

ANJA PELTZER / JÖRN AHRENS

Der Western der Gegenwart. Eine Einleitung

1. Filmische Denkräume und ihre Grenzen

In Jacques Audiards 2018 produziertem Western *The Sisters Brothers* gibt es eine kurze Sequenz, ziemlich genau in der Mitte des Films, die die beiden Auftragskiller Eli und Charlie Sisters (John C. Reilly und Joaquin Phoenix) dabei zeigt, wie sie durch das weite und noch weitestgehend unbesiedelte Nordamerika reiten. Panoramashots und Totalen zeigen die beiden Revolverhelden vor gewaltigen Bergkulissen, wie sie einen Fluss durchqueren oder durch Wälder reiten. Raum, Reiter und Regie entsprechen hier dem Western à la John Ford in Reinkultur.

ABBILDUNG 1

The Sisters Brothers (2018, F, R: Jacques Audiards):
»Never gone so far in a straight line«



Dann sieht man Charlie Sisters, den deutlich unberechenbareren und traumatisierteren der beiden Brüder, wie er breitbeinig auf einer Anhöhe mit einem atemberaubenden Weitblick über die malerische Landschaft steht und mit dem Rücken zur Kamera feststellt: »You know what, brother? I don't think you and I have ever gone so far.« Eli Sisters: »You mean between us, in our conversation?« Charlie Sisters: »What are you talking about? I meant in a straight line. You and I have never gone so far in a straight line.«

Einen Mythos wörtlich zu nehmen, ist vermutlich die verlässlichste Art, um ihm den Garaus zu machen. In diesem Western der Gegenwart ist es der Frontier-Mythos selbst, dem hier ein Ende gesetzt wird, indem die visuelle Kartografie dieser Sequenz ihn noch einmal fulminant aufruft, die Aussage von Charlie Sisters ihn aber zugleich in simple Stupidität übersetzt. Für die einen ist die Bewegung gen Westen in der Tradition der Turner Frontier-These ein Gang in die Freiheit, Selbstbestimmung oder auch Befriedung und Zivilisierung des Kontinents, und für Charlie Sisters, den amoralischen Helden in diesem Film, ist es pure Denotation. Charlie Sisters überschreitet Grenzen, ist aber kein ›Frontier Hero‹ im klassischen Sinne, ein Held, »emerged from the wilderness to build a civil society, [who] [...] symbolized freedom and equality, the end of class privilege, the end of sacred duties« (WRIGHT 2001 [1975]: 3). Denn Charlie verfolgt kein moralisches Ziel mit seinem Ritt gen Westen, keinen Zweck, der seine Mittel heiligen könnte, keinen Auftrag, der Gerechtigkeit wiederherstellen könnte. Er reitet nach Westen, weil er dort Hermann Kermit Warm (Riz Ahmed) vermutet, den Mann, den er erst foltern und dann töten soll, so lautet zumindest sein Auftrag. Er ist kein ›Good Man with a Gun‹ sondern ein ›Lost Man with a Gun‹ – er hat seinen Vater erschossen, um der Gewalt in der eigenen Familie ein Ende zu setzen, trinkt und berauscht sich, um zu vergessen, verdient sich seinen Unterhalt als Auftragskiller und findet, dass Menschen wie er sich besser nicht fortpflanzen sollten. Das Genre sah das schon immer anders. Und so ist auch *The Sisters Brothers* einer von den nicht wenigen Western, die in den vergangenen zwanzig Jahren mit einer geradezu erstaunlichen Beharrlichkeit wieder den Weg in die Kinos dieser Welt gefunden haben.

Dabei bedient der Western der Gegenwart das Mainstreamkino mit Produktionen wie *True Grit* (USA, 2010, R: Joel & Ethan Coen), *Django Unchained* (USA, 2012, R: Quentin Tarantino) oder *The Lone Ranger* (USA, 2013, R: Gore Verbinski) ebenso wie das sogenannte ›Arthousekino‹ (z. B. *The Sisters Brothers*, *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*, USA,

2007, R: Andrew Dominik), Kelly Reichardts *First Cow* (USA, 2019) oder *News of the World* (USA, 2020, R: Paul Greengrass) sowie das World Cinema u. a. mit Filmen wie *The Good, the Bad, the Weird* (Südkorea, 2008, R: Kim Jee-woon), *Five Fingers for Marseilles* (Südafrika, 2017, R: Michael Matthews) oder auch der iranischen Produktion *My Name is Negahdar Jamali and I make Westerns* von Kamran Heidari (Iran, 2012). Diese Auswahl ist völlig beliebig. Sucht man in der International Movie Database nach einer numerischen Orientierung, so zeigt sich, dass seit der Jahrtausendwende über 900 Western produziert wurden (IMDB.COM)¹. Mindestens 16 Filme davon sind mit einem Budget deutlich über 10 Millionen US-Dollar ausgestattet (OPUSDATA). Natürlich erscheinen diese 901 Produktionen im Vergleich zu den fast 3.000 Western, die beispielsweise in dessen Hochphase im klassischen Studio-system produziert wurden (gezählt von *Stagecoach*, 1939, bis *The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), lächerlich wenig (IMDB.COM). Dennoch sind wir mit der Beobachtung, dass wieder mehr ›Big-Screen-Western‹ in die Kinos kommen, nicht allein (vgl. WHITE 2019; vgl. STODDART 2016; vgl. WALKER 2001). Letztlich zeigen diese Zahlen aber vor allen Dingen eines, nämlich dass es sich beim Western schon früh um ein filmisch ausgesprochen umfassend ausbuchstabiertes und über die Maßen resilientes Genre handelt, das im neuen Jahrtausend offenbar wieder vermehrt sein Publikum findet, und zwar sowohl als ›tentpole-picture‹ als auch als Festivalproduktion.

Aber es ist nicht die pure quantitative Präsenz des Westerns im Kino der Gegenwart allein, die den Ausschlag gegeben hat, ihn in den Fokus eines interdisziplinären Bandes zu rücken. Sondern es ist die besondere Beziehung von *Westernfilm*, Historie und Gesellschaftswerdung, die dieses Genre von Anfang an charakterisiert hat und die es zu einem verlässlichen Seismografen seiner jeweiligen Gegenwart werden ließ und lässt.²

1 Von den diversen Westernserien auf den bekannten Streamingdiensten oder auch den Western-Games ganz zu schweigen.

2 Auch hat der Western (nicht nur) der Gegenwart in den vergangenen zehn Jahren viel akademische Aufmerksamkeit erfahren: CUMMINS, KATHLEEN (2020): *Herstories on Screen: Feminist Subversions of Frontier Myths*. New York: Wallflower Press; WHITE, JOHN (2019): *The Contemporary Western: An American Genre Post 9/11*. Edinburgh: Edinburgh University Press; STODDART, SCOTT F. (2016): *The New Western: Critical Essays on the Genre Since 9/11*. North Carolina: MacFarland & Company Inc.; JOHNSON, MICHAEL K. (2014): *Hoo-doo Cowboys and Bronze Buckaroos: Conceptions of the African American West (Margaret Walker Alexander Series in African American Studies)*. Jackson: University Press of Mississippi; CARTER, MATTHEW (2014): *Myth of the Western: New Perspectives on Hollywood's Frontier Narrative*. Edinburgh: Edinburgh University Press.; KLEIN, THOMAS; RITZER, IVO; SCHULZE, PETER W. (Hrsg.) (2012): *Crossing Frontiers. Intercultural Perspectives on the*

Schließlich hat man es hier mit einem Genre zu tun, das im wahrsten Sinne des Wortes selbst Geschichte gemacht hat: Kinogeschichte und us-amerikanische Geschichte. So zumindest bringt es Richard Slotkin in seinem Western-Klassiker *Gunfighter Nation* auf den Punkt: »By definition, the structures of myth and ideology pervade the life of a culture and all its varied forms of expression« (SLOTKIN 1992: 25). Während jedoch fiktionalen Filmen mit historisch akkuratem Anstrich nicht selten die zweifelhafte Ankündigung ›based on a true story ...‹ vorangestellt wird, um eine vermeintliche Faktenkorrespondenz anzuzeigen, hat dies der Western gar nicht nötig. Vielmehr ist die Besonderheit dieses Genres, dass es immer auch die ›story‹ ist, auf der seine Produktionen basieren; die ›Wahrheit‹ des Westerns liegt nicht in einer historisch verbürgten Referenzialität, sondern sie beruht auf der kulturellen Wirkmächtigkeit seiner Narrative. Letztlich stellt der Western die Übersetzung einer Imagination davon dar, wie die Anfänge der amerikanischen Nation ausgesehen haben mögen, wobei diese Nation natürlich selbst eine Imagination ist. Diese Ursprünge werden gern in einen vermeintlich leeren Raum jenseits der Grenze verlegt, worin Gesellschaft als *creatio ex nihilo* wie Gold aus dem Flusslauf der Geschichte gewaschen wird.

Das stimmt so natürlich keineswegs; durchaus interessant ist daher, dass ausgerechnet eine Situation der kolonialen Eroberung eine Topografie des Imaginären schafft, die sich einerseits historisch anschreiben lässt – als konkrete Orte (z. B. Tombstone, Deadwood, die Felsformationen in Wyoming und Colorado) und Personen (Wild Bill Hickok, Jesse James, Calamity Jane, Wyatt Earp), teils in Bezug auf historische Begebenheiten (der Sezessionskrieg, die Schlacht an Little Bighorn, die Schließung der Frontier) –, die aber andererseits weitgehend auf Modi der Einbildung basiert. Kernelement des Westerns ist daher die spezifische gesellschaftliche Situation, in die er seine Geschichten verlegt und die auch anderen Genreadaptionen im Western, etwa der Kriminalgeschichte oder der Romanze, eine ganz andere Einfärbung mitgibt, als dies normalerweise der Fall wäre. Der soziale Raum im Western ist immer prekär, weil er immer ein Raum des Übergangs, immer unfertig und erst im Werden ist. Es handelt sich bei dieser Topografie um einen extrem dynamischen und durchläss-

Western. Marburg: Schüren; BOCK, HANS-MICHAEL; DISTELMEYER, JAN; SCHÖNING, JÖRG (2012) (Hrsg.): *Europa im Sattel. Western zwischen Sibirien und Atlantik*. München: edition text + kritik.

sigen Raum sozialer Interaktion, dessen Akteur*innen jederzeit mit den Anstrengungen konfrontiert sind, deren es bedarf, um die Funktionalität gesellschaftlicher Lebenswelten überhaupt erst herzustellen. Insofern ist die im Western dargestellte soziale Topografie immer vor allem auch gekennzeichnet durch Prozesse der Ankunft und des Transits. Beides gehört zu ihrer Charakterisierung als offen und unfertig genuin dazu.

Inbesondere die Frontier ist dabei eine ausgesprochen dynamische Angelegenheit. Sie ist immer genau dort, wo sich zwischen die funktionale Gesellschaft und die konsequent nicht-menschliche Wildnis ein Raum des Unbestimmten schiebt, eine Topografie, in der bereits Elemente gesellschaftlichen Lebens und der Humanisierung präsent sind, die aber immer ein Raum der unbestimmten sozialen Situation ist, der Aushandlung von Dispositiven und Positionen. Diese Grenze lässt sich im Grunde nur symbolisch überschreiten, da sie sich faktisch über enorm große Räume erstrecken kann. Die Grenze im Western ist fast nie eine kartografisch nachvollziehbare Demarkationslinie. Sofern sie es doch ist, ist sie vielfach eher ein Element der Störung, das die ungehinderte Überschreitung im Raum verhindert, etwa im Konflikt um die Schließung der Prärie gegen die Ureinwohner und frei grasende Rinder oder in der Befestigung von Nationalstaaten, insbesondere gegenüber dem exotisch fremden Antipoden ›Mexiko‹. Die Grenze im Western ist vielmehr eine symbolisch-parabelhafte Angelegenheit, welche die Welt in einen Typus des von der sozialen Ordnung bereits karnibalisierten, aber gerade deshalb sehr bequem lebenden Zivilisationssubjekts und einen anderen Typus des nicht-domestizierten, vorgesellschaftlichen Subjekts unterteilt. Letztere sind Akteur*innen, die mit einer mythischen Potenz ausgestattet und zugleich genuin letal sind.

Wo der soziale Raum doch einmal bereits als geschlossen auftritt, handelt es sich in den meisten Fällen um eine falsche Schließung, die unter Bedingungen der Usurpation durch antigesellschaftlich orientierte Autokraten erfolgt; durch eine Naturkatastrophe wie in *The Hateful Eight* (USA, 2015, R: Quentin Tarantino) oder aber, wie etwa in der Rahmenhandlung von Fords *The Man Who Shot Liberty Valance* (USA, 1962, R: John Ford), eine deutliche Kontrastfolie zur vormals ungeschlossenen Situation der Frontier-Gesellschaft dargestellt, die nicht nur ästhetisch, sondern vor allem institutionell mit der ungeordneten Wildnis mehr gemein hat als mit einem geordneten Zustand von Gesellschaft. In dieser dynamischen Unfertigkeit seiner sozialen Umwelten wiederholt der Western die mythische Situation von Gründungsakten; jede in die Prärie oder in die Wüste gestellte Wes-

ternstadt ist insofern die Frucht eines kadmäischen Gründungsaktes, ihre noch nicht hinreichend domestizierten Protagonist*innen sind allesamt Nachkommen von Drachenkriegern.

Was sich im Western daher beobachten lässt, ist die Imagination einer Entstehung von Gesellschaft aus dem Nichts. Wo Nichts war, soll Gesellschaft werden, soll eine Ordnung des Sozialen einziehen, für die es noch keinerlei Indikatoren gibt und die, wenn sie in Erscheinung tritt – als Rose, als Kompass, als Bowler Hat, als Buch, als chinesisches Porzellan –, in dieser Topografie weit fremder wirkt als die Wildnis selbst, der sie sich gegenüberstellt. Was den Western daher vor allem ausmacht, ist die unentwirrbare Verflechtung von Legende und Imagination einerseits und Historizität andererseits, die wiederum übersetzt werden in eine Geschichte, die eine immer neu, aber immer iterativ erzählte Konstellation der Gesellschaftsgründung durchspielt. Dabei tritt das Moment des Historischen sukzessive in den Hintergrund, bis es von der Fiktion vollkommen übernommen und ersetzt ist. Diese Ersetzung ist allerdings nicht als Nivellierung des Historischen zu verstehen, sondern – ganz dem grundlegenden Modus des Genres entsprechend – als Transformation. Denn das »Reale der Fiktion« (RANCIÈRE 2014: 233) beruht ja gerade auf »materielle[n] Neuarrangierungen von Zeichen und Bildern, die in der Wirklichkeit intervenieren und die Trennung zwischen Fakten und Fiktionen in der Schwebe halten« (MUHLE 2010: 182). Als Genre bedeutet der Western die fortlaufende Arbeit am Mythos und Trauma. Diese stellt zunächst eine produktive Arbeit an der Genese des Mythos von der Eroberung des Westens dar, die immer beides ist, Erzählung von einer erfolgreichen imperialen Ausdehnung und Parabel auf die Möglichkeit von Gesellschaft überhaupt. Aus dieser Spannung bezieht der Western letztlich seine schaurige Attraktivität. Denn jeder Frontier-Erzählung wohnt die »historisch[e] Dialektik der Befreiung von Grenzen bei gleichzeitiger Freiheitseinschränkung durch Grenzen« (ENDRESS 2020: 41) inne. Mit dem Aufkommen des revisionistischen Western in den 1970er-Jahren wendet sich dann dieser Ansatz; nun wird vor allem der eigene Mythos im Western thematisiert und wieder abgearbeitet. Das Dilemma des revisionistischen Westerns ist, dass er, trotz aller Korrekturen, als Genre im mythologischen Narrativ situiert bleibt, aus dem er eigentlich ausbrechen möchte. Diese Situation wiederum thematisiert der aktuelle, zeitgenössische Western, der die Hoffnung aufgegeben hat, den Raum des Mythos noch verlassen zu können. Vielmehr wendet er nun die Arbeit am Mythos des Westerns selbst in eine Strategie der Narration,

worin die Frontier als die Gestalt jener Gesellschaft im Werden zu einer Frontier der Erzählung wird, zu einer Reflexion darauf, was noch *wie* erzählt werden kann.

Der Western als Gründungsnarrativ wurde freilich nicht erst im Kino entwickelt, sondern ist letztlich eine Hervorbringung der im 19. Jahrhundert beginnenden modernen Populärkultur. Im Grunde wurde der Western originär für die diversen Formate populärer Kultur erfunden und setzt sich ganz wesentlich über dieses Genre durch. In Form von Dime Novels oder auch den Wild West Shows wird der Western im wahrsten Sinne des Wortes unters Volk gebracht. Die Entstehung neuer Formate der Massenkultur, wie Shows und billige, angeblich auf wahren Begebenheiten beruhende Romanserien, wären ohne den Western nicht denkbar gewesen. Mit dem Film greift bald auch das zentrale Massenmedium des 20. Jahrhunderts den Western auf und baut ihn rasch zu einem seiner wichtigsten Genres aus. Als Film wiederum weiß der Western um seine massenkulturellen Vorgänger. Robert Altman's *Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lesson* (1976) etwa reflektiert auf das Prinzip der historischen Verfälschung als Grundlage historischer Kommunikation im Showgeschäft. Clint Eastwoods *Unforgiven* (1992) beinhaltet die Darstellung des Dime-Novel-Autors und scheinbaren Echtzeitbiografen, der tatsächlich pure Fantasie produziert. In *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (USA, 2007, R: Andrew Dominik) wiederum werden die Abzüge der Fotografie von Jesse James' Leichnam tausendfach im Land verkauft, während die Gebrüder Ford die absurde Situation der Ermordung des Westernhelden mehrfach pro Woche vor ausverkauften Theatersälen aufführen, bis Charlie Ford die Verleumdung des Tathergangs in der Öffentlichkeit, aber auch zwischen den Brüdern, nicht mehr länger ertragen kann und sich erschießt.

Erst jüngst hat Paul Greengrass mit *News of the World* (USA, 2020) eine interessante Variation auf das Verhältnis von Western und (fiktionalisierter) Historiografie vorgelegt. In diesem Film reist Captain Jefferson Kyle Kidd (Tom Hanks) durch die Städte der Western Frontier, um den Menschen aus der Zeitung vorzulesen. Die Faszination dieser ziemlich dröge vorgetragenen Zeitungsartikel über nicht mehr völlig aktuelle Begebenheiten liegt darin, dass sie beanspruchen, Wahrheit abzubilden. Als Kidd auf den Chef einer Schar marodierender Bisonjäger trifft, der ihn zwingen will, aus dessen eigener Zeitung erfundene Berichte über ihn selbst vorzutragen, weigert sich Kidd. Die Authentizität des dem Wahrheitsmedium ›Zeitung‹ entnommenen Berichteten triumphiert über eine Historiografie

der Imagination und der Pathosformeln. Dennoch endet der Film genau damit, dass Kidd dazu übergeht, seine Geschichten performativ anzureichern, ein theatralisches Element zu integrieren, das seinen Vortrag sofort lebendiger macht und überzeugender wirken lässt. Damit ist genau jener schmale Grat zwischen dramatisierender Fiktion und historischem Hintergrund adressiert, auf dem der Western seit jeher wandelt. *News of the World* zeigt die umgekehrte Migration der wahren Geschichten, die als Zeitungsberichte von jenseits der Frontier in den nachrichtenleeren Raum des Westens einsickern, während der Western selbst schon immer Fiktion gewesen ist und dies auch bleiben muss. Aber es ist just diese Fiktion des Westerns, die in Form von Geschichten das Bild der Geschichte der Frontier immer schon maßgeblich beeinflusst hat. Die Western der Gegenwart erzählen keine Gründungsmythen mehr. Vielmehr erzählen sie von der Erzählung dieser Gründungsmythen. Dabei stellen sie insbesondere heraus, dass die Gründungsmythen, auf die sich lange Zeit geeinigt wurde – also etwa derjenige vom Wilden Westen als demokratische Erfolgsgeschichte –, sich nie zugetragen haben. Sie zeigen ihre Helden als traumatisierte Veteranen, die, wie im Fall von *News of the World*, vor allen Dingen ›Neues‹ erzählen müssen, um das Vergangene zu vergessen. Der traumatisierte Veteran Kidd, der die Siedler*innen mit gemeinschaftsstiftenden Narrativen aus der Zeitung versorgt, ist kein Vertreter einer ontologischen Geschichtsschreibung, sondern einer »ästhetischen Politik der Darstellung« (vgl. MUHLE 2010: 183).

In dieser Perspektive stellt das Medium ›Film‹ einen »Denkraum« (BRONFEN 2012: 9) bereit, auf den sich all jene sozialen Akteur*innen beziehen können, die wiederum über soziale Interaktion und ihre Integration in ordnende Strukturen die Gesellschaft bilden, von welcher Filme – und insbesondere der Western – als spezifischer »Imaginationsraum« erzählen (vgl. AHRENS 2012: 267-296). Es gibt keine Gesellschaft ohne Erzählungen und auch keine, die nicht zugleich erzählte Gesellschaft wäre (vgl. AHRENS 2017: 26). Der Western ist allerdings nicht einfach deshalb zum Gründungsmythos geworden, weil er die Geschichte so erzählt hat, wie er sie erzählt hat. Vielmehr gewinnt er seine soziale Wirkmächtigkeit erst im Zuge von Aneignungspraktiken seines Publikums (vgl. WINTER 2012), das offenbar die als Story und Historie gleichermaßen codierte Geschichte genauso hören und sehen wollte, wie diese im Western repräsentiert ist. Insofern ist auch der Film ein notwendig reziprokes Medium; die Wirkung seiner Narrative entfaltet sich einzig und allein im Zuge von An-

eignungsprozessen aufseiten seiner Rezipient*innen. Kein Film entsteht im gesellschaftsleeren Raum, sondern Film legt immer auch Zeugnis von demjenigen Umfeld ab, aus dem heraus er entsteht und worin er wahrgenommen wird. Für den frühen Western der Dime Novels gilt zudem, dass er von einem gesellschaftlichen Umfeld umgeben ist, welches sich noch im Werden befindet und von dem er gleichzeitig auch handelt.

Interessanterweise gibt der erst nach der Schließung der Frontier (1890) aufkommende filmische Western diese Motivlage konsequent auf und tradiert sie, wie gebrochen oder dekonstruiert auch immer, im Grunde bis heute. Auch der moderne Western, der längst nicht mehr unmittelbar mit einer sozialen Gründungssituation konfrontiert ist, erzählt weiterhin von der performativen Gründung von Gesellschaft und hält damit die Erinnerung an die Arbitrarität und Artifizialität jeder sozialen und normativen Ordnung in der kulturellen Erinnerung erfolgreich institutionalisierter Gesellschaften wach. Durch diese Konstitution ist letztlich jedem Western ein reflexives Potenzial inhärent, das zur Befragung des eigenen Stellenwerts als öffentliche Erzählung und der daran angeschlossenen narrativen Ordnung einlädt. Indem der Western sich mit dem Selbstverständnis der Gesellschaft, aus der er hervorging, auseinandergesetzt hat, antwortet er auch auf zeitgenössische Konstellationen. Freilich trifft diese Eigenschaft auf nahezu jedes Genre vom Melodram bis zur Science-Fiction zu. Spezifisch am Western ist jedoch, dass er die Reflexion auf zeitdiagnostische Fragen im Sujet und anhand der Topografie und Ikonografie der Frontier mit Fragen nach den Grundlagen von Vergesellschaftung und Kultur in der Moderne verbindet. Die Frontier kann in diesen fiktiven Versuchsanordnungen von Gesellschaft ganz unterschiedlich auftreten: als mythische Geografie (vgl. BRONFEN in diesem Band), als real-politische Zensur (vgl. WAGENKNECHT in diesem Band), als innergesellschaftlicher Riss (vgl. STIGLEGGER in diesem Band) oder als ›counterfactual history‹ (vgl. HEDIGER in diesem Band). In dieser Hinsicht war der Western, der stets um die Unfertigkeit moderner Ordnungen gewusst hat, sehr wahrscheinlich das erste anti-essentialistische Genre überhaupt (während bspw. das Melodram konsequent Ordnungsmuster ontologisiert). Vor diesem Hintergrund greift der Western politische und soziale Konflikte auf – seien dies nun Geschlechterrollen, Bürger*innenrechte, die Etablierung der Medien oder die Gründung einer Nation auf dem Wege der Ausmerzung indigener Kulturen. Das Genre untersucht die Beziehung des Menschen zur Natur, zum Erhabenen, zur Religion, es reflektiert den Umgang von

Gesellschaft mit Fremdheit und dem Anderen, die Transformation angesichts der Ankunft neuartiger und bahnbrechender Technologien, sowie die Diskursivierung von Ethik und Recht. Der Western stellt eindringliche Analysen einer Anthropologie des Krieges ebenso bereit, wie er über den Verlust der Tradition in einer modernisierten Welt meditiert. Und auch wenn der Western noch nie ein historisch akkurates Kino war, so beruht seine gesellschaftliche Relevanz doch insbesondere auf seiner »ästhetischen Wirklichkeit« (BAZIN 2015 [1955]: 259). Vieles, was für den Film im Allgemeinen gilt, gilt für den Western im Besonderen. Der Film, so schreiben bereits Friedmann und Morin in ihrem Pionieraufsatz zur »Soziologie des Kinos«, ist »eine Art Mikrokosmos, durch den hindurch sich das Bild einer Zivilisation – wenn auch in deformierter, stilisierter und geordneter Form – erkennen lässt, eben jener Zivilisation, aus der es hervorgegangen ist« (FRIEDMANN/MORIN 2010: 22). In dieser sozialen Funktion – als »Speicher des Zeitgeists« (Fritz Lang) – wird der Western im Rahmen der hier versammelten Beiträge angespielt. Mit dem Western lässt sich sowohl vortrefflich über gesellschaftliche Selbstverständigung nachdenken, als auch über die Stellung des Kinos selbst in seiner Gesellschaft. Denn der Western verweist immer auf mindestens dreierlei historische Kontexte: (1.) auf den historischen Kern seiner fiktionalen Narrative, (2.) auf sein jeweiliges aktuelles Produktionsumfeld sowie (3.) auf das Kino an sich als mächtigen Distributionsort für identitätsbildende Narrative. Aber worin liegt nun die Bedeutung des Westerns für die zeitgenössische Gesellschaft und Kultur? Hat sich die Repräsentationskraft des Genres erschöpft, oder ist es nach wie vor in der Lage, auf die wesentlichen Herausforderungen und Fragen der Zeit zu antworten? Und wo läge in diesem Fall die spezifische, vor allem aber die aktuelle Qualität des Westerns? Ist die Wiederkehr des Westerns in die Kinos bestimmten Konstellationen in Politik und Vergesellschaftung geschuldet? Verweist sie möglicherweise bereits selbst auf eine Veränderung innerhalb der zeitgenössischen Ordnung der Dinge? Oder ruft diese Rückkehr des Westerns in die populäre Kultur nur die Erinnerung an die ästhetische, narrative und kultursemiotische Leistungsfähigkeit des Genres als Referenzrahmen einer Expressivität zeitgenössischer Tendenzen und Dynamiken wach? Die in diesem Umfeld aufgeworfenen Fragen werden im Rahmen der Beiträge dieses Bandes vertieft.

2. Die Enkel*innen von *Iron Horse* & *Calamity Jane*.
Zu den Beiträgen im Einzelnen.

»Der Western bleibt der Western, so wie wir uns wünschen, daß unsere Enkel ihn noch kennenlernen werden« (BAZIN 2015: 277). Mit dieser Zuversicht beschließt André Bazin 1955 seinen Artikel über die Entwicklung des Genres, wohlwissend, dass dieses schon damals längst beides bedienen konnte: Traditionalismus und Moderne. Das Beständige am Western ist, wenn man so möchte, seine stete Vorwärts- und Rückwärtsgewandtheit (vgl. hierzu auch RITZER in diesem Band). Wenn wir also nun heute, 2021, nach dem Western der Gegenwart fragen, dann fragt hier nicht nur Bazins Enkel*innengeneration nach dem aktuellen Gesicht des Genres. Vielmehr fragen die Aufsätze dieses Bandes insbesondere auch danach, ob sich der Western seine politische und kulturelle Verwobenheit mit seinem jeweiligen Produktionsumfeld bewahrt hat. Damit setzt der vorliegende Band an einer Neubestimmung des Westerns der Gegenwart an. Dabei ist die These leitend, dass der Western in seinen fiktiven Versuchsanordnungen von Gesellschaft stets die Ursprünge einer ursprungslosen Gesellschaft und damit auch die Herausbildung von normativen Ordnungen verhandelt. Diese ästhetischen Reflexionsleistungen des Westerns werden im Rahmen der einzelnen Beiträge empirisch aufbereitet und theoretisch fruchtbar gemacht, wenn auch jeweils mit ganz unterschiedlichen Akzentuierungen. Im Vordergrund stehen immer Praktiken, Narrationen und Ästhetiken einer Politik der Grenze, sei es, wenn es um Ressourcenregime geht, die Frauenrollen, die Reflexivität des Genres, die ›Innere Frontier‹, das Postheroische im Western, den Kapitalismus, um Autoethnografie und die Dekonstruktion von Westernmythen, um den DDR-Western, die Räume und Grenzobjekte im Western oder um die für den Western seit jeher konstitutive Grenzziehung zwischen Gesetz und Gewalt. Dabei zeigt sich in der Zusammenschau der Beiträge und Filme mindestens zweierlei: Erstens bleibt der Western ein Genre der Frontier, ob diese nun zwischen dem ›abgehängten‹ Süden Amerikas und dem kapitalistischen Norden verläuft, in abstrakten topologischen Räumen, innergesellschaftlich oder sogar innerhalb der Figuren selbst. Gleichzeitig stellen sich aber – zweitens – die Gesellschaftsentwürfe der meisten zeitgenössischen Western der vermeintlich politischen Evidenz von Grenzziehungen geradezu entschlossen entgegen. Der Western der Gegenwart etabliert eine Frontier-Erzählung wider Willen.

Den Auftakt macht VINZENZ HEDIGER, indem er der Spur des Kaffees durch den Western folgt. Basis seiner Überlegungen bildet ein umfassendes Sample von John Fords *The Iron Horse* (1924) oder auch Cecil B. DeMilles *The Plainsman* (1936) über Fords *The Searchers* oder Hathaways *Shoot Out* (1971) bis hin zu Dominiks *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (2007) oder *The Ballad of Buster Scruggs* (2018) von den Coens. Anhand dieses Samples erläutert Hediger insbesondere drei Thesen: Die erste widmet sich der *regenerativen Kraft des Kaffees*. Das gemeinsame Kaffeetrinken übersetzt er als säkulares Sakrament, in welchem die Begründung der grundlosen Gesellschaft des Westens verstanden werden kann. Die zweite These widmet sich dem Kaffee als kolonialem Wirtschaftsgut und Bestandteil des globalen Wirtschaftssystems, wodurch jede Tasse Kaffee der Siedler*innen in gewisser Weise die Verheißung der Frontier dementiert. Den Western als Logistikerzählung zu lesen, verdeutlicht, dass die vermeintlich unberührte Frontier schon immer einen Pakt mit dem Prozess der Modernisierung und Industrialisierung geschlossen hatte. Die dritte These schließlich widmet sich dem Western als Nachkriegsfilm, als Versöhnungsnarrativ zwischen Nord- und Südstaaten mit Blick auf ein gemeinsames Expansionsvorhaben, »wenn auch um den Preis nicht nur der Verdrängung der Indigenen, sondern auch des Ausschlusses der schwarzen Amerikaner*innen. [...] Dem Kaffeetrinken als Verfahren der Stiftung, aber auch der Demarkation von Zugehörigkeiten kommt dabei eine zentrale Rolle zu« (S. 31).

ELISABETH BRONFEN folgt einer ganz anderen Spur, nämlich der Spur des Westens in die Gefilde des sogenannten »Quality TV«. Nicht wenige Westernserien stehen auf den Plattformen der bekannten Streamingdienste zum Abruf bereit. Bronfens These lautet, dass die Übersetzungen des vertrauten Genreinventars des Kinowestern in die Form des seriellen TV-Dramas den Western nicht nur in ein zeitgemäßes Gewand kleidet, sondern dass so ganz grundlegend »im seriellen TV-Drama die Bedeutung des Westens für die zeitgenössische Kultur neu verhandelt [wird]« (S. 68). Dabei fokussiert Bronfen insbesondere auf die Serien *Westworld* (seit 2016), *Deadwood* (2004-2006 einschließlich *Deadwood: The Movie* [2019]) und *Godless* (2017). Elisabeth Bronfen zeigt auf, dass in diesen Serien nicht nur der Western überdacht wird, sondern auch die im Western nicht selten unterschätzte Rolle der Frau. Sei es Dolores in *Westworld*, die sich von ihren Entwicklern emanzipiert, seien es die Frauen aus der Miniserie *Godless*, die »ein Umdenken der obszönen Gewaltlust eines paternalen Outlaws« (S. 79) anbieten, indem sie sich selbst souverän im Narrativ der Gewalt bewegen, oder sei

es Trixie in *Deadwood*, die von Swearengen, dem Prototypen des weißen männlichen Machtnarrativs, schließlich sogar beerbt wird.

IVO RITZER widmet sich in seinem Beitrag dem Westerngenre insbesondere am Beispiel der Filme von Walter Hill (*Extreme Prejudice*, 1987; *Geronimo: An American Legend*, 1993; *The Long Riders*, 1980; *48 Hrs.*, 1982; *Another 48 Hrs.*, 1990; *Broken Trail*, 2006; *Last Man Standing*, 1996; *Wild Bill*, 1995). Seine Analysen leiten dabei das Zusammenspiel aus Historizität und Modifikationen im Genredispositiv des Westerns an. Aus diesem Spannungsverhältnis von Genre, Traditionalismus und Moderne (nicht nur) im Western leitet sich Ritzers These ab: Während den modernen Traditionalismus eine rein »dekorative Dispositivität« (S. 108) ohne Genregedächtnis kennzeichnet, bricht der *moderne Genretraditionalismus* damit und führt auch den Western der Gegenwart »zurück in die Tradition der klassischen Genres, allen voran des Westerndispositivs. Das aber wandelt seine Erscheinung« (S. 108). In den Western eines modernen Genretraditionalismus, zu welchen er insbesondere auch die Filme Hills zählt, geht es nicht »darum, äußere Wirklichkeit zu erretten, sondern Formen des Kinos. Gegenstand seiner Stilisierung sind Mythologie und Ästhetik der klassischen Hollywood-Genres, ist das Formeninventar des Westerndispositivs« (S. 106f.). Dies wird insbesondere auch durch die Inszenierung des Motivs der Frontier deutlich, die in den Western Hills konkrete topografische Räume mit abstrakten topologischen Räumen verbindet.

MARCUS STIGLEGGER untersucht den Transformationsprozess des Frontier-Mythos, den dieser im Western von einst bis zum Western der Gegenwart durchlaufen hat. Seine zentrale These lautet, dass spätestens seit den Neowestern der 1970er-Jahre die Grenze nicht mehr als eine, die zwischen Zivilisation und Wildnis unterscheidet, erzählt wird, sondern die Frontier wird zunehmend als innergesellschaftliche Grenze konstituiert. Um diese innere Grenze, die zwischen Stadt und Land verläuft, zwischen Eigen und Fremd sowie zwischen »class, race und gender« geht es Marcus Stiglegger. Eine theoretische Reflexion der klassischen Frontier-These Turners und Waechters bildet die Ausgangsbasis für seine Close Readings von *Bone Tomahawk* (2015), *Hold the Dark* (2018), *Brimstone* (2016), Sheridans Frontier-Trilogie (*Sicario/Hell or High Water/Wind River*, 2015/2016/2017), bis hin zu *Rambo: Last Blood* (2019). Diese Filme, so Stiglegger, verhandeln genau eben jene Verlagerung der Frontier ins Innere einer Gesellschaft: »Das Fremde ist Teil des Selbst, das Abjekte lauert in den eigenen Wäldern und Bergen – oder in der eigenen Mikrogesellschaft« (S. 116). Der Frontier-Mythos lässt sich in diesen Filmen nicht mehr als Fortschrittsprozess begreifen, sondern markiert die

verdrängten Missstände westlicher Gesellschaften, wodurch die Frontier alle Produktivität des ursprünglichen Mythos verliert und letztlich zu einem Riss in der US-amerikanischen Gesellschaft wird, der diese bis heute prägt.

Dem Western als existenzialistisches Genre sowie als mythische Form widmet sich JOSEF FRÜCHTL. Er verfolgt in seinem Beitrag den normativen Wandel vom klassischen Western, seinem Frontier-Mythos und seinen Heldenerzählungen hin zum Western für die postheroischen Gesellschaften der Gegenwart. Mittels seiner komparativen Analysen von u. a. *The Homesman* (2014), *The Ballad of Buster Scruggs* (2018), *True Grit* (2010) oder auch *Django Unchained* (2012) kommt er zu dem Schluss, dass der klassische Mythos in diesen Filmen längst nicht mehr ernst genommen, geschweige denn wiederaufgeführt wird. Im Zentrum stehen vielmehr die fehlbaren Alltags-heroen, die einfach *nur* zu Helden werden, weil der filmische Verlauf ihnen keine andere Wahl lässt, oder die es nur zu Maulhelden bringen, die ihre eigenen Mythen produzieren. Dem Existenzialismus bleibt der Western in Früchtl's Lesart jedoch weiterhin verbunden und damit auch »einem unspezifischen Gefühl von Angst, das heißt: zu einer nicht nur sozialen, sondern existenziellen Heimatlosigkeit« (S. 141). Der Western, so schließt Früchtl, »lebt in dem Maße fort, wie das Welt- und Lebensgefühl des Existenzialismus sich durchhält und wiederauflebt« (S. 142).

JÖRN AHRENS begegnet dem Western der Gegenwart durch ein Close Reading von Michael Winterbottoms *The Claim* aus dem Jahr 2000. Ein Spätwestern mit einem »Winterkönig«, der den Zug in die Moderne einfach nicht nimmt und sich letztlich in seinem Sackgassenstädtchen »Kingdom Come« das Leben nehmen wird. Der Gegenspieler und Herausforderer eben jenes Winterkönigs, der einst durch Goldvorkommnisse zu Reichtum gekommen ist, ist in diesem Western kein Bandit oder verfeindeter Rinderbaron, sondern der ökonomische und technische Wandel selbst. Auf der einen Seite steht der Souverän der Stadt, der seine Goldbarren hortet, auf der anderen Seite wartet die Eisenbahngesellschaft, die, zumindest wenn man der Frontier-These Turners folgt, »democracy and economic power« (SLOTKIN 1992: 29) vorantreiben sollte. Wie viele Western entwirft *The Claim* eine Handlungswirklichkeit des Übergangs mit einem Helden, der nicht (mehr) bereit ist, Grenzen zu überwinden. Und so stellt die neue Wirtschaftsform für ihn, aber auch für den Mythos der Frontier, nicht nur eine Herausforderung, sondern auch das Ende dar. Überhaupt, so stellt Ahrens heraus, reflektiert Winterbottoms *The Claim* höchst konsequent das Thema des Wandels der Frontier. Doch »trotz aller visueller Pathosformeln und der historisch akkuraten Re-

konstruktion, die der Film zweifellos enthält, ist er in letzter Konsequenz völlig unnostalgisch – der Frontier, ihrer gesellschaftlichen Wirklichkeit und kulturellen Imagination, weint er keine Träne nach« (S. 155).

Um die Allianz aus Cowboy und Frontier-Mythos sowie um dessen soziale und historische Wirksamkeit geht es RAINER WINTER. Dieses Gespann kreist er aus zwei Perspektiven ein: Zum einen arbeitet er mit Mitteln der Autoethnografie die Rezeption und Relevanz des Cowboys als mythische Figur heraus und zum anderen erörtert er den Zusammenhang von Freiheit und Grenze im Kontext sozialer Theorien. Schließlich war es insbesondere dem Cowboy vorbehalten, diese zu überschreiten. Die Autoethnografie, so kann Winter zum einen zeigen, ermöglicht einen Zugang zu den tief verankerten Verständnissen kultureller Mythen, wie beispielsweise auch die des ›Wilden Westens‹. Zum anderen zeigt er aber, wie eine kindliche Faszination für den Cowboy durch eine kritische, dekonstruktive Lesart abgelöst werden kann. Aus dieser tritt dann der Western als ein rassistisches Genre hervor, in dem lange, bis heute, die Geschichte aus Sicht des weißen Mannes erzählt wurde und wird. An diese faktischen Lesarten des Genres schließt Winter die potenziellen Lesarten auch im Rahmen klassischer Westerntheorien an, die sich immer auch als Sozialtheorien lesen lassen, wodurch die Analyse der Western zu einer Form von Ideologiekritik wird, und zwar nicht von der Vergangenheit, sondern immer der Gegenwart, aus der sie hervorgetreten sind. Und wenn in den Western der Gegenwart kein Optimismus, kein Versprechen von Freiheit oder Gleichheit mehr vorhanden ist, dann – so schließt Winter – konfrontieren uns diese Filme insbesondere »mit den negativen Folgen des Spätkapitalismus [...] [und] machen uns die Grundlagen und Konsequenzen unseres Gesellschaftsmodells schockhaft bewusst« (S. 194).

Wie wirkmächtig das Westerngenre in seiner traditionellen, westlichen Lesart auch über politische Grenzen hinweg ist, wird insbesondere in ANDREAS WAGENKNECHTS Beitrag deutlich, der sich dezidiert mit dem DEFA-›Indianerfilm‹ auseinandersetzt, einem politisch initiierten Gegenentwurf der DDR-Regierung zum Frontier-Western aus Hollywood. Doch trotz aller politischer Entschiedenheit, so Wagenknechts These, kann sich das sozialistische Narrativ des ›Indianerfilms‹ letztlich nicht gegen die Deutungshoheit der westlichen Historie des Westens durchsetzen. Ausgangspunkt seiner Argumentation bildet dabei der von Rolf Losansky gedrehte Film *Der lange Ritt zur Schule* (1981), einem Kinderfilm, in welchem sich der Held des Films in einen Cowboy verwandelt und nicht in die vom kapitalistischen Weste(r)n bedrohte Figur des amerikanischen Ureinwohners. Dabei

verknüpft Wagenknecht sein Close Reading des Films mit verschiedenen sozio-historischen Relevanzen, wie beispielsweise der Nähe des Westerns zum russischen Revolutionsfilm, der ›Indianistik‹-Bewegung in der DDR sowie der Präsenz des Westerns im Alltag der DDR, und kommt zu dem Schluss: »Der lange Ritt zur Schule hat den DDR-›Indianerfilm‹ metaphorisch in den Schoß des Western überführt, auf dem er – ohne es sich offiziell einzugestehen – bereits von Anfang an saß« (S. 199).

Der Western der Gegenwart, so wie wir ihn hier in diesem Band adressieren, ist freilich nicht die erste selbstkritische Erneuerungsphase des Genres. Da wäre der Wechsel Ende der 1930er-Jahre vom eher naiven romantischen Western zum klassischen Western zu nennen sowie insbesondere auch der Wechsel vom klassischen Western zum sogenannten ›Spätwestern‹. Ein für den nachklassischen Western klassisch gewordener Regisseur ist Anthony Mann, dessen Einfluss auch in den jüngsten Western noch spürbar ist. Mann realisierte zwischen 1950 und 1958 zehn Western, an denen sich bis heute die Geister scheiden, ob es sich dabei um klassische oder postklassische Filme handele. Diese Filme Manns stehen im Mittelpunkt der Analysen von LARS NOWAK. Für ihn sind die Filme vor allem auch wegen der ausgeprägten Selbstreflexivität als nachklassisch zu verstehen, womit er sich der Lesart Rancières anschließt, für den Manns Western insgesamt »die Endphase des Westerns, in der sich die Bilder von alten Werten gelöst haben und neue Sichtweisen ermöglichen« (RANCIÈRE 2014: 123) markierten. Für Nowak sind es aber neben der Selbstreflexivität insbesondere die formalen, geografischen und sozialen Konstruktionen der Schauplätze, durch die die Western Manns ihren postklassischen Status gewinnen. Manns Filme, so schließt Nowak, haben die Grenzen des Westerns selbst vorangetrieben und trugen so zur Weiterentwicklung des Genres bei, das bis heute keineswegs verschwunden ist.

Auch ARNO METELING weiß um den Western als zentralen Funktionär für den Gründungsmythos der Vereinigten Staaten von Amerika. Doch wählt er einen anderen Zugang, um über die politische Aktualität des Westerngenres und dessen Verhandlung der Frontier nachzudenken. Und zwar begegnet er dem Western als Laboratorium. Denn es geht ihm um die Dinge und Materialitäten, die die Facetten des Genres prägen, und aus welchen sich letztlich der Mythos als Narrativ formt. Seine These lautet, dass es »nicht die Handlung oder das Sujet [ist], die dramatische Kollision und noch nicht einmal die Figuren, die den Western definieren, sondern es sind die Räume, die eröffnet, und die Dinge, mit denen diese Räume be-

völkert werden« (S. 256). Es sind eben jene Grenzräume und Grenzobjekte, für die sich Meteling in seiner Analyse des Genres interessiert und die ihn von klassischen Western wie Anthony Manns *Winchester '73* (1950) oder William Wyllers *The Big Country* (1958) über die *frontier trilogy* von Taylor Sheridan oder auch James Camerons *Avatar* (2009) bis hin zu den fünf *Rambo*-Filmen führen. So kann Meteling zum einen zeigen, dass »die Geschichte des Westens weiterhin von der Diskursivierung asymmetrischer Waffentechnik geprägt« ist (S. 268). Und zum anderen kann er zeigen, dass, auch wenn die Grenze im Western der Gegenwart vor allen Dingen als Brennpunkt eines postkolonialen Kinos markiert wird, die Filme dennoch gleichzeitig an den herkömmlichen Grenzen des klassischen Westerns festhalten, wie beispielsweise der Grenze zwischen Recht und Rechtlosigkeit.

Im Western der Gegenwart hat eine eher randständige Figur des Genres eine erstaunliche Karriere hingelegt, und zwar die des Kopfgeldjägers. Eine Transitfigur zwischen *Western Law* und *Book Law*, die eine besonders prekäre Variante des paradoxen normativen Zentrums des Westerngenres darstellt. Keine andere Figur lädt auf so signifikante Weise dazu ein, über die Grenzziehungen zwischen kapitalistischer Logik, Recht und Gewalt nachzudenken. Diese agonale Figur, und wie sie im Western der Gegenwart ästhetisch reflektiert wird, steht im Fokus des Beitrags von ANJA PELTZER. Am Beispiel von *The Hateful Eight* (2015), dem Film, der das prekäre Motiv des Kopfgeldjägers am konsequentesten durchhält, konzentriert sie sich vor allen Dingen auf zwei Aspekte: Zum einen auf die Figur des Kopfgeldjägers als Grenzgänger zwischen Gesetz und Gewalt und zum anderen auf den ästhetischen Realismus des Westerns, der insbesondere dann sichtbar wird, wenn die Legende vom Western selbst verhandelt wird. Es zeigt sich: Die Grenze des Westerns der Gegenwart ist keine topografische oder mythische Frontier mehr, sondern eine narrative Grenze im Hinblick darauf, was wie erzählt wurde und was noch wie erzählt werden kann. Der selbst-reflexive Western jedoch führt in eine Paradoxie, die keine Geschichten zulässt, die jenseits des maroden Kerns des Genres funktionieren. Auch der selbst-reflexive Western kommt nicht umhin, die Geschichten von der gerechten Gewalt, dem Mythos der Frontier und der liberalen Chance des Tötens am Leben zu erhalten, auch wenn er gegen diese angetreten ist.

Der vorliegende Band ist das Ergebnis der Tagung *Beyond the Frontier. Zur politischen Kultur des Westerns*, die im Februar 2020 an der Universität Trier stattgefunden hat. Dass diese Tagung realisiert werden konnte, verdanken wir der vollumfänglichen und großzügigen finanziellen Unterstüt-

zung durch die Universität Trier. Für die Ermöglichung der Publikation möchten wir uns ganz herzlich bei Herbert von Halem bedanken, dessen Herz offenbar ebenfalls für das paradoxe Westerngenre schlägt. Auch gilt unser Dank Julia Binder, Margot Delaunois und Annette Huppertz für das umsichtige Korrektorat.

Literatur- und Filmverzeichnis

- 48 Hrs. (R: Walter Hill, USA, 1982).
- AHRENS, JÖRN (2012): *Wie aus Wildnis Gesellschaft wird: Kulturelle Selbstverständigung und populäre Kultur am Beispiel von John Fords Film »The Man Who Shot Liberty Valance«*. Wiesbaden: Springer.
- AHRENS, JÖRN (2017): *Einbildung und Gewalt. Film als Medium gesellschaftlicher Konfliktbearbeitung*. Berlin: Bertz + Fischer.
- Another 48 Hrs. (R: Walter Hill, USA, 1990).
- Avatar (R: James Cameron, USA, 2009).
- BAZIN, ANDRÉ (2015 [1955]): *Was ist Film?* Berlin: Alexander Verlag.
- BOCK, HANS-MICHAEL; DISTELMEYER, JAN; SCHÖNING, JÖRG (2012) (Hrsg.): *Europa im Sattel. Western zwischen Sibirien und Atlantik*. München: edition text + kritik.
- Bone Tomahawk (R: S. Craig Zahler, USA, 2015).
- Brimstone (R: Martin Koolhoven, NL/BRD/B u.a., 2016).
- Broken Trail (R: Walter Hill, USA/Kanada, 2006).
- BRONFEN, ELISABETH (2012): *Hollywoods Kriege. Geschichte einer Heimsuchung*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lesson (R: Robert Altman, USA, 1976).
- CARTER, MATTHEW (2014): *Myth of the Western: New perspectives on Hollywood's frontier narrative*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- CUMMINS, KATHLEEN (2020): *Herstories on Screen: Feminist Subversions of Frontier Myths*. New York: Wallflower Press.
- Deadwood (Fernsehserie) (HBO, USA, 2004-2006).
- Deadwood: The Movie (R: Daniel Minahan, USA, 2019).
- Der lange Ritt zur Schule (R: Rolf Losansky, DDR, 1981).
- Django Unchained (R: Quentin Tarantino, USA, 2012).
- ENDRESS, MARTIN (2020): Grenzen und Grenzziehungen. Eine sozial- und gesellschaftstheoretische Skizze. In: LIEBSCH, BURKHARD

- (Hrsg.): *Grenzen der Einen sind (nicht) die Grenzen der Anderen*. Berlin: Kulturverlag Kadmos Berlin, S. 41-59.
- Extreme Prejudice* (R: Walter Hill, USA, 1987).
- First Cow* (R: Kelly Reichardt, USA, 2019).
- Five Fingers for Marseilles* (R: Michael Matthews, Südafrika, 2017).
- FRIEDMANN, GEORGES; MORIN, EDGAR (2010): Soziologie des Kinos [Sociologie du cinéma, 1952]. In: *montage/AV*, 19/2/2010, S. 22.
- Geronimo: An American Legend* (R: Walter Hill, USA, 1993).
- Godless* (Fernsehserie) (Netflix, USA, 2017).
- Hold the Dark* (R: Jeremy Saulnier, USA, 2018).
- IMDB (o.J.): *Feature Film, Released between 1939-01-01 and 1962-12-31, Western* (Sorted by Popularity Ascending). https://www.imdb.com/search/title/?title_type=feature&release_date=1939-01-01,1962-12-31&genres=western [29.03.2021].
- IMDB (o.J.): *Feature Film, Released between 2000-01-01 and 2021-12-31, Western* (Sorted by Popularity Ascending). https://www.imdb.com/search/title/?title_type=feature&release_date=2000-01-01,2021-12-31&genres=western [29.03.2021].
- JOHNSON, MICHAEL K. (2014): *Hoo-doo cowboys and bronze buckaroos: Conceptions of the African American West* (Margaret Walker Alexander series in African American studies). Jackson: University Press of Mississippi.
- KLEIN, THOMAS; RITZER, IVO; SCHULZE, PETER W. (Hrsg.) (2012): *Crossing Frontiers. Intercultural Perspectives on the Western*. Marburg: Schüren.
- Last Man Standing* (R: Walter Hill, USA, 1996).
- MCGEE, PATRICK (2007): *From Shane to Kill Bill. Rethinking the Western*. Malden: Blackwell.
- MUHLE, MARIA (2010): Ästhetischer Realismus. Strategien post-repräsentativer Darstellung anhand von *A bientôt j'espère* und *Classe de lutte*. In: ROBNIK, DREHLI; HÜBEL, THOMAS; MATTI, SIEGFRIED (Hrsg.): *Das Streit-Bild: Zu Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*. Wien: Turia und Kant, S. 177-194.
- My Name is Negahdar Jamali and I make Westerns* (R: Kamran Heidari, IR, 2012).
- News of the World* (R: Paul Greengrass, USA, 2020).
- OPUSDATA (o.J.): *OpusData Movie Data Extract*. Beverly Hills, California: Nash Information Services.
- Rambo: Last Blood* (R: Adrian Grünberg, USA, 2019).
- RANCIÈRE, JACQUES (2014): *Die Filmfabel*. Berlin: b_books.

- Shoot Out* (R: Henry Hathaway, USA, 1971).
- Sicario/Hell or High Water/Wind River* (R: Taylor Sheridan, USA, 2015/2016/2017).
- SLOTKIN, RICHARD (1992): *Gunfighter Nation: the myth of the frontier in twentieth-century America*. Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- Stagecoach* (R: John Ford, USA, 1939).
- STODDART, SCOTT F. (2016): *The New Western: Critical Essays on the Genre Since 9/11*. North Carolina: MacFarland & Company Inc.
- The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (R: Andrew Dominik, USA, 2007).
- The Ballad of Buster Scruggs* (R: Joel und Ethan Coen, USA, 2018).
- The Big Country* (R: William Wyler, USA, 1958).
- The Claim* (R: Michael Winterbottom, GB/CA/FR, 2000).
- The Good, the Bad, the Weird* (R: Kim Jee-woon, SK, 2008).
- The Hateful Eight* (R: Quentin Tarantino, USA, 2015).
- The Homesman* (R: Tommy Lee Jones, USA, 2014).
- The Iron Horse* (R: John Ford, USA, 1924).
- The Lone Ranger* (R: Gore Verbinski, USA, 2013).
- The Long Riders* (R: Walter Hill, USA, 1980).
- The Man Who Shot Liberty Valance* (R: John Ford, USA, 1962).
- The Plainsman* (R: Cecil B. DeMille, USA, 1936).
- The Searchers* (R: John Ford, USA, 1956).
- The Sisters Brothers* (R: Jacques Audiard, FR/USA, 2018).
- True Grit* (R: Joel und Ethan Coen, USA, 2010).
- Unforgiven* (R: Clint Eastwood, USA, 1992).
- WALKER, JANET (Hrsg.) (2001): *Westerns: Film through History*. New York, London: Routledge.
- Westworld* (Fernsehserie) (HBO, USA, seit 2016).
- WHITE, JOHN (2019): *The contemporary Western: An American genre post 9/11*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Wild Bill* (R: Walter Hill, USA, 1995).
- Winchester '73* (R: Anthony Mann, USA, 1950).
- WINTER, RAINER (2012): Das postmoderne Hollywoodkino und die kulturelle Politik der Gegenwart. Filmanalyse als kritische Gesellschaftsanalyse. In: HEINZE, CARSTEN; MOEBIUS, STEPHAN; REICHER, DIETER (Hrsg.): *Perspektiven der Filmsoziologie*. Konstanz: UVK, S. 41-59.
- WRIGHT, WILL (2001) [1975]: *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkley: University of California Press.