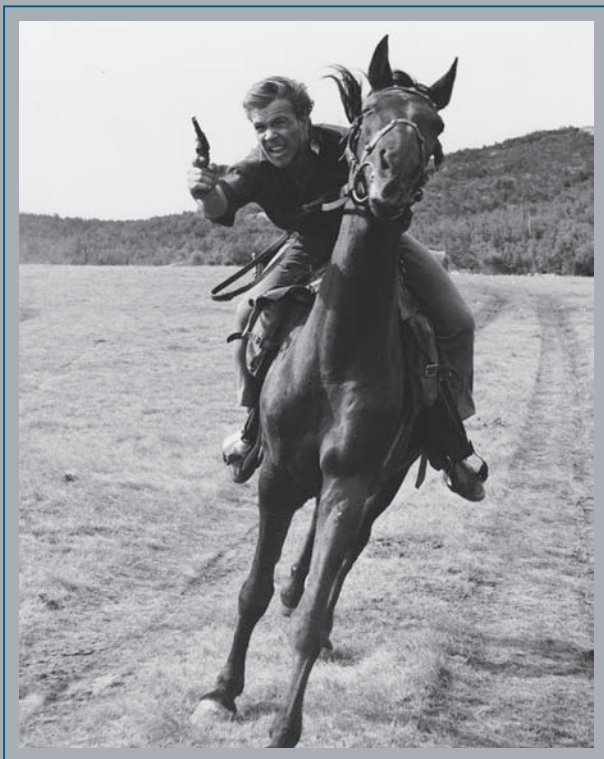


Europa im Sattel



Western
zwischen Sibirien
und Atlantik

Ein **CINEGRAPH** Buch

edition
text+kritik

EUROPA IM SATTEL

Western zwischen Sibirien und Atlantik

Redaktion
Johannes Roschlau

et+k

edition text + kritik

Mit Unterstützung der Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg sowie des Bundesarchiv-Filmarchivs, Berlin, der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin, und des Deutschen Filminstituts – DIF, Frankfurt und Wiesbaden

Übersetzungen: Andrea Kirchhartz, Peter Sigloch

Abbildungen: Archiv Thomas Brandlmeier (1); ARRI, München (2); Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin (2); Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin (21); Deutsches Filminstitut – DIF, Frankfurt und Wiesbaden (7); Filmarchiv Austria, Wien (2); Filmmuseum Potsdam (2)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar

ISBN 978-3-86916-209-6

E-ISBN 978-3-86916-315-4

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG,
München 2012
Levelingstr. 6a
81673 München
www.etk-muenchen.de

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen

Umschlagentwurf: Thomas Scheer / Konzeption: Dieter Vollendorf
Umschlagabbildung: DER SCHATZ IM SILBERSEE (1962, Harald Reinl):
Götz George (Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen)

Satz: Robert Wohlleben, Grünebergstraße 78, 22763 Hamburg
Druck und Verarbeitung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Neustädter
Straße 1–4, 99947 Bad Langensalza

Inhalt

DIE NEUE WELT IN DER ALTEN	7
Thomas Klein GIBT ES EINEN »EURO-WESTERN«? Der europäische Western im Kontext der globalen Zirkulation von Western-Stereotypen	9
Jo-Hannes Bauer DER »WILDE WESTEN« VON NEBENAN Pathos und Melodram in Phil Jutzis FEUERTEUFEL	21
Thomas Brandlmeier ISAR-WESTERN Sehr konkrete Utopien	33
Thomas Kramer EDLE WILDE ALS ROTE BRÜDER? Der DEFA-Indianerfilm zwischen Authentizitätsanspruch, »Karl May-Problem« und Amerikakritik	44
Tim Bergfelder WINNETOU LEBT! Die Karl May-Western der Rialto und ihr Nachwirken	58
Robert Fischer DER WILDERER ALS ALPEN-DJANGO Western und Western-Motive im Neuen Deutschen Film	71
Sergej Lavrent'ev DER GLORREICHE STURM Wie ein US-Western die sowjetische Gesellschaft beeinflusste	80
Günter Agde ROTER STERN UND BLAUE BOHNEN Der sowjetische Western als patriotisches Genre	88
Ivan Klimeš »LIMONADEN-JOE« UND DIE PFERDEOPER Bericht aus einem Land ohne »Wilden Westen«	97

Christopher Frayling »ZAPATA-SPAGHETTI« Der Italo-Western und die mexikanische Revolution	105
Andrea Mariani KLASSENKAMPF IM »EURO-WESTERN« Der politische Western in Europa 1966–1975	121
Thomas Ballhausen, Alexandra Matsouka LAGER UND MAGAZIN Über die archivgespeiste Ästhetik der österreichischen »postmodern sixshooters«	134
Harald Steinwender WESTERN ALL'INFERNO Gothic- und Horrorelemente im italienischen Western	141
Johannes Roschlau AN ISAR, NECKAR UND ANDEREN GEWÄSSERN Deutsche Stummfilm-Western 1918–1921	155
Register	165
Dank	172
Autoren	173

DIE NEUE WELT IN DER ALTEN

Als der Kientopp Ende des 19. Jahrhunderts ans Licht der Öffentlichkeit trat, ging in Amerika die Zeit des »Wilden Westens« gerade zu Ende. Auf der Leinwand lebte seine Legende jedoch fort. Kaum hatte sich der Western als Genre etabliert, schaute auch schon das Kino-Publikum in Europa gebannt über den großen Teich und folgte fasziniert den Geschichten um Cowboys und Indianer, Trecks und Trapper. Ihre Popularität animierte englische und französische Regisseure bald zur Produktion eigener Versionen. Damit begann die zeitweilig äußerst produktive Auseinandersetzung europäischer Filmschaffender mit dem amerikanischsten aller Genres. Vom Ural bis zum Atlantik, von Finnland bis Sizilien kämpfen und schießen sich die vertrauten Protagonisten seitdem auch durch die Alte Welt, die dabei meist vorgibt, die Neue zu sein.

Seit über 100 Jahren adaptieren, parodieren und dekonstruieren immer neue Generationen von Regisseuren die Themen, Motive und Erzählstrategien des Western. Das Ergebnis: Ein schillerndes Spektrum verschiedenster Aneignungsformen zwischen Nachahmung und postmoderner Neuinterpretation. Die Heterogenität der Genre-Varianten, die sich als europäische Western deuten lassen, macht gerade den besonderen Reiz dieser Filme aus, spiegeln sich in ihr doch die vielfältigen künstlerischen, ökonomischen und politischen Motive, die Regisseure in verschiedenen Zeiten, Ländern und Gesellschaftssystemen dazu animierten, sich mit dem Western einzulassen.

Der vorliegende Band vereint Beiträge von Film-, Literatur- und Kulturwissenschaftlern aus Deutschland, Österreich, Italien, England, Russland und Tschechien, die einen Teil dieser Vielfalt erfassen und in seinen konkreten Ausprägungen analysieren. Er soll aber auch ein erster Schritt dazu sein, die unterschiedlich intensiv erforschten nationalen Traditionen der Genre-Aneignung auf Gemeinsamkeiten und Schnittmengen hin zu untersuchen und damit Kriterien zu erarbeiten, die eine Definition des noch relativ unbestimmten Phänomens »Euro-Western« und seine Abgrenzung gegenüber dem »Mutter-Genre«, aber auch anderen globalen Spielarten ermöglichen können.

Welche Faktoren für die erheblich schwankende Quantität und Qualität der europäischen Western-Produktion im letzten Jahrhundert hauptsächlich verantwortlich waren, zeichnet sich bei einer Zusammenschau der Beiträge in Umrissen ab. Neben einer grundlegenden Affinität zum Genre bei den Filmschaffenden und seiner enormen Popularität bei den Zuschauern quer durch

den Kontinent waren dies vor allem ökonomische und ideologische Motive. Die Produzenten zielten mit der oft seriellen Herstellung ihrer europäischen Surrogate auf das Unterhaltungsbedürfnis des Massenpublikums und reüssierten vor allem dann, wenn das amerikanische Original aus unterschiedlichsten Gründen auf dem nationalen Markt nicht präsent war. Da der Western wie kein anderes Genre die amerikanischen Gründungsmythen und Archetypen repräsentiert, erforderte die Verwendung seiner Stilmittel und Muster zudem immer auch eine ideologische Positionsbestimmung gegenüber der historischen und aktuellen Politik der USA.

So waren die ersten deutschen Aneignungsversuche, die 1918–21 entstandenen »Isar-« und »Neckar-Western«, als schnell und billig produzierte Nachahmungen vor allem deshalb erfolgreich, weil es beim Publikum durch das kriegsbedingte Einfuhrverbot amerikanischer Filme einen Nachholbedarf gab und den US-Western der Zugang zum Markt zunächst weiter versperrt war. Die Blütezeit des deutschen und italienischen Western in den 1960er Jahren wurde dagegen ermöglicht durch die krisenhafte Entwicklung der amerikanischen Filmindustrie. Ideologisch setzten die westdeutschen Karl May-Filme auf die idealistischen Völkerverständigungsfantasien des populärsten deutschen Western-Autors, während die ostdeutschen DEFA-»Indianerfilme« die Beliebtheit des Genres nutzten, um das Publikum über den Kampf der amerikanischen Ureinwohner, über Kapitalismus und Imperialismus der weißen Eroberer zu aufzuklären. Die Italo-Western entwarfen ein zynisches Gegenmodell zum Weltbild des US-Western und kritisierten gleichzeitig im Einklang mit dem antiimperialistischen Zeitgeist der späten 1960er Jahre die amerikanischen Interventionen in Vietnam und Südamerika. Auch Regisseure des Jungen Deutschen Films griffen in ihren »linken« Heimatfilmen über historische Outlaws auf Versatzstücke des Genres zurück. In der Sowjetunion wurde der überwältigende Erfolg eines einzigen amerikanischen Western zur Initialzündung für die Produktion »historischer Abenteuerfilme«, die mit der typischen Ikonografie des Genres sowjetische Geschichtspropaganda verbreiteten. Die Produktion eines Western war in der ČSSR dagegen erst nach der Liberalisierung der Kulturpolitik Anfang der 1960er Jahre möglich, jedoch auch dann nur als musikalische Parodie mit antikapitalistischen Untertönen.

Die Frage nach dem Spannungsverhältnis zwischen den verwendeten Western-Elementen und europäischen Traditionen und Stilmitteln in den »Euro-Western« ist ein weiterer Aspekt, der sich in unterschiedlicher Weise ebenfalls durch alle Beiträge zieht. Explizit wird sie verhandelt anhand des Auftauchens von europäischen Gothic- und Horror-Elementen im Italo-Western und der Integration von Western-Versatzstücken in Produktionen des Neuen österreichischen Films.

Thomas Klein

GIBT ES EINEN »EURO-WESTERN«?

Der europäische Western im Kontext der globalen Zirkulation von Western-Stereotypen

In »The Frontier in American History«, Frederick Jackson Turners berühmtem Vortrag, den er am 12.7.1893 auf der World's Columbian Exposition (der Weltausstellung) in Chicago hielt, erklärte er, dass die Besiedelung des Landes seit 1890 abgeschlossen und die »Frontier« damit Geschichte sei. Es ist eine Geschichte der Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation, die sich seit der Entdeckung des nordamerikanischen Kontinents von der Ostküste stetig in den Westen ausbreitete und eine kontinuierliche Entwicklung von einer europäischen hin zu einer amerikanischen Frontier zeitigte: »At first, the frontier was the Atlantic coast. It was the frontier of Europe in a very real sense. Moving westward, the frontier became more and more American.«¹

In der Anfangszeit der Kolonisierung war Amerika für die Europäer ein Arkadien, dessen Entdeckung und Eroberung im Sinne einer Erneuerung Europas vollzogen wurde.² Zu Beginn des 19. Jahrhunderts führte das Fehlen der unmittelbaren Frontier-Erfahrung dazu, dass sich in Europa ein weiterhin von traditionellen Werten und Empfindungen geprägter Mythos fortschrieb. Literarische Erzählungen über den »Wilden Westen« entstanden insbesondere im 19. Jahrhundert in Europa bekanntlich viele. Unter den deutschen Autoren ist neben Karl May auch Friedrich Gerstäcker zu nennen, der Nordamerika zudem bereist hatte. Literarisches Vorbild für ihn wie für viele andere waren James Fenimore Coopers »Leatherstocking Tales«, die zwischen 1823 und 1841 erschienen waren.³ Der wesentlich von Cooper beeinflusste Prozess der Mythenbildung bei amerikanischen Autoren wies aufgrund der Konfrontation mit der kontinuierlichen Verschiebung der Grenze zwischen Zivilisation und Wildnis, die das tägliche Leben unmittelbar prägte, andere Züge auf: »The American myth-maker, in order to satisfy the demands of his audience, had to turn to consummatory myth-making, in his approach to the frontier. He had to revoke the primary, mythopoetic consciousness of the people in order to establish a new faith, a new sense of cultural identity, a new basis for moral order.«⁴

Zu einer ersten Vermischung der Perspektiven auf die Frontier könnte es gegen Ende des 19. Jahrhunderts gekommen sein, als »Buffalo Bill's Wild West« 1887 in London europäische Premiere feierte und 1889 durch Europa tourte. Diese Show gilt als erste audiovisuelle Darstellung des »Wilden Westens«. Aus Geschichte wurde zum ersten Mal im großen Stil ein Mythos kreiert, indem nar-

native Stereotype etabliert und zu einem Programm verbunden wurden: »The re-enactments were not re-creations but reductions of complex events into ›typical scenes‹ based on the formulas of popular literary mythology.«⁵

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden in europäischen Ländern auch Western gedreht bzw. Filme produziert, die einen deutlichen Bezug zum Western aufweisen. Dies hat sich bis in die Gegenwart nicht geändert. Doch ist das gleichbedeutend damit, dass von einem europäischen Western gesprochen werden kann, genauso wie vom amerikanischen Western gesprochen wurde und wird? Um diese Frage beantworten zu können, soll zunächst der von der Frontier-These dominierte Diskurs zum Western grundsätzlich hinterfragt werden.

Der europäische Western als Ausprägung eines globalen Genres

Edward Buscombe hat darauf hingewiesen, dass der amerikanische B-Western durch seinen weitgehenden Verzicht auf die Mythologisierung der amerikanischen Historie bereits die Rede von einem kohärenten US-amerikanischen Western problematisch mache.⁶ Davon ausgehend, kommt Buscombe auf die Bedeutung des »Wilden Westens« für die europäische und außereuropäische Populärkultur zu sprechen: »By the time the movies arrived, the Wild West was an established part of popular culture, in Europe and elsewhere. It's not surprising, therefore, that European film industries should have begun to produce Westerns of their own.«⁷ Bereits um 1910 wurden in Europa Western realisiert wie die Camargue-Western von Gaumont in Frankreich. Gleichzeitig wird der australische Bushranger-Film *THE STORY OF THE KELLY GANG* aus dem Jahre 1906 nicht nur als erster abendfüllender Spielfilm des Landes behandelt, sondern er weist auch deutliche Parallelen zum Outlaw-Western auf.⁸ Auch in lateinamerikanischen Ländern finden sich nationalspezifische Genres wie der Cangaceiro-Film in Brasilien und der Gaucho-Film in Argentinien. In Mexiko – unmittelbar an die scheinbare Wiege des Western angrenzend und oft genug Schauplatz für Hollywoods Westernszenarien – existieren gleich mehrere Genrebezeichnungen für Filmgruppen, die Genre-Elemente des Western aufweisen.⁹ Das japanische Kino hatte in Form des Samurai-Films schon früh Berührungspunkte zum Western und hat nicht zuletzt in der jüngeren Vergangenheit Mischformen herausgebildet, die als »Hybrid-Genrefilme« bezeichnet werden können, in denen Bruchstücke des Western (meist Elemente des Italo-Western) und des Samurai-Films derart kombiniert werden – wie etwa in *SUKIYAKI WESTERN DJANGO* (2007, Takashi Miike) – dass das »Nichteinheitliche oder Inhomogene« akzentuiert wird.¹⁰

Geht man davon aus, dass der US-Western kein kohärentes Gebilde ist, sondern stattdessen aus zahlreichen unterschiedlichen Ausformungen oder »Subgenres« besteht, von denen nur ein Teil einen Gründungsmythos oder den

Frontier-Mythos transportiert, und geht man zudem davon aus, dass der US-Western bis in die 1960er Jahre zu den »most coveted American cultural imports«¹¹ zählte und deshalb in zahlreichen nationalen Kinematografien als narrative und ikonografische Referenz integriert wurde, dann kann man auch den europäischen Western in einem ersten Schritt als eine ebenfalls heterogene Spielart des US-Western begreifen. War der Western-Diskurs zum europäischen Kino bislang in erster Linie von drei Erscheinungsformen geprägt – dem Western all’italiana, dem Karl May-Film und den DEFA-Indianerfilmen –, so bewies nicht zuletzt das Cinefest 2011, welche Variationsbreite der europäischen Western tatsächlich aufweist und dass es sich nicht nur um eine historisch eher kurze und zeitlich recht klar eingrenzbare Erscheinung handelt.¹² In diesem Sinne umfasst der europäische Western auch die französischen Camargue-Filme; die britischen Stummfilm-Western, von denen nach Buscombe allein 30 vor 1915 entstanden;¹³ die »Neckar-Western«, die ab 1919 bei Heidelberg und Ludwigshafen gedreht wurden; DER KAISER VON KALIFORNIEN (1935/36) in der Regie von Luis Trenker; die ab den 1960er Jahren im Rahmen des europäischen Autorenkinos entstandenen Filme, etwa Hark Bohms TSCHETAN, DER INDIANERJUNGE (1972) und Marco Ferreris TOUCHE PAS À LA FEMME BLANCHE (BERÜHRE NICHT DIE WEISSE FRAU, 1973/74), und neben den DEFA-Filmen die Produktionen anderer Ostblock-Länder wie der Tschechoslowakei mit Oldřich Lipskýs LIMONÁDOVÝ JOE ANEB KONSKÁ OPERA (LIMONADEN-JOE, 1963/64), der Sowjetunion mit Vladimir Motyl’s BELOE SOLNCE PUSTYNI (WEISSE SONNE DER WÜSTE, 1969) oder Polens mit Jerzy Hoffmans und Edward Skórczewskis PRAWO I PIĘŚĆ (DAS GESETZ UND DIE FAUST, 1964).

Euro-Western und populäres europäisches Kino

Wie nähert man sich aber nun diesem heterogenen Gebilde des europäischen Western? Ein Vorschlag von Christopher Frayling hierzu lautet: »Before studying European Westerns, one must first analyse the studios from which they emerged (and the relationship – economic or cinematic – between those studios and Hollywood). They are not fully comprehensible without reference to the previous work of the individual directors concerned, and to the attitudes of these directors towards the Hollywood Western. A thorough analysis of them should be able to distinguish the specifically ›European‹ elements (technical, cultural or ideological) from the extensions of Hollywood ›forms‹ or ›dominant codes‹, the attempts to manipulate audience expectations about the Hollywood product, and the elements which are directly derived from the Hollywood originals«.¹⁴ Frayling empfiehlt demnach, den europäischen Western bezüglich bestimmter filmhistorisch etablierter Parameter (Studio, Regisseur) in seiner Differenz zu Hollywood zu fassen und den Umgang mit Genre-Elementen zu analysieren.



DEFA-Kleist

Blauvogel (1978/79, Ulrich Weiß): Robin Jäger

Man sollte das Thema aber m.E. in einem ersten Schritt grundsätzlicher angehen und mit Bezug auf Richard Dyer und Ginette Vincendeau die Frage nach dem europäischen Western zunächst einbetten in die Frage nach einem populären europäischen Kino und damit nach einem europäischen Genre-Kino. Europäisches Kino ist lange Zeit vor allem in der Differenz zum Hollywood-Kino betrachtet worden. Und diese Differenz wurde vorzugsweise in der künstlerischen Qualität gesehen: »Part of the existing map of cinema is coloured in quite clearly: there is America, which is Hollywood, which is popular entertainment, and there is Europe, which is art.«¹⁵

Voraussetzung für eine fruchtbare Beschäftigung mit dem europäischen Western ist demnach das Akzeptieren der Tatsache, dass europäisches Kino nicht nur Autorenkino bedeutet, sondern auch auf dem Gebiet des populären Genre-Films ein umfassendes Werk hervorgebracht hat, das in vieler Hinsicht noch ein Forschungsdesiderat darstellt. Es bedarf daher einer stärkeren Zusammenführung von genre-geleiteten und autorenfilm-orientierten Zugangsweisen, damit auch Filme wie TSCHETAN, DER INDIANERJUNGE, TOUCHE PAS À LA FEMME BLANCHE, UNE AVENTURE DE BILLY LE KID (1970/71, Luc Moullet), BLAUVOGEL (1978/79, Ulrich Weiß) und viele andere als Western und als Arthouse-Filme zugleich betrachtet werden können.

Es ist ferner zu klären, ob von einem europäischen Kino in ähnlicher Weise gesprochen werden kann wie von nationalen Kinos. Dyer und Vincendeau formulieren die Frage wie folgt: »Is there a European culture which is more than the sum of the cultures of its nation states?«¹⁶ Oder mit Buscombe, in dem bereits zitierten Text mit Blick auf Spielarten des europäischen Western von den frühen Exempeln wie den Camargue-Western bis zum Karl May-Film und den Spaghetti-Western: »In what sense are these films representative of an authentic European culture, and to what extent are they merely imitations of Hollywood Westerns, with similar thematic concerns?«¹⁷

Spiegelt der europäische Western trotz seiner Vielfalt eine europäische Identität? Eine Gemeinsamkeit in Bezug auf den Western gibt es in der Tat: Es waren Europäer aller Nationalitäten, die Amerika besiedelten und damit kolonisierten. Die Auswanderung in die Neue Welt in der Hoffnung auf ein besseres Leben ist eine gemeinsame europäische Erfahrung. Und die Gründung der amerikanischen Nation war in Europa Vorbild für die Ausbildung von Nationalstaaten. Nur: Kommt diese Erfahrung – in welcher Form auch immer – in den Filmen zum Ausdruck? Es geht also darum, ein Konzept für die Systematisierung des europäischen Western mit Blick auf den Diskurs »National Cinema« zu finden. Ein bekanntes Konzept besteht darin, die Herausbildung von National Cinemas in Bezug zu Hollywood zu setzen.

Euro-Western im Kontext des Diskurses vom »National Cinema«

In seinem Aufsatz »Reconceptualising National Cinema/s« hat Stephen Crofts 1993, auf die Filmproduktion nach 1945 fokussierend, von sieben »Varieties« der Bezugnahme auf Hollywood gesprochen: »1) cinemas which differ from Hollywood, but do not compete directly, by targeting a distinct, specialist market sector; 2) those which differ, do not compete directly *but* do directly *critique* Hollywood; 3) European and Third World entertainment cinemas which struggle against Hollywood with limited or no success; 4) cinemas which ignore Hollywood, an accomplishment managed by few; 5) anglophone cinemas which try to beat Hollywood at its own game; 6) cinemas which work within a wholly state-controlled and often substantially state subsidized industry; and, 7) regional or national cinemas whose culture and/or language take their distance from the nation-states which enclose them.«¹⁸ Europäische Western können in einem ersten Schritt der dritten Kategorie zugerechnet werden, weil es sich um »entertainment cinemas which struggle against Hollywood« handelt.¹⁹ Wird der Western als uramerikanisches Genre betrachtet, dann kommt auch Variante 5 in Frage: nationale Kinos, die Hollywood mit den eigenen Waffen schlagen wollen bzw. Hollywood imitieren.

Berücksichtigen wir die Formen des europäischen Western in einem historischen Kontext, dann kann von unterschiedlichen Bezugnahmen auf den US-

Western von der Imitation bis zur Aneignung, von eigenen Spielarten und ab den 1950er Jahren von Transformationen bzw. Hybridisierungen des Genres gesprochen werden. Diese Transformationen in ihrem Verhältnis zu Hollywood, in Abgrenzung von, aber auch in Identifikation mit der Nation, die sich aus der Neuen Welt konstituiert hatte, zu betrachten und daraus vielleicht eine europäische Neuformulierung des Western – hervorgehend aus einer europäischen »imagined community« (Benedict Anderson) – abzuleiten, das wäre ein Ansatz, den europäischen Western zumindest in seinen Ausprägungen nach dem Zweiten Weltkrieg zu erfassen.

An diesem Punkt bietet sich als nächster Schritt die konkrete Analyse von Genremerkmalen an, für die sich Rick Altmans Genretheorie fruchtbar machen lässt. Zum einen hat Altman unter Rückgriff auf Jürgen Habermas und Benedict Anderson selbst auf einen Zusammenhang von Genre und Nation hingewiesen: »Against all expectation, genre theory might actually help us think about nations.«²⁰ Die daraus abgeleitete Frage lautet: Hilft uns der Verständigungsbegriff »Genre«, über Europa nachzudenken? Altman zählt sodann sieben Hypothesen zum Verhältnis von Genre und Nation auf, von denen Punkt 4 in unserem Zusammenhang besonders interessant erscheint: »Nations, like genres, are born through a process that does not disappear with that birth. The imagining of community, like the gentrification process, always operates dialectically, through the transformation of an already existing community/genre.«²¹ Auch Europa kann nur als Prozess betrachtet werden, innerhalb dessen sich so etwas wie eine europäische Identität in immer wieder neuen Variationen herausgebildet hat.

Der Euro-Western und die globale Zirkulation von Genre-Stereotypen

Auch Altmans semantisch-syntaktischer Ansatz zur Genre-Analyse kann auf den europäischen Western angewendet werden. Daraus lässt sich eine wichtige Frage ableiten: Kann von einer Syntax des europäischen Western gesprochen werden (Syntax als Kern des Genres, z.B. der Frontier-Mythos im klassischen Western), oder zeichnet er sich eher durch eine Vielfalt von Kombinationen semantischer Elemente aus (also Räume, Figuren, Objekte)? Oder verdichten sich die Elemente im Karl May-Film zu einer Syntax, weil es in den meisten dieser Produktionen einen signifikanten Kern, eine deutsche Perspektive auf den »Wilden Westen« gibt? Analog ließen sich viele Italo-Western zu einer Syntax verdichten, die etwa bei Bert Fridlund zu finden ist, wenn er die bis dato vorliegenden Analyseergebnisse zu diesen Filmen zusammenfasst.²²

Für die Beschäftigung mit Genres im Allgemeinen und für die Beschäftigung mit dem Western im Besonderen ist es wichtig, davon auszugehen, dass es narrative und ikonografische Stereotype gibt, die global zirkulieren. Das gilt insbesondere für Stereotype, die in Hollywood etabliert wurden. Hierzu ist vor allem

auf Jörg Schweinitz' Studie über »Film und Stereotyp« hinzuweisen. Schweinitz zufolge ist es wichtig, dass man »Genres als intertextuelle Systeme von Stereotypen begreift, die offen strukturiert sind und bei näherer Betrachtung tatsächlich in zahlreiche, einander vielfältig überlappende Subgenres ›zerlegt‹ werden können – als Systeme, die sich darüber hinaus in steter Wandlung und in Wechselwirkung mit anderen befinden. Kohärenz erhalten Genrebegriffe demnach weniger durch statische, überhistorische Invarianten als vielmehr durch die reale Evolution und kulturelle Interaktion in Verbindung mit einem kulturellen Genrebewusstsein, das die Filme auf Grund heterogener und fließender Aspekte zum Genre zusammenschließt. In diesem Zusammenhang ist es hilfreich, mit dem Stereotypbegriff zu operieren, denn Stereotype sind ja kulturell bei Produzenten, Distributoren und Rezipienten verankerte, konventionalisierte Schemata, die im Bewusstsein in emergenten Netzwerken organisiert sind. Schemata zudem, die in einem lebendigen Prozess der Konventionalisierung entstehen und danach auch dem Stereotypwandel und Stereotypwechsel unterliegen. Genres beruhen, so lässt sich auf dieser Grundlage formulieren, im intertextuellen Raum auf ganzen Netzwerken von Stereotypen der unterschiedlichsten Art: Figurenstereotype, Handlungstereotype, ja konventionelle Storymuster oder auch Stereotype der visuellen resp. auditiven Inszenierung. Sie bilden offene Netzwerke, die keine starren Raster darstellen und selbst – so wie auch die einzelnen Stereotype – der fortgesetzten Evolution unterliegen.«²³

Von Genre-Stereotypen als »offenen Netzwerken«, Stereotypen, die Wandlungs- und Wechselprozessen in einem kulturellen Kontext unterliegen, ausgehend, soll der europäische Western nicht auf eine homogene Formel reduziert werden. Vielmehr soll die Vielfalt an Analogien, Differenzen, Austausch- und Transformationsprozessen transparent gemacht werden, um daraus in einem langen Prozess möglicherweise einige Konstanten des europäischen Kinos ableiten zu können.

Eine solche Konstante ließe sich etwa im Bereich der Figurenanalyse ermitteln. Nicht nur der Spaghetti-Western wird offensichtlich von Banditen bzw. Sozialbanditen²⁴ und anderen Figuren, die jenseits des Gesetzes agieren, bevölkert; auch in anderen europäischen Kinematografien wird der Bezug zum Western über die Figur des Outlaw hergestellt. Nimmt man zudem die Figuren des Outlaw und des Sozialbanditen als Grundlage der Figurenanalyse, dann weisen auch die Heldenfiguren in den Karl May-Filmen sowie die von Gojko Mitić gespielten Indianerhäuptlinge deutliche Züge des Sozialbanditen auf. Winnetou und Old Shatterhand bewegen sich meist in einer Grauzone zwischen Gesetz und idealistischen Vorstellungen, die sich am Wohl der Siedler und der Indianer orientieren, aber nur durch Verstöße gegen das Gesetz realisierbar sind, und Mitić verkörpert meist schillernde Häuptlingsfiguren, deren Ideale und Handlungsweisen auf das Bewahren seines Volkes vor der Unterjochung durch weiße Kapitalisten ausgerichtet sind. Dass die frühen französischen Ca-



Talpak alatt füttyül a szél (1975/76, György Szomjas): Djokó Rosić

margue-Filme diesen figuralen Schwerpunkt noch nicht aufweisen, könnte als Indiz dafür interpretiert werden, dass auch der US-amerikanische Western zu diesem Zeitpunkt noch keine Syntax ausgebildet hatte. Das häufige Auftreten der Figur des Outlaw bzw. Sozialbanditen in europäischen Western-Variationen seit den 1960er Jahren – so auch in den ungarischen Produktionen *TALPUK ALATT FÜTYÜL A SZÉL* (*DER WIND PFEIFT UNTER DEN FÜSSEN*, 1975/76) und *ROSSZEMBEREK* (1978/79) von György Szomjas – wäre demzufolge als Auswahl eines wichtigen Figurenstereotyps aus dem Western-Archiv zu deuten.

Auffallend ist ferner, wie im europäischen Western die Landschaft Verwendung findet – im Diskurs zum Western-Genre ein Merkmal, das eine wichtige Funktion bei der Ausbildung der Syntax einnimmt. Mit wenigen Ausnahmen werden europäische Landschaften genutzt, die den »Wilden Westen« bedeuten sollen (in den jeweiligen Ländern spielen eher osteuropäische Filme wie *TALPUK ALATT FÜTYÜL A SZÉL* oder *PRAWO I PIĘŚĆ* und einige sowjetische Produktionen). Nur in wenigen Filmen findet sich eine Landschaftsikonografie wie sie etwa in den mexikanischen, den brasilianischen, den argentinischen und australischen Western-Variationen anzutreffen ist. Hier sind die Filme in der jeweiligen kulturellen Historie verortet, die Landschaft soll nicht den »Wilden Westen« simulieren, sondern diese Historie topografisch markieren.²⁵

Europäischer Western und postnationales Kino

Ivo Ritzer hat darauf hingewiesen, dass multikulturelle Produktionsstäbe und interkulturelle Genre-Elemente in einigen Exempeln des Italo-Western Hybridfilme hervorgebracht haben. Zurückzuführen sei dies auf globale Wandlungsprozesse, im Zuge derer das Konzept des Nationalstaats abgedankt habe: »The concept of the national state is being replaced by a new trans-national globalized system.«²⁶ Wenn wir indes den europäischen Western als eine Genreformation behandeln wollen, so erscheint es mir sinnvoll, in einem vorgelagerten Schritt die europäische Situation nach dem Zweiten Weltkrieg in ihren Wandlungsprozessen zu untersuchen. Hier bietet sich Jürgen Habermas' Begriff der »postnationalen Konstellation« an.²⁷ Zwar geht es auch Habermas um Veränderungen im Zuge der Globalisierung. Doch fokussiert er auf Europa, das er ebenso als postnationale Konstellation behandelt wie die Globalisierung.

Zur postnationalen Konstellation im Europa der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gehört wesentlich die ideologische Teilung in Ost und West, mit politischen Begriffen gesprochen in den Warschauer Pakt und die europäischen NATO-Staaten (wobei Spanien dem Bündnis interessanterweise erst 1982 beitrug). Dies ermöglicht es auch, den europäischen Western im Kontext des geteilten Europa zwischen 1945 und 1990 zu betrachten, eine Perspektive, die bisher fehlt, da der osteuropäische Western bislang nicht Teil des Diskurses zum europäischen Western war. Dabei stellt der osteuropäische Western ein interessantes Phänomen dar, wie Dyer und Vincendeau ausführen: »The issue of the possibility of a popular cinema within communist societies encapsulates what lies behind the debate about mass versus folk cultures.«²⁸

Abschließend sei auf eine Gemeinsamkeit der europäischen Western hingewiesen, die eine Abwesenheit impliziert, ähnlich der tendenziellen Unsichtbarkeit bzw. Anonymität des Indianers im klassischen US-Western. In »Unthinking Eurocentrism« konstatieren Ella Shohat und Robert Stam zu Recht: »Westerns usually place us at a historical moment when the penetration of the frontier is already well under way, when the characters' point of origin is no longer Europe but Euro-America, and when there is little likelihood that Native-Americans will mount a successful resistance to European occupation.«²⁹ Um aus dem Mythos vom »Wilden Westen« auch eine veritable nationale Identität kreieren zu können, lassen die meisten US-Western die europäische Herkunft der Figuren außen vor. Allenfalls die irische Herkunft wird bei bestimmten Nebenfiguren noch als *comic relief* erwähnt. Dabei handelte es sich um eine Zeit, die – darauf hat Patricia Limerick in »The Legacy of Conquest«³⁰ hingewiesen – von einer ethnischen Vielfalt geprägt war, zu der Immigranten aus Europa weiterhin nicht unerheblich beitrugen. Der Europäer war also weiterhin in der Rolle des Kolonialisten.

In Europa wurden auf den ersten Blick aber nur wenige Filme produziert, die die Auswanderung in die Neue Welt thematisieren, obwohl diese für Europa



Filmmuseum Potsdam

Pruncul, petrolul și ardelenii (1980, Dan Pița)

im 19. Jahrhundert eine zentrale Rolle spielte. Jan Troells UTVANDRARN (EMIGRANTEN, 1970/71) und NYBYGGARNA (DAS NEUE LAND, 1971) sowie die rumänische Siebenbürger-Trilogie PROFETUL, AURUL ȘI ARDELENII (GESUCHT WIRD – JOHNNY, 1978, Dan Pița), ARTISTA, DOLARII ȘI ARDELENII (JOHNNY SCHIESST QUER, 1979, Mircea Veroiu) und PRUNCUL, PETROLUL ȘI ARDELENII (WIR WERDEN DAS KIND SCHON SCHAUKELEN, 1980, Dan Pița) scheinen Ausnahmen zu sein.

Edward Dmytryk's britischer Western SHALAKO aus dem Jahre 1968 (mitproduziert von Artur Brauner), nach einem Roman des US-Western-Autors Louis L'Amour, ist in dieser Hinsicht nicht uninteressant, weil es um eine Jagdgesellschaft geht, die aus europäischen Aristokraten besteht. Lohnenswert wäre es vor allem, vor diesem Hintergrund einen Blick auf den Western all'italiana zu werfen, in dem die europäische Herkunft von Hauptfiguren oft eine wichtige Rolle spielt. Erwähnt sei etwa Sergio Corbuccis VAMOS A MATAR, COMPAÑEROS / LASST UNS TÖTEN, COMPANEROS (1970), in dem Franco Nero einen Schweden und Tomás Milián einen Basken spielt. In den Karl May-Filmen dagegen bleibt die deutsche Abstammung Old Shatterhands nahezu unerwähnt (im Unterschied zu den Romanen), während die europäische Abstammung der Nebenfiguren, vorzugsweise Siedler, sehr häufig durch extreme

Übertreibung kultureller Stereotype (vor allem Eddi Arents und Chris Howlands bis an die Schmerzgrenze übertrieben komisches Spiel von Britishness) akzentuiert wird.

Frantz Fanon, dessen Werk zusammen mit Edward Saïds »Orientalism« als Begründung der postkolonialen Theorie gilt, hat 1961 in seiner Schrift »Les damnés de la terre« (»Die Verdammten dieser Erde«) darauf hingewiesen, dass die Hauptverantwortlichen für eine Rassisierung des Denkens die Europäer »sind und bleiben, die unablässig die weiße Kultur den anderen Unkulturen gegenübergestellt haben«.³¹ Kaum ein anderer europäischer Western hat diese Rassisierung des Denkens drastischer in Szene gesetzt als Marco Ferreris *TOUCHE PAS À LA FEMME BLANCHE*. Indem zwei koloniale Vergangenheiten – die auf dem nordamerikanischen und die auf dem afrikanischen Kontinent bzw. in Algerien – amalgamiert werden, entsteht eine beispiellose Abrechnung mit dem französischen Kolonialismus. Zumindest lohnenswert ist die Frage, inwiefern sich andere europäische Western auf die koloniale Vergangenheit beziehen. Der Anteil Spaniens – noch im 18. Jahrhundert eine der mächtigsten Kolonialmächte der Welt – am Western *all’italiana*, sowohl bezüglich der Drehorte als auch bezüglich der Mitarbeit spanischer Filmschaffender vor allem hinter der Kamera (z.B. der Kameramann Francisco Marín) war dabei nicht unerheblich. Die Verortung vieler Italo-Western in Mexiko oder an der mexikanischen Grenze wirft die Frage auf, inwiefern die Revision einer europäischen Rassisierung des Denkens durch die gezielte Inversion von Stereotypen des US-Western auch jenseits der konkreten Darstellung von Natives (nämlich auch in der Darstellung von Mexikanern im Italo-Western) in europäische Western eingeschrieben ist. Vielleicht wird auch hier eine spezifische europäische Perspektive transparent.

1) Frederick Jackson Turner: *The Frontier in American History*. New York: Holt 1953 [1893], S. 4. – 2) Vgl. Richard Slotkin: *Regeneration Through Violence. The Mythology of the American Frontier 1600–1860*. Norman: University of Oklahoma Press 2000 [1973], S. 30. – 3) Zu Repräsentationen des »Wilden Westen« in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts vgl. Dagmar Wernitznig: *Europe’s Indians, Indians in Europe. European Perceptions and Appropriations of Native American Cultures from Pocahontas to the Present*. Lanham: University Press of America 2007, S. 34–69. – 4) Vgl. ebd., S. 370 f. – 5) Richard Slotkin: *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth Century America*. New York: University of Oklahoma Press 1998 [1992], S. 69. – 6) »Most of them [B-Westerns] take place in a never-never land in which the historical trappings of the Western such as horses and six-guns exist side by side with modern inventions such as the motor car and the telephone, and, most importantly for singing cowboys, the phonograph.« Edward Buscombe: *Is the Western about American History?* In: Thomas Klein, Ivo Ritzer, Peter Schulze (Hg.): *Crossing Frontiers. Inter-cultural Perspectives on the Western*. Marburg: Schüren 2012, S. 13–24, hier S. 21. – 7) Ebd., S. 22. – 8) Vgl. Ina Bertrand: *The Story of the Kelly Gang*. In: Geoff Mayer, Keth Beattie (Hg.): *The Cinema of Australia and New Zealand*. London, New York: Wallflower 2007, S. 11–20. – 9) In David E. Wilts »Mexican Filmography« (Jefferson/NC, London: McFarland