Mörder ohne jegliche moralische Skrupel und evoziert somit eine Anteilnahme in Form von Antipathie. Dazu kommt durch die ironisierende und ins Lächerliche gezogene Darstellung ein distanziertes Amüsement. In *THE ASSASSINATION* fehlt hingegen diese Polarisierung, stattdessen sorgt Jesse als nahezu übermenschliche Figur mit vielen widersprüchlichen Eigenschaften sowohl für Faszination und Nostalgie als auch für kritische Distanz.

Unterstützt werden diese unterschiedlichen Formen von emotionaler Anteilnahme durch narrative Muster und die formale Gestaltung. In *JESSE JAMES* dominiert die Funktion sämtlicher Figuren als Symbole mit bestimmten moralischen Werten, die allesamt auf die Konzeption von Jesse als Helden zurückwirken. Die gesamte Narration ist auf binäre Oppositionen wie Agrargesellschaft/Industrialismus und Wildnis/Zivilisation ausgerichtet, die ebenfalls an moralische Werte geknüpft sind. *THE GREAT NORTHFIELD MINNESOTA RAID* setzt seine entmythisierte Figur in eine düstere, entfremdete Welt, die jegliche Verherrlichung verunmöglicht. *THE ASSASSINATION* verstärkt den emotionalen Zwiespalt gegenüber der

mythischen Figur durch Kontraste wie abrupte Wechsel in der Figurenzeichnung von fiktiven Wesen zu Artefakten sowie durch die Gegensätze Realismus/Künstlichkeit und objektive Historizität/subjektive Wahrnehmung auf formaler Ebene.

Während sich Figurenkonstellationen und narrative Muster verschieben, bleibt eine Komponente bestehen: die Eisenbahn. Am wiederkehrenden Gebrauch dieses ikonografischen Stereotyps des Westerngenres, das als Symbol für die Eroberung des Westens selbst mit einer mythischen Bedeutung behaftet ist, lässt sich das unterschiedliche Verhältnis der Filme zum Jesse-James-Mythos illustrieren. 1939 steht das *iron horse* für die negative, korrupte Seite der Industrialisierung, welche die Unterdrückung der Bauern verschuldet. In dieser symbolischen Bedeutung trägt die Eisenbahn als übermächtiger Gegner zur mythischen Darstellung von Jesse James selbst bei. 1972 wird das einstige Symbol hingegen zu einer unbedeutenden, dampfspuckenden Hülle degradiert und ins Lächerliche gezogen. Dies signalisiert den veränderten Blick auf den Mythos. 2007 schliesslich erhält die Eisenbahn ihren mythischen Status zurück, jedoch in Form einer lustvollen, selbstreflexiven Verklärung des Stereotyps. Die Ansätze der drei Filme im Hinblick auf den Mythos lassen sich damit klassischen, modernistischen und postmodernen Tendenzen zuordnen.

Die vorliegende Arbeit hat die generelle Entwicklung des Jesse-James-Mythos im Lauf der Filmgeschichte an drei Eckpunkten skizziert. Durch die Fülle an filmischen Darstellungen zu Jesse James bietet das Thema viel Raum für weitere Forschungsarbeiten. Neben weiteren Western wie *THE TRUE STORY OF JESSE JAMES* (Nicholas Ray, USA 1957) liessen sich auch parodistische Umsetzungen wie *JESSE JAMES MEETS FRANKENSTEIN'S DAUGHTER* (William Beaudine, USA 1966) oder *LUCKY LUKE* (James Huth, F/RA 2009) auf ihren Umgang mit dem Mythos hin untersuchen. Interessant wäre zudem die Klärung der Frage, ob sich die in dieser Arbeit festgestellten Tendenzen auch in anderen medialen Darstellungen ausmachen lassen und wie sich das Verhältnis von Jesse James zu anderen mythischen Figuren auf filmischer und intermedialer Ebene gestaltet. Neuere Produktionen wie *ROBIN HOOD* (Ridley Scott, USA/UK 2010) lassen vermuten, dass der Mythos des Sozialbanditen dem Kino noch eine Weile erhalten bleiben wird.

Welcher Aspekt der Figur Jesse James kann in zukünftigen filmischen Darstellungen noch beleuchtet werden? Die jüngste Produktion *THE ASSASSINATION* hat die Messlatte für weitere Filmemacher sicherlich hoch gesteckt, wie Spindler vermutet: "It may be suspected that it will

take some time until a Jesse James film can top this one in innovative complexity and artistic relevance” (Spindler 2008: 111). Wünschenswert wäre meines Erachtens ein Film, der sich anders als Dominiks Film hauptsächlich Jesses krimineller Karriere näherte und seinen Werdegang im Kontext des Bürgerkriegs beschreiben würde; dies käme dem Versuch gleich, die historische Person hinter dem Mythos zu entdecken, denn wie Barthes festhält, ist „im Sinn [...] bereits eine Bedeutung geschaffen, die sich sehr wohl selbst genügen könnte, wenn sich der Mythos nicht ihrer bemächtigte“ (Barthes 1964: 96). In diesem Kontext ist auch die leise Kritik des Historikers White an den hier analysierten Werken verständlich:

These films all take a mythic Jesse James and try to craft them for their time. [...] Their goal is [to] use the legend to comment on contemporary society, not to understand the world James inhabited. (White 2010)

Natürlich wäre eine solche Herangehensweise gerade im Fall einer derart mythenumwobenen Figur wie Jesse James eine besondere Herausforderung. Neuere Biografien wie diejenige von T.J. Stiles liefern mit einer Fülle von detaillierten historischen Recherchen aber auf jeden Fall eine solide Grundlage. Die sozialen, wirtschaftlichen und politischen Spannungen des Amerikanischen Bürgerkriegs und der darauffolgenden *Reconstruction Era*, durch welche Jesse erst zu seiner Bekanntheit gelangte, bieten Raum für weitere vielschichtige Porträts des Outlaws und seiner Umgebung. Als Zuschauerin bin ich persönlich gespannt, zu welchen Emotionen mich die schillernde Figur Jesse James in zukünftigen Darstellungen anregen wird.

10. Abbildungsverzeichnis

- Titelbild Szenenbild aus THE ASSASSINATION OF JESSE JAMES BY THE COWARD ROBERT FORD (2007)
- Abb. 1 Fotografie von Jesse James (Woog 2010: 8)
- Abb. 2 Fotografie von Jesse James (Saffer 2002: 50)
- Abb. 3-7 Szenenbilder aus JESSE JAMES (1939)
- Abb. 8-11 Szenenbilder aus THE GREAT NORTHFIELD MINNESOTA RAID (1972)
- Abb. 12-21 Szenenbilder aus THE ASSASSINATION
- Abb. 22 Promotionsbild zu THE ASSASSINATION
http://queerbeacon.typepad.com/queer_beacon/images/jessejamescaseyaffleck_1.jpg
[Stand 01.10.2010]
- Abb. 23 Fotografie von Robert Ford
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/Robert_Ford.jpg
[Stand 01.10.2010]
- Grafik 1 Modell zum Mythos als System (Barthes 1964: 93)
- Grafik 2 Modell zu den vier Ebenen der Figur (Eder 2008a: 141)
- Grafik 3 Modell zu den emotionalen Wirkungsformen der Figur (Eder 2008a: 149)

11. Filmverzeichnis

Ausführlich behandelte Filme:

JESSE JAMES, USA 1939, Regie: Henry King, Buch: Nunnally Johnson, Kamera: George Barnes, W. Howard Greene, Musik: Louis Silvers, Darsteller: Tyrone Power, Henry Fonda, Nancy Kelly, Henry Hull, John Carradine, 106 min.

THE GREAT NORTHFIELD MINNESOTA RAID, USA 1972, Regie: Philip Kaufman, Buch: Philip Kaufman, Kamera: Bruce Surtees, Musik: Dave Grusin, Darsteller: Cliff Robertson, Robert Duvall, John Pearce, R.G. Armstrong, Luke Askew, 91 min.

THE ASSASSINATION OF JESSE JAMES BY THE COWARD ROBERT FORD, USA/CAN 2007, Regie: Andrew Dominik, Buch: Andrew Dominik, Kamera: Roger Deakins, Musik: Nick Cave, Warren Ellis, Darsteller: Brad Pitt, Casey Affleck, Sam Rockwell, Sam Shepard, Mary-Louise Parker, 160 min.

Weitere Filme:

AMERICAN OUTLAWS (Les Mayfield, USA 2001)

BILLY THE KID (David Miller, USA 1941)

BUFFALO BILL (William A. Wellman, USA 1944)

BUFFALO BILL AND THE INDIANS (Robert Altman, USA 1976)

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

CASABLANCA (Michael Curtiz, USA 1942)

FRANK & JESSE (Robert Boris, USA 1995)

I SHOT JESSE JAMES (Samuel Fuller, USA 1949)

JESSE JAMES MEETS FRANKENSTEIN'S DAUGHTER (William Beaudine, USA 1966)

KING KONG (Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, USA 1933)

THE LONG RIDERS (Walter Hill, USA 1980)

LUCKY LUKE (James Huth, F/RA 2009)

THE MATRIX (Wachowski Brothers, USA/AUS 1999)

MCCABE AND MRS. MILLER (Robert Altman, USA 1971)

THE RETURN OF FRANK JAMES (Fritz Lang, USA 1940)

ROBIN HOOD (Ridley Scott, USA/UK 2010)

SHANE (George Stevens, USA 1953)

STAGECOACH (John Ford, USA 1939)

TAXI DRIVER (Martin Scorsese, USA 1976)

THE TRUE STORY OF JESSE JAMES (Nicholas Ray, USA 1957)

THE WILD BUNCH (Sam Peckinpah, USA 1969)

12. Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland 1964: *Mythen des Alltags* [franz. 1957]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland 1974: *Die Lust am Text* [franz. 1973]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland 2006: *Das Rauschen der Sprache* [franz. 1984]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Berg, Manfred 2004: „Der Mythos der Frontier und die amerikanische Identität“. In: Altrichter, Helmut et al. (Hg.): *Mythen in der Geschichte*. Freiburg: Rombach.
- Brant, Marley 1998: *Jesse James: The Man and the Myth*. New York: Berkley Books.
- Brant, Marley 2010: Email an die Autorin, 19.08.2010.
- Brown, Richard Maxwell 1994: „Violence“. In: Milner II, Clyde A. et al. (Hg.): *The Oxford History of the American West*. New York: Oxford University Press, S. 393-425.
- Buscombe, Edward 2007: „THE ASSASSINATION OF JESSE JAMES BY THE COWARD ROBERT FORD“. In: *Sight & Sound* 12, S. 51.
- Cameron, Kenneth M. 1997: *America on Film: Hollywood and American History*. New York: Continuum.
- Canby, Vincent 1972: „THE GREAT NORTHFIELD MINNESOTA RAID“. In: *The New York Times*, 15.06.1972.
<http://movies.nytimes.com/2007/09/21/movies/21assa.html> [Stand 01.10.2010]
- Cousins, Mark 2008: *Widescreen: Watching Real People Elsewhere*. London: Wallflower.
- Dargis, Manohla 2007: „Good, Bad or Ugly: A Legend Shrouded in Gunsmoke Remains Hazy“. In: *The New York Times*, 21.09.2007.
<http://movies.nytimes.com/2007/09/21/movies/21assa.html> [Stand 01.10.2010]
- Eder, Jens 2002: „Die Postmoderne im Kino: Entwicklungen im Spielfilm der 90er Jahre.“ In: Ders. (Hg.): *Oberflächenrausch: Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*. München: LIT, S. 9-61.
- Eder, Jens 2008a: *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.
- Eder, Jens 2008b: „Filmfiguren: Rezeption und Analyse“. In: Schick, Thomas; Ebbrecht, Tobias (Hg.): *Emotion – Empathie – Figur: Spielformen der Filmwahrnehmung*. Berlin: Vistas, S. 131-149.
- Hahn, André 2008: *Family, Frontier and American Dreams: Darstellung und Kritik nationaler Mythen im amerikanischen Drama des 20. Jahrhunderts*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Hansen, Ron 1983: *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*. New York: Harper.

- Hembus, Joe 1996: *Der Stoff aus dem die Western sind: die Geschichte des Wilden Westens 1540-1894: Chronologie – Mythologie – Filmographie* [1. Ed. 1981]. München: Heyne.
- Kafka, Franz 2005: *Tagebücher 1912-1914 (Originalfassung)*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Kitses, Jim 2007: „Twilight of the Idol“. In: *Sight & Sound* 12, S. 16-20.
- Lawrence, John Shelton; Jewett, Robert 2002: *The Myth of the American Superhero*. Grand Rapids, Michigan: W.B. Eerdmans.
- Leonardy, Heribert J. 1997: *Der Mythos vom „edlen“ Räuber: Untersuchungen narrativer Tendenzen und Bearbeitungsformen bei den Legenden der vier Räuberfiguren Robin Hood, Schinderhannes, Jesse James und Ned Kelly*. Saarbrücken: Schneidewind.
- Loy, R. Philip 2004: „Jesse James and Billy the Kid: Outlaws or Populist Heroes“. In: Ders. (Hg.): *Western in a Changing America, 1955-2000*. Jefferson: McFarland & Company, S. 193-216.
- Maltby, Richard 1996: „A Better Sense of History: John Ford and the Indians“. In: Cameron, Ian; Pye, Douglas (Hg.): *The Book of Westerns*. New York: Continuum, S. 34-49.
- Niederer, Rolf 2007: „Die Ballade vom edlen Banditen: Jesse James: Wahrheiten, Legenden, Filme“. In: *Filmbulletin* 8, S. 16-25.
- O’Neal, Bill 2004: *Gunfighter: Alle Revolvermänner des wilden Westens: Eine Enzyklopädie*. 7. Aufl. Zürich: Kontrapunkt/Oesch.
- Prassel, Frank Richard 1993: *The Great American Outlaw: A Legacy of Fact and Fiction*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Rainey, Buck 1998: *Western Gunslingers in Fact and on Film: Hollywood’s Famous Lawmen and Outlaws*. Jefferson et al.: McFarland & Co.
- Rünzler, Dieter 1995: *Im Westen ist Amerika: Die Metamorphose des Cowboys vom Rinderhirten zum amerikanischen Helden*. Wien: Picus.
- Saffer, Barbara 2002: *Jesse James*. Stockton, New Jersey: OTTN Publishing.
- Saunders, John 2001: „Development and Change: Three Films about Jesse James“. In: Ders. (Hg.): *The Western Genre: From Lordsburg to Big Whiskey*. London: Wallflower, S. 63-79.
- Schweinitz, Jörg 1994: „‘Genre’ und lebendiges Genrebewusstsein: Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft“. In: *Montage/av: Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation* 3.2., S. 99-108.
- Schweinitz, Jörg 2006: *Film und Stereotyp: eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie: zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie Verlag.

Schweinitz, Jörg 2007: „Multiple Logik filmischer Perspektivierung. Fokalisierung, narrative Instanz und wahnsinnige Liebe“. In: *Montage/av: Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation* 16.1., S. 83-100.

Seal, Graham 1996: *The Outlaw Legend: A Cultural Tradition in Britain, America and Australia*. Cambridge: University Press.

Seesslen, Georg; Weil, Claudius 1979: *Western-Kino: Geschichte und Mythologie des Western-Films*. Grundlagen des populären Films 1. Reinbek: Rowohlt.

Slotkin, Richard 1992: *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. New York: Atheneum.

Smith, Murray 1995: *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.

Spindler, Robert 2008: *Recent Westerns: Deconstruction and Nostalgia in Contemporary Western Film*. Marburg: Tectum Verlag.

Stiles, T.J. 2002: *Jesse James: Last Rebel of the Civil War*. New York: Vintage Books.

Taylor, Henry; Tröhler, Margrit 1999: „Zu ein paar Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm“. In: Heller, Heinz-B. et al. (Hg.): *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Marburg: Schüren, S. 137-152.

Tröhler, Margrit 1995: „Hierarchien und Figurenkonstellationen“. In: Hartmann, Britta, Müller, Eggo (Hg.): *7. Film- und fernsehwissenschaftliches Kolloquium – Potsdam '94*. Berlin: Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, S. 20-27.

Turner, Ralph Lamar; Higgs, Robert J. 1999: *The Cowboy Way: The Western Leader in Film, 1945-1995*. London: Greenwood Press.

Uebbing, Sandra 2007: *Amerika (er-)finden: Tradition und Transformation von Mythen in Filmen von Sergio Leone*. München: Reinhard Fischer.

Weidinger, Martin 2006: *Nationale Mythen – männliche Helden: Politik und Geschlecht im amerikanischen Western*. Frankfurt a. M.: Campus.

White, Richard 1997: „Outlaw Gangs and Social Bandits“. In: Milner, Clyde et al. (Hg.): *Major Problems in the History of the American West: Documents and Essays*. 2. Ed. Boston, New York: Houghton Mifflin Company, S. 222-237.

White, Richard 2010: Email an die Autorin, 08.08.2010.

Wodianka, Stephanie 2005: „Reflektierte Erinnerung: Metamythische Renarrationen des Jeanne-d'Arc-Mythos“. In: Knabel, Klaudia et al. (Hg.): *Nationale Mythen – kollektive Symbole: Funktionen, Konstruktionen und Medien der Erinnerung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 37-66.

Woog, Adam 2010: *Jesse James*. New York: Infobase Publishing.

Wright, Will 1977: *Sixguns & Society: A Structural Study of the Western*. Berkely et al.: California University Press.

Wulff, Hans J. 2005: „Moral und Empathie im Kino: Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption“. In: Brütsch, Matthias et al. (Hg.): *Kinogefühle: Emotionalität und Film*. Schüren: Schüren Verlag, S. 377-393.