



2019/08 dschungel

<https://shop.jungle.world/artikel/2019/08/arbeit-am-amerikanischen-mythos>

Die Western von Fritz Lang

Arbeit am amerikanischen Mythos

Von **Robert Zwarg**

Drei Western hat Fritz Lang während seines Exils in den Vereinigten Staaten gedreht. Sie sind hellsichtige Auseinandersetzungen mit den mythischen Stoffen der Neuen Welt.

60 Stunden dauerte die Fahrt von New York City nach Los Angeles, die Fritz Lang im Oktober 1924 unternahm. An der Ostküste, zwischen den eng stehenden Wolkenkratzern, den dicht befahrenen Highways und der grell leuchtenden Reklame New Yorks fand er mutmaßlich die entscheidende Inspiration für die visuelle Ästhetik seines expressionistischen Klassikers »Metropolis« von 1927. Ebenso eindrücklich erinnerte sich Lang an seine Reise gen Westen. Er durchquerte menschenarme, weit ausgreifende Flächen, Steppenlandschaften mit »einzelstehenden Büschlein braungrünen Grases wie mit borstigen Warzen besetzt; dazwischen äußerst sparsam verteilt, gestrüppartige, verkrüppelte Bäume und Kakteen – das Ganze begrenzt von höchst unmotiviert regellosen, niedrigen Gesteinsmassen«.

Eine karge, sich scheinbar gleichmütig bis ins Unendliche erstreckende Umwelt, ein Land so weit, dass es den Menschen zum Winzling macht und der Sieg über die feindliche wie zugleich Glück versprechende Natur wiederum nur von einer übermächtigen Heldengestalt errungen werden kann – das ist die Bilder- und Figurenwelt eines genuin amerikanischen Genres: des Western. Während dieser hierzulande nicht selten als kitschig-heroisches Schmierenkino des falschen, südstaatlichen Amerikas abgetan wird – man denke an die Charakterisierung Georg W. Bushs als wildgewordenem Cowboy –, hält sich das Genre beharrlich als Medium ästhetisch wie inhaltlich differenzierter Betrachtungen der Tiefenstrukturen der Moderne. Ob Ethan und Joel Coens Anthologiefilm »The Ballad of Buster Scruggs«, die Westernserien »Deadwood« und »Godless«, ja sogar die Artificial-Intelligence-Phantasmagorie »Westworld« oder das jüngst allerorten gefeierte Computerspiel »Red Dead Redemption II« – die Anziehungskraft des Western ist ungebrochen.

Was Lang am Western interessierte, waren wohl nicht zuletzt dessen mythischer Gehalt und die Möglichkeit, in einem Setting aus der

Vergangenheit zeitgenössische Probleme zu verhandeln.

Anders als andere emigrierte Filmregisseure aus Deutschland wie Ernst Lubitsch oder Robert Siodmak verweigerte sich Fritz Lang, der 1933 über Frankreich in die Vereinigten Staaten geflohen war, dem Western als filmischer Form nicht. Wie viele seiner Zeitgenossen hatte der 1890 in Wien geborene Lang in seiner Jugend begeistert Bücher von Karl May gelesen, eine Lektüre, die in seinen sensationalistischen Allegorisierungen des modernen Lebens noch spürbar ist. Drei Mal ließ sich Lang auf Saloon, Viehherden und Prärie als Kulisse und ein Ensemble aus Cowboys, Banditen, gebrochenen Helden und nicht zuletzt starken Frauenfiguren ein. 1940 drehte er »The Return of Frank James« (dt.: »Rache für Jesse James«) mit Henry Fonda in der Hauptrolle, die Fortsetzung der berühmten Jesse-James-Geschichte, in der Frank James Rache für den Mord an seinem Bruder sucht. Überzeugt vom Erfolg des Films verpflichtete der Hollywood-Produzent und Mitgründer von Twentieth Century Fox, Darryl F. Zanuck, Lang nur ein Jahr später für »Western Union« (dt.: »Überfall der Ogalalla«). Vor dem Hintergrund des Baus des Telegraphennetzes durch die gleichnamige Firma inszeniert Lang den Versuch des ehemaligen Verbrechers Vance Shaw (Randolph Scott), sich in die entstehende bürgerliche Gesellschaft zu integrieren. Ende der vierziger Jahre arbeitete Lang zudem an einer Verfilmung der Erzählung »Winchester '73«, in deren Mittelpunkt das geradezu mythisch aufgeladene Winchester-Gewehr aus den Sezessionskriegen stand; als die Waffe 1873 auf den Markt kam, warb der Hersteller mit dem Slogan: »The gun that won the west« (Das Gewehr, das den Westen eroberte). Aufgrund eines Zerwürfnisses mit der Produktionsfirma verfiel allerdings Langs Option auf das Drehbuch und der Film wurde unter der Regie von Anthony Mann zu einem Erfolg an den Kinokassen. 1952 schließlich, gerade als man begann, den Western in Europa als Genre ernst zu nehmen, führte Lang bei »Rancho Notorious« (dt.: »Engel der Gejagten«) Regie. Die weibliche Hauptrolle in der tragischen Racheodyssee spielte Marlene Dietrich.

Was Lang neben der Aussicht auf finanziellen Erfolg am Western interessierte, waren wohl nicht zuletzt dessen mythischer Gehalt und die Möglichkeit, in einem Setting aus der Vergangenheit zeitgenössische Probleme zu verhandeln. Nirgendwo sonst sind die Gründungserzählungen der Neuen Welt aus der Zeit der Besiedelung, des Goldrauschs, des Bürgerkriegs und der Entstehung der Staatenunion in derart vielschichtiger Form niedergelegt wie in den Romanen James Fenimore Coopers oder den Filmen von Langs Zeitgenossen wie John Ford oder Howard Hawks. Die Grunderfahrung, die der Western sublimiert, zuweilen hypostasiert, aber vor allem verarbeitet, ist die der Grenze: zunächst der in der Besiedelung des Westens immer weiter verschobenen geographischen Grenze, dann der das Subjekt durchziehenden Grenze zwischen innerer und äußerer Natur sowie schließlich der Grenze zwischen Neigung, Leidenschaft und vom Recht geforderter Pflicht.

Ähnlich wie die antiken Mythen ist auch der Western typologisch aufgebaut und kreist um eine Reihe immer wiederkehrender Motive: Rache und die tragische Verstrickung des Individuums in selbst verursachtes wie auch unverschuldetes Unheil, die Durchsetzung des Rechts in einem gesetzlosen Naturzustand vormoderner, ausfransender Gewalt, die Legitimität und Illegitimität von Herrschaft sowie die Konfrontation von weltlichem und göttlichem Gesetz. So tauchen in vielen Western nicht nur Sheriffs, sondern auch Pfarrer auf. Mehr noch: Wie Theodor W. Adorno und Max Horkheimer die homerische Odyssee als

Urgeschichte der bürgerlichen Subjekts deuteten, handelte es sich auch bei einigen Western um vielschichtige Mythisierungen einer allerdings kaum vier Jahrhunderte zurückliegenden Dialektik der Aufklärung.

Fritz Lang besaß für diese Belange eine außerordentliche Sensibilität, so wie er überhaupt die Differenz zwischen dem vom Nationalsozialismus zerrissenen Europa und Amerika aufmerksam wahrnahm, ohne dabei die Verwerfungen in den Vereinigten Staaten zu ignorieren. Dass bei »Western Union« der Bau des Telegraphennetzes den Kontext liefert, zeugt von der wichtigen Rolle, die die Telegraphie – neben der Eisenbahn – bei der Erschließung des Westens spielte. Während die Verlegung der kilometerlangen Leitungen sich in Wahrheit aber einigermaßen problemlos vollzog, lässt Lang den Bau auf Widerstände sowohl von Konföderierten als auch von Indianern stoßen, ein Indiz für die Entstehungskosten des zivilisatorischen Fortschritts und die tiefe Kluft, die die von der Ostküste dominierte Union von den konföderierten Südstaaten trennte. Mit der Figur des schwarzen Hausgehilfen und Freundes Pinky (Ernest Whitman) in »The Return of Frank James«, für den der Protagonist seine vormoderne Sehnsucht nach Rache zurückstellt und den Weg des Rechts einschlägt, webt Lang wiederum behutsam das Thema der Sklaverei in die Geschichte amerikanischer Landnahme.

Zudem schwingen bei Lang immer Fragen mit, für die gerade europäische Emigranten empfänglich waren. Alle drei Filme verbindet das Motiv der Last der Vergangenheit, die abzulegen Amerika seit jeher seinen Neuankömmlingen anempfiehlt. Frank James, der nach seinem Leben als Outlaw gemäß einem typisch US-amerikanischen Topos zurückgezogen, jenseits der Gesellschaft lebt und sich um sich selbst kümmert, verlässt die Einsamkeit nur widerwillig, um den Mord an seinem Bruder zu rächen. Auch die Hauptfigur von »Western Union«, der frühere Bandit Vance Shaw, möchte eigentlich wieder ein normales Leben führen, nur um dann in Gestalt einer sich als Indianer verkleidenden Gruppe Konföderierter, an deren Seite er einst kämpfte, von seiner Vergangenheit eingeholt zu werden.

Die bemerkenswerteste Auseinandersetzung Langs mit dem Genre des Western ist allerdings ohne Zweifel »Rancho Notorious«. Reduzierter und konzentrierter in der Ausgestaltung, mit einer anhaltenden Düsterei, die der Atmosphäre des Film Noir ähnelt, verbindet Lang Begehren, Trieb und Schicksal. Von aller historischen Spezifik abstrahierend spielt die Geschichte in einem Jenseits der Zeit zwischen Realgeschichte, Erinnerung und verklärtem Ursprung, wie vor allem die drei Rückblenden nahelegen. Am Anfang des Films steht der Mord an der Verlobten des Protagonisten Vern Haskell (Arthur Kennedy), woran sich eine tragisch verlaufende Rache Geschichte anschließt.

Das Lyrisch-Musikalische der alten Mythen zitierend, setzt Lang ein dreimal wiederkehrendes, leitmotivisches Lied ein, in dem es um »Chuck-a-Luck« geht, wie der Film auch ursprünglich heißen sollte. Eigentlich heißt so ein Glücksspiel, das mit drei Würfeln oder auch einem Rad, ähnlich wie Roulette, gespielt wird. Die Ballade erzählt die Legende von »Chuck-a-Luck« – hier liegt ein weiteres enthistorisierendes Moment – als »alte Geschichte von Hass, Mord und Rache«. Chuck-a-Luck, zunächst nicht mehr als ein kurz vor dem Tod gehauchter, geheimnisvoller Name (sozusagen Fritz Langs »Rosebud«), stellt sich schließlich als eine von Altar Keane (Marlene Dietrich) betriebene Ranch im

Nirgendwo heraus, in der die ehemalige Saloon-Sängerin Keane gegen einen Obolus Banditen Unterschlupf gewährt.

Während einer der Räuber durch die Hand eines Komplizen stirbt, verschlägt es Verne über einige Umwege schließlich nach Chuck-a-Luck, wo er den Mörder vermutet. Der andere Räuber bleibt zunächst unentdeckt in der Gruppe, die in Chuck-a-Luck Unterschlupf sucht und der Haskell sich anschließt. Als Verne die Brosche seiner Verlobten an Altar Keanes Kleid entdeckt, beschließt er, sich ihr romantisch anzunähern, um so dem Mörder auf die Spur zu kommen. Das Begehren, das Verne dabei entwickelt, verdrängt dabei zunehmend den instrumentellen Charakter seiner Avancen. Dass diese bei Altar Keane wiederum durchaus auf Resonanz treffen, treibt ihren anderen Verehrer, den Revolverhelden Frenchy Fairmont (Mel Ferrer), dessen romantisches Verhältnis zu Keane nie ganz durchsichtig wird, in die Eifersucht. Nachdem Haskell schließlich anhand der Brosche den Mörder identifiziert hat, kommt es nach einem gemeinsamen Überfall zu einem dramatischen Showdown. Der einst ehrenhaft-unschuldige Protagonist ist dabei denen, die er verfolgt, längst gleich geworden.

Langs Narrativ unterläuft den mythischen Topos von Unrecht und Vergeltung in mehrfacher Hinsicht. Haskells Bedürfnis nach Vergeltung wird erfüllt und versagt zugleich: Zwar stirbt Kinch (Lloyd Gough), der Mörder von Haskells Verlobter, am Ende des Films, aber nicht durch die Hand des Protagonisten. Einem klassischen Duell verweigert sich das prospektive Opfer, wodurch die Blindheit des Rachedursts – und damit die Regression der vormodernen Gewalt – umso deutlicher hervortritt; nur das plötzliche Auftreten des Sherriffs verhindert die Tat. Fast käme es zu einem ordentlichen Prozess, würde sich die Gangsterposse nicht um ihresgleichen zusammenrotten, Kinch befreien und sich gegen diejenige verschwören, die sie für den Verrat an ihrem Kumpan verantwortlich macht: Altar Keane.

Damit tritt das Motiv der Rache in den Hintergrund und macht einer subjekt- und geschlechtertheoretischen Dimension des Western Platz, die selten in solcher Klarheit und Kälte ausgeführt wurde. Denn die Tragik und Vergeblichkeit der sich am Ende eher beiläufig vollendenden Vergeltung liegt vor allem darin, dass das einzige wirkliche Opfer die weibliche Hauptfigur ist. Die von Marlene Dietrich herausragend gespielte Rolle der Altar Keane ist durchweg selbstbewusst gestaltet und folgt dem eigenen ökonomischen wie – wenngleich nur zart angedeutet – sexuellen Interesse. Im Guten wie im Schlechten ist sie den Männern gleich und dennoch scheint es, als müsse eine solche Frauenfigur geradezu zwangsläufig aus dem Westernmythos exorziert werden. Als Verne den Mörder endlich identifiziert hat und sein doppeltes Spiel vor Keane offenlegt, muss sie sich von ihm, der den Banditen längst gleich geworden ist, moralisch verurteilen lassen. Im finalen Feuerwechsel in Chuck-a-Luck wirft sie sich zwischen eine Kugel und ihren Geliebten Frenchy, dem sie die Farm überlassen möchte, der sie allerdings lieber töten als ziehen lassen will.

Wie die Verlobte Verne Haskells zu Beginn des Films liegt Keane am Ende der Tragödie auf einem Bett. Das ganze Arrangement gleicht einer Altarszene, deren religiöse Dimension schon Keanes Vorname andeutet. Ihr Blick ist entrückt, die Hände wurden ihr ineinandergelegt. Verklärt zur Heiligen, die sie nie war, liegt sie in der Mitte zwischen Verne und Frenchy. Als wäre das Opfer des durch das männliche Prinzip gebrochenen

Weiblichen nicht genug, lässt Lang in der letzten Szene Verne und Frenchy einträchtig durch das weite Land gen Horizont reiten, während zum letzten Mal das Titellied erklingt und mit den Zeilen endet: »Zwei Männer ritten weg aus Chuck-a-Luck, der Tod an ihrer Seite/Sie starben des Tags, so erzählt die Legende, mit leeren Pistolen im Kampfe/Und so endet die alte Geschichte von Hass, Mord und Rache.« Auch nachdem die filmische Darstellung des Mythos beendet ist, dauert dessen Gewalt fort. Gleich einem verspäteten Versuch, das Opfer Altar Keanes zu sühnen, überlebt letztlich keiner der unmittelbar am Geschehen Beteiligten. Das Land des Mythos, so ließe sich in Anlehnung an einen Film der Coen-Brüder sagen, hat nicht nur für alte Männer keinen Platz.