

„Way out West“: das Westerngenre auf dem Treck in die Postmoderne

Wolfgang Petroll

*Den Freunden des Westens, vor allem denen,
die ich in Gummersbach getroffen habe.*

1. „Lonely but free I'll be found“: Tumbleweed an der Frontier

See them tumbling down

Pledging their love to the ground

Lonely but free I'll be found

Drifting along with the tumbling tumbleweeds.

So singen die „Sons of the Pioneers“ ihr Lied von den Tumbling Tumbleweeds, komponiert von Bob Nolan um 1934, als die Folgen der Weltwirtschaftskrise in den USA nicht mehr wie einst im 19. Jahrhundert die Wagentrecks der Siedler und Einwanderer, sondern die einstigen Pioniere als Verlierer der Krise in den Westen nach Kalifornien ziehen ließen. John Ford zeigte das 1940 in seinem Oscar-prämierten Film *The Grapes of Wrath*, wobei er den Western in den Vorläufer eines gegenwartsbezogenen Road Movie verwandelte.

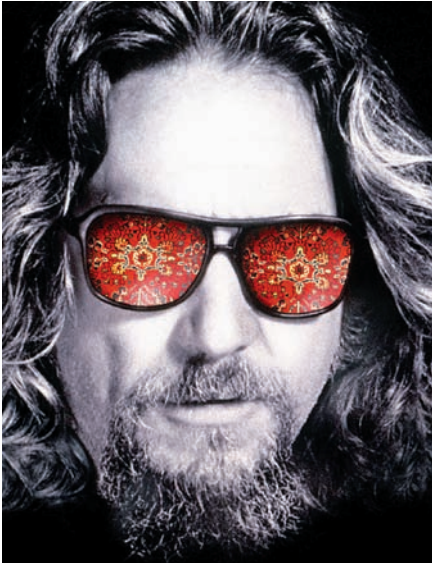
Im Film *The Big Lebowski* (1998) von Joel und Ethan Coen sehen wir zu diesem Lied eine karge Steppenlandschaft nach der Abenddämmerung; in die anbrechende Nacht hinein folgt unser Blick einem Tumbleweed, das seiner Wege zieht. Dazu hören wir aus dem Off die Stimme von Sam Elliott, der schon rein akustisch als Westerner zu identifizieren ist: *“Way out West, there was a fella, fella I want to tell you about, fella by the name of Jeff Lebowski...”* Während die Stimme des Erzählers fortfährt, hat das Tumbleweed eine Anhöhe erreicht; wir schauen hinab auf das unverkennbare Muster, das die Lichter von Los Angeles in die Nacht zeichnen. Durch die Stadt folgen wir dem traumwandlerischen Tumbleweed, über eine Freeway-Brücke, an einer neonerleuchteten Imbissbude vorbei, den gelben Mittelstreifen einer leeren Straße entlang. Schließlich, in der Morgendämmerung, haben wir den Strand des Pazifischen Ozeans erreicht: Der Weg Richtung Westen, von der Zivilisation ins offene Land, hat zurück in die Zivilisation geführt, und

hat dabei schließlich eine naturgegebene Grenze erreicht; die Frontier ist schon lange geschlossen, das Land der vormals unbegrenzt scheinenden Möglichkeiten ist verteilt.

Auch das Tumbleweed war ein Einwanderer: als ursprünglich ruthenisches Salzkraut (*Kali tragus*) hat es seinen Migrationshintergrund in den russischen Steppen. In den amerikanischen Westen gekommen ist es als eine biologische Konsequenz der Warenströme der einsetzenden Globalisierung – seither taucht es im Westernfilm immer wieder als Symbol der mit Grenzüberschreitungen verbundenen Fremdheit und Entfremdung in unwirtlichem Gelände auf. Doch der Film denkt die Grenze weiter: Überblendung vom Strand in einen Supermarkt; um eine Regalecke, genau an der Stelle, wo gerade das Tumbleweed entschwunden ist, tritt Jeff Lebowski, der Dude, im Bademantel ins Blickfeld. Er begibt sich zur Kühltheke, begutachtet eine Tüte Milch. An der Kasse stellt er einen Scheck auf 69 Cents aus, während im Fernsehen George Bush sen. erklärt: *“This will not stand, this aggression against the --- Kuwait”*.

Der Film montiert Geschichte, oder anders ausgedrückt, Geschichte ist eine kinematographische Montage, oder, nochmal anders gesagt, Geschichte ist als kognitives sinnerzeugendes Konstrukt zu verstehen. Der postmoderne Film zieht die Konsequenzen aus Filmtheorien von Méliès (1907) über Eisenstein (ab 1923) bis Eco (1968) und Flusser (ab 1980): sie alle haben immer wieder diese Sinn konstruierende und konstituierende Rolle der Montage betont. Wenn Film zur „epistemologischen Metapher“ (Eco 1962) wird, also zur ästhetischen Ausdrucksform eines Menschen-, Welt- und Geschichtsbilds, so gilt das seit gut zwei Jahrzehnten auch für eines der altherwürdigsten Filmgenres, den Western, den amerikanischen Heimatfilm, die Erzählungen und Mythen von Besiedlung und Landnahme durch die weißen Einwanderer im Westen des nordamerikanischen Kontinents. Der Western ist keineswegs tot in der Postmoderne, er ist nach wie vor Teil – und gelegentlich Bezugspunkt sowie Maßstab – der kollektiven Erinnerung, die sich im Film immer auch mitartikuliert, um so erneuert zum Prozess historischer Identitätsbildung beizutragen.

The Big Lebowski schlägt die Brücke von den einstigen Pionieren des Wilden Westens zu den Nachgeborenen der Hippiebewegung der späten 1960er Jahre. Wo wäre diese historische Pionierarbeit eines semantischen Brückenschlags besser zu leisten, als in einem Hollywoodfilm, der in Los Angeles spielt, am Rande der Traumfabrik, die am äußersten Ende der Frontier lokalisiert ist – „way out West“ eben? *“Far out, man”* (etwa: abgefahren) ist, angesichts von unwahrscheinlichen Zumutungen in seiner Gegenwart, eine der Lieblingsredewendungen des



„The Big Lebowski“ mit Jeff Bridge als „Dude“

Dude Jeffrey Lebowski (Jeff Bridges), der ein postmoderner Nachfahre des Dude (Dean Martin) in Howard Hawks Klassiker *Rio Bravo* (1959) ist. Dude, ein Wort, mit dem eigentlich ein für den Wilden Westen überzivilisierter Großstadtbürger aus dem Osten bezeichnet wird, bringt die kulturelle Differenz zwischen Vertrautheit und Fremdheit, zwischen Anpassung und Grenzüberschreitung, zwischen Normerfüllung und Abweichung zum Ausdruck. „What are you talking about“ ist ein häufig wiederholter Satz in den mit Sprachspielen in allen Variationen sorgfältig ausgestatteten Filmen der Coen Brothers; immer an solchen Stellen lässt sich auch eine semantische Frontier des ästhetischen und sozialen Normwandels verorten.

The Big Lebowski, dem Genre nach eigentlich eher Komödie und Krimi, in deutlicher Anlehnung des Plots an *The Big Sleep* von Raymond Chandler, führt den historischen Diskurs der Westernfilme mit leichter Hand, doch mehr als nur beiläufig weiter, er dringt, ganz unverkrampft, direkt zum Kern des Themas vor: vom Manifest Destiny, dem „offenbaren Schicksal“, das die oft gewaltsame Westbesiedlung legitimierte, zum American Dream. Ist nicht der in Lebowskis Supermarkt zitierte Irak-Krieg zu einem Krisensymptom geworden für eine „neue Frontier“, eines vagen und daher unerfüllbaren Projekts der Zivilisierung der Welt im Sinne einer Pax Americana? Und mehr noch, der „große“ Lebowski, der Multimillionär und Namensvetter des Dude, der idealtypisch das Leistungsprinzip zu verkörpern scheint, erweist er sich nicht am Ende des Films als „Fake“, der das Vermögen seiner Frau nur erheiratet hat (ein Thema, das die Coens in *No Country for Old Men* wieder aufnehmen) und der versuchte, Geld zu unterschlagen, das eigentlich zur Förderung der „Little Lebowski Urban Achievers“ bestimmt war?

Für beide historische Thesen, Manifest Destiny wie American Dream, scheinen in der Postmoderne mit dem Wandel der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen die Voraussetzungen abhanden gekommen zu sein: das offenbare Schicksal büßt in den globalen interkulturellen Konflikten seine Offenkundigkeit ein, der amerikanische Traum zerrinnt zum Illusionsspiel, wenn das Leistungsprinzip so offenkun-

dig außer Kraft gesetzt ist. Die Selbstverständlichkeiten von einst wandeln sich zu geschichts- und situationsabhängigen Sprachspielen.

2. "Across the sands of time": Spielarten des Genrewandels, im Fluß der Geschichten

Noch in den 1980er Jahren schien der Western ein sterbendes Genre zu sein, das den Aufstieg in die Blockbuster-Liga von Star Wars, Batman und Jurassic Park verpasst hatte und allmählich aus den Kinos zu verschwinden schien. Die Produktion von Westernfilmen bewegte sich auf ein historisches Tief zu (vgl. Tabelle 1). Doch der Western war nie tot: allerdings ist er wie jedes Genre in der Massen- und Mediengesellschaft ständigem Wandel ausgesetzt.

Man könnte die Geschichte des Westernfilms in Analogie zu verschiedenen medialen Erzählstrategien einteilen, die auf jeweils bestimmte Art Geschichte reflektieren. Geschichte wird ja nur von den unmittelbaren Augenzeugen direkt erfahren, und dann stets nur stückhaft. Sinnhaften Gehalt bekommt sie erst in Erzählungen, in denen die Grenzen zwischen historischer Authentizität und deren Fiktionalisierung fließend sind. Solche für verschiedene Phasen seiner Entwicklung typische Erzählformen des Westerngenres waren:

- 1) Re-enactment (Nachinszenierung) und Aktualitäten – Vorläufer von Wochenschauen und heutigen Fernsehnachrichten: die ersten Edison-Filme, in denen 1896 Buffalo Bill und Mitglieder seiner Wild-West-Show dokumentiert wurden;
- 2) Legende und Klischeebildung: frühe kurze Westernspielfilme wie Porters „Great Train Robbery“ oder die Produktionen von und mit „Broncho Billy“ Anderson;
- 3) Dramatisierung und Konventionalisierung: die mittellangen Spielfilme von D.W. Griffith oder die ersten Stummfilme von John Ford und anderen;
- 4) Epos, Psychologisierung und Mythenbildung: die klassischen Western von John Ford, Howard Hawks, Raoul Walsh und anderen;
- 5) Geschichtsreflexion und Revision der historischen Ereignisse: die Spätwestern, einschließlich transkultureller Beiträge wie „The Magnificent Seven“ (John Sturges 1960) oder „Per un pugno di dollari“ („A Fistful of Dollars“, Sergio Leone 1964);
- 6) Postmoderne und Nachgeschichte: kritische und ironische Selbstreflexion der fiktionalen und historischen Medien und ihrer Geschichten, beispielsweise „Unforgiven“ (Clint Eastwood 1992) oder „Dead Man“ (Jim Jarmusch 1995).

Tabelle 1: Medienproduktion im Westerngenre (incl. Genremix; laut Internet Movie Database¹)

Jahre	Spiel- film	Kurz- film	Doku- film	TV Serien	Video Spiele	Alle ²	Beispiele
1890-99 ³	-	4	-	-	-	4	Cripple Creek Bar-Room Scene (1899)
1900-09 ³	1	164	1	-	-	166	The Great Train Robbery (1903); Serienhelden
1910-19	362	2859	1	-	-	3222	John Ford Kurzfilme; Birth of a Nation (1915)
1920-29	1400	591	-	-	-	1991	The Iron Horse (1924); Gold Rush (1925)
1930-39	1087	98	-	-	-	1185	Stagecoach (1939)
1940-49	1121	88	1	5	-	1233	The Treasure of the Sierra Madre (1948)
1950-59	950	51	1	101	-	6153	TV series (The Wagonmaster); High Noon (1952)
1960-69	909	20	1	54	-	5625	TV series; The Good, the Bad, and the Ugly (1966)
1970-79	642	8	2	19	7	1572	TV series (High Chaparall; Kung Fu)
1980-89	126	7	3	13	5	529	Heaven's Gate (1980); Pale Rider (1985)
1990-99	127	28	7	24	9	1187	Unforgiven (1992); Dead Man (1995)
2000-09	198	326	66	16	11	1234	3:10 to Yuma (2007)
2010-13 ⁴	(151)	(214)	(39)	(8)	(6)	(490)	True Grit (2010)

1 Daten abgerufen am 31.12.2011.

2 incl. Spiel-, Kurz-, Dokufilm, TV Serien (Einzelepisoden), Video-Spiele.

3 Daten vermutlich unvollständig.

4 incl. Preproduction.

Auch wenn diese Erzählstrategien aufeinander folgten, hat doch die neuere nie die vorangegangene vollständig ersetzt, vielmehr bestehen sie in immer neuen Varianten nebeneinander. So sind etwa die „naiven“ Legenden des Stummfilm-Westerns der 1920er Jahre im neuen Medium des Fernsehens der 1950er Jahre wieder aufgegriffen worden; ähnliches geschieht heute im neuen Medium der Videospiele. Durch diese kumulative Erweiterung von Erzählstrategien werden nun auch die Möglichkeiten zu Selbstreferentialität und Intermedialität vervielfältigt, was ja für die Postmoderne als charakteristisch angesehen werden kann. Freilich, Selbstreflexion und Vernetzung hat schon immer zu den Triebmitteln der Kunst gehört. Was in der Postmoderne hinzukommt, ist eine ausgesprochene Skepsis gegenüber den Heilsversprechungen der klassischen Moderne. Gerade hierin führt die Postmoderne das Projekt der Aufklärung fort: auch die Errungenschaften der Moderne werden konsequent der kritischen Hinterfragung unterzogen.

3. "The whole durn human comedy keeps perpetuatin' itself": Der Western lebt

Ein Genre lebt nicht selbstverständlich weiter; wenn man diese am menschlichen Leben orientierte Metapher verwenden will, könnte man sagen, das Genre „lebt weiter“, insofern die alten Filme wiedergesehen werden, und es wird „wiedergeboren“, insofern es in neuen Filmen wieder verwendet wird. Der Western lebt weiter, seine Erscheinungsformen wandeln sich: Er hat sich gesund geschrumpft (vgl. Tab.1), doch zugleich sein Operationsfeld diversifiziert und dezentralisiert (was auf der Ebene einer Genrestatistik oft nicht mehr zu erfassen ist).

Das bedeutet, dass es Genrevariationen nun auch jenseits der Genrekonventionen gibt: die Konventionen werden dabei nicht aufgegeben, sondern sichtbar gemacht und gelegentlich überschritten: Die Spielarten des Genres beschränken sich nicht mehr auf Subgenres, sondern die Genregrenzen selbst werden überschritten und durchlässig gemacht. Man könnte sagen, mit der ästhetischen Grenzüberschreitung hat sich die Frontier auf die formale und mediale Ebene verlagert und damit das Medium mit seinen Konventionen in das ästhetische Reflexionsspiel mit einbezogen.

Im postmodernen Western lässt sich ein ganzes Spektrum von Genrevariationen finden:

- a) Originalstoffe;
- b) Remake, Adaption, Bearbeitung;

- c) Genremix, Genrehybride;
- d) Zeitbrüche, wie Contemporary Western, und Ortsverlagerungen;
- e) Aufbrechen der Genres mit unkonventionellen Techniken: Pastiche, Übermalung, Remix, in Filmen mit Westernelementen.

Gerade diese Mischformen scheinen typisch für den postmodernen Film zu sein; bei letzteren wird man naturgemäß gar nicht mehr vom Western im eigentlichen Sinn seiner sehr präzisen Definition reden können, wohl aber von deutlich ausgeprägten und semiotisch relevanten, bedeutungstragenden Bausteinen aus Western. Werfen wir einige Blicke auf ausgewählte Beispiele.

Dem Remake scheint eine vielversprechende Zukunft bevorzustehen. Seine Bedeutung nach eben erst gut hundert Jahren Filmgeschichte wird deutlicher aus dem Vergleich mit der sehr viel längeren Theatergeschichte, wo Bearbeitungen und Adaptionen klassischer, beispielsweise antiker Stoffe schon eine lange, reiche und geachtete Tradition haben. So gesehen, müssen Remakes und ihre Spielarten nicht notwendigerweise Mangelerscheinungen sein; sie dienen auch der Tradierung und Bekräftigung des Genres über Generationen hinweg und damit dem kulturellen Diskurs. Waren im Film Remakes bisher oft aus technologischem Wandel begründet – Kurzspielfilme wurden zu Langspielfilmen, Stummfilme zu Tonfilmen, Schwarzweißfilme zu Farbfilmen adaptiert – steht zu erwarten, dass künftig verstärkt inhaltliche Gesichtspunkte, wie die Aktualisierung, die Differenzierung oder die Neugewichtung eines Stoffes maßgeblich sein werden.

Erst kürzlich haben die Coen-Brothers, ausgewiesene Meister des Genremix, mit „True Grit“ (2010), einem sehr geradlinig erzählten Western-Remake, ihren bisher größten Kassenerfolg erzielt. Eine bei einem Remake naheliegende und interpretatorisch oft ergiebige Frage stellt sich nach der Differenz zur Vorlage – die Bedeutung liegt hier in der bisweilen feinen Nuance. Im Unterschied zum Spätwestern „True Grit“ (1969) von Henry Hathaway, betont das gleichnamige Remake neben Gesetz und Geld auch die Funktion von Religion (also von legitimierenden Ideensystemen) als handlungstreibendes zivilisatorisches Motiv.

Genremix, die Vermischung von Genres, aus der auch neue Subgenres entstehen können, ist so alt wie die Genres selbst – Genreparodien etwa sind eine Vermischung eines Genres mit einem anderen, nämlich der Komödie. Glanzlichter der Westernkomödie hatten schon Buster Keaton mit dem Stummfilm „Go West“ (1925) und dann Stan Laurel und Oliver Hardy in der Hal Roach-Produktion „Way Out West“ (1937), die Marx Brothers mit dem sehr ähnlichen „The Marx Brothers Go West“ (1940) vorgelegt. Das Prinzip der Genremischung wird nun aber nicht nur

auf die grundlegenden Genres Drama und Komödie angewendet, die von jeher fein abgestuften Mischformen offen standen (man denke etwa an die reichhaltigen humoristischen Elemente in Hitchcocks Thrillern). In der Postmoderne kann nun jedes Genre mit jedem anderen vermischt werden.

So entstehen neue Subgenres, etwa Science Fiction-Western wie der recht erfolgreiche „Wild Wild West“ (1999) von Barry Sonnenfeld, nach einer Fernsehserie der späten 1960er Jahre, in denen mehr oder weniger anachronistische Technologien als Science Fiction-Elemente in ein Western-Setting eingeführt werden.

Ähnliches geschieht bei Horror-Western, bei denen gelegentlich schon der Titel ausreicht, um die Plot-Struktur erkennen zu lassen: „Billy the Kid vs. Dracula“ (1966) oder „Jesse James Meets Frankenstein's Daughter“ (1966) sind frühe Vorläufer dieses Subgenres, die aus den Horror B-Pictures der 1960er Jahre hervorgingen. Die Postmoderne versteht diese Billigproduktionen als Teil der Filmkultur, greift sie auch stilistisch auf und belebt sie neu. Vermischungen von Western mit Horror, Fantasy und okkulten Elementen finden sich auch unter dem Begriff **Weird Western**.

Einer der Höhepunkte der Hybridgenres, die sich jetzt nur schwerlich noch als Subgenres definieren und einem bestimmten einzelnen Genre zuordnen lassen, war zweifellos „From Dusk Till Dawn“ (1996) von Robert Rodriguez und Quentin Tarantino. Geht man von den hier enthaltenen Elementen des Krimis und Action-Thrillers aus, zeigt sich dabei eine weitere Schwierigkeit, einen Film dem Westerngenre zuzuordnen, nämlich ein sehr grundlegendes Genrekriterium, die Handlungszeit.

Auch wenn wir darauf bestehen, den Western in seiner Handlungszeit ungefähr auf das 19. Jahrhundert festzulegen, er also der Definition nach ein historischer Film ist, sind Genrevariationen auch durch Zeitverschiebungen möglich. Dabei werden Filme, die in Handlungsstruktur und Ort deutliche Westernelemente zeigen, jedoch in der Gegenwart spielen, **Contemporary Western** genannt (definitivischer müsste man sie als zeitgenössische Dramen mit Westernelementen bezeichnen). Dazu gehören beispielsweise „Lone Star“ (1995) von John Sayles, oder „Brokeback Mountain“ von Ang Lee. In „Bronco Billy“ (1980) spielt Clint Eastwood einen Schuhverkäufer aus New Jersey, der sich seinen Traum erfüllt und mit einer Wildwestshow durch das Land zieht. Als frühen Vorläufer kann man „The Lusty Men“ (1952) von Nicholas Ray ansehen, eine Dreiecksgeschichte im Milieu des Rodeos.



Die Brüder Ethan (links) und Joel Coen

„No Country for Old Men“ (2007) von Joel und Ethan Coen kann ohne weiteres als düsterer Crime- und Action-Thriller klassifiziert werden. Doch ist der Westernbezug geradezu zwingend, nicht nur durch den Handlungsort Südtexas, sondern auch durch Handlungsaufbau und thematische Elemente, die ausdrücklich auf den historischen Westen Bezug nehmen. Am deutlichsten wird das in der Person des Sheriffs, der, explizit oder im Traum, seine Situation mit derjenigen früherer Generationen vergleicht, besonders mit seinem Vater, der ihm im Amt voranging. Dabei wird auch die grundsätzliche Frage aufgeworfen, ob denn Zivilisierung wirklich ein unumkehrbarer Vorgang sei, wie es in vielen klassischen Western behauptet wird, oder nicht eher ein dynamischer Prozess. Soziale Normen, nach Max Weber (1922), bleiben ja nur so lange in Geltung, wie sie durchgesetzt werden. Schon immer war der Western Schauplatz von Normkonflikten; der Frontier-Code, das Normensystem der Nichtsesshaften, dem die Filmhelden der späteren Western von John Ford folgten, war nicht immer vereinbar mit dem der entstehenden bürgerlichen Gesellschaft.

Verschiebt man die Achse der Handlungszeit weiter in die Zukunft, gelangt man zum Subgenre der **Space Western**. Die Vermischung von Western und Science Fiction erscheint dabei als Projektion des Frontiergedankens in die Zukunft, als eine

Ausweitung der Frontier in den Weltraum, die in der Ära der bemannten Raumfahrt zur Zeit des Kalten Krieges besonders folgerichtig erschien. Das Konzept der sehr erfolgreichen Science Fiction-Fernsehserie „Star Trek“ wurde von ihrem Schöpfer Gene Roddenberry anfangs als „*Wagon Train to the Stars*“ beschrieben, womit er an die 1957 begonnenen erfolgreiche TV-Westernserie „Wagon Train“ anknüpfte, mit dem aus vielen John Ford-Filmen bekannten Ward Bond in der Hauptrolle. Die von Captain Kirk (William Shatner) gesprochene Voice over-Einleitung zu den Titel-Credits jeder Episode verdeutlicht den Frontiergedanken: *“Space: the final frontier. These are the voyages of the starship Enterprise. Its five-year mission: to explore strange new worlds, to seek out new life and new civilizations, to boldly go where no man has gone before.”* Ein vergleichbarer entdeckender Enthusiasmus, der die historische Lewis und Clark-Expedition 1804-1808 in die Territorien westlich des Mississippi angeregt haben mag, dient nun nicht Zwecken der Eroberung, sondern der Erweiterung von Kenntnissen; die neue Frontier ist nicht mehr nur räumlich definiert, die Zukunftsprojektion von „Star Trek“ ist die einer intergalaktischen Wissensgesellschaft, die sich eher integrativ als ausgrenzend versteht. Das wird auch in Kinofilmen wie „Star Trek V: The Final Frontier“ (unter Regie von William Shatner, 1989) deutlich, der die Spekulation auf spirituelle, transzendente Entdeckungen thematisiert.

Eine besonders enge Affinität besteht zwischen Western und Road Movie. Nicht jeder Western ist ein Road Movie, sehr wohl aber viele solcher, die das Thema der Wagentrecks der Siedler aufgreifen, z.B. John Fords „Wagonmaster“ (1950), oder das der Viehtrecks, z.B. Howard Hawks' „Red River“ (1948). Auch einige der Western, deren Handlung sich um Verkehrsmittel wie die Eisenbahn, die Postkutsche oder den Ponyexpress rankt, wie John Fords „Stagecoach“, kann man ex post als eine Art Road Movie verstehen. Doch der Begriff des Road Movies entsteht erst in der Postmoderne; allgemein wird „Easy Rider“ (1968) von Dennis Hopper als Prototyp des Genres angesehen. Road Movies spielen in der Gegenwart; im Unterschied zu ähnlichen früheren Filmen, die der Handlungs dramaturgie eines Weges folgen, ist hier der Weg nicht unbedingt vorbestimmt, oder sein Ziel wird bedeutungslos. Man könnte sagen, es geht hier weniger darum, einen Weg von A nach B zurückzulegen, vielmehr tendiert der Weg dazu, zum Ziel zu werden. Bei „The Grapes of Wrath“ (1940) von John Ford ist das so noch nicht der Fall; hier wird der Weg nach Westen fortgesetzt, aus Oklahoma nach Kalifornien, auch wenn es dort, in der Gegenwart der vorvorletzten Wirtschaftskrise, keine Hoffnung mehr auf eigenes Land gibt.

In „Easy Rider“ ist das Westerngenre und die historische Besiedlung des Westens der ausdrückliche Bezugspunkt. Dennis Hopper (Charles Kiselyak, Shaking the

Cage, 0:11:08) stellte klar: *“The movie was like a Western for me.”* Und im Audiokommentar zu *Easy Rider* (DVD 1999, 0:09:49) präzierte er: *“A classic kind of Western – two lone guys, two gunfighters, two outlaws... Billy the Kid and Wyatt Earp.”*



„Easy Rider“ mit Peter Fonda (links) und Dennis Hopper

Im Film wirkt die Begegnung mit einem Farmer und seiner Familie wie eine Reminiszenz an den Mythos der Siedler, die von ihrem eigenen Land leben konnten. Ein

späterer Besuch in einer Landkommune lässt diese im Vergleich zum Versuch einer Renaissance der Siedlungsgeschichte werden. Doch der Weg durch das Monument Valley, Schauplatz vieler John Ford-Filme, führt auf einen Indianerfriedhof. Am Beginn des Lagerfeuer-Monologs von Jack Nicholson wird wieder der historische Vergleich beschworen: *“This used to be a hell of a good country”*. Das zentrale Motiv des Films ist der Umgang mit Freiheit und dessen Scheitern in der Gegenwart. Doch jetzt ist es die gewandelte Einstellung zur Freiheit, oder man könnte auch sagen, neue gesellschaftliche Rahmenbedingungen, die zivilisatorische Normen etabliert haben, unter denen sich Freiheit normkonform nicht mehr entfalten kann, die den American Dream zu Nichts zerrinnen lassen: *„It’s real hard to be free when you are bought and sold in the marketplace. Don’t tell anybody that they’re not free, because they’ll get busy killing and maiming to prove to you that they are”*.

Wer zitiert wird, lebt in der kulturellen Erinnerung weiter. Was für die Antike eine sehr reale Möglichkeit des Lebens über den Tod hinaus bedeutete, dem kommt in der Postmoderne wieder eine größere Bedeutung zu. Der Western lebt verstärkt in Filmen weiter, die eigentlich eher anderen Genres zugerechnet werden können, in denen jedoch **Westernelemente und Zitate** eine wesentliche oder sogar zentrale Rolle einnehmen. Man könnte diese Genrevariation als **Pastiche, Übermalung oder Remix** beschreiben.

Das Beispiel von „The Big Lebowski“, eigentlich eine Krimikomödie, wurde eingangs schon erwähnt. Auch in der Blockbuster-Liga kommen solche Fälle vor, was ihren kulturellen Wirkungsgrad unterstreicht. „Star Wars“ (1977, seit dem Re-release 1997 „Episode IV: A New Hope“) das Weltraumepos von George Lucas, zeigt den Heimatplaneten des Helden Luke Skywalker als wüstenhaftes Westernszenario,

das er mit seinen Pflegeeltern zu kultivieren sucht, ehe das intergalaktische Abenteuer ruft.

In der „Indiana Jones“-Serie (1981–2008), die mittlerweile vier Filme umfasst, wird die ganze Welt zum Abenteuerspielplatz, organisiert nach der Dramaturgie eines Action Comics. Aber in eben solchem Abenteuerspiel lag viel von der globalen Attraktion, die anfangs zum Erfolg der Wildwestshows und zur Geburt des Westerngenres beitrug. Doch auch diese Blockbuster-Filme sind keineswegs ohne historischen Bezug und vielschichtiger, als oberflächliche Zuschauer vermuten. Der Archäologe Dr. Jones wird global tätig; im Kampf gegen vom Allmachtswahn ergriffene Nazis, gegen obskure östliche Sklavenhalter-Sekten oder gegen korrupte Landsleute, die in ihrem Wohlstand vom ewigen Leben träumen, beweist der Held dieselben amerikanischen Ideale wie die Pioniere des Westens; die von ihm erbeuteten Artefakte fremder Kulturen sind dazu bestimmt, in ein amerikanisches Museum zu gelangen, auch wenn das nicht immer gelingt.

Quentin Tarantinos Kriegsfilm-Pastiche „Inglourious Basterds“ (2009) unterstreicht schon mit der ersten Kapitelüberschrift *“Once upon a time... in Nazi-occupied France”* einerseits das quasi Märchenhafte, Fiktive der Handlung vor dem historischen Hintergrund („Es war einmal“); zum anderen wird Sergio Leones epischer Western „C'era una volta il West“ („Once Upon a Time in the West“, 1968) zitiert, bildlich auch im weiteren Verlauf des Films und musikalisch durch ausgiebige Verwendung der Musik von Ennio Morricone. Wenn Brad Pitt verkündet: *“I'm the direct descendant of the mountain man Jim Bridger”*, wird eine bekannte Gestalt des Westernmythos heraufbeschworen; wenn er fortfährt: *„Our battleplan will be that of an Apache resistance”*, dann wird Résistance im besetzten Frankreich assoziativ verknüpft mit den Indianerkriegen des amerikanischen Südwestens, und dadurch einerseits die Erinnerung an erbarmungslose Vernichtungsstrategien im Verlauf des Zivilisierungsprozesses heraufbeschworen, andererseits die Identifikation mit den Apachen gegen den Terror der Nazis.

Originalstoffe scheinen für die Postmoderne weniger häufig zu sein als die Entwicklung von Mischformen, dennoch gibt es sie: beispielsweise Michael Ciminos epischer Western „Heaven's Gate“ (1980) oder Kevin Kostners „Dances With Wolves“ („Der mit dem Wolf tanzt“, 1990). Beide können als Beispiele des **Revisionist Western** gelten, in denen das im Genre vorherrschende Geschichtsbild einer Revision unterzogen wird, die sich bei Kostner auf das differenzierte Bild der amerikanischen Ureinwohner bezieht, bei Cimino auf die Rolle der Oberschicht als Großgrundbesitzer und Bodenspekulanten, die europäische Neuankömmlinge gnadenlos zu vernichten suchen. An John Ford's *“The Man Who Shot Liberty Valance”* knüpft

Clint Eastwood an mit "Unforgiven" (1992). Der Westen wird hier, wie im Vorbild von Sergio Leones Italowestern, in der Dimension des ganz unheroischen, banalen und schmutzigen Alltagslebens gezeigt; doch auf dem dramatischen Höhepunkt des Geschehens wird der Held zur Verkörperung des eigenen Mythos, um danach endgültig aus der Geschichte zu verschwinden.

Jim Jarmuschs „Dead Man“ (1995) wurde in einer Monographie von Jonathan Rosenbaum als charakteristischer **Acid Western** bezeichnet und ist eines der eindrucksvollsten Beispiele des postmodernen Western. Jarmusch hat wiederholt seine Kenntnis und Nähe zur Poesie bewiesen; auch alle seine Filme zeigen ein hohes Maß an poetischer Formgestaltung. Man könnte daher sagen, dass er auf seine Weise das von Man Ray im Experimentalfilm „Emak Bakia“ (1926) begründete, in der Dada-Bewegung wurzelnde Konzept des Cinépoème im Spielfilmformat fortführt und auf das Genre kino überträgt. „Dead Man“ ließe sich auch so beschreiben: Ein Buchhalter, dessen amerikanischer Traum eines geregelten Arbeitsplatzes im Westen nicht in Erfüllung geht, wird durch die Begegnung mit einem Indianer zu einem Aktionspoeten des Todes. Jim Jarmusch äußerte sich dazu: *„Der Tod ist die einzige Gewissheit im Leben.“*

In der präzise durchkomponierten Einleitungssequenz wird die lange Bahnreise in den Westen zur Erfüllung des amerikanischen Traums als fortgesetzte Traumatisierung gezeigt: während die Reisenden auf dem Weg von Ost nach West verschiedene Ausprägungen zivilisatorischer Erscheinungsformen repräsentieren – nacheinander Bürger, Bauern, Pioniere, Jäger, wird draußen die Landschaft immer karger. Der Westen erscheint als Friedhof der Geschichte: zerfetzte Planwagen, zerstörte Indianerzelte, massenhaft abgeschlachtete Büffel säumen die Bahnleise. Ziel dieser Reise ist eine Stadt namens „Ma-



„Dead Man“ mit Johnny Depp

chine", deren Name und Erscheinungsbild auf den Fortgang des Zivilisierungsprozesses nach der Landnahme verweist, auf Mechanisierung und Industrialisierung, auf Management und Bürokratisierung sowie die damit verbundene soziale Transzendierung des Privateigentümers, von Robert Mitchum gespielt wie die Verkörperung des über die Pioniergeneration hereinbrechenden Geist des Kapitalismus.

Die übliche Rollenverteilung ist umgekehrt: Indianer erscheinen gebildet, hilfreich und rücksichtsvoll gegenüber Natur und Kreatur, Weiße dagegen (mit Ausnahme des Außenseiterhelden) zumeist primitiv, rücksichtslos, gewalttätig. Dabei wirkt Gewalt stets ungeschickt, töpelfhaft, lächerlich, eine Verlegenheit ohne Lösung, die noch mehr Unordnung in die Welt bringt. Wie in vielen Filmen von Jarmusch ist Interkulturalität ein tragendes Element. Das zeigt sich auch an dem Dialog in indianischer Sprache (Cree, Blackfoot, Makah), der nicht unvertitelt wird – Jarmusch: *"I wanted it to be a little gift for those people who understand the language."* Auf symbolischer Ebene steht Tabak für das Unverständnis zwischen den Kulturen: auf der einen Seite Konsumgut, auf der anderen Sakrament zum rituellen, zeremoniellen Gebrauch und Ausdruck einer Religion, die auf Rückbindung (die Grundbedeutung des lateinischen Wortes "religio") des Menschen an die Natur beruht. Umgekehrt werden Zitate des Dichters William Blake zu indianischen Spruchweisheiten. Eine Form von Interkulturalität kommt aber auch in Bezug auf die counter culture, die Gegenkultur zum Ausdruck: Beide Protagonisten, der Buchhalter William Blake und der Indianer Nobody sind Außenseiter in ihrer jeweiligen Kultur. *"I wanted that simple story, and that relationship between these two guys from different cultures who are both loners and lost and for whatever reasons are completely disoriented from their cultures. That's the story for me, that's what it's about,"* äußerte Jarmusch in einem Interview mit Jonathan Rosenbaum (1996).

Die zivilisierte Gesellschaft erscheint hier als Alptraum: in verschiedenen Ausprägungen von Gewalt, Zerstörung, Kannibalismus. Zugleich wird für die Protagonisten die Reise von Ost nach West zur Metapher für den Weg des Lebens zum Tod. Der Buchhalter aus Cleveland am Erie-See, William Blake, der von dem weltläufigen und gebildeten Indianer für eine Reinkarnation des gleichnamigen englischen Dichters gehalten wird, treibt am Ende in einem Kanu über den Ozean ins Nirwana. Charakteristisch für die postmoderne Perspektive, verläuft die Geschichte nicht mehr eindimensional in einer bestimmten Richtung; sie ist mehrdimensional und nicht vorherbestimmt. Sie handelt nicht nur von einer einzigen Kultur, sondern von verschiedenen, einschließlich Subkulturen. Sie entfaltet sich nicht mehr gleichförmig und zielgerichtet, sondern in dynamischen Prozessen, oder aber im ewigen Kreislauf von Werden und Vergehen.

4. „Have it your way, Dude“ – Tendenzen der Postmoderne: der Western als Paradigma

Der postmoderne Western lässt sich idealtypisch durch fünf spezifische Tendenzen charakterisieren:

- a) Genrewandel und Diversifikation (wie oben beschrieben);
- b) Interkulturalität und Transkulturalität;
- c) Paradigmenwechsel der historischen Perspektive;
- d) reflektierendes Medienbewusstsein, das sich in einem Netzwerk der Zitate ausdrückt;
- e) Paradigmenwechsel des Geschichtsbewusstseins.

Auf die Bedeutung dieser Tendenzen für den postmodernen Film soll abschließend eingegangen werden.

Der Film war ursprünglich keine nationale, sondern eine **transatlantische Erfindung**, von Edison und Mitarbeitern in den USA als Kinetoskop konzipiert, dann von den Brüdern Lumière in Frankreich zum Kinematographen weiterentwickelt, um so wieder in die USA zurückzukehren. Zum Vorteil des Kinogewerbes und einer sich schnell entfaltenden Filmkunst blieben national und global angelegte Versuche Edisons und der Lumières, das neue Medium urheberrechtlich zu monopolisieren, ohne Erfolg. Von Anfang an war Film ein **globales, interkulturelles, offenes Medium**, das mit seiner Ausdrucksform des bewegten Bildes ein Zeichensystem bereitstellte, das Menschen auf der ganzen Welt unabhängig von Sprache und Kultur verstehen konnten, das aber auch neuartige Möglichkeiten und Anforderungen mit sich brachte.

Zur Herausbildung des klassischen Hollywoodkinos in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts trug die Akkulturation verschiedenartiger europäischer Einflüsse bei, zum einen durch die wirtschaftliche Anziehungskraft der USA, zum anderen durch die politisch motivierte Emigration aus Europa. Der Emigrant Fritz Lang war stolz darauf, einen Western gedreht zu haben (*Western Union*, 1941), der wegen seines authentischen Eindrucks Zustimmung bei Zuschauern fand, die den alten Westen noch erlebt hatten. Dabei war sich Lang durchaus im Klaren, daß er keinen historisch authentischen Film gedreht hatte: *“I don't think this picture really depicted the West as it was; maybe it lived up to certain dreams, illusions – what the Old Timers wanted to remember of the Old West.”* (zit. n. Bogdanovich, Fritz Lang in America, 1967, S.44)

Mit der Entdeckung subkultureller Perspektiven, wie zum Beispiel Außenseiterpositionen und der Ausbildung einer Gegenkultur seit den 1960er Jahren geht ein wachsendes Interesse an interkulturellen Perspektiven einher. Im Falle des Western richtet sich die Aufmerksamkeit nun auf die Perspektive der amerikanischen Ureinwohner, die nicht mehr bloß als Hemmnis der weißen Zivilisation und Modernisierung angesehen wurden, sondern als Mitmenschen, denen auch allgemeine Menschenrechte zugestanden werden müssen. Schon im Spätwerk des Klassikers John Ford, von „Fort Apache“ (1948) zu „Cheyenne Autumn“ (1964), wird diese Tendenz deutlich; ihre Fortsetzung findet sie in postmodernen Filmen wie „Little Big Man“ (1969), „Dances With Wolves“ (1990) oder eben „Dead Man“ (1995).

Begleitet und motiviert wird der postmoderne Wechsel der Erzählstrategien durch einen grundsätzlichen **Paradigmenwechsel der historischen Perspektive**, der mit den **Spätwestern** von John Ford einsetzt und schon die 1960er Jahre prägt. Zu dieser Zeit bildet sich in der Westernproduktion eine Bewegung heraus, die unter Bezeichnungen wie **Anti-Western**, **Acid Western** oder **Revisionist Western** zusammengefasst wird. In der Tat revidiert wird hierbei ein naives Geschichtsbild des Manifest Destiny und der Eroberung des Alten Westens als Zivilisierung und Modernisierung, durch die Glück und Wohlstand für alle garantiert seien. Die Kritik daran bezieht sich zunächst auf die Wahrnehmung und Bewertung einzelner geschichtlicher Episoden, dann einer ganzen Epoche und schließlich von Geschichte überhaupt. Letzteres ist das eigentliche Merkmal der Postmoderne.

Die revisionistischen Western der 1960er Jahre zeichnen sich aus durch ambivalente oder ausgesprochene Antihelden; kritische Haltung gegenüber institutionellen Akteuren der Zivilisierungsgeschichte (Politik, Militär, Obrigkeiten allgemein); differenziertere Darstellung der indianischen Ureinwohner, die sich auch in ihrer erzähldramaturgischen Emanzipation zu Hauptfiguren ausdrückt; gesteigerte, da ungeschönte Darstellung von Gewalt; kritische Haltung gegenüber gesellschaftlich legitimierten Formen von Gewalt (Krieg, Tätigkeit von Gesetzeshütern); Darstellung nicht traditional legitimer Formen von Sexualität; ausgewogenere Darstellung von Geschlechterrollen; Ablehnung des Rassismus und größere Gewichtung allgemeiner Menschenrechte. In gelegentlichen Anachronismen, zum Beispiel in „Little Big Man“ (1969) zeigt sich, dass der Western nicht nur auf eine historisch authentische Darstellung der Geschichte zielt, als vielmehr auch auf eine Kritik der eigenen Gegenwart und die Bereitschaft, die eigene Kultur und Geschichte kritisch zu hinterfragen. Die generelle Kritik des Krieges beispielsweise erwächst aus dem Erleben des damals aktuellen Vietnam-Krieges, das auf den Alten Westen projiziert wird. Wer das Massaker von My Lai (1968) vor Augen hat, ist auch nicht mehr bereit, das Massaker von Wounded Knee (1890) zu akzeptieren. Infolgedes-

sen erhebt sich die Frage nach anderen vergleichbaren Vorfällen. In der Neubewertung wird die Eroberung des Westens nicht mehr als reine Erfolgsgeschichte zur Erfüllung des American Dream, sondern eher als gewaltsames Trauma erlebt; der naive Glaube an ein Manifest Destiny wird abgelöst von der schmerzhaften Verarbeitung der mit den gewaltsamen Akten der Eroberung verbundenen Traumatisierung.

Dementsprechend erzählen die Geschichten von der Besiedlung des Westens nun auch Geschichten von Modernisierungsverlierern, von denen, die keine Heimstätte finden konnten, und von unliebsamen Folgen der Zivilisation. So hält in Spätwestern die Umweltverschmutzung Einzug in die kleinen Siedlungen des Westens; Unrat und Schmutz werden im Film sichtbar. Die zunehmende Flexibilisierung der Lebenswelt in der Gegenwart, die zur Erfahrung von temporären, nicht mehr ortsgebundenen Existenzen führt, erhöht zugleich den Bedarf an Geschichten, in denen Heimatlosigkeit und Unsicherheit zum Normalfall wird. Dazu kommt aus der Perspektive globalen Denkens die sich allmählich einstellende Einsicht, dass Ressourcen begrenzt sind; die Suche nach einer neuen Frontier nimmt immer abstraktere Formen an und richtet sich in der sogenannten Wissensgesellschaft auf die kognitive Frontier des Medienbewusstseins.

Mit der kritischen Reflexion der Geschichte einher geht eine kritische **Reflexion der Medien und der Medialität von Geschichte** überhaupt. Zudem entdeckt der Film seine eigene Mediengeschichte. Es finden sich zahlreiche gezielt gesetzte und für denjenigen, der sie zu lesen versteht, bedeutungstragende Bestandteile, ein Diskurs der Zitate. Dabei kann es sich um einzelne Gegenstände, szenische Abläufe oder die Besetzung mit Schauspielern der klassischen und nachklassischen Ära handeln. In Clint Eastwoods „Bronco Billy“ beispielsweise taucht der Schauspieler Hank Worden als Tankwart auf. Vor der Tankstelle steht ein hölzerner Schaukelstuhl, der an Wordens berühmteste Rolle in John Fords „The Searchers“ erinnert. Der Respekt, den Eastwood im Film gegenüber Worden zeigt, ist mehr als nur eine Verbeugung vor dem klassischen Film und seinen Exponenten, er zeugt von der Bedeutung, den das postmoderne Kino einem gesteigerten historischen Bewusstsein zuerkennt. Aus vielfältigen Zitaten entsteht in manchen Filmen ein ganzes Netzwerk der kulturellen Verweise und Bezüge. In Jim Jarmuschs „Dead Man“ beziehen sie sich auf Alternativ- bzw. Subkulturen: die Poesie von William Blake, der ja von der Gegenkultur zur Zeit der Hippiebewegung wiederentdeckt wurde und etwa in die Songs von Jim Morrison einging, wird mit der Kultur der amerikanischen Ureinwohner in Beziehung gesetzt; ergänzt durch den zugleich minimalistischen und hoch expressiven Soundtrack von Neil Young entsteht durch diese dicht gewobenen ästhetischen Bezüge der Eindruck eines gelungenen Ge-

samtkunstwerks, dessen absichtsvolle Anachronismen die Wirkung kultureller Überlieferung unterstreichen.

Die fortdauernde Bedeutung des Western erweist sich in der Postmoderne auf verschiedenen Ebenen: einerseits war der Western stets der **genuin amerikanische Heimatfilm**, verbunden mit dem Mythos der freien Heimstätte für freie Bürger, der Mythos der Landnahme einer demokratisch verfassten jungen Nation. Zugleich ist der Western Frontierfilm, der Mythos vom freien Leben der Pioniere an der Grenze zwischen unkultivierter Natur und Zivilisation; wie oben dargestellt, wandelte sich das Konzept im Lauf der Globalisierung grundlegend. Damit wird Western zum **Paradigma**.

Die Dramaturgie vieler Western spielt sich in **Konfliktlinien** widerstreitender Kräften ab, die man ungefähr wie folgt einander gegenüberstellen kann:

Tabelle 2: Zur Dynamik der Westernthemen

Home	Frontier
Zivilisation	Wildnis
Kultur	Natur
Belonging	Freedom
Zugehörigkeit	Einsamkeit
Zwang	Ungebundenheit
Ordnung	Eigensinn / Wahlfreiheit
Herrschaft	Macht
Fremdbestimmung	Selbstbestimmtheit
institutionalisierte Rechtsordnung	natürliches Rechtsempfinden
staatlich gesetzte Normen	Autonomie/Anomie

Diese zunächst als einfache Antagonismen erscheinenden Koordinaten stellen sich in der Postmoderne als Begriffspole eines dynamischen Magnetfeldes heraus, in dem menschliches Handeln sich abspielt. Die Freiheit des Westens ist nicht durch eine einfache Auflösung der Antagonismen zu erreichen, sie findet sich irgendwo in der Black Box einer dynamischen Matrix. In dieser Dynamik entpuppt sich der Kern des Westernmythos als global. Für den Regisseur Sam Peckinpah galt: *“The Western is a universal frame within which it’s possible to comment on today”* (zit.n.

Jarmusch, Interview 1996). Erschien der amerikanische Westen im 19. Jahrhundert noch als konkreter, geographisch lokalisierbarer Ort der Freiheit jenseits von Utopia, so ist heute anstelle der Illusion von Grenzenlosigkeit die Selbstanalyse der Begrenztheit des Menschen, seines Denkens und seiner Lebensräume getreten. Nur aus der Einsicht in naturgegebene Begrenzungen kann ein überlebenssichernder zukunftsfähiger Umgang mit den Bedingungen menschlicher Existenz erwachsen. Die neue Frontier ist eine kognitive (und damit eine mediale): zu lernen, auf der Grenze zu leben und nicht abzustürzen.

Im 19. Jahrhundert konnte man sich noch schlicht fragen: Wo auf der Welt kann ich einen Ort finden, wo ich frei und in Selbstbestimmung leben kann? Heute fragen wir uns: Kann es im „globalen Dorf“, in einer Welt, die unbeschränkte Mobilität, dauerhafte Beschleunigung und ständige Erreichbarkeit zur Lebens- und Geschäftsgrundlage erhebt, überhaupt noch einen Ort geben, an dem wir frei und unter Gleichen leben können, und den wir, ohne Illusion und Selbstbetrug, Heimat nennen können? Die Postmoderne geht, wenigstens zu einem guten Teil, den Weg der Aufklärung konsequent weiter (und realisiert dadurch einen zentralen Grundwert der Moderne), indem sie die Dogmatik und die real existierenden Folgen der Modernisierungsprozesse hinterfragt und dogmatische Erstarrung zu vermeiden



Charles Chaplin: „The Pilgrim“

sucht. Die Erfahrung von Grenzen stellt menschliche Natur und Menschenrechte immer wieder von Neuem auf die Probe. Charlie Chaplin hat das bei einem Ausflug in den Wilden Westen voller Selbstironie vorgemacht, als er in *The Pilgrim* (1923), auf der einen Seite vom Gesetz verfolgt, auf der anderen von Banditen bedroht, die Grenzlinie zwischen den USA und Mexiko in einem absurden Tanz mit jedem Schritt wechselt und damit die Existenz als Grenzzustand verdeutlicht.

Literaturverzeichnis

Bogdanovich, Peter: *Fritz Lang in America*, New York 1969

Bronfen, Elisabeth: *Heimweh. Illusionsspiele in Hollywood*, Berlin 1999

Eco, Umberto: *Opera aperta* (dt. „Das offene Kunstwerk“), Mailand 1962

Eco, Umberto: *La struttura assente* (dt. Einführung in die Semiotik), Mailand 1968

Eisenstein, Sergej M.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, Köln 1988

Flusser, Vilém: *Kommunikologie*, Frankfurt/Main 1998

Méliès, Georges: *Les vues cinématographiques*, Paris 1907

Rosenbaum, Jonathan: *A Gun Up Your Ass: An Interview with Jim Jarmusch*. *Cineaste*, Spring 1996

Weber, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen 1922