

«Kerle haben die Amerikaner!»

Die Rezeption des Western in der BRD der 1950er Jahre

1.

Anfang der 1950er Jahre wollte Joseph Stalin, wie viele Diktatoren ein großer Cineast, John Wayne töten lassen.¹ Denn John Wayne war gefährlich, da zum Mythos, zum Sinnbild und Symbol, zu einem verdichteten Zeichen geworden. «Das Allgemeine, für das John Wayne steht, ist der Einzelne in seinem, wie Hegel sagen würde, <für-sich-sein>, und das heißt in der Semantik des Western: der Einzelne in seiner Stärke».² Der Einzelne, der sich selbst etwas beweisen will und dadurch zum Vorbild für andere werden kann, eine separierte Figur, die zum imaginären Bindeglied sozialer Integration taugt. Der Mythos verschweigt dabei verdrängte Konflikte nicht, er erzählt sie.

Auf diese mythische Komponente des amerikanischen Western, einem Genre, geboren aus «dem Zusammentreffen einer Mythologie und eines Ausdrucksmittels»,³ wurde in jüngster Zeit wieder verstärkt hingewiesen;⁴ aber die Faszination für das mythische Erzählen des Western ist älter.⁵ In einem Nachwort zu Hans C. Blumenbergs Buch, das die wahren Geschichten hinter den mythischen Erzählungen der Männer des Westens erzählen will, schrieb Sam Fuller in Verteidigung des Mythos:

«Was hat man noch, wenn man den Westen seiner Legende beraubt? Man hat trostlose Wüste. Wackelige Holzhäuser. Schmutzige Straßen. Stinkende Ställe. Verzweifelte Krämer, die farblose Kunden belügen. Religiöse Eiferer, die furchtsame Heuchler in überriechenden, schlecht beleuchteten Bethäusern belügen. Häßliche, kranke, die-

- 1 Vgl. Michael Munn: *John Wayne. The Man behind the Myth*. New York 2004, S. 1–6. Über den Wahrheitsgehalt dieser Geschichte, die in mehreren Versionen kursiert, kann man nur spekulieren. Sie und die Tatsache, dass Michael Munn sie ganz an den Beginn seines Buches stellt, zeigt aber die narrative Kraft, die aus der mythischen Figur John Wayne erwachsen kann.
- 2 Joseph Frühl: *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*. Frankfurt/Main 2004, S. 66.
- 3 André Bazin: Der Western oder: Das amerikanische Kino par excellence (1953). In: Bert Rebhandl (Hg.): *Western. Genre und Geschichte*. Wien 2007, S. 40–50, S. 42.
- 4 Vgl. Robert B. Pippin: *Hollywood Westerns and American Myth. The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*. New Haven/London 2010; William Indick: *The Psychology of the Western. How the American Psyche Plays Out on Screen*. Jefferson 2008.
- 5 Vgl. Bazin: Western; Robert Warshow: Helden aus dem Goldenen Westen. Gangster und Cowboys auf der Leinwand. In: *Der Monat* 66 (1954), S. 639–647.

bische Huren, die ungewaschene, kranke Kunden belügen. Und dann sind da noch die zweifelhaften Spitzen der Bürgerschaft, denen die Läden, Bestattungsunternehmen und Verpflegungsdepots gehören. Die sind scharf darauf, Vigilanten-Truppen zu bilden und die Bösen zu fangen und aufzuhängen. Und warum? Etwa, um das Recht zu schützen? Von wegen; um ihre Investitionen zu schützen. Die Mythen oder Legenden des alten Westens [...] sind eine Notwendigkeit». ⁶

In den 1950er Jahren waren diese Mythen in Form der Filme in den westdeutschen Kinos zu sehen, fast siebenhundert amerikanische Western wurden zwischen 1949 und 1960 nachweislich uraufgeführt. In Deutschland, das gerade einen Krieg gegen die Amerikaner verloren hatte und dessen Städte voll von trostloser Wüste und schmutzigen Straßen waren, besuchte ein wohl breites Publikum die Western, entwickelte einen eigenen Blick darauf und eignete sich diese unter spezifischen gesellschaftlich-historischen Umständen an. ⁷ Was machte der deutsche Zuschauer mit den Inhalten? Wie reagierte er vor seinem konkreten Hintergrund auf den amerikanischen Western? Die Thematik der Aneignung medialer Produkte wurde vor allem im Umfeld der <cultural studies> theoretisch ausgearbeitet, ⁸ empirisch und historisch gesättigt für das Kino aber bisher, trotz methodischer Vorarbeiten, ⁹ kaum untersucht. Der Kinogang blieb zumeist außen vor.

Doch gerade die Analyse des Ins-Kino-gehen als soziales Handeln – in den Nachkriegsjahren als Suche nach neuen Identifikationsmodellen und -formen – zeigt, dass das Sehen des Western in einen Kulturtransfer eingebettet war, der nur unzureichend mit «Amerikanisierung» zu beschreiben ist. Methodisch wird bei einer solchen Analyse hier auf über zweihundert Rezensionen und Filmberichten zu 29 Filmen zurückgegriffen. ¹⁰ Auffällig dabei ist die Präsenz aber auch die Abwe-

6 Samuel Fuller: Ein Plädoyer für die Legenden. In: Hans C. Blumenberg: *Wanted. Steckbriefe aus dem Wilden Westen*. München 1973, S. 113.

7 Zum Publikum der Filme in Deutschland und der Diskussion um das Genre, vgl. Jonas Wegerer: *Der nahe Fremde. Der amerikanische Western in den Kinos der Bundesrepublik Deutschland (1948–1960). Eine rezeptionshistorische Analyse*. Stuttgart 2011, S. 36–45, 58–66.

8 Die *cultural studies* haben auf solche Prozesse vor allem im Medium des Fernsehens öfters hingewiesen. Vgl. John Fiske: Wie ein Publikum entsteht. Kulturelle Praxis und Cultural Studies. In: Karl H. Hörning/Rainer Winter: *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*. Frankfurt/Main 1999, S. 238–263.

9 Lothar Mikos: Der erinnerte Film. Perspektiven einer Filmgeschichte als Rezeptionsgeschichte. In: Knut Hickethier/Eggo Müller/Rainer Rother (Hg.): *Der Film in der Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung*. Berlin 1997, S. 143–153; Helmut Korte: Historische Wahrnehmung und Wirkung von Filmen. Ein Arbeitsmodell. In: Knut Hickethier/Eggo Müller/Rainer Rother: *Der Film in der Geschichte*, S. 154–166; Irmbert Schenk: «Derealisierung» oder «aufregende Modernisierung»? Film und Kino der 50er Jahre in der Bundesrepublik. In: Ders. (Hg.): *Erlebnisort Kino*. Marburg 2000, S. 112–129; Rainer Winter: Die Filmtheorie und die Herausforderung durch den «perversen Zuschauer». Kontexte, Dekonstruktionen und Interpretationen. In: Manfred Mai/Rainer Winter (Hg.): *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. Köln 2006, S. 79–94.

10 Ich beziehe mich in diesem Aufsatz auf den (leicht erweiterten) Korpus, der meinem Buch zugrunde liegt. Vgl. Wegerer: *Der nahe Fremde*.

senheit bestimmter Motive; dies erlaubt Rückschlüsse auf jene Momente, die den Zuschauern des Western in Deutschland besonders ins Auge fielen. Eine Filmanalyse dieser Momente mit Blick auf den historisch-sozialen Kontext der Rezeption erlaubt dann zu zeigen, dass die bundesdeutschen Zuschauer ihren eigenen Western «fabrizierten» (deCerteau).

Das Sehen des Western verlief in den 1950er Jahren in Deutschland in eigenen Bahnen, es wurde zu einem (produktiven) transatlantischen Missverständnis. Denn nicht der Mythos oder das mythische Erzählen des Westens interessierte die deutschen Zuschauer. Zwar berührte diese das Auftauchen von neuen und in dieser Form unbekanntenen Figuren und diese ambivalenten Figuren des Western rückten in den Mittelpunkt des Sehens. Doch decodierten die deutschen Zuschauer die Figuren und Figurenkonstellationen vorwiegend nicht als Sinnbild eines amerikanischen oder auch universalen Mythos, sondern stellten diese in ihren eigenen, nämlich in den historischen und gesellschaftlichen Kontext der bundesdeutschen Nachkriegsrealität.

2.

Die gesellschaftliche Entwicklung in Deutschland und Entwicklungen in den USA, die die Produktionsbedingungen des Genres betrafen, stellten schon Ende der 1930er Jahre die Weichen für die Rezeption in den 1950er Jahren. Der Impuls für die Entwicklungen des Westerngenres ging von der Filmindustrie selbst aus. Diese antwortete dabei weniger auf eine ansteigende Nachfrage nach Western vonseiten des amerikanischen Publikums, sondern nahm vielmehr einen grundlegenden Wandel der Aufmerksamkeit der amerikanischen Öffentlichkeit vorweg.¹¹ Das Amerika des New Deal verspürte ein wiedererstarktes Nationalbewusstsein; und auch auf die heranziehende Gefahr des Faschismus wurde mit einem verstärkten Interesse an Patriotismus geantwortet. Das amerikanische Kino suchte diesen Entwicklungen im Western eine passende Form zu bereiten. Der B-Western wurde aufgewertet,¹² es entwickelten sich die «historical epics». Hinzu kam ein gesteigertes Interesse an der Figur des «outlaw». Das Genre entwickelte sich zum «adult-Western», der sich und seinen Zuschauern neue Themenkomplexe eröffnete. Die Krise des Helden, Gewalt, Freundschaft und Feindschaft, die Stadt und der Einzug des Modernen, die sich verändernde Gemeinschaft; diese Themen wurden in den Western ab 1939 ver-

11 Vgl. Richard Slotkin: *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. Norman 1992, S. 278ff., S. 278. Auch Hanisch setzt die «Patriotismus-Welle» an den Beginn der Renaissance des Genres, vgl. Michael Hanisch: *Western. Die Entwicklung eines Filmgenres*. Berlin 1984, S. 166f.

12 Vgl. Slotkin: *Gunfighter Nation*, S. 286. Für die feinen Unterschiede zwischen B-Western und A-Western, vgl. Scott Simmon: *The Invention of the Western Film. A Cultural History of the Genre's First Half-Century*. Cambridge 2003, S. 169ff; Patrick McGee: *From Shane to Kill Bill. Rethinking the Western*. Malden 2007, S. 31.

handelt.¹³ Als Markstein dieser Entwicklung gilt John Fords *HÖLLENFAHRT NACH SANTA FÉ*.

Da Joseph Goebbels im Jahr 1940 die Vorführung aller amerikanischen Filme in Deutschland untersagte, kam *HÖLLENFAHRT NACH SANTA FÉ* nicht vor Oktober 1950 in die deutschen Kinos. Fast allen für die filmhistorische Entwicklung des Genres bedeutsamen Filmen erging es ähnlich.¹⁴ Dadurch entstand eine große Lücke zwischen der fortschreitenden Produktion der Western einerseits und dem Genrewissen der deutschen Zuschauer andererseits, die bedeutsame Auswirkungen auf die Rezeption des Genres in Deutschland hatte. Die Weiterentwicklung des Western, die mit den bekannten Sehgewohnheiten und Figurenzeichnungen brach, konnte in Deutschland fast ein Jahrzehnt lang nicht kontinuierlich und zeitnah mitverfolgt und begleitet werden. Zugleich veränderte und radikalisierte die Gegenwart des Krieges in Deutschland bestimmte Vorstellungen von Heroismus, Männlichkeit, Gewalt, Freundschaft und Feindschaft, von Moderne und Gemeinschaft; Vorstellungen also, die auch in den Western, aber hier auf sehr unterschiedliche Art und Weise verhandelt wurden. Die Lücke vergrößerte sich zusätzlich.

Mit dem Krieg wandelte sich in Deutschland die soziale Funktion des Kinos; mehr und mehr wurde es zu einem Medium der Information. Der Besuch der Wochenschau und das damit verbundene Interesse über die Geschehnisse des Kriegs ins Bild gesetzt zu werden, habitualisierten sich in der sich formierenden Kriegsgesellschaft. Die Zahl der Kinobesucher wuchs stark an. Mit dem stockenden Kriegsverlauf verlor sich die Informationslust und der Wunsch, für einige Zeit dem Alltag entfliehen zu können, wurde vermehrt Grund des Kinobesuchs. Diese Funktion des Kinos als eskapistischer Ort blieb auch in der direkten Nachkriegszeit bestehen, ähnlich der letzten Phase des Kriegs konnte man hier für einige Stunden sich und den Alltag vergessen. Am Ende der 1940er Jahre, in jener Zeit als auch die Figur des Westerner verstärkt in die Kinos drängte, wandelte sich die gesellschaftliche Nutzung des Kinos dann nochmals. Die gesamten 1950er Jahre über war das Kino weniger ein eskapistischer Ort – und noch war es nicht zu einem Ort der bloßen Freizeit geworden. Im Kino der 1950er Jahre fand vielmehr die Suche nach Identität(en) in der noch jungen Bundesrepublik statt. Man kann den Besuch und das Sehen von Heimatfilmen als

«Bewegungen zur Aneignung ebenso sehen wie als Bewegung der Abwehr; sie sind erfüllt von einer ebenso großen Gier wie von einer panischen Furcht. Sie versuchen immer wieder die Fragen zu beantworten: wie umgehen mit dem Fremden? Wie umgehen mit dem Vergangenen? Wie umgehen mit dem Weiblichen?»¹⁵

13 Vgl. Georg Seeßlen: *Western Kino. Geschichte und Mythologie des Western-Films*. Reinbeck 1979, S. 120ff.

14 Vgl. Wegerer: *Der nahe Fremde*, S. 57, 157–158.

15 Georg Seeßlen: *Durch die Heimat und so weiter. Heimatfilme, Schlagerfilme und Ferienfilme der fünfziger Jahre*. In: Hilmar Hoffmann/Walter Schobert (Hg.): *Zwischen gestern und morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*. Frankfurt/Main 1989, S. 136–161., S. 159f.

Als nach Kriegsende, verstärkt dann aber Anfang der 1950er Jahre die deutschen Zuschauer mit diesen Fragen in die Kinos strömten, trafen sie, was den Western angeht, auf ein gleichzeitiges Nebeneinander mehrerer recht unterschiedlicher Phasen des Genres; den alten Serienwestern und die frühen Western-epics einerseits, den reiferen und komplexeren adult-Western andererseits. Innerhalb einer historischen Situation identitärer Unsicherheit sahen die deutschen Zuschauer eine neue Art von Western und näherten sich ihm an.

3.

Ein Blick auf Rezensionen und Filmbesprechungen, die 1950 in deutschen Tageszeitungen erschienen sind, zeigt die Besonderheit und Eigenheiten dieser Rezeptionssituation deutlich. Vergleicht man die Rezensionen zu zwei im Jahr 1950 uraufgeführten Filmen genauer, zeichnet sich ein verworrenes und seltsam verschobenes Bild; ein Maßstab zur Beurteilung der Western war noch nicht vorhanden.

So wurde William Boyds Auftritt in *DREI MÄNNER AUS TEXAS*, einem im Jahr 1940 produzierten Western aus der Hopalong Cassidy-Serie, sowohl von der Film- und Presse als auch – glaubt man den Rezensionen – von den Zuschauern sehr positiv aufgenommen. Der Film war nur in Originalfassung und mit kargen Untertiteln versehen in den deutschen Kinos zu sehen. «Dennoch gehen die Kinobesucher mit einem Auge lesend, mit dem anderen fasziniert der Handlung folgend, fanatisch mit und gebären sich den ›Helden‹ auf der Leinwand gleich. (Der Rezensent hat einige wohlgezielte Schwinger erhalten, eine neben ihm sitzende Dame hielt ihn Schutz suchend am Arme fest)». ¹⁶ Der Film, für den «trotz polizeilicher Absper- rung [...] selbst kein Stehplatz mehr zu haben» war, ¹⁷ traf bei der deutschen Presse und den Zuschauern auf vorhandene Seherfahrungen, auf ein Vorwissen und eine Tradition. Ähnliches hatte man schon gesehen, die Figuren, Handlungen und Codes des Films waren bekannt. «Cassidy ist der ideale Held einer ganzen Reihe von Wildweststreifen, die wir zum Teil schon vor dem Krieg zu sehen bekamen». ¹⁸ An diesen Film konnten die Zuschauer im Januar 1950 problemlos anschließen.

Anders verhielt es sich vier Monate später mit der Geschichte von Wild Bill Hickock, die in *HELD DER PRÄRIE* von 1936 erzählt wird. Der Film von Cecil B. DeMille hätte eigentlich als einer der letzten amerikanischen Filme noch 1940 in Deutschland anlaufen sollen, aber dazu kam es nicht mehr. Als er dann zehn Jahre später, im Jahr 1950 uraufgeführt wurde, beschäftigte die Rezensenten des Films vor allem die Frage, ob hier die amerikanische Geschichte denn sachgemäß abge- bildet werde; der Film selbst, so das Urteil, wirke veraltet. ¹⁹

16 *Die Film-Woche*, 21.1.1950; vgl. auch *Wiesbadener Kurier*, 7.10.1950.

17 *Lübecker Nachrichten*, Januar 1950.

18 *Filmdienst*, 27.1.1950.

19 Vgl. *Der neue Film*, 22.5.1950. Außerdem: *Nacht-Express*, 2.5.1950; *Hamburger Echo*, 14.7.1950; *Haller Kreisblatt*, 26.7.1951.

Nun mag dies auf den ersten Blick nur konsequent erscheinen, war der HELD DER PRÄRIE zu diesem Zeitpunkt doch schon vierzehn Jahre alt. Dennoch verwundert diese Einordnung des Films; zumal wenn man sie in Relation mit den Rezensionen von DREI MÄNNER AUS TEXAS betrachtet. Blickt man im Wissen der filmhistorischen Entwicklung des Genres auf diese Einschätzungen, zeigt sich, dass die Veränderungen im Western dem deutschen Publikum und dessen Rezensenten noch nicht vertraut waren. William Boyds sauberer und strahlender Cowboy Hopalong Cassidy hatte sich schon 1948 ganz von der Leinwand zurückgezogen. Gary Coopers Darstellung von Wild Bill Hickok in HELD DER PRÄRIE wurde dagegen zum Modell einer neuen Figur des Westerner, die eine Generation von Western-Darstellern beeinflusste. Wenn auch verschiedene Typen in den neuen Western nach 1939 auftraten, so teilen sie doch, «alle mehr oder minder dem lakonischen Stil Gary Coopers verpflichtet, die stoische Ruhe, das Understatement und die unheroische Attitüde, mit der sie ihren Weg gehen. So war [in HELD DER PRÄRIE, J.W.], von den Möglichkeiten der Regie wie vom Darstellungsstil her vorbereitet, was im Jahr darauf endgültig Gestalt annehmen sollte: der Western für Erwachsene, der erwachsene Western».²⁰

Und mehr noch. In diesem Film, so eine schöne Beobachtung von Joe Hembus, war ein ganz neues Verhältnis von Zuschauer und Film angelegt. Mit der ersten Szene des Films beginnt «die Geschichte der Boy-Hero-Western, in denen die Helden des Westens zu Freunden und Lehrmeistern der Kinder des Westens werden. Sie ist auch eine wunderbare Umschreibung des Verhältnisses zwischen dem Publikum und dem Legenden-Western. Der Junge am Dock, den der Held der Prärie zu einem Komplizen macht, ist identisch mit dem Zuschauer, der sich der wohlthuenden, von keinem Außenseiter und Besserwisser angreifbaren intimen Beziehungen hingibt. Der Schluss des Films braucht diese Identifikationsfigur nicht mehr: aus dem Jungen auf der Leinwand ist der Junge im Zuschauer geworden.»²¹ In Deutschland im Jahr 1950 wurde diese Bewegung noch nicht mitvollzogen, es war viel Unsicherheit im Schauen der (und Schreiben über die) Western. Erst Mitte der 1950er Jahre begann sich hier der Umgang langsam zu entspannen. In dieser Situation einer doppelten Unsicherheit – einerseits die historisch-gesellschaftliche Situation der Kriegsniederlage und dem damit verbundenen Zusammenbrechen mehrerer Selbstverständlichkeiten, andererseits das Vorfinden eines stark veränderten Genres – fand die Aneignung des «klassischen Western» in Deutschland statt. In der Analyse des Schreibens über den Western, der von den Rezensenten benutzten Semantik zeigt sich diese Aneignung.

20 Seeßlen: *Western*, S. 77. Vgl. auch Michael Coyne: *The Crowded Prairie. American National Identity in the Hollywood Western*. New York 1997, S. 17.

21 Joe Hembus: *Western-Lexikon. 1272 Filme von 1894–1975*. München 1976, S. 280.

4.

Das Beispiel der DREI MÄNNER AUS TEXAS zeigte deutlich, dass die Western in Deutschland nach dem Krieg als Heldenerzählungen sofort wieder anschlussfähig waren.²² Das Modell des ungebrochenen Helden war aus der Kriegs- und Vorkriegszeit geläufig. Der Nationalsozialismus hatte seit Beginn der 1930er Jahre eine heroisch-soldatische Männlichkeit propagiert, die sich durch Institutionalisierungsprozesse und die Gegenwärtigkeit des Krieges gesellschaftlich verfestigen konnte.²³ Mit dem verlorenen Krieg wurde dieses hegemoniale und überhöhte Männlichkeitsideal radikal in Frage gestellt; zu sichtbar war die Niederlage und offen wahrnehmbar stand sie vor aller Augen. So war die «emotionale, psychologische und visuelle Landschaft»²⁴ der Nachkriegszeit von verletzten und gebrochenen deutschen Männern bevölkert, deren Niederlage durch den Kontrast zu den kräftigen amerikanischen Besatzern nochmals hervorgehoben wurde.²⁵ Die Nachkriegszeit in Deutschland stellte sich auch als Krise der Männlichkeit dar:²⁶ Wie umgehen mit dem Männlichen?

Der Bruch im Bild des Heroischen/Männlichen spiegelte sich auch in der Semantik der Rezensionen zu den Western wider, die sich vom «Held» zu den «Typen» verschob. Mit Ausnahme von DREI MÄNNER AUS TEXAS und BIS ZUM LETZTEN ATEMZUG findet sich der Begriff Held nirgends ungebrochen oder unkommentiert. Die Rezensionen zu den anderen Filmen umgehen den Begriff, oder stellen ihn durch Anführungszeichen heraus;²⁷ in den Filmberichten ab 1953 taucht der Begriff fast gar nicht mehr auf. Die beiden Ausnahmen im Gebrauch des Heldenbegriffs sind aussagekräftig. DREI MÄNNER AUS TEXAS präsentiert den ungebrochenen Held, in einem Serienwestern, in dem Gut und Böse noch klar getrennt sind.

- 22 Von Hopalong Cassidy als «Hauptheld und Führer der Texasmänner» ist die Rede, von einer Banditenjagd, die «schließlich zum totalen Sieg» des Helden führt, *Die Film-Woche*, 21.1.1950; *Der neue Film*, 9.1.1950.
- 23 Vgl. hierzu George L. Mosse: *Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*. Frankfurt/Main 1997; Christoph Kühberger: *Gescheiterte Männer? Über den Bruch der idealtypischen nationalsozialistischen Männlichkeit unter amerikanischer Besatzung*. In: Stefan Zahlmann/Sylka Scholz (Hg.): *Scheitern und Biografie. Die andere Seite moderner Lebensgeschichten*. Gießen 2005, S. 191–206; Siegfried Kaltenecker: *Weil aber die vergessene Fremde unser Körper ist. Über Männer-Körper-Repräsentationen und Faschismus*. In: Marie-Luise Angerer (Hg.): *The Body of Gender. Geschlechter und Identitäten*. Wien 1995, S. 91–109; Paula Diehl (Hg.): *Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen*. München 2006.
- 24 Robert G. Moeller: *Heimkehr ins Vaterland. Die Remaskulinisierung Westdeutschlands in den fünfziger Jahren*. In: *Militärhistorische Zeitschrift* 2 (2001), S. 403–436, S. 404.
- 25 Vgl. Annette Brauerhoch: *Fräuleins und GIs. Geschichte und Filmgeschichte*. Frankfurt/Main 2006.
- 26 Vgl. Uta G. Poiger: *Krise der Männlichkeit. Remaskulinisierung in beiden deutschen Nachkriegsgesellschaften*. In: Klaus Neumann (Hg.): *Nachkrieg in Deutschland*. Hamburg 2001, S. 227–263. Für den Einfluss von Nachkriegszeiten auf Männlichkeiten im Hollywoodkino, vgl. Uta Fenske: *Mannsbilder. Eine geschlechterhistorische Betrachtung von Hollywoodfilmen 1946–1960*. Bielefeld 2008, S. 63ff.
- 27 Vgl. *Erlanger Nachrichten*, 24.6.1950; *Film-Blätter*, April 1951; *Hessische Nachrichten*, 16.2.1952; *Hannoversche Allgemeine*, 28.10.1953.

BIS ZUM LETZTEN ATEMZUG dagegen stellt Captain Lance (Gregory Peck) in den Mittelpunkt, einen militärischen Helden, der den Rezensenten noch Anschlussmöglichkeiten an das soldatisch-heroische Männlichkeitsbild des Krieges bietet. «Preußischer fast als Streuben und Clausewitz führt Lance das oberste Gesetz des Soldaten aus: «Befehl ist Befehl!» und nimmt männlich herb schlimme Anfeindung und Verdacht auf sich».²⁸ «Stur wie ein Preuße – wollt sagen wie ein Panzer – befolgt er seinen Befehl».²⁹ Bis er am Ende beweisen kann, dass seine Männer «doch solch gute und disziplinierte Soldaten sind, daß der preußische Kommiß dagegen ein Sanatorium ist».³⁰ Diese mögliche Weiterführung der soldatischen Männlichkeit in BIS ZUM LETZTEN ATEMZUG bewertete ein anderer Rezensent, der augenscheinlich ebenfalls das Problem der Männlichkeit mit ins Kino nahm, negativ: «Dem Dialog sind prachtvolle Stellen von männlicher Herbheit gelungen. Daneben leider oft ein Protzen mit hehrem Soldaten-Ethos, das in unsere Ohren sehr mißtönig eingeht».³¹ Die alten Männlichkeits- und Heldenmodelle hatten offensichtlich ausgedient.

Verantwortlich für diesen Bruch in der Semantik des Helden in Deutschland war neben dem historisch-gesellschaftlich bedingten Verlust der Möglichkeit des militärischen Helden auch eine Entwicklung des Genres selbst, das seine Protagonisten vermehrt ambivalent zu zeichnen begann und mit dunklen und oft unausgesprochenen Vergangenheiten ausstattete. Da ist der Westerner, der etwas hinter sich hat, das ihn in seinem Handeln motiviert. Wer, so konnten sich die Zuschauer vieler Western fragen, ist dieser «rätselvolle Mann, der unter seiner zynischen Schweigsamkeit ein großes, gerades Herz, auch die Bitterkeit irgendwo weit weg erlittenen Unrechts und unter einer schlampigen Lässigkeit eine ruhige Hand verbirgt»?³² Fast durchgängig ist der Westerner geprägt von ungunen, schlechten oder bösen Ereignissen; von inneren Kränkungen, Verbrechen, Krieg. Die Figur Ethan Edwards (John Wayne) aus DER SCHWARZE FALKE vereint alle diese Verwundungen. Ethan kehrt erst fünf Jahre nach Ende des Bürgerkriegs zurück. Der Pastor vermutet, Ethan sei Teil einer marodierenden Verbrecherbande gewesen: «Auf dich passen viele Steckbriefe», sagt er. Martha unterbricht das Verhör und die Geste, mit der sie den Mantel Ethans glattstreicht, verweist auf eine lange unterdrückte/unmögliche Zärtlichkeit. Beim Vereidigen, später, verweigert Ethan den Schwur, er habe schon einmal geschworen, dabei bleibe er.³³

28 *Lürrener Nachrichten*, 21.2.1953.

29 *Lüneburger Landeszeitung*, 14.1.1953.

30 *Göttinger Presse*, 17.1.1953.

31 *Filmdienst*, 28.8.1952.

32 *Tagesspiegel*, 22.3.1958.

33 Schon in HÖLLENFAHRT NACH SANTA FÉ ist diese dunkle Vergangenheit angelegt. «I used to be a good cowhand, but things happen», sagt der junge Ringo (John Wayne) dort. Zwischen Ringo und Ethan scheint John Wayne immer düsterer zu werden.

Der Westerner ist kein Kriegsheld, er hat den Krieg schon hinter sich und sucht nun seinen Platz.³⁴ Dies markiert eine Schnittstelle, hier trafen sich die Figur des Westerner und die deutsche Männlichkeit der Nachkriegszeit. Beide kamen aus einer dunklen Vergangenheit, die zu vergessen sie nicht im Stande sind, und die zum Thema zu machen geradezu unmöglich erscheint.

Zugleich wurde die Figur des Banditen ebenfalls zunehmend ambivalenter gezeichnet. Die Rezensenten bemerkten regelmäßig, die «sympathische Darstellung des Banditen»³⁵ in den Filmen. Diese beiden Momente, die Gebrochenheit des Westerner und die Entgrenzung von Gut und Böse, wurden in den 1950er Jahren in Deutschland mit Unbehagen aufgenommen und beschrieben. Die Verschiebung vom «Held» zu den «Typen» war eine Reaktion auf diese Veränderungen im Genre. Sie weist darauf hin, dass diese irritierenden Momente noch nicht als Kern des Genres verstanden wurden, das genau diese Widersprüche mythisch(-national) aufzulösen verspricht. Vielmehr erwuchs die semantische Verschiebung aus einem Sehen des Western, das sich auf einen anderen, für die historische Situation in Deutschland nach dem Krieg ungleich bedeutsameren Bereich bezog. Nicht die mythische Kraft des Genres stand im Fokus der bundesdeutschen Rezipienten der 1950er Jahre, sondern die Konstellationen der Figuren des Western.

5.

Der Begriff «Typen» rückte die Konstellation der Figuren in den Vordergrund. Er ermöglichte eine Abspaltung der heroisch-soldatischen Elemente der Männlichkeit, denn über den aufwertenden Einbezug der «bösen» Figuren, der Gegenspieler (beziehungsweise der abwertenden Annäherung der «guten» Figuren an die Banditen) wurde Männlichkeit nicht mehr notwendig an die Zugehörigkeit zur richtigen Seite geknüpft. Sie wurde nun vielmehr durch eine Figurenkonstellation des ähnlichen Gegenüber hergestellt. Der Westerner wurde (im Sehen und Schreiben) mit dem Schurken als ähnliches Gegenüber konfrontiert. Diese Konstellation war etwas Ungewohntes, etwas Neues für die hegemonialen deutschen Männlichkeitvorstellungen. Für die männliche Identität, die stets nur über Alterität produziert werden kann,³⁶ war in Deutschland vor und besonders im Zweiten Weltkrieg die Konstruktion des Fremden als rassistisch-minderwertigen Anderen vorherrschend. Das andere Gegenüber wurde biologisch-rassistisch und damit körperlich als etwas unabdingbar Äußeres, Unverbundenes gefasst. Der Western erzeugte Alterität und

34 Hannes Böhringer: *Auf dem Rücken Amerikas. Eine Mythologie der neuen Welt im Western und Gangsterfilm*. Berlin 1998, S. 32.

35 *Filmdienst*, 11.8.1950. Vgl. für viele: *Telegraf*, 10.1.1954; *Frankfurter Neue Presse*, 23.6.1958; *Der neue Film*, 17.10.1957; *Westdeutsche Zeitung*, 26.10.1957; *Südkurier*, 11.1.1958; *Saarländische Volkszeitung*, 17.5.1958; *Süddeutsche Zeitung*, 12.11.1957; *Hamburger Abendblatt*, 4.4.1959.

36 Vgl. beispielsweise Jürgen Martschukat/Olaf Stieglitz: *Geschichte der Männlichkeiten*. Frankfurt/Main 2008.

Identität nun nicht über einen solchen Anderen, Männlichkeit wurde hier vielmehr über ein ähnliches Gegenüber produziert, einen Typ, der dem Westerner glich. Dieser hatte sich etwas Bekanntem, etwas Doppelgängerischem zu stellen, etwas das in ihm selbst zu liegen schien, verkörpert durch einen körperlich ähnlichen Gegenspieler. Nicht die Freundschaft oder die Kameradschaft, die sich gegen ein anderes Gegenüber verteidigen muss, standen im Mittelpunkt der Western. Vielmehr kannten sich die beiden Gegenspieler, waren einmal Freunde oder Partner, in die gleiche Frau verliebt, sind Brüder oder in Vater-Sohn-Beziehung. Die «innere Verwandtschaft der Kontrahenten»³⁷, geprägt durch Verzweigungen und Zerrissenheit durchzog die Filme; die Ähnlichkeiten drängten sich auf. Der junge Matt Garth (Montgomery Clift) entwickelt in *PANIK AM ROTEN FLUSS* nach der Entmachtung von Tom Dunson (John Wayne) dessen Züge, um einem Überfall Dunsons zuvorzukommen: «Solche Erfahrungen, in denen Eigenes mit Fremdem konfrontiert wird, sind grenzgängerisch und [...] auch doppelgängerisch».³⁸

Mit dem verlorenen Krieg hatte die erschütterte deutsche hegemoniale Männlichkeit auch ihr anderes Gegenüber verloren, und musste ein neues Modell von Männlichkeit erlernen. Hinzu kam, dass die Sieger des Krieges, die amerikanischen Soldaten, in ihrer «Verkörperung einer zum «Deutschen» differenten Form von Männlichkeit»³⁹ vor Ort waren, sichtbar und anwesend. Der gesellschaftliche Umgang mit dem amerikanischen GI und dessen deutschem Gegenüber, dem Fräulein, war von den großen Schwierigkeiten geprägt, die die deutsche Nachkriegsmännlichkeit im Umgang mit der amerikanischen Männlichkeit und ihrem «Eindringen» in den deutschen «Volkkörper» hatte. Der «Umbau» der deutschen, männlichen Identität in Anwesenheit der Amerikaner war keinesfalls ein einfacher und geradliniger Weg; der kriegerische Kampf war vorbei, und identitäre Elemente von Vergangenheit und Zukunft mussten in den Umbauprozess der Männlichkeit integriert werden. Die Figuren des Westerner und sein Gegenüber waren ein Baustein innerhalb dieses Umbaus. Über ihre Stellung im Plot, über ihre Körper und ihre Stärke boten sie bekannte Anschlussmöglichkeiten für die in die Krise geratene deutsche Männlichkeit. Wie auch die in Deutschland stationierten amerikanischen Soldaten, aber in der sicheren Distanz der Leinwand, gesäubert von historisch Konkretem und schweigsam gegenüber der Vergangenheit, präsentierten die Figuren des Westerner ein Modell einer neuen, amerikanisch geprägten Männlichkeit. Auf der Suche nach einer eigenen, neuen Identität blieb der Blick im Kino in den 1950er Jahren genau auf jener Konstellation haften, in der sich ein solches Modell von Männlichkeit entfaltete. Das Kino als Ort der Suche nach Identität und der Westerner als vermittelnde Figur boten dem deutschen Zuschauer die Möglichkeit ein solches komplexes Modell einzuüben.

37 Seeßlen: *Western*, S. 141.

38 Bernhard Waldenfels: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt/Main 2006, S. 26.

39 Brauerhoch: *Fräuleins und GIs*, S. 45.

Ganz ohne Mythos kam der Western in der Rezeption der 1950er Jahre in Deutschland aber nicht aus. Die Figurenkonstellation des Western erlaubte nämlich auch die Re-Mythologisierung, beziehungsweise die Aufrechterhaltung einer bestimmten Überhöhung von Männlichkeit. In der nationalsozialistischen Zeit war, vermittelt über das Militär, eine völkische Vergemeinschaftungsform der Familie vor- und gegenübergestellt und der Mann damit außerhalb und auch über der Familie positioniert worden. Im Gegensatz dazu sollte nun «die öffentliche Identität der westdeutschen Männer der Nachkriegszeit vorrangig auf ihren Rollen als Zivilisten, Ehemännern und Vätern basieren.»⁴⁰ Für eine soldatisch-heroisch geprägte Männlichkeit war dieser Teil der «remasculization» in Deutschland nur schmerzhaft zu leisten. Durch seine Ambivalenz konnte die Figur des Westerner den einfachen Widerspruch zwischen Individuum und Gemeinschaft aufrecht erhalten und den Prozess der Remaskulisierung im Kino und als Kino abfedern.

Und vor allem deshalb ging und geht der Zuschauer ins Kino, um sich im Dunkel des Kinosaals wiederzufinden. Das Sehen des Western in den 1950er Jahren in Deutschland war ein solcher Gang in eine cinematografisch imaginierte Einfachheit der Vergangenheit, die aber heimlich die Bewältigung der Komplexität der neuen Situation einüben helfen konnte. Darin liegt die heimliche Leistung des Western in Deutschland.

40 Poiger: *Krise der Männlichkeit*, S. 237; vgl. auch Moeller: *Heimkehr ins Vaterland*, S. 432ff.