

Perspektiven

Thomas Klein

Outlaws, Sozialbanditen und der Western: Zur Interkulturalität eines generischen Figurenstereotyps am Beispiel ausgesuchter filmischer Repräsentationen des mexikanischen Charros

Der Sozialbandit

Die Figur des Outlaws nimmt in den Mythen vom Wilden Westen einen wichtigen Rang ein. Bereits von Outlaws handelnde ‚Dime Novels‘ etablierten ab etwa 1865 ein neues Paradigma der mythologischen Frontier-Erzählung (vgl. Slotkin 1992: 125-155). Mit Henry Kings *Jesse James* (1939) setzte im Filmgenre des Westerns ein regelrechter „cult of the outlaw“ ein (Slotkin 1992: 293-303). Charakteristisch für die Outlaw-Figuren, so Slotkin, sei ihr Status als Sozialbanditen, „whose outlawry was a response to injustices perpetrated by corrupt officials acting at the behest of powerful moneyed interests“ (Slotkin 1992: 127f).

Der Begriff ‚Sozialbandit‘ wurde von Eric Hobsbawm geprägt, der ihn wie folgt definiert: „outlaws whom the lord and state regard as criminals, but who remain within peasant society, and are considered by their people as heroes, as champions, avengers, fighters for justice, perhaps even leaders

of liberation, and in any case as men to be admired, helped and supported“ (Hobsbawm 2000: 20). Als internationales Paradigma des Sozialbanditentums führt Hobsbawm Robin Hood an, den Inbegriff des ‚edlen Räubers‘ (vgl. Hobsbawm 2000: 22). Zusätzlich zu den genannten Eigenschaften des Sozialbanditen zeichnet sich der edle Räuber unter anderem dadurch aus, dass er zum Banditen wird, weil ihm Unrecht widerfährt; dass er von den Reichen nimmt und den Armen gibt und nur in Selbstverteidigung oder aus Rache tötet (vgl. Hobsbawm 2000: 47f).

Im Unterschied zu traditionellen Sozialbanditen wie Robin Hood, deren Mythen vor allem im Rahmen der Folklore entwickelt und tradiert wurden, zeichneten sich die Mythen von Jesse James und anderen amerikanischen Outlaws, so Slotkin, mehr dadurch aus, dass sie hauptsächlich durch die Massenmedien zum Mythos wurden, einem Mythos, der zudem keine fundierte historische Grundlage besessen habe,

sondern als „pseudo-history“ zu bewerten sei (Slotkin 1992: 128). Auch wenn die mediale Konstruktion des Mythos vom Sozialbanditen im Falle US-amerikanischer Outlaws stärker ausgeprägt gewesen sein könnte¹, so soll im Folgenden dennoch gezeigt werden, dass die aus Hobsbawms Studie hervorgehende globale Verbreitung von Sozialbanditen in filmischen Repräsentationen ihre Entsprechung findet. Und diese können, sofern sie in dem Zeitraum zwischen etwa 1850 und 1910 spielen, auffällig oft im Kontext des Western verortet werden.

Outlaws im internationalen Kino: ein selektiver Überblick

Sehr frühe Beispiele für filmische Repräsentationen von Outlaw-Figuren jenseits der Historie der Vereinigten Staaten finden sich im australischen Kino, im so genannten Bushranger-Film.² Insbesondere die Figur des Ned Kelly hat in diesem Zusammenhang zu dem gewiss wirkmächtigsten australischen Mythos geführt, wobei *The Story of the Kelly Gang* aus dem Jahre 1906 einen interessanten Fall darstellt, da er nicht nur als erster Feature-Film überhaupt gilt, sondern bereits vor der globalen Verbreitung des Western Elemente des Genres aufweist.³ Darüber hinaus finden sich in Australien weitere Outlaw-Mythen, wie etwa der mit Rolf Boldrewoods Roman *Robbery Under Arms* 1882 literarisch etablierte

und im 20. Jahrhundert in mehreren Filmen erzählte Mythos des Banditen Captain Starlight.⁴ Ebenfalls kann der sich auf den historischen Bushranger Dan Morgan beziehende Film *Mad Dog Morgan* (1976) von Philippe Mora dem Outlaw-Komplex zugerechnet werden. Das jüngste Beispiel ist John Hillcoats *The Proposition* (2005), dessen Burns Gang indes rein fiktiv ist. Im brasilianischen Kino sind es die so genannten Cangaceiro-Filme, die die Banditen der nordwestlichen Region des Sertão, die Cangaceiros, zum Mythos machten. Lima Barretos *O'Cangaceiro* begründete 1953 dieses Genre im engeren Sinne und machte das brasilianische Kino und die Cangaceiro-Kultur international bekannt. Ausschlaggebend hierfür war das Filmfestival in Cannes 1953, wo *O'Cangaceiro* als bester Abenteuerfilm ausgezeichnet wurde. Sowohl in Barretos Film als auch im späteren für das Genre ebenfalls richtungweisenden *A Morte Comanda o Cangaço* (1961) von Carlos Coimbra werden die Cangaceiros im Unterschied zu anderen nationalen Outlaw-Repräsentationen in keiner Weise als edle Räuber inszeniert, sondern vielmehr als unerbittlich und mitunter fast barbarisch agierende Banditen. Dennoch kommt den Cangaceiros, angeführt von ihrem berühmtesten historischen Vertreter Lampião, der Ruf zu, Sozialbanditen gewesen zu sein.⁵ Auch die argentinische Figur

4 Der Stoff wurde insgesamt fünfmal mit australischer Beteiligung verfilmt: 1907, 1911, 1920, 1957 und 1985.

5 Zum Cangaceiro-Mythos und zum bekanntesten Banditen Lampião siehe Chandler 2000. Einen ersten Überblick über die Cangaceiro-Filme bietet Schulze

1 Vgl. dazu auch Seal 2011.

2 Zum Bushranger-Film siehe Routt 2002.

3 Zu *The Story of the Kelly Gang* siehe Bertrand 2007. Zum Ned Kelly-Mythos siehe Zimmermann 2012.

des Gaucho trägt deutliche Züge des Outlaws⁶, wie nicht zuletzt auch dem argentinischen National-Epos *Martín Fierro* (Bogota 1972 [1872]) zu entnehmen ist, wenn immer wieder das Opponieren des Titelhelden gegen die Obrigkeit und die Anteilnahme an den Problemen der armen Landbevölkerung thematisiert wird (vgl. Hernandez 1972).⁷

Auch der japanische Samurai ist in vielen Filmen als Outlaw konzipiert, weshalb die Berührungspunkte des Samurai-Films mit dem Western über die bislang hauptsächlich untersuchten Remakes von Akira Kurosawas *Die sieben Samurai* (1954) in *The Magnificent Seven / Die glorreichen Sieben* (1960) und Kurosawas *Yojimbo* (1961) in *Per un pugno di dollari / Für eine Handvoll Dollar* (1964) weit hinausgehen.⁸ Auch die *Zatoichi*-Kinoserie⁹ oder *Sanbiki no Samurai / Three Outlaw Samurai* (1964) können im Kontext des Outlaw-Mythos behandelt werden. Vor allem Erzählungen von *rōnin*, herrenlosen, oft verwahrlosten Samurai, die außerhalb der Gesellschaft, aber nichtsdestotrotz für tradierte gesellschaftliche Werte stehen und für die

gerechte Sache kämpfen, weisen starke Berührungspunkte mit Elementen auf, die auch im Outlaw-Western Verwendung finden.¹⁰ Im europäischen *western all'italiana* verweisen Outlaw-Figuren zwar weniger auf europäische Mythen, doch sind sie in spezifischen Ausprägungen – etwa in Form des außerhalb der Gesellschaft und Gemeinschaft und stets an der Grenze zur Legalität agierenden *bounty hunters* – omnipräsent. Als Sozialbanditen angelegte Figuren finden sich vor allem im Subgenre des Revolutionswestern (vgl. Fridlund 2006: 173-285).

Filmtheoretische Untersuchungsgrundlage: Genre und Stereotyp

In einer neueren Publikation zum Genrekino weist Barry Langford darauf hin, dass der Western-Diskurs von zwei weitgehend strukturalistisch und narratologisch operierenden Studien dominiert wurde, in denen André Bazins These vom Western als „amerikanisches Kino par excellence“ hinsichtlich der Arbeit am Mythos der Frontier intensiviert wurde: Jim Kitses *Horizons West* (1969) und Will Wrights *Sixguns & Society* (1975) (vgl. Langford 2006: 62). In seinem Artikel „The Idea of Genre in the American Cinema“ stellte Edward Buscombe indes bereits 1970 die Bedeutung der amerikanischen Historie für den Western in Frage. Buscombe betonte die „outer forms“ als prägend für das Genre:

10 ‚Sanbiki no Samurai‘ bedeutet ‚three out-cast‘. Alain Silver weist zudem auf die Bedeutung der Figur des ‚ronin‘ für den Samurai-Film hin und darauf, dass sie als Outlaws bezeichnet werden können (vgl. Silver 2005: 18f.).

2012.

- 6 Zum Gaucho im Allgemeinen siehe Slatta 1992.
- 7 Der Stoff wurde mehrfach in Argentinien verfilmt: *Martín Fierro* (1968, Regie: Leopoldo Torre Nilsson), *La Vuelta de Martín Fierro* (1974, Regie: Enrique Dawi), *Martín Fierro* (1989, Regie: Fernando Laverde) *Martín Fierro, el ave solitaria* (2006, Regie: Gerardo Vallejo)
- 8 Zum Vergleich des Samurai mit dem Western-Helden siehe Anderson 1973.
- 9 Zwischen 1962 und 1989 wurden 26 Kinofilme mit der Hauptfigur, dem blinden Samurai Zatoichi, gedreht.

das Setting, die Kostüme und die Waffen (Buscombe 2003: 15). Gewinnbringend zusammengeführt worden sind diese unterschiedlichen Ansätze bisher noch nicht. Dies soll hier geleistet werden, indem auf Rick Altmans ‚syntactic/semantic approach‘ und Jörg Schweinitz‘ Ansatz zum Stereotyp Bezug genommen wird. Jörg Schweinitz weist darauf hin, dass die genannten Hauptströmungen im genretheoretischen Diskurs zum US-Western einer steten Wandlung unterzogen und daher die sowohl von Wright als auch die von Buscombe genannten Faktoren zu eng gedacht seien. Das Problem diesen generischen Wandlungsprozessen gerecht zu werden, lässt sich mit Schweinitz nur dadurch lösen, 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 (vielmehr als durch statische, überhistorische Invarianten) 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. Es hilft in diesem Zusammenhang, 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 sind und selbst – so wie auch die einzelnen Stereotype – der fortgesetzten Evolution unterliegen“ (Schweinitz 2006: 83f, Herv. i. Orig.).

Wenn Schweinitz die Brauchbarkeit des Begriffs ‚Stereotyp‘ für die Genreanalyse mit der Möglichkeit der Berücksichtigung von „Wandlung“ und „Wechselwirkung“ von Genresystemen (hier ließe sich auch der Begriff ‚Genreformationen‘ verwenden) begründet und zudem noch „kulturelle Interaktionen“ ins Spiel bringt, die durchaus mit den von ihm genannten „Netzwerken von Stereotypen“ in Verbindung gebracht werden können, dann springt die Relevanz des Konzepts ‚Stereotyp‘ für die Analyse von interkulturellen und intergenerischen Austauschprozessen geradezu ins Auge. Hinzu kommt, dass dieser Ansatz anschlussfähig ist an jenen von Rick Altman, wonach Genres hinsichtlich einer Semantik und einer Syntax untersucht werden können: „The semantic approach thus stresses the genre’s building blocks, while the syntactic view privileges the structures into which they are arranged“ (Altman 2003: 31). Für die Analyse von „multiple generic identities“ (Moine 2008: 129)

sieht Raphaëlle Moine in einer neueren Arbeit zu Filmgenres den semantisch-syntaktischen Ansatz besonders geeignet (Moine 2008: 117). Darauf aufbauend lassen sich auch Moines Aussagen zur Zirkulation von Genres (vgl. Moine 2008: 184ff.) fruchtbar machen. Hier ließe sich argumentieren, dass die Semantik des Western in der Filmhistorie transnational zirkuliert und sich im Zuge dessen mit mehr lokalen Genres vermischt (wie etwa dem Bushranger-Film in Australien oder dem Cangaceiro-Film in Brasilien) oder mit anderen kulturellen Texten kombiniert werden kann.

Die Figur ist ein wesentliches semantisches Element des Western und ist auch besonders relevant bezüglich der Stereotypbildung (vgl. Schweinitz 2006: 43-53). Schweinitz macht auch bezüglich der Filmfigur einen ästhetischen Stereotyp-Begriff stark, der sich an notwendigen narrativen Genre-Strukturen festmacht und den Typ-Begriff zu ergänzen vermag. Damit stellt Schweinitz' Ansatz zur Stereotypisierung von Figuren eine sinnvolle Ergänzung zu Jens Eders umfassender Studie zur Figurenanalyse im Film dar.¹¹ Eine Kombination beider Ansätze soll hier vorgestellt werden. Im vorliegenden Text wie auch im Forschungsprojekt „Western global“¹²

wird der Hypothese nachgegangen, dass der Sozialbandit als spezifische Ausprägung des Outlaws eine wichtige interkulturelle Schnittstelle zwischen nationalen Spielarten des Western darstellt.¹³ Eine derartige nationale Spielart des Outlaw-Western findet sich in Mexiko. Bevor ich jedoch auf die so genannten *Charro-Negro*-Filme zu sprechen komme, sollen weitere für die Analyse nationaler Genreausprägungen relevante Theorie-Diskurse vorgestellt werden.

Nationales Kino und Postkolonialismus

Wenn Benedict Anderson dem Roman und der Zeitung die Fähigkeit zusprach die „imagined community“ einer Nation zu generieren (Anderson 2006: 25), dann müsste das Kino als *das* Massenmedium des 20. Jahrhunderts dies umso mehr zu leisten imstande sein. In seinem Aufsatz „Reconceptualising National Cinema/s“ hat Stephen Crofts 1993, die Filmproduktion nach 1945 fokussierend, von sieben „varieties“ der Bezugnahme auf Hollywood gesprochen, die Filmindustrien weltweit zur Verfügung stehen, um ein eigenes nationales Kino zu etablieren.¹⁴ Für den Western etwa in

13 In einer vergleichenden Analyse habe ich dies bereits am Beispiel Jesse James/Ned Kelly erprobt. Vgl. Klein 2012b.

11 Eder weist selbst darauf hin, dass Schweinitz' Studie in seinem Buch keine Berücksichtigung finden konnte (Eder 2008: 378). Er verwendet den Ausdruck nicht als narrative ästhetische Kategorie, sondern als „ideologisches soziales Schema“ (Eder 2008: 379).

12 Siehe die Webseite des Projekts www.western-global.de.

14 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

Lateinamerika müsste auf den ersten Blick Punkt 3 – „[...] Third World entertainment cinemas which struggle against Hollywood with limited or no success“ (Crofts 2006: 44) – zutreffen. Gerade das Genrekino ist dazu in der Lage, nationale Mythen wirkmächtig zu repräsentieren und damit auch erfolgreich zu sein. Davon ausgehend kann unter Berücksichtigung von Formen des globalen Western in einem historischen Kontext, von unterschiedlichen Bezugnahmen zum US-Western, von der Imitation bis zur Aneignung und zudem von eigenen kulturspezifischen Spielarten gesprochen werden, die dazu geeignet sind nationale Kinos zu generieren.

Während für die extensiv aufgetretenen Western-Variationen im europäischen Kino der 1960er die postnationale Konstellation von Bedeutung sein könnte (vgl. Klein 2012a), spielt für die lateinamerikanische, die australische oder auch die indische Filmproduktion¹⁵ der postkoloniale Kontext eine wesentliche Rolle. Davon ausgehend bietet es sich an, auf Homi Bhabas Konzepte der Mimikry und der Hybridität zurückzugreifen (allerdings jenseits Bhabas psychoanalytischer Kontextualisierung),

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 (Crofts 2006: 44f.). Zum Thema ‚nationales Kino‘ vgl. auch Hjort/MacKenzie 2000.

15 Mit Shekhar Kapurs *Bandit Queen* (1994) weist das indische Kino eine sehr interessante nationalspezifische Outlaw-Variante auf.

um das aus der postkolonialen Situation hervorgehende Spiel mit Identitäten, das in der postkolonialen Diskurstheorie und -analyse bislang hauptsächlich in der Literatur nachgewiesen wurde, auch in Filmgenres zu analysieren. Bhabas damit einhergehende Ausführungen zu Stereotypen sind in einem ersten Schritt hinsichtlich ihrer Kompatibilität mit dem Begriff des Stereotyps in der Filmwissenschaft zu überprüfen, wie ihn insbesondere Schweinitz ausgearbeitet hat. Wenn Bhaba das Stereotyp als „eine komplexe, ambivalente, widersprüchliche Form der Repräsentation“ (Bhaba 2000: 103) begreift, dann erscheint mir eine Kurzschließung mit den Ausführungen von Schweinitz indes durchaus sinnvoll, wenn wir Genrefilme hinsichtlich der Formen der Vermischung kultureller Stereotypen und von Genre-Stereotypen analysieren, weil daraus Komplexitäten und Ambivalenzen erwachsen können. Der von Schweinitz vertretene Hybriditäts-Begriff wiederum, der über die „Genremischung“ bzw. den „Genremix“ hinausgeht und neuere Filme bezeichnet, die keine „Kohärenz und Hegemonialisierung“ (Schweinitz 2006: 91) aufweisen, ist mit dem Begriff der „Hybridkultur“ (Schneider/Thomson 1997) sowie mit Bhabas Hybriditäts-Begriff abzugleichen. Gerade die Arbeiten von Robert Stam, der als einer der wenigen Filmwissenschaftler gilt, die mit der postkolonialen Theorie arbeiten (vgl. Shohat/Stam 1994), zeigt die Relevanz der Anwendung postkolonialer Ansätze für die Analyse interkultureller Wechselprozesse von Genre-Stereotypen des Western.

Shohat/Stam gehen selbst auf den Western als Inbegriff eines von kolonialistischen, imperialistischen und eurozentristischen Perspektiven geprägten Filmgenres ein, ohne allerdings, um nur ein Beispiel zu nennen, die unzähligen lateinamerikanischen Bezugnahmen zum Western zu berücksichtigen (vgl. Shohat/Stam 1994: 114-121), die gerade nicht den US-amerikanischen Mythos transportieren, sondern sich vielmehr des Western bedienen, um eigene nationalspezifische Mythen zu schaffen. Dies gilt in vielfältiger Weise für das mexikanische Kino und die Figur des Charro.

Der Charro als Sozialbandit

Soziokulturell betrachtet stellt der *charro* ein mexikanisches Figurenstereotyp dar (vgl. King 2000). Die geographisch in der Mitte des Landes gelegene Region Jalisco, zugleich auch Bundesstaat, ist seine Heimat (vgl. ebd.: 12). Er ist ein *horseman*, der meisterlich mit dem Pferd umzugehen versteht. Dies beweist er insbesondere im Rahmen der *charreada*, einer Form des Rodeos. Doch handelt es sich beim Charro weniger um einen Cowboy. Der mexikanische Cowboy im Sinne eines Berufsstandes ist der *vaquero*, der wie die *charreada* spanischen Ursprungs ist. Während der Vaquero als Vorbild für den nordamerikanischen Cowboy fungierte, und damit als Arbeiter gelten muss, repräsentiert der Charro die Großgrundbesitzer und damit die herrschende Klasse. Eingeschrieben in die Figur des Charro ist somit die spanische Kolonialmacht. Dennoch

repräsentiert er ein Stereotyp der ‚mexicanidad‘, der nationalen mexikanischen Identität.

1936 wurde die Charro-Figur mit Fernando de Fuentes Film *Allá en el Rancho Grande* auch zu einer populären Film-Figur.¹⁶ De Fuentes etablierte damit das in Mexiko sehr populäre Genre der *Ranchera* (auch *Comedia Ranchera*), das wesentlich zu einer Industrialisierung des mexikanischen Kinos beitrug (vgl. Alfaro 1995: 83).¹⁷ Die Filme spielen überwiegend auf *haciendas* und erzählen zwischen Melodramatik und Humor changierende Liebesgeschichten vor dem Hintergrund eines harmonischen Zusammenlebens von Großgrundbesitzern und Landarbeitern (vgl. Brenner 1996: 84). Es handelt sich dergestalt um ein konservatives Genre, das soziale Hierarchien, die aus der Kolonialzeit hervorgegangen waren, in keiner Weise hinterfragte: „The *charro* glories in his masculinity and he exercises it not so much to right a wrong but rather to enhance his male self-esteem and social prerogatives. It is the idealization of an attitude firmly rooted not only in the Porfirian past but in Mexico’s colonial tradition and can be said to reflect a powerful conservative tendency in the society. In other words, the *charro* or *ranchero* was generally not trying to initiate social change but rather to maintain the status quo” (Mora 2005: 46f).

Mit „Porfirian past“ meint Mora die lange Amtszeit des diktatorisch regie-

16 Als Figurentyp wurde der Charro bereits im mexikanischen Stummfilm etabliert (vgl. King 2000: 48-55).

17 Weitere bekannte Rancheras sind: *¡Ay Jalisco...no te rajes!* (1941) und das Sequel *El Ametralladora* (1942).

renden mexikanischen Präsidenten Porfiria Díaz von 1884 bis 1911, die Zeit, in der die *Rancheras* in der Regel spielen. Betrachtet man die Figur des Charro jedoch im Rahmen postkolonialer Theorien, so ließe sich in dieser Figur der Einfluss der spanischen Kolonialzeit kenntlich machen¹⁸, der aber zugleich maßgeblich zur Herausbildung einer nationalen Identität (an)geeignet sein könnte, so wie es im folgenden Zitat ausgedrückt wird: „Latin America does not merely repeat preexisting European paradigms, but reworks them and contaminates them, producing its own Latin American identity through the subversion of colonial norms” (Taylor 2007: 124).

Mit *Allá en el Rancho Grande* wurde die soziale Stereotypisierung der Figur des Charro filmisch vorangetrieben (vgl. King 2000: 64). Mit Jens Eder ließe sich von einer deutlich hervortretenden Symbolik und zeitgeschichtlichen Symptomatik dieser Figur sprechen. Zu einem eher filmischen Figurenstereotyp (im Sinne von Schweinitz) wurde der Charro durch die Kopplung mit dem Prototyp des Outlaws als Sozialbanditen in den *Charro-Negro*-Filmen des Schauspielers und Regisseurs Raúl de Anda, der als einer der bekanntesten Charro-Repräsentanten Mexikos gilt (vgl. King 2000: 62). Mit *El charro negro* (1940), *La vuelta del charro negro* (1941), *La venganza del charro negro* (1942) und *El charro negro en el norte* (1949) entstanden vier dieser Filme unter seiner Regie und mit ihm in der Titelrolle. Später setzte der Regisseur Arturo Martínez die Serie

mit *El hijo del charro negro* (1961) und *El charro negro vs. la banda de los cuervos* (1963) fort, produziert von und nach Drehbüchern von Raúl de Anda, dessen Sohn Rodolfo de Anda die Hauptrolle übernahm.¹⁹

Mit David E. Wilt können die Andas Filme, die, folgt man den Automobil-Modellen des Films, zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den letzten Jahren der Diktatur von Porfiria Díaz spielen müssten, als Western rezipiert werden. Doch handelt es sich um eine spezifische, die 1930er Jahre dominierende Spielart des US-Western: „despite the *charro* character, the rural mexican setting, and liberal doses of *ranchera* music, the plots of the movies were heavily influenced by B Westerns” (Wilt 2008: 2). Wenn von einer interkulturellen Transformation gesprochen werden kann, dann handelt es sich demnach weniger um die Transformation des 1939 mit *Jesse James* konsolidierten Outlaw-Mythos im US-Western, als vielmehr um die Transformation von Filmen, die im Diskurs des US-Western als Mythenmaschine in der Regel nicht auftauchen. Eine Parallele zum B-Western besteht in der seriellen Struktur der *Charro-Negro*-Filme und die Gebundenheit an eine wiederkehrende Hauptfigur. Ebenfalls typisch für beide Genreformationen sind die zahlreichen Gesangsnummern.²⁰ Die

19 Es besteht Grund zur Annahme, dass die Filme auf der *Charro Negro*-Serie des mexikanischen Comiczeichners Adolfo Mariño Ruiz basieren (vgl. Alfaro 1989: 45f).

20 Die bekanntesten singenden Cowboys des US-Western der 1930er Jahre waren Gene Autry und Roy Rogers.

18 Mexiko erlangte 1821 seine Unabhängigkeit von Spanien.

Charro-*Negro*-Filme ähneln in dieser Hinsicht auch den *Rancheras*, in denen Musik aber eine wichtigere Funktion hat. Die Mexikanität der Mariachi-Gruppen nimmt in den *Charro-Negro*-Filmen ab und wird mehr zum Bestandteil einer dem Western sich annähernden Genrestruktur. Ein drittes gemeinsames Merkmal ist der Einsatz von komischen Sidekick-Figuren. In den *Charro-Negro*-Filmen wird dieser Figurentyp des ‚Sidekick‘ vor allem von dem Schauspieler Armando Soto la Marina, genannt ‚El Chicote‘, verkörpert. In *La vuelta del charro negro* und *La venganza del charro negro* (1942) tritt er gemeinsam mit Agustín Isunza als „konkomitante“ Figur (Eder 2008: 466), als Figurenpaar im Stil von Laurel und Hardy, auf. Der Aufmerksamkeitsanteil der Sidekick-Figuren ist deutlich höher als im ersten Film.²¹

Die Ikonographie aller Filme wird von einem Bild dominiert: einer Totalen des auf einer felsigen Anhöhe stolz auf seinem Pferd sitzenden, schwarz gekleideten Charros. Meist bäumt sich das Pferd in dieser Einstellung aus einer Untersicht effektiv auf. Der Charro ist Teil der Wildnis, die er zu kontrollieren versteht, so wie er in der ersten Sequenz von *El charro negro* eine Gruppe von Verfolgern abhängt, weil er mit der Landschaft besser vertraut

zu sein scheint. Diese Verschmelzung des Protagonisten mit der Landschaft ist typisch für nahezu alle filmischen Repräsentationen von Outlaw-Figuren, speziell dann, wenn sie als Sozialbanditen angelegt sind. Durch das stereotype Handlungsmuster der Verfolgungsjagd wird der Charro gleich zu Beginn als ein Gejagter inszeniert, der, wie die Folgeszene zeigt, in der Stadt den Ruf eines gefährlichen Outlaws genießt. Doch wird der Charro Negro hier noch verkannt. Seine eigentliche Funktion tritt kurz darauf zutage. Es ist ein allzu bekanntes Image, mit dem Raúl de Anda seinen Helden ausstattete: „He created a virtuous and heroic character, a black-clad charro who fights for justice and protects the weak from the abuses of criminals. The dignity that Don Raúl bestowed on this character is an example of his deep-rooted nationalism“ (Agrasánchez 2012). Der Charro Negro wird demnach unzweideutig als Sozialbandit wahrgenommen.²² Dabei geht die Stereotypisierung des Charro damit einher, dass sie mit Insignien einer anderen bekannten Sozialbanditen-Figur kombiniert wird.

Im gleichen Jahr wie *El charro negro* erschien mit Rouben Mamoulians *The Mark of Zorro / Im Zeichen des Zorro* der erste wegweisende Zorro-Tonfilm, nachdem Douglas Fairbanks die Figur bereits mit dem Film gleichen Titels 1920 als filmischen Figurentyp etabliert hatte. 1941 wiederum entstand *El Zorro de Jalisco* (1941), mit Pedro Armendariz in der Titelrolle, der ein Jahr zuvor den Bruder des Charro Negro verkörpert

21 In *La vuelta del charro negro* kommt ein eigentümlicher Plot hinzu. Denn der Antagonist des Charro Negro ist ein Mad Scientist, der Leichen ausgräbt, um mit ihnen Experimente durchzuführen. Ergebnis ist ein Hybridfilm, durchaus im Sinne von Schweinitz. Western, Horror und Science Fiction werden derart kombiniert, dass Kohärenz massiv verloren geht.

22 Die Analyse der oben genannten Filme hat dies bestätigt.

hatte. Dieser Zorro entfernt sich bereits denkbar weit von der mythischen Figur, trägt aber eine Maske, die das ganze Gesicht verhüllt und nur Augenschlitze aufweist. 1949 stattete de Anda in *El charro negro en el norte* seinen Charro ebenfalls mit einer Gesichtsmaske aus. Dabei handelt es sich nicht um die berühmte Zorro-Maske, die nur die Augenpartie verdeckt, sondern um ein über die Nase gezogenes dunkles Tuch, wodurch unterhalb der Augen das ganze Gesicht verdeckt ist. Diese Maskierung verwendet der Charro Negro auch in Arturo Martínez' *El hijo del charro negro* und *El charro negro vs. la banda de los cuervos*. Basierend auf unserer Kino- bzw. Filmerfahrung weisen wir diese Maskierung aber eher Bankräubern zu. Dennoch ist es nicht ganz von der Hand zu weisen, dass die Zorro-Figur, deren Markenzeichen die Maske, eine Peitsche und das ‚Z‘ ist, das der Protagonist mit seinem Degen an den Orten seines Schaffens hinterlässt, das äußere Erscheinungsbild des Charro Negro beeinflusst hat.

Die Zorro-Legende wurde im August 1919 von dem Autor Johnston McCulley in Form einer Fortsetzungsgeschichte ins Leben gerufen. Als Vorlage soll der mexikanische Bandit Joaquín Murieta gedient haben, dessen Existenz als Outlaw in den 1840er Jahren als gesichert gilt (vgl. Alexander 2007: 47). Typisch für den Sozialbanditen, soll auch Murieta aus Rache für die Ungechtigkeiten, die seinem Halbbruder und seiner Schwester widerfahren, zum Outlaw geworden sein. Auch wenn die Meinungen darüber divergieren, wird Murieta von vielen als Held gefeiert. Um

legendär und zu einem wirkungsmächtigen Mythos zu werden (vgl. ebd.: 48), ist indes eine weitere Transformation und Fiktionalisierung notwendig. So könnte Zorro geboren worden sein, der schwarz gekleidete Sozialbandit mit der Maske als wichtigstes Markenzeichen, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts gegen die spanischen Kolonialherren und für die Armen kämpft. Die Bedeutung des Zorro-Mythos ist mit dem Robin Hoods vergleichbar: „Zorro is an icon, an archetype, and defender of the common man“ (ebd.: 47). Zorro kann als ein global geläufiges Figurenstereotyp bezeichnet werden, das sich in der medialen Praxis immer wieder vom historischen, kulturellen und geographischen Kontext löste. Im Kino-Serial der bereits angesprochenen Periode des US-amerikanischen B-Western *The Vigilantes are Coming / Zorro, der blutrote Adler* (1936) kämpft der maskierte Held 1844 nicht gegen spanische Kolonialherren, sondern gegen Kosaken, die Kalifornien zu einer russischen Kolonie machen wollen. Duccio Tessaris Zorro-Version aus dem Jahre 1975 mit Alain Delon in der Hauptrolle spielt in Südamerika. In Europa entstand in den 1960er Jahren eine ganze Reihe von Zorro-Filmen (meist dominant italienische Produktionen mit Beteiligung anderer westeuropäischer Länder), die den Titelhelden mit anderen mythischen Figuren zusammenbrachten (z.B. *Zorro e i tre moschettieri / Zorro und die drei Musketiere*, 1963). So zirkulierte eine ursprünglich an die mexikanische koloniale Historie gebundene heldenhafte Sozialbanditen-Figur zunehmend

in einem globalen „*mediascape*“²³ und amalgamierte mit anderen generischen Formen und Mythen bis zu außergewöhnlichen Hybridformen.

Fazit

In den *Charro-Negro*-Filmen wird die für die nationale Identität zentrale Figur des Charro aus dem konservativen Zusammenhang der *Ranchera*-Filme herausgefiltert und in eine ambivalente Form der Mimikry integriert. Diese realisiert sich als Mischform (von Hybridisierung im Sinne von Schweinitz würde ich nicht sprechen, da Kohärenz und Homogenität, mit Ausnahme von *La vuelta del charro negro*, gewahrt bleiben) aus Elementen der *Rancheras* (der Charro gehört weiterhin zu den Feudalherren, melodramatische Elemente) des B-Western Hollywoods und der Figur des Zorro. Der Charro wird solchmaßen zu einem mit filmischen Mitteln mythisch überhöhten Sozialbanditen. Am Beispiel der *Charro Negro*-Filme wird deutlich, dass nicht in erster Linie die Syntax des Genres ausschlaggebend für kulturspezifische Realisierungen von Western-Narrationen und -Ikonographien jenseits des US-Western ist, sondern vielmehr die Semantik des Genres. Es sind zudem semantische Elemente und Stereo-

typen des B-Western, der noch nicht den Frontier-Mythos etablierte, die in den *Charro Negro*-Filmen als Transformationsmaterial dienen, um sie mit nationalen Stereotypen zu kombinieren und eine eigene Syntax zu generieren. Inwiefern diese kulturelle Praxis nur auf die ausgewählte Charro-Figur zutrifft oder auch auf andere Charro-Repräsentationen im mexikanischen Kino und ob Parallelen zu Repräsentationen von Outlaw-Figuren in anderen nationalen Kinos bestehen, kann eine vergleichende Analyse von Filmen, die semantische Elemente des Western aufweisen, zu Tage fördern. Ein wesentlicher Unterschied besteht darin, dass der Charro ursprünglich nicht mit dem Mythos eines Sozialbanditen ausgestattet war. Deshalb könnte auch die Notwendigkeit bestanden haben, den Charro mit Stereotypen der Zorro-Figur auszustatten, um die Transformation in einen Sozialbanditen glaubwürdig zu machen. Erst die Kombination mit dem berühmten mexikanischen edlen Räuber macht aus dem Repräsentanten der Feudalherren einen Verfechter der Gerechtigkeit. Im brasilianischen, argentinischen oder im australischen Kino verhält sich dies anders. Schon vor dem Film setzte die literarische oder durch Musik transportierte Mythologisierung der *Cangaceiros* oder der *Bushranger* ein, die im Film eine Fortsetzung erfuhren. Hier wurde eine filmische Geschichtsschreibung betrieben, die gezielt historische Figuren oder in der Literatur etablierte Nationalhelden audiovisuell plastischer zu gestalten wusste. So vollzog sich durchaus eine mal mehr, mal weniger stark in die Fiktion reichende ‚pseudo-

23 *Mediascapes* „provide [...] large and complex repertoires of images, narratives, and ethnoscapes to viewers throughout the world, in which the world of commodities and the world of news and politics are profoundly mixed“ (Appadurai 1996: 35).

history' (Slotkin). Die Charro-Figur, die als Sozialbandit in Zorro-Manier agiert, ist in erster Linie Fiktion.

Literatur

- Agrasánchez Jr., Rogelio: „Meeting with Raúl de Anda Sr.“ <http://www.mexfilmarchive.com/documents/60.html> [letzter Zugriff: 23.05.2012]
- Alexander, Marc (2007): „Zorro: Behind the Mask“. In: *Américas*, Bd. 59 (1), S. 45-49.
- Alfaro, Eduardo de la Vega (1995): „Origins, Development and Crisis of the Sound Cinema (1929-64)“. In: Paranaguá, Paulo Antonio (Hg.): *Mexican Cinema*. London, S. 79-93.
- Alfaro, Eduardo de la Vega (1989): Raúl de Anda. Guadalajara.
- Altman, Rick (2003 [1986]): „A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre.“ In: Grant, Barry Keith (Hg.): *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, S. 26-40.
- Altman, Rick (1999): *Film/Genre*. London.
- Anderson, J.L. (1973): „Japanese Swordfighters and American Gunfighters“. In: *Cinema Journal*, Nr. 2, S. 1-21.
- Anderson, Benedict (2006 [1983]): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London/New York. Revised Edition.
- Appadurai, Arjun (1996): *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis/London.
- Bazin, Andre (2004 [1953]): „Der Western – oder: Das amerikanische Kino par excellence“. In: Ders. *Was ist Film?* Herausgegeben von Robert Fischer. Berlin, S. 255-266.
- Bertrand, Ina (2007): „The Story of the Kelly Gang.“ In: Mayer, Geoff/Beattie, Keith (Hg.): *The Cinema of Australia and New Zealand*. London/New York, S. 11-20.
- Bhaba, Homi K. (2000 [1994]): *Die Verortung der Kultur*. Tübingen.
- Boldrewood, Rolf (1980 [1882-83]): *Robbery under Arms*. Sydney.
- Helmut Brenner (1996): *Música Ranchera. Das mexikanische Äquivalent zur Country and Western Music aus historischer, musikalischer und kommerzieller Sicht*. Tutzing.
- Buscombe, Edward/Pearson, Roberta A. (Hg.) (1998): *Back in the Saddle Again. New Essays on the Western*. London.
- Buscombe, Edward (1986 [1970]): „The Idea of Genre in the American Cinema.“ In: Grant, Barry Keith (Hrsg.): *Film Genre Reader*. Austin, S. 11-25.
- King, Tania Carreño (2000): *El charro: la construcción de un estereotipo nacional 1920-1940*. Mexico, D.F.
- Cawelti, John G. (1971): *The Six-Gun Mystique*. Bowling Green.
- Chandler, Billy Jaynes (2000): *The Bandit King. Lampiao of Brazil*. College Station/London.
- Crofts, Stephen (2006 [1993]): „Reconceptualising National Cinema/s“. In: Vitali, Valentina/Willemsen, Paul (Hg.): *Theorising National Cinema*. London: BFI, S. 44-58.
- Eder, Jens (2008): *Die Figur im Film. Grundlagentheorie der Figurenanalyse*. Marburg.
- Hernández, José (1972 [1872]): *El gaucho Martín Fierro*. Bogotá.
- Hjort, Mette/MacKenzie, Scott (Hg.) (2000): *Cinema & Nation*. London/New York.
- Hobsbawm, Eric (2000 [1969]): *Bandits*. New York.
- Fridlund, Bert (2006): *The Spaghetti Western. A Thematic Analysis*. Jefferson/NC.
- Kitses, Jim (1969): *Horizons West. Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah: Studies of Authorship within the Western*. London.
- Klein, Thomas (2012a): „Gibt es einen ‚Euro-Western‘? Der europäische Western im Kontext der globalen Zirkulation von Western-Stereotypen“. In: Roschlau, Johannes (Red.): *Europas Prärien und Cañons. Western zwischen Sibirien und Atlantik*. München 2012 (Reihe Cinegraph), S. 9-21.
- Klein, Thomas (2012b): „Imagining Jesse James and Ned Kelly: How historical out-

- laws are remembered as Western heroes". In: Stokes, Melvyn/Saleh, Zeenat (Hg.): *Cinema and Memory*. Paris: Michel Houdiard (im Erscheinen).
- Klein, Thomas/Ritzer, Ivo/Schulze, Peter W. (Hg.) (2012): *Crossing Frontiers. Intercultural Perspectives on the Western*. Marburg.
- Langford, Barry (2006): *Film Genre. Hollywood and Beyond*. Edinburgh.
- Leonard, Heribert J. (1997): *Der Mythos vom „edlen“ Räuber: Untersuchungen narrativer Tendenzen und Bearbeitungsformen bei den Legenden der vier Räuberfiguren Robin Hood, Schinderhannes, Jesse James und Ned Kelly*. Saarbrücken.
- Moine, Raphaëlle (2008): *Cinema Genre*. Malden.
- Mora, Carl J. (2005): *Mexican Cinema. Reflection of a Society, 1896-2004*. Third Edition. Jefferson u.a.
- Paranaguá, Paulo Antonio (Hg.) (1995): *Mexican Cinema*. London.
- Roult, William D. (2002): „More Australian than Aristotelian. The Australian Bushranger Film 1904-1914." In: *Senses of Cinema*, Issue 18, Januar/Februar 2002. http://sensesofcinema.com/2001/feature-articles/oz_western [letzter Zugriff: 04.06.2012].
- Schulze, Peter W.: „Beyond Cowboys and Cangaceiros. Transculturations of the Western in Brazilian Cinema." In: Klein, Thomas/Ritzer, Ivo/Schulze, Peter W. (2012) (Hg.): *Crossing Frontiers. Intercultural Perspectives on the Western*. Marburg, S. 163-193.
- Schweinitz, Jörg (2006): *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*. Berlin.
- Seal, Graham (2011): *Outlaw Heroes in Myth and History*. London.
- Shohat, Ella/Stam, Robert (Hg.) (1994): *Untinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. London/New York.
- Silver, Alain (2005 [1977]): *The Samurai Film*. Expanded and Revised Edition. Woodstock/New York.
- Slatta, Richard W. (1992): *Gauchos and the Vanishing Frontier*. Lincoln/London.
- Slotkin, Richard (1992): *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth Century America*. New York.
- Slotkin, Richard (1973): *Regeneration Through Violence. The Mythology of the American Frontier*. Middletown.
- Taylor, Claire (2007): „Latin America". In: McLeod, John (Hrsg.): *The Routledge Companion to Postcolonial Studies*. London/New York, S. 120-128.
- Vitali, Valentina/Willemsen, Paul (Hg.) (2006): *Theorising National Cinema*. London.
- Wilt, David E. (2004): *The Mexican Filmography, 1916 through 2001*. Jefferson, N.C./London.
- Wilt, David E. (2008): „Westerns". *The Mexican Film Bulletin*. Vol. 14, No. 6, September 2008.
- Wright, Will (1975): *Sixguns & Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley.
- Zimmermann, Stefan (2012): „I suppose it has come to this... How a Western Shaped Australia's Identity." In: Klein, Thomas/Ritzer, Ivo/Schulze, Peter W. (Hg.): *Crossing Frontiers. Intercultural Perspectives on the Western*. Marburg, S. 134-148.