

Georg Seeßlen

Filmwissen: Western

Grundlagen des populären Films

SCHÜREN

Inhalt

Stichworte zum historischen Mythos des Westens	7
Die Kolonisation	7
Die Indianer	10
Das Land	14
Furcht und Träume	16
Der ewige Cowboy	17
Geschichte des Westernfilms	
Der Western der Stummfilmzeit	19
Anfänge	19
David Wark Griffith und der Western	20
Der erste Cowboystar: Broncho Billy	22
Erinnerungen an den wirklichen Westen: William S. Hart	25
Der Glamour-Cowboy: Tom Mix	27
1915 bis 1925: Western in Serie	30
THE COVERED WAGON und die frühen Western-Epen	34
Neue Helden: Buck Jones, Tim McCoy, Hoot Gibson, Ken Maynard	39
Die dreißiger Jahre	43
Neue Anfänge: Filme von Victor Fleming, Raoul Walsh und anderen	43
Romantische und pessimistische Gemälde: Tonfilm-epics	49
1939: Das große Jahr des Western	52
Die vierziger Jahre	60
Historische und epische Western	60
Western zwischen Psychologie und Politik	63
Hawks und Ford	67
Die Rückkehr der Cowboys: Serien-Western 1930 bis 1955	75
Neue Western-Stars	75
Hopalong Cassidy	77
Die singenden Cowboys	79
Western-Serials	85
Die fünfziger Jahre	86
Adult Western: Neue Themen	86
Die Krise des Helden	86

Vater-Sohn-Konflikte	91
Die starken Frauen	94
Die Stadt	96
Freundschaft, Gewalt, Feindschaft	100
Indianer-Western	103
Anthony Mann und Budd Boetticher	107
John Ford	110
1960 bis 1980: Tode und Wiedergeburten des Genres	113
Die Professionals	114
Rassenprobleme im Western	119
Der Italo-Western	124
<i>Der neue Held</i>	126
<i>Leone und Corbucci</i>	129
<i>Western ohne Legende, Western ohne Grenze, Western ohne Helden</i>	135
1980 bis 1995: Western und Post-Western	142
Das HEAVEN'S-GATE-Fiasko	142
Der Western verschwindet	146
Rauchende Colts im Bildschirm-Format: Western im Fernsehen	152
Parodies & Oddities: Westernkomödien und Horrorwestern	158
Die Rückkehr des verschwundenen Amerikaners: Neue Indianerfilme	165
Black Western	179
Die weniger glückliche Rückkehr der Spaghetti-Westerner	182
Clint Eastwoods Gespenster-Western	184
Western und Post-Western	191
Tombstone Revisited	195
Go west, young woman	202
2001 – 2011: Open Ranges	208
John Ford Point	208
The New World	210
Remakes & Revisionen	213
Some Good, Some Bad, Some Old Some Young	221
Western Neo Noir	224
Neo-Western: Western nach dem Westen, Western der Gegenwart	227
Triumph und Trauma: Der Bürgerkrieg	234
Heftige Fortsetzungen in drei Kontinenten	236
TV-Western: Neo-Epen und tote Wälder	243
Mystery Western und Horrortrips	248
Bibliografie	255
Filmregister	280

1939: Das große Jahr des Western

Mit John Fords STAGECOACH (RINGO / HÖLLENFAHRT NACH SANTA FÉ; 1939) hat der Western zu seiner «klassischen» Form gefunden. Der Film entstand nach der Kurzgeschichte «Stage To Lordsburgh» von Ernest Haycox, die zum ersten Mal im April 1937 im «Collier's Magazine» veröffentlicht worden war. Die Geschichte erzählt von den eigentümlichen, halb allegorischen, halb mythischen Charakteren, die der Westen hervorgebracht hat, von Spielern, Trunkenbolden und Huren, die ehrbar sind, und von Geschäftsleuten und Bürgerfrauen, die es nicht sind. Sie beginnt: «This was one of those years in the Territory when Apache smoke signals spiraled up from the stony mountains summits and many a ranch house lay as a square of blackened ashes on the ground and the departure of a stage from Tonto was the beginning of an adventure that had no certain happy ending...»

Dies ist der elegische Ton einer einfachen Legende, und der Film nimmt ihn auf. Die kleine Reisegesellschaft in der Postkutsche, der eigensinnige, aber völlig integre junge Westerner (John Wayne), der elegante, tragische *gambler* (John Carradine), der komisch-freundliche Whisky-Vertreter (Donald Meek), der ewig betrunkene, dennoch fähige Arzt (Thomas Mitchell), die geächtete, so zynische wie mütterliche Hure (Claire Trevor), die arrogante Puritanerin aus reichem Haus (Louise Platt), der fluchende, gutmütige Kutscher (Andy Devine), der aufrechte Sheriff (George Bancroft) und der kriminelle Bankier (Berton Churchill), letztlich eine Gruppe von Außenseitern, wird durch die Bedrohung von außen, durch die Indianer gezwungen, miteinander auszukommen, zu kämpfen, sogar füreinander zu sterben; die Bewährung der *misfits* rettet die Kutsche, was nicht nur den Sieg und das Leben der Davongekommenen bedeutet, sondern auch einen moralischen Sieg. («Klassisch» ist John Fords Film also nicht nur, weil er die Einheit von Ort, Zeit und Raum auf beispielhafte Weise wahrt, und nicht nur, weil er selbst zum Vorbild für viele andere Filme des Genres geworden ist, sondern auch deshalb, weil er so perfekt den Mythos des Westens wiedergibt, als hätte er ihn selbst konstituiert.) Wie diese Gesellschaft zusammenwächst, ihre inneren Widersprüche zurückdrängt, zugleich aber auch die Achtung für jedes partizipierende Individuum erringt, das gemeinsame Ziel möglicherweise mehr und mehr als Medium begreifend für ein großes Gefühl der freien Gemeinschaft, dem gegenüber das eigene Schicksal zweitrangig wird – dies alles ist sicher auch ein mythopoetisches Bild für die Entstehung der amerikanischen Gesellschaft aus der gemeinsamen Bewährung der Individualisten. Das passiert in steter dramatischer Bewegung; anzuhalten auf dem eingeschlagenen Weg wäre der sichere Tod.

Mehr noch als die äußere Bedrohung ist die Landschaft in Fords Film das Element, das die Einheit schafft, auf eine Weise, die man nur in Ermangelung eines besser verständlichen Wortes «symbolisch» nennen kann. Das Monu-

ment Valley mit seinen bizarren Tafelbergen und Felszacken (wenn man so will: abstrakte Zeichen, die durch die Beziehung der Menschen ihren Sinn erhalten) ist Fords Kulisse, mehr: der Raum, in dem sich, wie Jean Mitry gesagt hat, in Fords Filmen ein anderer Raum bewegt. Hier gewinnt der Western sein Ornament. Dieser Raum, diese Landschaft, die den Menschen ihre Identität gibt, ist nicht nur unberührt; sie ist gezeichnet von den Spuren, die die Menschen in ihr hinterlassen haben, den Wegen, die wie Wunden sind. Und umgekehrt hat diese Landschaft in den Gesichtern und Schicksalen der Menschen ihre Spuren und Wunden hinterlassen. Mit anderen Worten: In diesem und anderen großen Ford-Western ist die Beziehung zwischen Landschaft und Menschen eine dialektische, und mag sich der Regisseur gelegentlich auch um das historische Detail einen Teufel gekümmert haben, allein dadurch kommt er der historischen Wahrheit so nahe wie in einem Film nur möglich. So konnte der Western zu einem Modell für das Verhältnis zwischen den handelnden Menschen und der passiven Natur werden, für den Vorgang ihrer Überwindung, der nicht ohne Verluste vonstatten geht, aber mit einer neuen menschlichen Qualität zumindest als Hoffnung endet: Heimat.

STAGECOACH setzte nicht nur der gleichsam für die «Philosophie» des Western neue Maßstäbe, sondern war auch in technischer Hinsicht ein Schritt nach vorn (beides ist natürlich untrennbar miteinander verbunden). Exzellentes Stunting und eine entfesselte Kamera in den Szenen des Indianerangriffs ebenso wie die großen Panoramen und die zwingend einfache Dramaturgie sind später zum Vorbild geworden; manches davon ist im Verlauf der Geschichte des Genres auch zum Klischee degeneriert.

Von der Presse wurde STAGECOACH als Zeichen für die Wiedergeburt des Genres gedeutet. Es schien, als habe man schon lange darauf gewartet, als wäre der Film eine Erlösung, nicht nur, weil er ein Meisterwerk war, sondern weil er eines war, das diesen Anspruch gar nicht herauszustellen brauchte, und weil es ein «einfaches» Meisterwerk war, das zur rechten Zeit erschien, um den ambitiösen, kunsthandwerklichen Strömungen im amerikanischen Film der dreißiger Jahre ein Ende zu setzen. Wie der New Deal, dem sicher der Western seine Wiedergeburt mit verdankte, als populärer Mythos eine neuerliche Überwindung des «Europäismus» bedeutete, die Rückkehr zu den amerikanischen Idealen und Hoffnungen, so war auch die Kunst, und insbesondere der Film nun die Spiegelung einer neuerlichen Bewegung, zurück und nach vorn, auf der Suche nach Amerika. Und welche andere Filmgattung als der Western hätte diese Bewegung aufnehmen können? Er schuf eine neue Alternative zum Gangster, zur Dekadenz in den Städten, zur Korruption, zur Resignation.

Amerika, der Westen in den Filmen des Genres aus dieser Zeit, erschien wie das Paradies, das (beinahe) schon verspielt war und nur durch die Bewahrung als Idee und Verpflichtung zu erhalten. Wie die Einfachheit des Western im Jahr 1939 gestalterisch nur durch die Anwendung kunstvoller filmischer Mittel noch erreicht werden konnte (und schon deshalb auch nur von wirkli-

chen Könnern realisiert), so war die Einfachheit der Botschaft nur durch die Integration der jüngsten Erfahrungen zu bewerkstelligen, und das bedeutete, dass der Mythos des Westens selbst komplexer wurde und in sich widersprüchlicher und mehrdeutiger. Denn das Erfolgsrezept des Western dieser Zeit war nicht einfach, eine optimistische Zeitströmung mit optimistischen Filmen zu unterstützen. Der große Western dieser Jahre lieferte ein mythisches Erklärungsbild für den Zustand der amerikanischen Gesellschaft und verarbeitete auch die Schrecken der Depression, den amerikanischen Sündenfall. Die Vergangenheit manches Western-Helden, die er überwinden musste, konnte durchaus auch als Gleichnis für die Vergangenheit des eigenen Lebenszusammenhanges verstanden werden, von dem man sich loswünschte.

Trotz seiner klassischen Einheit von Ort, Zeit und Handlung ist *STAGECOACH* ein Film, über dessen Aussagen sich Bände füllen ließen, ohne dass je vollständig die in ihn eingegangenen persönlichen und kollektiven Erfahrungen auszufiltern wären. Seine beeindruckende Richtigkeit erhält der Film nicht, weil er allgemein akzeptierte Ideen wiedergegeben hätte, sondern weil er einfache und große Bilder für immer wieder in Frage gestellt, modifizierte und bedrohte Träume gefunden hat. Nicht wegen seiner Einfachheit, sondern wegen seiner Kompliziertheit konnte es geschehen, dass man lange den Western als ein Genre betrachten konnte, das keine eigenen Aussagen hat.

Der erfolgreichste Western des Jahres 1939 war jedoch nicht *STAGECOACH*, sondern bezeichnenderweise Cecil B. DeMilles *UNION PACIFIC* (*UNION PACIFIC*), ein patriotisches Heldengemälde vom Bau der Eisenbahn (in gewissem Sinne ein Remake von Fords *THE IRON HORSE*), das treffend und unreflektiert das wiedererwachte nationale Selbstwertgefühl dieser Zeit wiedergab. Die Einigung der Gesellschaft, ihre Ausrichtung auf ein neues großes Ziel, was eines der Hauptthemen des Hollywood-Films dieser Jahre war, wird in DeMilles Film nicht wie bei Ford durch die gemeinsame Erfahrung, sondern durch die gemeinsame «Tat» erreicht; technologischer und gesellschaftlicher Fortschritt erscheinen als identisch, jedenfalls wenn zuvor die Korruption (hier in Gestalt des schurkischen Brian Donlevy) ausgeschaltet werden kann.

Dass in *UNION PACIFIC* ganz bewusst die Gesundung der amerikanischen Gesellschaft durch die Rückbesinnung auf die Tugenden der Pioniergesellschaft des Westens propagiert ist, davon zeugt nicht nur die Zeichnung des Helden (Joel McCrea) als eine Art *trouble shooter* im Dienste der Eisenbahngesellschaft für das Recht und vor allem für den gesellschaftlichen Frieden, wie ihn im Kriminalfilm derselben Zeit die Figur des G-Man (Gouvernement-Man) verkörperte, das zeigen nicht nur manche historische Ungenauigkeiten, wenn es darum geht, die weniger positiven Geschehnisse beim Bau der transkontinentalen Eisenbahn zu erklären, sondern auch DeMilles symbolische Verweise. «Die um die historischen Versatzstücke ersonnene Fabel vom ehemaligen Streiter der Union, Jeff Butler (McCrea), kündigt ebenso von den naiven Intentionen des Regisseurs, wie es die dekorativ angeordneten Fakten tun. Jeff

ist der positive Held einer werdenden Nation, die sich gegen alle erdenklichen Hindernisse erfolgreich zur Wehr setzt. Exemplarisch ist die Sequenz, in der die militärischen Schutztruppen den von den Sioux eingeschlossenen Rivalen Jeff und Dick (Robert Preston) und dem Mädchen Molly (Barbara Stanwyck) zur Hilfe eilen. Todesmutig wird der Hilfszug über eine bereits von den Indianern in Brand gesetzte Brücke gejagt und taucht aus den dicken Rauchschwaden unversehrt wieder auf. Über den Köpfen der Befreier der *last minute's rescue* schwebt optimistisch knatternd das Sternenbanner» (Klaus Hellwig).

Die Botschaft des Western, von den Serienfilmen bis zu den *epics* dieser Zeit, war vor allem die Kontinuität der amerikanischen Gesellschaft: Am Ende von *UNION PACIFIC* sieht man eine moderne Diesellokomotive die transkontinentale Linie befahren, deren Bau der Film geschildert hat. (Eine Episode am Rande zeigt, dass solches Bemühen um Kontinuität, ausgedrückt in Symbolen und «Fetischen» mehr als in Ideen und Forderungen, auch dem Charakter der Western-Schöpfer entsprach. Die Pistolen, die Gary Cooper als Wild Bill Hickok in *THE PLAINSMAN* getragen hatte, waren persönliches Eigentum DeMilles. Nun, für *UNION PACIFIC* nahm er sie wieder von der Wand seines Büros, um Joel McCrea damit auszustatten.)

Wie der Western dieser Zeit die Aufgabe hatte, Alternativen zu der chaotischen, ruinösen Lebensform der urbanen Gesellschaft zu entwickeln, die an ihrer Unbeständigkeit, ihrer Hektik, ja ihrer Modernität zugrunde zu gehen drohte (dem Ideal des «schnellen Lebens» wurde die Beständigkeit der Legenden, des Landes, der Hoffnungen gegenübergestellt, dem anarchischen, egoistischen Tatmenschen der friedliebende, verantwortungsbewusste und bescheidene Westerner etc.), so hatte das Genre auch das Erbe des Gangsterfilms zu verarbeiten. Das wird nicht nur durch die nun häufig auftretende Gestalt des *trouble shooters*, des individualistischen, dennoch für die Sache der Gemeinschaft eintretenden Kämpfers wie Joel McCrea in *UNION PACIFIC* belegt, die ihre Entsprechung im FBI-Agenten hat, der als Held des populären Mythos Hoffnung auf den Sieg gegen das Verbrechen weckte und zugleich die aktuelle Ausformung des amerikanischen Idealtypus war. Im Western formte sich auch eine neue Lösung für den traditionellen Konflikt zwischen Stadt und Land, und der Gangster tauchte als absolute Negativfigur in Western wieder auf, als frühe Gefahr einer Vergiftung der Pioniergesellschaft mit Korruption und Heimtücke.

In *THE OKLAHOMA KID* (Regie: Lloyd Bacon) spielt James Cagney, ganz in der Art seiner urbanen Gangstergestalten, einen *good bad man*; Humphrey Bogart ist der schwarzgekleidete Schurke, der zum Beherrscher einer im Zug des *landrush* von Oklahoma neugegründeten Stadt (!) wird. Am Ende wird er im Kampf mit Oklahoma Kid (Cagney) und seinem Bruder (Harvey Stephens) getötet. Der Held schwört seinem Outlaw-Leben ab und heiratet das gute Mädchen (Rosemary Lane), die Tochter eines Richters. Dieser Film, in seiner Konzentration auf die Heldenfigur, seiner pausenlosen Action und sei-

ner straff und ohne Nebenlinien erzählten Handlung eher in Kategorien des B-Western zu messen, ist von der Gestaltung her kaum bemerkenswert (wenn man ihn auch wegen seiner Fehlbesetzung schlechter gemacht hat, als er ist), aber er kann als Symptom dafür gelten, dass man im Jahr 1939 eine solche Geschichte, die mit einigen Akzentverschiebungen durchaus auch im Großstadtmilieu hätte spielen können, lieber als Western denn als Gangsterfilm erzählte.

Die mafiose Bedrohung, ein Hauptthema des Gangsterfilms, fand ihre Entsprechung im Western in den Geschichten der *boomtowns*, die im Land- und Goldrausch oder beim Eisenbahnbau entstanden. Das organisierte Verbrechen wurde hier gleichsam in seiner Entstehung gezeigt, und der Held konnte es besiegen, bevor man sich, wie im Verhalten der Bürger angedeutet, daran gewöhnt hatte. Der Western verfolgte, symbolisch gesprochen, den Gangster bis an seinen Ursprungsort und konnte ihn dort empfindlicher besiegen als in der Gegenwart, wo man ihm zwar den Status eines Volkshelden, aber nicht seine wirkliche (politische) Macht entreißen konnte.

In Gestalt des zwischen Böse und Gut angesiedelten rebellischen Outlaws erwuchs dem Gangster ein Rivale als Volks- und Legendenheld im Kino. Im Western rekonstruierte sich, wie um zu beweisen, wie falsch die Faszination durch den Gangster gewesen war, in Gestalt des historischen Outlaw der wirkliche amerikanische Volksheld, der neben vielen anderen auch diesen Vorteil hatte: Er war hundertprozentig ein *White Anglo-Saxon Protestant*. Dem lag wohl nicht nur die Tatsache zugrunde, dass ein «reformierter» Western-Bandit ganz einfach glaubwürdiger als der reformierte Gangster war. Im Gegensatz zum Gangster ist der Western-Outlaw ein Mann in Opposition zur Korruption und zur politisch-mafiosen Macht; er errichtet keine stabile Schreckensherrschaft wie die Gangster oder wie die Schurken vom Schlage Brian Donlevys in *UNION PACIFIC*, oder Humphrey Bogarts in *THE OKLAHOMA KID*, sondern er ist immer unterwegs, bleibt ein Einzelgänger und daher glaubhaft in seinem Robin-Hood-Status.

Schließlich gehört der legendäre Outlaw zu den konstituierenden Mythen des wirklichen Westens, als eine Figur, die immer dort erscheint, wo die Gesellschaft die Tugenden der Pioniere vergessen hat und im bösen Sinne verstädtert. Hier taucht er auf, Jesse James, Billy The Kid, Sam Bass oder sonstwer, um mit vorgehaltenem Revolver die Leute im Westen daran zu erinnern, dass man nicht ungestraft seine Ideale verrät. Und die Menschen, die seine Botschaft verstehen, sind stolz auf den Outlaw. (Mehr oder weniger sollten auch in den vierziger Jahren die Western um historische Outlaws dieser Formel folgen.) In Henry Kings *JESSE JAMES (JESSE JAMES – MANN OHNE GESETZ)*, der zum Muster für viele Filme dieses Themas werden sollte, gibt es am Ende, als Jesse (Tyrone Power) von Bob Ford (John Carradine), dem Verräter, erschossen worden ist, eine Grabrede auf den toten Banditen: «Da gibt es», sagt Major Cobb (Henry Hull), «nichts dran zu rütteln: Jesse war ein Outlaw, ein Bandit, ein Krimineller. Selbst die, die ihn geliebt haben, können das nicht bestreiten.

Aber wir schämen uns seiner nicht. Ich weiß nicht warum, aber ich glaube, nicht einmal Amerika schämt sich seiner. Vielleicht kommt das daher, dass er kühn war und die Gesetze missachtete, wie wir alle das manchmal tun möchten. Vielleicht ist es, weil wir ein bisschen verstehen, dass er nicht die Schuld an dem hatte, was die Zeiten ihn tun ließen. Vielleicht ist es, weil er zehn Jahre lang fünf Staaten das Fürchten lehrte. Oder vielleicht ist es einfach, weil er das, was er machte, so gut machte.» Deutlicher lässt sich kaum ausdrücken, was den Outlaw des Western vom Gangster unterscheidet – und was beide verbindet.

Überdies hatte sich zu dieser Zeit in der amerikanischen Öffentlichkeit die Meinung durchgesetzt, dass Kriminalität ihre Ursache in den Lebensbedingungen der Menschen hat und dass die Gesellschaft sich ihre Gangster selbst heranzieht, wenn sie nicht für menschenwürdige Verhältnisse sorgt. Jesse James wird auf ganz ähnliche Weise zum Verbrecher wie etwa die jugendlichen Delinquenten in Gangsterfilmen wie *ANGELS WITH DIRTY FACES* (1938, Regie: Michael Curtiz), denen keine Chance für ein ehrliches und sinnvolles Leben geboten wird.

Der Film zeigt allerdings in erster Linie den Jesse James der Legende, für dessen Taten es nur allzu verständliche Motive gibt. Zugleich ist *JESSE JAMES* ein wenig Korrektur zu *UNION PACIFIC*: Die skrupellosen Leute der Eisenbahngesellschaft nehmen den Farmern ihr Land und scheuen vor keinem Mittel zurück, sie zu betrügen. Als die Brüder Frank (Henry Fonda) und Jesse James sich widersetzen, brennt man ihre Farm nieder, und die Mutter der beiden kommt dabei ums Leben. Jesse nimmt Rache, indem er die Bahnlinien der Gesellschaft überfällt. Nur knapp entkommt er einmal einer Falle; er wird zum gefürchteten Outlaw, er kann nicht mehr zurück. Sein bedächtigerer Bruder Frank hält ihm einmal vor, dass er kein Held mehr sei, nur noch ein tollwütiger Hund. Ein Verräter lockt die James-Bande in einen Hinterhalt, und nur Jesse und Frank können entkommen. Schwer verwundet kommt Jesse schließlich zu seiner Frau und seinem Sohn zurück, die er vor Jahren verlassen hat. Nach seiner Genesung beschließt das Paar, in Kalifornien eine neue, bürgerliche Existenz aufzubauen. Am Tag vor der Abreise wird er von Bob Ford, dem Verräter, durch einen Schuss in den Rücken getötet.

Henry King erzählt diese Geschichte als eine Ballade, mit folkloristischen, lyrischen und auch heiteren Momenten; zwischen den dramatischen Episoden, den einzelnen Strophen, wenn man so will, gibt es Momente der Ruhe, den Refrain, der den Hintergrund beschreibt. Der «historische» Hintergrund der Legende sind eine Gesellschaft im Übergang und in der Krise und ein Land (New Mexico und Missouri), das aus eigener Kraft kaum imstande war, die Widersprüche aus dem Bürgerkrieg und die sozialen Konflikte zu lösen. Jesse James war da der Held einer moralischen Kontinuität und einer, der sich nicht ausbeuten und demütigen ließ. So korrespondiert, bei aller Tragik und auch Melodramatik, *JESSE JAMES* mit den optimistischen Western dieses Jahres; es ist, vor allem, ein Film über den Stolz.

Die Rückbesinnung auf eine Gesellschaft, die vom Stolz auf ihre Errungenschaften, von dem aus eigener Kraft verwirklichten Gesetz und von der Eliminierung der Gangsterherrschaft geprägt ist, ist auch in Michael Curtiz' *DODGE CITY* zu finden, einem Western, der eine weitere modellhafte Formel für das Genre entwickelte (oder zumindest perfektionierte): Die *town tamer*-Geschichte. *DODGE CITY* handelt von einem Cowboy (Errol Flynn), der in die Stadt kommt, in der Spieler und Mörder und Banditen regieren. Sogleich gerät er in Konflikt mit einem dieser Banditen. Er behauptet sich gegen ihn. Die Bürger bieten ihm das Amt des Gesetzeshüters an, aber der Cowboy will nur seine eigenen Kämpfe führen. Erst als er sogar ein Kind durch den Banditenterror sterben sieht, entscheidet er sich für die Gemeinschaft; und nach und nach verwirklicht er das Gesetz in Dodge City.

Deutlich ist das Modell, das dieser Western errichtet, eine Form der Aktualisierung des Mythos. Die Pioniere und Farmer haben eine Stadt gegründet, um für ihre kulturellen und politischen Bedürfnisse zu sorgen. Dann aber sind das Kapital und die Handelsgesellschaften gekommen und haben nicht nur Banken und Transportunternehmen, sondern auch Kneipen und Spielhöllen errichtet und die Solidarität der Pioniere zerstört. Dann haben sich die Banditen eingenistet, die mit den Geschäftsleuten verbündet sind; sie haben eine terroristische Herrschaft angetreten und die Pioniere korrumpiert. Ein Individualist, der die Weiten des Landes durchstreift hat, muss erst überzeugt werden, dass es sich lohnt, für die Gemeinschaft zu kämpfen. Er besiegt die Banditen und verbindet sich, wenn die Ordnung gefestigt ist, mit einem schönen Bürgermädchen. (In *DODGE CITY* (wird es von Olivia de Havilland gespielt; sie und Errol Flynn stellten so etwas wie ein Traumpaar des Action-Films dar.) Auch dies ist eine der Formeln, die der Western braucht, um den extremen Individualismus seiner Helden mit den Anforderungen der Gesellschaft zu versöhnen. (Und all dies findet sich ein Dutzend Jahre später, auf den Kopf gestellt, in einem Film, der noch berühmter geworden ist als *DODGE CITY* – in Fred Zinnemanns *HIGH NOON*, wo sich die Gemeinschaft vor dem einzelnen Kämpfer nicht mehr bewähren kann.)

Eine solche *town tamer*-Geschichte erzählt auch *DESTRY RIDES AGAIN* (*DER GROSSE BLUFF*) von George Marshal, der als erste klassische Western-Komödie des Tonfilms gilt und einen entscheidenden Schritt in der Karriere eines Schauspielers bedeutete, der erst eine Dekade später ein Star des Genres werden sollte: James Stewart.

DESTRY RIDES AGAIN konfrontiert wieder einen Einzelgänger mit Banditen, die eine Stadt terrorisieren. Ihr Anführer ist der finstere Brian Donlevy, der sich zu dieser Zeit ganz auf den Typ des eleganten, korrupten Stadtbanditen im Western spezialisiert hatte (er war auch der *villain* von *UNION PACIFIC* und *JESSE JAMES*). Destry (James Stewart) ist ein sanfter, zunächst beinahe komisch wirkender Mann, dem anfänglich niemand zutraut, was er dann doch schafft: den Sieg über die Gangster, auch im offenen Kampf. Die Barsängerin

Frenchie (Marlene Dietrich), die sich in Destry verliebt hat und sich deshalb von dem Gangsterboss abwendet, stirbt bei der letzten Auseinandersetzung. Das Paar Stewart und Dietrich bildet eine ironische Fassung des Mythos vom Gentleman im Westen und der Hure mit dem goldenen Herzen, die beide ihre Botschaften auf sehr indirekte Weise vorbringen: er seine Gefährlichkeit und seine energische Absicht, Ordnung zu schaffen, in kleinen, so lakonischen wie drohenden Parabeln («Ich kannte mal einen Kerl, der...» beginnen sie alle), sie ihre Freundlichkeit und ihr Bedürfnis nach dem richtigen Mann im überdramatisierten Sex ihres Kostüms und in Liedern wie «See What the Boys in the Backroom Will Have».

Der Mythos und die Poesie (STAGECOACH), das Pathos und die Tradition (UNION PACIFIC), die Flamboyanz und die Moral (DODGE CITY), die Härte und Schnelligkeit des Gangsterfilms (THE OKLAHOMA KID), die Ballade und das Lied von rebellisch-konservativen Volkshelden (JESSE JAMES) – all dies war Teil des Western geworden. Und nun gab es auch noch dies, was den Western als eine Möglichkeit immer begleiten sollte: Ironie und Sex-Appeal.

Die Muster für das Genre waren in diesem einzigen Jahr so trefflich definiert worden, dass tatsächlich in den folgenden Jahren vor allem Variation, Fortführung, Vertiefung oder auch Nachahmung der hier geprägten Formen das Erscheinungsbild des A-Western prägten. Allein mit den Elementen dieser Filme ließen sich eine Dekade lang Western drehen, die so richtig und konzentriert und wirkungsvoll waren, dass kaum noch eine Innovation nötig (oder möglich) war. Diese initiative Kraft konnte der Western in der Pause zwischen zwei großen Identitätskrisen der amerikanischen Gesellschaft erreichen, zwischen der moralischen Desintegration der Depressionsjahre und der politischen und sozialen Reaktion der Kriegs- und Nachkriegsjahre. Und auch hier zeigt sich, worin die Universalität des Western begründet liegt: in seiner Eigenschaft, ein mythisches Bild für Übergänge zu sein, Übergänge des Individuums wie der Gesellschaft. In den vierziger Jahren begleitet der Western eine neuerliche Befriedigung und Formierung der Gesellschaft.