

Melanie Atzesberger

True Grit or The Fairy Tale of the Duke/Dude

2011

<https://doi.org/10.25969/mediarep/22666>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Atzesberger, Melanie: True Grit or The Fairy Tale of the Duke/Dude. In: *Medienobservationen*, Jg. 15 (2011). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/22666>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://www.medienobservationen.de/2011/atzesberger-true-grit/>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Melanie Atzesberger

***True Grit* or The Fairy Tale of the Duke/Dude**

Der Beitrag untersucht den aktuellen Film von Joel und Ethan Coen True Grit (2010) und folgt den Spuren des Films zurück ins Jahr 1969, zur ersten Verfilmung des gleichnamigen Romans durch Henry Hathaway, sowie ins Jahr 1999 zu The Big Lebowski, dem ersten Auftritt des Hauptdarstellers Jeff Bridges in einem Coen-Film.

Frontiers in Coen County¹

Das Werk der Coen-Brüder zeichnet vor allem die Vielfalt der Genres aus, derer ihre Filme sich bedienen: Die Entführung von *Arizona Junior* (1987) wurde als Slapstick im Stil der Komödien aus den Achtzigern inszeniert, an der Kreuzung *Miller's Crossing* (1990), inmitten eines raschelnden Blätterwaldes, ereignet sich ein Gangsterdrama im Stil des dreißiger Jahre *Film noir*, *Intolerable Cruelty* (2003) ist eine Hommage an die Screwball Liebeskomödie derselben Zeit und mit *No Country for old men* (2007) haben sie einen düsteren Neo-Western geschaffen. In diesen Filmen wird zwar mit den Konventionen des jeweiligen Genres gespielt, dabei belassen die Coen-Brüder es jedoch nicht bei der reinen Transgression oder Negation des jeweiligen Regelwerks, vielmehr erzeugen Spielregeln und das Spiel mit der Regel ein Spannungsfeld. Coen-Filme erzählen davon, dass es „zwei Arten gibt, sich entweder kaputt oder zum Narren zu machen oder gleich beides: indem man sich an die Regeln hält oder aber, indem man sich nicht an die Regeln hält“.² So wenig es eine einfache Moral in ihren Filmen gibt, so schwierig ist es, eine Grenze zwischen Genrefilm und Genreparodie zu ziehen, im Fall ihres aktuellen Films *True Grit* (2010): zwischen Western und Westernshow. Doch genau dies macht den Reiz ihrer Filme aus: „die Mischung aus Ironie, Poesie und Drama, das Balancieren mit den bekannten Formen, die Grenzüberschreitung und die surreale

¹ Der Begriff wurde übernommen von Georg Seeßlen: „Spiel – Regel – Verletzung: Auf Spurensuche in Coen County“. *Joel und Ethan Coen*. Hg. Peter Körten / Georg Seeßlen. Berlin: Bertz + Fischer 2000, S. 229-298.

² Ebd. S. 235.

Komponente“.³ Während das Western-Zitat bereits in ihren anderen Filmen beliebtes Element war und vor allem als Verfremdungseffekt eingesetzt wurde, so legen die Coen-Brüder nach ihrem Neo-Western *No Country for old men* (2007) mit *True Grit* (2010) einen Film vor, der mit verschiedenen Ausprägungen des postmodernen Westernfilms spielt,⁴ und sich nicht nur auf die literarische Vorlage von Charles Portis aus dem Jahre 1968 bezieht, sondern auch die erste Verfilmung von Henry Hathaway aus dem Jahre 1969, mit John Wayne – dem Duke – in der Hauptrolle, einholt.

Schrift versus Bild – Charles Portis Roman (1968) und Hathaways Verfilmung (1969)

Die Ambivalenz, was die Grenzen des Genres anbelangt, ist bereits im Text von Charles Portis angelegt. Der Western wird hier zugleich bestätigt und parodiert, „[i]t’s simultaneously a thoroughly satisfying western and a parody of one“.⁵ Der Plot ist einfach: Die 14-jährige Mattie Ross zieht aus, um den Mord an ihrem Vater zu rächen. Begleitet wird sie dabei vom versoffenen Marshall Rooster Cogburn und dem clownesken Texas Ranger La Bœf. Am Ende erreicht sie ihr Ziel und erschießt den Mörder Tom Chaney, doch der Preis dafür ist hoch: Der Rückstoß des alten Kalibers schleudert sie zurück, sie wird zwischen Felsen eingeklemmt und dort von einer Schlange gebissen. Zwar kann der Marshall ihr Leben retten, doch muss ihr der rechte Unterarm amputiert werden.

Portis spielt hier mit den klassischen Motiven des Westerns, der nicht mehr braucht, als „zwei Männer und dazwischen eine Frau; Pferde, um sich fortzubewegen, und Waffen, um die Konflikte auszufechten, ohne

³ Ebd. S. 243.

⁴ Vgl. zu den verschiedenen Formen des postmodernen Westerns: Yezbick Dennis. „The Western“. *St. James Encyclopedia of Pop Culture*. URL: http://findarticles.com/p/articles/mi_g1epc/is_tov/ai_2419101308/pg_5/?tag=content;col1 (zit. 26.03.2011).

⁵ Charles McGrath. „True Grit, Odd Wit: And Fame? No, Thanks“. *The New York Times*. URL: <http://www.nytimes.com/2010/12/20/books/20portis.html> (zit. 26.03.2011).

viel Worte machen zu müssen“.⁶ Aus der Frau als dem Objekt der Begierde wird ein kleines Mädchen und die Pferde verwandeln sich im Roman in Ponys. Statt des männlichen Helden wird im Roman durch Mattie eine Erzählerin vorgeführt, die zwar zum einen die Charaktereigenschaften des männlichen, starken Helden übernimmt und ihr Racheziel unnachgiebig verfolgt, andererseits aber auch das Geschehen kritisch kommentiert und die ungeschriebenen Gesetze des Wilden Weste(r)ns in Frage stellt. Sie ist allen männlichen Figuren intellektuell überlegen, arbeitet in der Buchhaltung ihres Vaters, erledigt die Steuer für den Marshall, liest Zeitschriften, historische Bücher und schreibt selbst Artikel. In der Erzählung verweist sie kritisch auf andere Veröffentlichungen und bindet verschiedene schriftliche Quellen, z.B. Gerichtsprotokolle, mit ein. Dadurch werden in Portis' Text die unterschiedlichen medialen Dispositionen von Kino und Roman ausgestellt: Der Western ist ein Genre, das genuin dem Medium Kino zuzurechnen ist, und sich nicht zuletzt durch eine bestimmte Ästhetik und Optik der Bilder konstituiert. Der Roman versucht nun nicht, dies zu kompensieren, sondern stellt im Gegenteil durch die Kompetenzen von Mattie gegenüber den männlichen Leinwandhelden seine eigene Schriftlichkeit aus.

Mattie wird allerdings als narrativer Instanz auch keine Deutungshoheit zugeschrieben, vielmehr wird die Vermittlung immer wieder gestört, indem die Grenze zwischen Fakt und Fiktion thematisiert und verwischt wird. Zu Beginn des Romans heißt es:

People do not give it credence that a fourteen-year-old firl could leave home and go off in the wintertime to avenge her father's blood but it did not seem so strange then, although I will say it did not happen everyday.⁷

Ihre Erkältung kuriert sie am Anfang ihres Abenteuers durch die Wildnis mit einem Mittel, das neben einem „startling color effect“⁸ auch Schwindelgefühle hervorruft. Mattie weiß, dass es sich dabei wohl um Laudanum, ein halluzinogenes Mittel, handelt. Wenn sie dann später mit dem Marshall unterwegs ist, erzählt ihr dieser die ganze Nacht Geschichten, denen sie halb im Schlaf, halb träumend zuhört. Die

⁶ So definierte der Regisseur John Kane den Western, zitiert aus: Norbert Grob / Bernd Kiefer. *Filmgenres: Western*. Stuttgart: Reclam 2006, S. 31

⁷ Charles Portis. *True Grit*. New York: Overlook Press 1968, S. 11

⁸ Portis. *True Grit*, S. 69

Motive des Rausches und des Traums stehen hier im Kontrast zu Mattie als kritischer Kommentatorin des Geschehens.

In der Verfilmung von 1969 werden zwar die Parodien aus dem Text übernommen, doch fehlt dem Film die narrative Rahmung des Textes. Auch der Charakter des Marshalls – verkörpert von John Wayne – erscheint sympathischer, von seinem Sohn erzählt er z.B. nur, er habe ihn zurückgelassen, der Junge hätte ihn sowieso nicht gemocht. Sein Zugeständnis – „I guess I did speak awful rough to him“ – erfährt der Zuschauer erst in der Neuverfilmung der Coen-Brüder. Am Ende des Films weicht Hathaway in dieser ersten Verfilmung am deutlichsten vom Roman ab: Mattie übersteht ihr Abenteuer unbeschadet. Als sie mit Cogburn am Grab ihres Vaters steht, erinnert nur eine Armbinde an den Schlangenbiss. In der letzten Szene bietet sie Cogburn einen Platz im Familiengrab an und obwohl dieser bekennt, er sei inzwischen „too old and too fat“ für solche Abenteuer, zeigt das letzte Bild, wie John Wayne mit aufsteigendem Pferd wieder in die Prärie zurückreitet.

The Fairy Tale of *True Grit* (2010)

Zwar darf der Marshall auch bei den Coen-Brüdern noch einmal als Haudegen vom alten Schlag neunzig Minuten den sympathischen Helden mimen und das schwache Mädchen auf seinen starken Armen retten, doch wird ihm – der literarischen Vorlage folgend – am Schluss sein rechter Platz zugewiesen: Rooster Cogburn endet in einer Westernshow, als Schauspieler. Eine Schießbudenfigur. Der Coen-Film übernimmt hier die narrative Rahmung des Romans – Mattie als Erzählerin – und verweist so auf seine Fiktionalität. Deutlich wird dies in den Zeilen, mit denen am Schluss des Films für die Westernshow geworben wird:

HE RODE WITH QUANTRILL! HE RODE FOR PARKER!
Scourge of Territorial outlaws and Texas cattle thieves for 25
years!
„Rooster“ Cogburn will amaze you with his skill and dash with
the six-shooter and repeating rifle! Don't leave the ladies and little
ones behind! Spectators can watch this unique exhibition in
perfect safety!⁹

⁹ Portis. *True Grit*, S. 220f.

Der Film arbeitet jedoch auch mit eigenen Strategien, so werden zwar die im Text angesprochenen Rausch- und Traumotive nicht direkt umgesetzt, doch verwandelt die märchenhafte Ästhetik die Wildnis in einen phantastischen Ort. So erscheint zum Beispiel der verschneite Wald, in den es Mattie und den Marshall verschlägt, wie ein verzauberter Ort, an dem Bären auf Pferden reiten. Diese Optik erzeugt nicht nur eine Distanz zur klassischen Westernästhetik, sondern kontrastiert auch Matties kritische Reflexionen. Erscheint sie zu Beginn des Geschehens in der Stadt allen anderen Figuren überlegen, verliert sie – trotz ihres Schneids – an Souveränität, je weiter sie die Reise in die Wildnis führt. Sie kann sich nicht mehr orientieren, da sie die archaischen Gesetze des Western(Genres) nicht kennt. Während ihres gemeinsamen Ritts fragt Mattie z.B. beim Anblick eines Gehängten: „Why did they hang him so high?“, und Rooster bietet nicht nur Mattie eine Erklärung, er erklärt auch dem Zuschauer, dass der Akt des Tötens – vor allem im Kino – auch ein symbolischer ist: „Possibly in the belief it'd make him more dead.“ Rooster Cogburn selbst wirkt dabei oft wie ein Märchenonkel, wobei Western und Märchen auch thematisch überblendet werden: So erzählt er zum Beispiel vom Kampf gegen sieben Männer, bei dem er als glorreicher Sieger hervorgegangen sei. Auf die skeptische Nachfrage von Mattie erklärt ihr Rooster: „You go for a man hard enough and fast enough, you don't have time to think about how many women. He would think about himself, I might get clear of that rat that's about to sit down on you.“ In *True Grit* sehen wir nicht, wie Rooster als Einzelner die Übermacht von Sieben bezwingt, sondern wir lauschen seiner Geschichte – Western oder Märchen? Schneidiger Cowboy oder tapferes Schneiderlein?

Eine andere Szene, in der der Marshall mit Mattie auf ihrem Pony reitet, um sie nach dem Schlangenbiss verarzten zu lassen, überführt ebenfalls ein klassisches Westernmotiv in ein poetisches Bild. Während des langen Ritts weichen die warmen Farben der staubigen Prärie bei Sonnenuntergang einer Finsternis, die kaum mehr als Schemen zu zeigen scheint. Die Weite der Landschaft, der schier endlose Horizont und der hohe Himmel – die beliebten Einstellungen des Westerns, bilden hier einen surreal anmutenden, fast schwarzen Raum. Die Umgebung der beiden erscheint vollkommen künstlich, ein „leerer Raum“¹⁰, wie ihn die Coens auch in ihren anderen Filmen inszenieren: „die Häuserschlucht in

¹⁰ Vgl. Seeßlen. „Spiel – Regel – Verletzung: Auf Spurensuche in Coen County“, S.278

HUDSUCKER PROXY, der Schnee in FARGO, der fallende Wassertropfen in BLOOD SIMPLE, die raumlose Dunkelheit des raunenden Waldes in MILLER'S CROSSING“.¹¹

Die Dunkelheit der Nacht, die Messerstiche mit denen das Pony angetrieben wird, das Wimmern von Mattie und der Marshal, der schließlich kraftlos zusammenbricht, bilden die grausamste und gleichzeitig schönste Szene des Films. Grausam ist auch das Schicksal, das Mattie hier widerfährt: Siegreich geht sie aus der Auseinandersetzung mit dem Bösewicht hervor, und doch scheint dieser Regelbruch nicht ungeahndet zu bleiben: Zwar schafft sie es, Tom Chaney zu erschießen, doch kann das kleine Mädchen den Rückstoß der Pistole nicht halten und fällt in die Schlangengrube. Es ist eben doch nicht nur Machismo, wenn sich Cowboys im Kino beim Schießen breitbeinig gegenüber stehen.

Die Coen-Brüder erzählen jedoch nicht nur den Mythos des Western weiter, sie beziehen sich auch auf die eigens geschaffenen Mythen. Ähnlich wie Hathaway durch John Wayne als Marshall auf frühe Figuren des Westernfilms anspielt, taucht mit Jeff Bridges auch bei den Coens eine ihrer früheren Figuren wieder auf: Mit *The Big Lebowski*, dem Dude, haben die Brüder eine Filmikone geschaffen, die im gleichnamigen Film ihrerseits von einem Cowboy eingeführt wird:

Way out west there was this fella... fella I wanna tell ya about. Fella by the name of Jeff Lebowski. At least that was the handle his loving parents gave him, but he never had much use for it himself. Mr. Lebowski, he called himself "The Dude". Now, "Dude" - that's a name no one would self-apply where I come from. But then there was a lot about the Dude that didn't make a whole lot of sense. And a lot about where he lived, likewise. But then again, maybe that's why I found the place so darned interestin'. [...] sometimes there's a man ... I won't say a hero, 'cause, what's a hero? Sometimes, there's a man. And I'm talkin' about the Dude here – the Dude from Los Angeles. Sometimes, there's a man, well, he's the man for his time and place. He fits right in there. And that's the Dude.

Und so unterschiedlich Dude und Duke auch sein mögen, so weisen sie doch Parallelen auf. Verkörpern doch beide ein Relikt aus der Vergangenheit, einen Anachronismus: Auf der einen Seite der Dude, Alt-

¹¹ Ebd. S. 277

Hippie in einer Zeit lang nach 1968, und dort der alternde John Wayne, dessen Zeiten als großer Held der frühen Cowboyfilme 1969 ebenfalls vorbei sind, der fett und trotz Uniform ebenso verloren wirkt, wie der Dude in Bademantel, Sonnenbrille und Latschen. In einigen Szenen könnte man tatsächlich meinen, man hätte *His Dudeness* in einer Wildwest Show vor sich, wenn der Marshall zum Beispiel in seiner Hängematte entspannt oder wenn er sich an seiner Whiskeyflasche festhält, wie der Dude an seinem White Russian.¹²

Eine andere Szene in *True Grit* spielt mit einem Motiv aus dem ersten Film und verwandelt es ebenfalls in eine Anspielung an *The Big Lebowski*, nämlich als Mattie versucht, den Marshall für ihren Auftrag gegen Geld anzuheuern. Während in der ersten Verfilmung Cogburn in einem Keller verschwindet und Mattie die Tür vor der Nase zuschlägt, steht Mattie bei den Coens vor einer anderen verschlossenen Tür: Rooster Cogburn hat hier dasselbe Problem wie der Dude zu Beginn von *The Big Lebowski*: Sein Örtchen ist kein stilles mehr. Während dem Marshall Geld geboten wird, soll Lebowski seines herausrücken. Und genauso erfolglos wie Mattie bei ihrem ersten Versuch bleibt, den Marshall anzuwerben, so hoffnungslos zeichnet sich die Lage in *The Big Lebowski* für die beiden Eindringlinge. Nachdem sie seinen Kopf mehrmals wütend in die Schüssel tunken, wird ihr Geschrei – „Where's the fuckin money Lebowski?“ – von ihm quittiert mit: „It's down there. Let me take another look.“

Auch am Schluss von *True Grit* lassen sich durch das Motiv des Grabes Bezüge zum Hathaway Film als auch zu *The Big Lebowski* herstellen: Während in der alten Verfilmung Mattie und der Marshall das Grab des ermordeten Vaters aufsuchen, endet die Geschichte von *The Big Lebowski* – vor dem Schlusswort des Cowboys in der Bowlingbahn – mit der Bestattung von Donnie, dessen Asche Walter ins Meer verstreuen will (würde der Wind sie nicht dem Dude ins Gesicht wehen). Im Roman von Charles Portis verpasst Mattie Cogburn, als sie ihn Jahre später in seiner Show aufsuchen will, und auch die Coen-Brüder erweisen sich gnädig und ersparen uns den Anblick des Marshalls im

¹² Auch abgesehen von Jeff Bridges Erscheinung: wenn Mattie beim Bestatter nachhakt, warum die Kosten für die Beerdigung des Vaters so hoch sind, so fiel mir zumindest die Szene aus *The Big Lebowski* ein, in der Walter und der Dude über die Preise einer Urne verhandeln: „180 dollars? Can't we just rent it from you?“

Wanderzirkus. Stattdessen lassen sie den Film mit einer Szene am Grab von Cogburn enden, einem Bild, das zugleich Hommage und Abgesang ist: Zunächst sehen wir Mattie in der Totalen auf einem Hügel am Grab des Marshalls stehen, ein düsteres Gemälde, in dem die kräftigen Farben des Anfangs verblasst sind. Der letzte Schnitt zeigt anschließend Mattie von hinten, wie sie das Grab verlässt und Richtung Horizont verschwindet. Noch einmal werden hier die physikalischen Gesetze der Ästhetik des Westerns untergeordnet: Da der Hügel – in der vorherigen Einstellung gut sichtbar – hinter dem Grab rasch abfällt, müsste Mattie eigentlich in der Perspektive schnell vom Erdboden verschluckt werden, die Kamera scheint sie jedoch etwas länger in ihrer ganzen Größe festzuhalten. Keine alte Jungfer, sondern einen *lonely cowboy with true grit* ... „and it was a pretty good story, don't you think? Made me laugh to beat the band. Parts anyway. [...] Westward the wagons, across the sands of time until we ... Oh look at me. I'm rambling again [...] Catch ya later on down the trail.“¹³

¹³ Dieses Zitat entstammt dem Schlusswort des Erzählers – dem Cowboy – in *The Big Lebowski*.