

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Rache im Western“

Verfasserin

Katharina Zimmermann

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer, M.A.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Rache und Western.....	2
2.1. Rache	2
2.1.1. Definition und heutige Sicht.....	2
2.1.2. Psychologische und soziologische Betrachtung.....	4
2.2. Rache in der Kunst – Literatur, Theater, Film.....	6
2.2.1. Die Vorläufer des Films.....	6
2.2.2. Rache im Film.....	7
2.3. Western.....	8
2.3.1. Racheauslösende Momente.....	9
2.3.2. Gesetzliche Lage und Machtverhältnisse.....	10
3. Unterschiedlicher Umgang mit dem Thema Rache innerhalb der Sub-Genres von Western – aufgezeigt anhand von Analysen dreier Beispielfilme	11
3.1. Der klassische Western.....	12
3.1.1. My Darling Clementine.....	14
3.1.1.1. Inszenierung der racheauslösenden Tat und des finalen Racheaktes.....	14
3.1.1.2. Inszenierung des Rächers, Wyatt Earp und der Täter, den Clantons.....	21
3.1.1.3. Bedeutung von Gewalt in Bezug auf Rache.....	25
3.1.1.4. Ebenen von Rache.....	28
3.2. Der Spät-Western.....	33
3.2.1. Unforgiven.....	35
3.2.1.1. Inszenierung der racheauslösenden Tat und des Racheaktes.....	35
3.2.1.2. Inszenierung des Rächers, William Munny Und des Täters, Little Bill.....	44
3.2.1.3. Bedeutung von Gewalt in Bezug auf Rache.....	50
3.2.1.4. Ebenen von Rache.....	54
3.3. Der Italo-Western.....	57
3.3.1. Il Grande Silenzio.....	60

3.3.1.1.	Inszenierung der racheauslösenden Tat und des Racheaktes.....	60
3.3.1.2.	Inszenierung des Rächers, Silenzio und des Täters, Tigreiro.....	68
3.3.1.3.	Bedeutung von Gewalt in Bezug auf Rache.....	72
3.3.1.4.	Ebenen von Rache.....	77
4.	Conclusio.....	83
5.	Filmographie.....	85
6.	Bibliographie.....	87
7.	Anhang.....	90
7.1.	Abstract.....	90
7.2.	Lebenslauf.....	91

1. Einleitung

Rache ist ein Thema, das sich in vielen Filmen findet. Das Genre scheint dabei meist keine große Rolle zu spielen. Ob romantische Komödie, Actionfilm oder Horror-Streifen – Rache funktioniert immer wieder und wäre wohl auch ein zu weites Feld, um es zusammengefasst in einer einzigen Arbeit zu analysieren. Das Augenmerk dieser Arbeit liegt daher auf einem bestimmten Genre: dem Western. Der Western greift Thema Rache regelmäßig auf und scheint dabei prädestiniert dafür zu sein. In diesem Genre fällt es nicht schwer, einen Charakter zu finden, der auf Rache sinnt und diese letzten Endes meist auch bekommt. Doch warum ist das so? Warum ist ausgerechnet der Western so gut für dieses Thema geeignet? Oder ist er das überhaupt? Liegt es am Stil dieses Genres, an den immer wiederkehrenden Figuren und Charakteren oder aber am Setting dieser Filme? Vorliegende Arbeit untersucht solche und weitere Fragen. Dabei werden unterschiedliche Westernfilme hinzu gezogen, die sich mehr oder weniger mit dem Thema Rache auseinandersetzen. Um die Unterschiede innerhalb des Genres aufzuzeigen, werden die Filme drei Sub-Genres zugeordnet: dem klassischen Western, dem Italo-Western und schließlich dem Spät-Western. Anhand von Analysen dreier Beispielwestern kann deutlich aufgezeigt werden, dass eine simple Zusammenfassung und generelle Aussage über Rache im Western nicht möglich ist. Wie bereits angedeutet, wurden die Filme, die hier als Forschungsgegenstand dienen, unter der Prämisse ausgewählt, dass sie Rache zumindest peripher thematisieren. Daher kann das Ergebnis auch nicht als allgemeingültig für alle Western geltend gemacht werden. Das Ziel ist es, aufzuzeigen, dass und vor allem warum Rache im Western häufig als leitendes Thema aufgegriffen wird und auch, warum sie scheinbar so gut funktioniert. Weiters werden die filmischen Mittel genauer betrachtet, mit deren Hilfe Rache im Western inszeniert wird, insbesondere im Hinblick auf die Racheakte und die auslösenden Taten, die involvierten Charaktere und die mit der Rache einhergehende Gewalt.

2. Rache und Western

Zunächst stellt sich die Frage, was genau man unter dem Begriff Rache verstehen kann und was sie sowohl für ein Individuum als auch für eine Gesellschaft – damals und heute – bedeuten kann. Auch in der Kunst wie dem Theater und der Literatur war das Thema schon früh vertreten und fand schließlich auch den Weg auf die Leinwand. Der Western hat sich dabei als ein besonders passendes Genre erwiesen, was eng mit der dargestellten Gesellschaft zusammen hängt. Auch das wird im Folgenden näher erläutert.

2.1. Rache

Rache, Vergeltung, Gerechtigkeit – Begriffe, die uns im alltäglichen Leben immer wieder begegnen. Dass diese und weitere Begriffe einen engen Zusammenhang zueinander haben, steht außer Frage. Dennoch lassen sie sich nicht ganz ohne Bedenken unter den gleichen Hut stellen. Um hier etwas mehr Klarheit zu schaffen, was auch im Hinblick auf die Western relevant sein wird, sollen diese Ausdrücke zunächst genauer definiert werden.

In Zuge dessen wird das Augenmerk auch auf die emotionalen, und psychologischen Prozesse gelegt, die damit einhergehen. Was genau bedeutet Rache für einen Menschen? Wodurch kann der Wunsch danach hervorgerufen werden? Wie wird innerhalb unterschiedlicher Gesellschaften mit Rache umgegangen?

2.1.1. Definition und heutige Sicht

Die Definition des Begriffes Rache im Duden lautet: „persönliche, oft von Emotionen geleitete Vergeltung einer als böse, bes. als persönlich erlittenes Unrecht empfundenen Tat“¹. Laut Suzanne Kaplan und Tomas Böhm muss man Rache jedoch noch weiter differenzieren und zwischen Rachefantasien und tatsächlich durchgeführten Rachehandlungen unterscheiden.² Während

¹ Duden. *Die deutsche Sprache*, Dudenredaktion (Hg.), S. 1614

² Vgl. BÖHM, Tomas, Suzanne Kaplan, *Rache. Zur Psychodynamik einer unheimlichen Lust und ihrer Zähmung*, S. 35

wohl jedermann bereits darüber nachgedacht hat, wie man sich am besten an einer anderen Person rächen kann, haben eher die wenigsten die Gedanken auch in die Tat umgesetzt. Genau hier gilt es eine Grenze zu ziehen.

Wie die Definition des *Dudens* bereits andeutet, ist Rache bzw. die Rachehandlung in der Regel ein sehr emotionaler Prozess. Der Grund dafür liegt meist in der Tat, die die Rache erst hervorgerufen hat. Entweder eine Person ist persönlich das Opfer geworden und nimmt es selbst in die Hand, sich an dem Täter zu rächen oder es wird stellvertretend für eine andere Person Rache geübt. Im zweiten Fall stehen sich das Opfer und der Rächer für gewöhnlich sehr nah, sie sind möglicherweise sogar Blutsverwandte. So rächt der Sohn unter Umständen den Mord an seinem Vater oder der Ehemann den Missbrauch an seiner Frau. Die emotionale Bindung an das Opfer kann so etwas wie ein Pflichtgefühl ihm oder ihr gegenüber hervorrufen. Zwar kann man durch eine weitere Tat die erste nicht ungeschehen machen und z.B. verstorbene Personen wieder auferstehen lassen. Nichtsdestotrotz verleiht die Rache ein Gefühl der Genugtuung und gewährt den Schein der Gerechtigkeit.

Schon in der Bibel heißt es

Wer irgend einen [sic] Menschen erschlägt, der soll des Todes sterben.
Wer aber ein Vieh erschlägt, der soll's bezahlen, Leib um Leib.
Und wer seinen Nächsten verletzt, dem soll man tun, wie er getan hat,
Schade um Schade, Auge um Auge, Zahn um Zahn; wie er hat einen
Menschen verletzt, so soll man ihm wieder tun.
Also daß [sic], wer ein Vieh erschlägt, der soll's bezahlen; wer aber einen
Menschen erschlägt, der soll sterben.³

Dies verdeutlicht, dass Rache bereits in den frühen Kulturen der Menschheit existierte und auch in der Religion behandelt wurde. Danach soll demjenigen⁴, der Böses tut, das Gleiche oder zumindest etwas Gleichwertiges widerfahren. Dadurch wird das Gleichgewicht untereinander wieder hergestellt.

Heute würden wahrscheinlich die meisten Menschen in der westlichen Gesellschaft behaupten, dass durch unser Rechtssystem so etwas wie Rache nicht mehr notwendig und auch nur schwer durchführbar ist. Der Staat sorgt mit seinen Organen dafür, dass Verbrechen vermeintlich gerecht bestraft werden. Wer die Bestrafung selbst in die Hand nimmt, wird wiederum selbst zum Täter

³ 3 Mose 24: 17-22, <https://www.biblegateway.com/passage/?search=3+Mose+24%3A17-22&version=LUTH1545>, 10.09.2014

⁴ Zu Gunsten der einfacheren Lesbarkeit wird sowohl für die männliche wie die weibliche Form fortan die männliche Form verwendet. Gemeint sind aber immer beide Geschlechter.

und ist somit schuldig. Für seine Handlungen wird er dann zur Rechenschaft gezogen.

Robert J. Stainton geht in seinem Artikel weder auf die rechtliche oder ethische, noch auf die moralische Seite von Rache bzw. dem Racheakt ein. Er beschreibt stattdessen ausführlich, was Rache überhaupt ist.⁵ Demnach kann zunächst einmal nur derjenige ein Verlangen nach Rache verspüren, der zum einen das Konzept von Rache versteht und der zum anderen ein Unrecht, das ihm angetan wird, auch als solches erkennt. Hierin liegt bereits eine weitere bedeutende Voraussetzung für Rache: Eine Person muss einer anderen Person ein Unrecht, einen Schaden zufügen. Dieses Unrecht liegt in weiterer Folge dem Rachegedanken und der Rachehandlung zugrunde. Wichtig ist, dass die geschädigte Person weiß, wer ihr das anfängliche Unrecht angetan hat, um somit neben dem Grund auch ein erkennbares Ziel für die aufkommenden Rachegedanken zu haben.

2.1.2. Psychologische und soziologische Betrachtung

Kommt es nun zu einer Tat, die Rache – das Nachdenken darüber, der Wunsch Rache auszuüben und die Genugtuung durch den Akt der Rache – nach sich zieht, dann ist dies durchaus auch von der psychologischen und soziologischen Seite zur betrachten. Aus psychologischer und auch psychoanalytischer Sicht ist es interessant zu erfahren, ob Rache ein rationaler oder irrationaler Gedanke ist. Sind möglicherweise beide Varianten wahr und unter Umständen eng miteinander verbunden? An diesen Punkt anknüpfend kann man auch die Frage nach der individuellen Auseinandersetzung mit Rache (-gedanken) stellen. So bewahren manche Menschen einen kühlen Kopf, verlassen sich darauf, dass der Täter seine gerechte Strafe erhält, sei es von Gott, einem Rechtssystem oder vom Schicksal. Andere wiederum haben ein hitzigeres Gemüt und nehmen die Sache selbst in die Hand. Oftmals ist das Resultat eine unüberlegte Impulshandlung, in anderen Fällen jedoch ein wohl durchdachter und ausführlich geplanter Akt der Rache. Laut Heigl hat Rache bzw. die

⁵ Vgl. STANTON, Robert J., „Revenge“, *Crítica. Revista Hispanoamericana de Filosofía*, Vol. 38/ Nr. 112, April 2006, S. 3-20

Rachehandlung ihren Ursprung in den sogenannten „nachtragenden Affekte[n]“⁶

Zu ihnen [den nachtragenden Affekten] sind Bitterkeit, Grimm, Groll und Hader zu rechnen. Der motivationale oder Handlungsanteil dieser Affekte ist in der Regel auf Revanche, Vergeltung, Rache gerichtet. Es handelt sich dabei häufig nicht um einen bloß vorübergehenden Gefühlszustand, vielmehr [...] um eine nachhaltige auf Vergeltung und Rache ausgerichtete Gestimmtheit [...] Diesen Emotionen liegt in der Regel das Erleben zugrunde: Mir ist bitteres Unrecht geschehen. [...] Sie tendieren stark zur Abfuhr und motivieren entsprechend zu Aktionen von Vergeltung und Rache, Aktionen, die in der Regel mit intensiver Befriedigung, vor allem im Sinne von Genugtuung (Unrecht wurde getilgt) verbunden sind.⁷

Rache ist zudem eng mit Aggressionen, Zorn und Gewalt verbunden. Trotzdem ist vielen Menschen der Wunsch nach Wiederherstellung des Gleichgewichts durch Vergeltung wohl bekannt. „Geplante oder impulsive Rachehandlungen werden [allerdings] in jedem verfassten Rechtssystem geächtet“⁸, womit wiederum deutlich wird, warum man zwischen dem Wunsch, d.h. der Fantasie und einer tatsächlich ausgeführten Tat unterscheiden muss.

Treibt es einen Menschen nun aber tatsächlich dazu, eine – meist aggressive – Tat zu vollziehen, um Gerechtigkeit zu erlangen, sind die Ursachen dafür, wie zuvor bereits erwähnt, vorwiegend an die Emotionen dieser Person gekoppelt. Die Auslöser können mitunter sehr schwerwiegend sein, wie etwa der Mord an einer geliebten Person. Die ursprüngliche Tat kann dann so etwas wie ein Trauma auslösen, was möglicherweise verstärkt wird, wenn man die Tat mehr oder weniger hilflos mit ansehen musste. Solch ein Trauma kann den Wunsch nach Rache auslösen und über längere Zeit aufrechterhalten. Dabei ist jedoch deutlich zu betonen, dass es daneben noch weitere diverse „Arten von Rache“ gibt, die Angela Kühner in einem Beitrag beschreibt. Sie möchte dem Leser klar verständlich machen, dass Rache nicht gleich Rache ist. Sie kann u.a. aus Angst hervorgerufen werden, ein Zeichen von Solidarität sein oder eine Reaktion auf Ungerechtigkeit sein.⁹

⁶ HEIGL-EVERS, Anneliese, Franz Heigl, Jürgen Ott [u.a.] (Hg.), *Lehrbuch der Psychoanalyse*, S. 56

⁷ Ebenda, S.56f.

⁸ KLOSE, Bernd, „Racheimpulse als Ausdruck regulativer Psychodynamik und Racheverzicht als kulturelle Forderung. Klinische Überlegungen.“, *Vergessen, vergelten, vergeben, versöhnen? Weiterleben mit dem Trauma*, Hg. André Karger, S. 58

⁹ Vgl. KÜHNER, Angela, „Rache – als Wunsch und Unterstellung. Soziologische und psychoanalytische Überlegungen zu einem ungeachteten Phänomen.“, *Vergessen, vergelten, vergeben, versöhnen? Weiterleben mit dem Trauma*, Hg. André Karger S. 71ff

Trotz allem ist sie ein Teil der verschiedensten Gesellschaften, heute und damals. Inwiefern sich der Umgang damit im Laufe der Zeit verändert hat, hat viel mit der jeweiligen Gesellschaft zu tun. Im heutigen Amerika beispielsweise wäre ein Akt der Selbstjustiz, der einem Wunsch nach Rache entspringt, kaum mehr vertretbar. Dabei spielt nicht nur das vorhandene Rechtssystem eine wichtige Rolle. Solch eine Tat würde zudem auch moralische Bedenken hervorrufen. Zu einer anderen Zeit jedoch, einer Zeit wie die des Wilden Westens, als noch kein vernünftiges Rechtssystem existierte, wäre dies unter Umständen sogar die einzige Möglichkeit, Gerechtigkeit zu erlangen. Moral und Ethik waren dabei eher zweitrangig.

2.2. Rache in der Kunst – Literatur, Theater, Film

Bevor Rache in Filmen behandelt wurde, war sie schon lange Teil der Literatur und fand sich oftmals auf den Bühnen der Theater wieder. Die emotionalen Prozesse, die bei Betroffenen ausgelöst werden, sowie die Konflikte, die damit einhergehen, sind äußerst gut dafür geeignet. Nicht zuletzt auch deshalb, weil die meisten Menschen irgendwann in ihrem tatsächlichen Leben damit konfrontiert werden.

2.2.1. Die Vorläufer des Films

Die Fragen nach Moral und Gerechtigkeit in Zusammenhang mit Rache werden immer wieder in der Literatur verhandelt und sind schon in sehr frühen literarischen Stücken zu finden. Einige der alten griechischen Tragödien setzen sich damit auseinander. Die Philosophen und Dramatiker erkannten somit schon damals dessen dramatischen Charakter.¹⁰ Ein gutes Beispiel für solche eine griechische Tragödie ist etwa Euripides *Medea*: Weil ihr Mann Iason sie für die Königstochter verlässt, tötet Medea aus Rache sowohl den König, seine Tochter, als auch ihre beiden Kinder.

Auch einer der bekanntesten Dramatiker des elisabethanischen Theaters, William Shakespeare, beschäftigte sich mit dem Thema. In diesem Zusammenhang muss *Hamlet* genannt werden, der nach Rache für seinen

¹⁰ Vgl. KERRIGAN, John, *Revenge Tragedy. Aeschylus to Armageddon*, S. 3

ermordeten Vater sinnt. Mit *Hamlet* kam ein Drama auf die Bühne, das zudem die inneren Konflikte, die damit einhergehen, intensiv thematisierte.

Später, im 19. Jahrhundert erschien *Der Graf von Monte Christo*. Dieser Roman von Alexandre Dumas ist geradezu ein Paradebeispiel für das Thema Rache in der Literatur. „Seine Rache [die des Grafen, Edmond Dantè] gestaltet sich als systematische Heimzahlung mit gleicher Münze.“¹¹ Angefangen mit der List, die ihn ins Gefängnis bringt, als Auslöser, über jahrelange Planung bis hin zur Erreichung seiner Ziele und somit seiner Rache, erzählt der Roman Dantès Rachegeschichte.

Bis heute hat Rache nicht an Interesse und Faszination verloren und findet sich weiterhin in zahlreichen Neuerscheinungen wieder.

2.2.2. Rache im Film

Auch John Kerrigan beschreibt Rache in verschiedenen Tragödien und verweist dabei auf Sophokles, Shakespeare, Toni Morrison und weitere. Seine Thesen lassen sich jedoch ohne weiteres auch auf den Film übertragen. Rache in der Literatur und im weiteren Sinne auch im Film bedeutet für ihn „strong situations shaped by violence; ethical issues for debate; a volatile, emotive mixture of loss and agitated grievance.“¹² Gewalt, ethische Fragen, Verlust und Trauer sind demnach Schlüsselworte, die auch hier eng mit dem Begriff der Rache zusammen hängen. Es wurde bereits aufgezeigt, dass diese Begriffe auch in der Realität nur schwer von Rache zu trennen sind. Daher überrascht es wenig, dass sich Filmemacher häufig damit auseinandersetzen – und das in den unterschiedlichsten Genres. In Quentin Tarantinos Filmen lassen sich viele dieser Kernthemen rund um das Motiv der Rache wieder finden. Die Filme *Kill Bill I* und *Kill Bill II* drehen sich ausschließlich darum, wie sich eine Frau an einer Person nach der anderen für ein zurückliegendes Ereignis rächt und das auf eine recht brutale und gewalttätige Art und Weise. Wozu Rache Menschen treiben kann, verdeutlichen auch zahlreiche weitere Filme. U.a. *Fury* von Fritz Lang schildert, wie Menschen aus blinder Wut und Hass [Anm.: der deutsche

¹¹ BÖHM, Tomas, Susanne Kaplan, *Rache. Zur Psychodynamik einer unheimlichen Lust und ihrer Zähmung*, S. 42

¹² Ebenda, S. 3

Titel von *Fury* lautet *Blinde Wut*] zu Lynchmördern werden können und wie der Betroffene, der überlebt hat, beinahe auf deren Niveau sinkt, um Genugtuung zu erlangen.

Andernorts ist Rache eine sehr aktuelle und reale Thematik. Oliver Hirschbiegels *Five Minutes of Heaven* macht deutlich, dass auch Vergebung bzw. der Verzicht auf Rache eine Option ist. Anstatt den Mörder seines Bruders nach 25 Jahren zu töten, verzichtet der Protagonist trotz eines langen und schweren inneren Kampfes mit sich selbst darauf.

Um an dieser Stelle wieder auf das Thema der vorliegenden Arbeit zurück zu kommen: Auch das Westerngenre macht vor dem Thema bzw. Themenkomplex der Rache nicht halt. Offenbar scheint sich der Westernfilm sogar besonders gut dafür zu eignen, denn immer wieder werden die verschiedenen Aspekte dieser Thematik aufgegriffen. Die Figuren und die zeitlichen Hintergründe dieser Filme bieten scheinbar einen nahezu optimalen Hintergrund um das Thema Rache in all seinen Perspektiven zu verhandeln.

2.3. Western

Das Genre des Westernfilmes hat sich bereits recht früh gebildet. Sehr bekannt ist Edwin S. Porters *The Great Train Robbery* aus dem Jahr 1903. Ein Film der zugleich als einer der ersten Filme mit einer narrativen Struktur, die mittels Montage erzeugt wurde, gilt.¹³ Wie viele weitere Western, die auf diesen folgten, hatte auch *The Great Train Robbery* tatsächliche historische Ereignisse zum Inhalt. Auch später wurden Geschichten aus dem Wilden Westen erneut aufgegriffen. Die Inhalte stammten nicht selten aus Biographien bekannter Westernhelden wie z.B. Billy the Kid oder Jesse James. Daneben dienten auch historische Ereignisse wie der Goldrausch, der Sezessionskrieg oder ganz grundsätzlich die Besiedlung des Westens als Vorlage der Filme und spielen bis heute eine sehr wichtige Rolle in diesem Genre.¹⁴ Der historische Hintergrund ist auch in Bezug auf Rache äußerst relevant, denn dadurch wird schnell deutlich, warum gerade dieses Genre das Thema regelmäßig aufgreift.

¹³ Vgl. SAUNDERS, John, *The Western Genre. From Lordsburg to Big Whiskey*, S.5

¹⁴ Vgl. RIEUPEYROUT, Jean-Louis, „Ein historisches Genre: Der Western“ *Western. Genre und Geschichte*, Bert Rebhandl (Hg.) Wien: Paul Zsolnay 2007, S. 28

2.3.1. Racheauslösende Momente

Die Frage nach den Ursachen und den Motiven für die Racheakte hängt eng mit der Frage nach der Verteilung von Macht im Western zusammen. Wie wir bereits gesehen haben, wird der Wunsch nach Vergeltung oft durch ein Erlebnis ausgelöst, von dem man persönlich und emotional betroffen ist. In den Westernfilmen geht solch ein Erlebnis meist mit einem Verlust einher. Sehr häufig wird ein Familienmitglied wie die Eltern oder ein Geschwisterteil ermordet. Nicht viel seltener ist die Ehefrau oder gar das eigene Kind das Opfer. Dies sind alles Personen, zu denen man in der Regel eine starke Bindung hat. Wird einem nun eine Person brutal aus diesen engen familiären Kreis genommen, ist ein emotional geleiteter Racheakt nur wenig überraschend. Das mag auch einer der Gründe sein, warum sich ein Westernheld nicht an das Gesetz, d.h. den Sheriff oder den Marshall wendet. Die Angelegenheit wird in vielen Fällen in die eigene Hand genommen, so kann der Rächer sicherstellen, dass der Täter auch die für ihn angemessene Strafe erhält.

Wut und Trauer werden bei dem Verlust eines geliebten Menschen durch die Hand eines anderen schnell zu einer gefährlichen Mischung. Rationale Entscheidungen fallen in solchen Situationen schwer. Nicht selten versinkt der betroffene Westernheld in seinen Rached Gedanken und begibt sich aus diesem Grund oftmals alleine auf diesen Pfad und entspricht so dem typischen Bild des einsamen Westerners.

Neben Verlust existieren auch noch weitere Ursachen, die Rache auslösen. Diese treten jedoch weitaus seltener auf. Darunter fällt unter anderem die physische Verletzung der eigenen Person: Wird der Held selbst Opfer eines Verbrechens und überlebt dieses, gilt es, die Verantwortlichen zu finden und es ihnen heimzuzahlen. Indem sich die geschädigte Person rächt, kann sie meist besser mit dem Schmerz umgehen und so ein Gefühl von ausgleichender Gerechtigkeit erlangen. Auf der anderen Seite reicht es bei machen Figuren im Western schon, wenn sie gedemütigt werden oder deren Ruf geschädigt wird. In diesem Fall handelt es sich jedoch meist um sehr stark Ich-bezogene Charaktere, die von Beginn an als Einzelgänger gelten und nur auf den eigenen Vorteil aus sind.

2.3.2. Gesetzliche Lage und Machtverhältnisse

Da die staatliche Gewalt in dem noch dünn besiedelten Westen erst im Aufbau begriffen war, war der Arm des Gesetzes auch noch dementsprechend kurz. Selbst wenn ein Täter von Zeit zu Zeit bestraft werden konnte, bedeutete das nicht gleich Genugtuung für das Opfer bzw. die Familie des Opfers. Eine Tatsache, die auch heute noch zutreffen kann. Die in den Westernfilmen dargestellten Gesellschaften verfügen jedoch in den meisten Fällen über kein funktionierendes Rechtssystem. Daher helfen sich die Personen mit Selbstjustiz aus. Die Balance zwischen Gut und Böse, zwischen Verbrechern und Unschuldigen sollte so wieder hergestellt werden. Das eigene Handeln wurde gewissermaßen von den vorherrschenden Verhältnissen dieser Zeit gefordert, wollte man Gerechtigkeit in einer Angelegenheit erreichen.

Es kann aber auch vorkommen, dass das Gericht schlichtweg versagte. Obwohl eine Art Rechtssystem vorhanden ist, ist darauf kein Verlass. Ein gutes Beispiel hierfür ist *The Return of Frank James*¹⁵. Zwei Mörder werden freigesprochen und Frank James muss die Sache selbst in die Hand nehmen. Auch *Hang 'Em High* zeigt auf besondere Art und Weise, wie das Gesetz versagen kann. Jed Cooper wird Opfer eines versuchten Lynchmordes und kann in letzter Minute vor dem Tod durch Erhängen bewahrt werden. Um sich zu rächen, wird er Marshall und somit ein Teil des Rechtssystems. Doch der Richter, unter dem er arbeitet, verfolgt fast schon auf fanatische Art ein größeres Ziel. Er will das Territorium zu einem Staat machen. Auf dem Weg dorthin ist er gnadenlos und lässt keine Gnade walten. Alle, die in seinen Augen schuldig sind, werden gehängt. Das Gericht ist für ihn gleichbedeutend mit Gerechtigkeit, „I'm the law here, all the law“, so lautet seine Aussage gegenüber Cooper.¹⁶

¹⁵ Vgl. *Rache für Jesse James*, Regie: Fritz Lang [Orig. *The Return of Frank James*, USA 1940]

¹⁶ Vgl. *Hängt ihn höher*, Regie: Ted Post (Orig. *Hang 'Em High*, USA 1968), 01:46:23ff

3. Unterschiedlicher Umgang mit dem Thema Rache innerhalb der Sub-Genres von Western – aufgezeigt anhand von Analysen dreier Beispielfilme

Die Filme des Western-Genres handeln – wie der Name bereits sagt – von Geschichten des Wilden Westens. Trotz oftmals realer historischer Vorlagen, muss man die Filme von den tatsächlich vorherrschenden Verhältnissen unterscheiden und darf sie nicht einfach blind als Dokumente einer historischen Ära hinnehmen. Immer wieder werden bestimmte historische Motive aufgenommen. Das zeitliche Umfeld, in dem die Geschichten des Western spielen, ist vor allem auch in Bezug auf das Thema Rache von hoher Relevanz. Da der Westernfilm aber ein Genre ist, das schon über Jahrzehnte besteht, blieb auch das Genre selbst von Einflüssen der Zeit, in der die Filme entstanden, nicht unberührt. Diese wirkten sich sowohl auf die Inhalte als auch auf das Aussehen der vielen Filme aus.

[...] Westerns are always referentially historical, as they seem to depict some moment of the U.S. past [...]. But there are relative distinctions to be made regarding their claim to represent the “actual” past. These films are most revealing in the way they represent the epoch of their production.¹⁷

Aus diesem Grund wird das Genre noch in Subgenres aufgeteilt: die klassischen Western, die Spätwestern und die Italowestern. Natürlich ist eine weitere Differenzierung möglich und wurde von einigen Theoretikern durchaus vorgenommen.¹⁸ Um jedoch eine relativ klare und verständliche Linie beizubehalten, ist die genannte Unterteilung für die vorliegende Arbeit ausreichend. Diese Subgenres spiegeln nicht nur den Geist der Zeit, die sie auf der Leinwand zeigen wider. Sehr oft lassen sich darüber auch Schlüsse über die historischen Umstände der Zeit ziehen, in der die Filme gedreht wurden. Die Filmauswahl wurde in Hinblick auf das Thema Rache getroffen und stellt daher nur einen Ausschnitt dar. Alle Aussagen und Ergebnisse der Analyse sind in Bezug auf diese Auswahl entstanden und sind nicht als allgemein gültig anzusehen.

¹⁷ CORKIN, Stanley, *Cowboys as Cold Warriors. The Western and U.S. History*, S. 3

¹⁸ Vgl. Hierzu u.a. KIEFER, Bernd, Norbert Grob, *Filmgenres. Western*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2003, S.33-37

3.1. Der klassische Western

Die klassischen Western entstanden vor allem in den vierziger und fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Natürlich existierte das Genre des Western auch schon davor. „It was a popular genre during the silent movie era [...]“¹⁹ Da die Filme der Stummfilmzeit hier jedoch nicht weiter relevant sind, werden sie in dieser Arbeit nicht näher behandelt.

Einige Autoren und Forscher unterscheiden innerhalb der klassischen noch zwischen den epischen Western, den psychologischen Western, den Adult Western und weiteren. Hier werden diese jedoch unter dem Begriff der klassischen Western zusammengefasst.

Die Stories weisen meist eine deutliche Trennung zwischen Gut und Böse auf. Dem Zuschauer soll von Anfang an deutlich vermittelt werden, was Recht und was Unrecht ist. Der Held steht eindeutig auf der Seite des Rechts. Gegen Mitte und Ende der fünfziger Jahre wird diese Trennung etwas mehr in Frage gestellt, ist aber dennoch nachzuvollziehen.

Die Filme handeln oftmals von den Strapazen, die die Besiedlung des Westens mit sich brachte, aber auch von den Errungenschaften. Die Menschen, die in den Westen kommen, zähmen die Natur. Das schloss auch die Ureinwohner Amerikas, die Indianer mit ein. Im klassischen Western verkörpern die Indianer in der Regel die unzivilisierte Wildnis, die durch den weißen Mann erst in eine gesellschaftliche Ordnung gebracht werden kann. Kommen Indianer in den Filmen vor, so greifen sie Wagenkolonnen oder Viehzüchter mitsamt den Herden wie in *Red River*²⁰ oder die Postkutsche wie beispielsweise in *Stagecoach*²¹ an. Kurz gesagt, die Indianer stehen auf der Seite der Bösen.²²

Ebenfalls von großer Bedeutung in diesen Filmen ist die Moral. Der Held, der im Gegensatz zu allem Bösen steht, lebt in einer Gesellschaft mit bestimmten moralischen Wertvorstellungen von Recht, Ethik und Religion. Diese gilt es gegen Gauner und Banditen zu verteidigen, sodass am Ende immer das Gute siegt. Selbst wenn der Held auf einem Rachefeldzug ist, begibt er sich doch nur

¹⁹ HAUSLADEN, Gary J., „Where the Cowboy Rides Away: Mythic Places for Western Film“, *Western, Places, American Myths*, Hg. Gary J. Hausladen, S. 299

²⁰ Vgl. *Red River*, Regie: Howard Hawks [Orig. USA 1948]

²¹ Vgl. *Ringo*, Regie: John Ford [Orig. *Stagecoach*, USA 1939]

²² Vgl. HAUSLADEN, Gary J., „Where the Cowboy Rides Away: Mythic Places for Western Film“, *Western, Places, American Myths*, Hg. Gary J. Hausladen, S. 300

aus moralischer Überzeugung auf diesen Weg des Rechts. Er möchte das Gleichgewicht wieder herstellen. Da sich zu jener Zeit eine vollständig funktionierende Gesellschaft mit einem Rechtssystem noch im Aufbau befindet, kann er sich nicht einfach auf dieses System verlassen. Er selbst muss diese Aufgabe übernehmen und den Verbrecher seiner – zumindest in den Augen des Rächers – gerechten Strafe zuführen.

In *The Return of Frank James*²³ wird dies besonders deutlich. Die Mörder von Jesse James werden vom Gericht freigesprochen, obwohl sie ein eindeutiges Verbrechen begangen haben. Sein Bruder, Frank James, verlässt sich zunächst auf das Rechtssystem. Erst als dieses versagt und die Mörder freigelassen werden, begibt er sich auf den Pfad der Rache.

Der psychologische und kritische Aspekt rückte im Laufe der Zeit mehr und mehr in den Mittelpunkt. Während die früheren, vor allem epischen Western zunächst vor allem noch sehr große und bildgewaltige Geschichten mit eher naiven Charakteren auf der Leinwand zeigten, so nahmen die Adult Western in den 50er Jahren eine reifere und mehr in die Tiefe gehende Form an. Der Held selbst wurde Schritt für Schritt kritischer, stellte seine und andere Taten mehr in Frage. Die Filme wurden skeptischer gegenüber den Ideen von Macht, Moral und Politik.²⁴ Die Veränderungen innerhalb des Genres lassen sich auf einen Zusammenhang mit der äußeren Welt zurückführen. Der Western Ende der 30er und der 40er Jahre vermittelte noch ein vor allem positiv konnotiertes Bild des Westens mit seinem Held. Die Produktion dieser Filme fällt mit dem Vormarsch des deutschen Nationalsozialismus zusammen. „[...] the need for establishing a clear national identity gave rise to the resurrection of the genre in the late 1930s.“²⁵ Dieses Bedürfnis nach einem identitätsstiftenden Bild konnten die Western mit dem Frontier Mythos bieten. Die Schrecken des Krieges und der beinahe unmittelbar darauffolgende Konflikt mit der Sowjetunion, der im Kalten Krieg endete, schuf ein zunehmend desillusioniertes Publikum und wirkte sich somit auch auf die Filme dieser Zeit aus. Der Film Noir, der sehr auf die Psyche seiner Protagonisten einging, beeinflusste auch die Westernfilme.

²³ Vgl. *Rache für Jesse James*, Regie: Fritz Lang (Orig. *The Return of Frank James*, USA 1940)

²⁴ Vgl. KIEFER, Bernd, Norbert Grob, *Filmgenres. Western*, S. 36f

²⁵ HAUSLADEN, Gary J., „Where the Cowboy Rides Away: Mythic Places for Western Film“, *Western, Places, American Myths*, Hg. Gary J. Hausladen, S. 299

So zeigt z.B. *My Darling Clementine*²⁶ Figuren, die mit sich und ihrer Umgebung hadern. Vor allem Doc Holliday, der von seiner Vergangenheit eingeholt wird entspricht diesem Bild. Diese Entwicklung beginnt in den 40er Jahren – die Filme fallen hier bereits unter den Begriff des Adult Western – und wird in den Spätwestern noch radikaler.

Für die folgende Analyse wurde der Film *My Darling Clementine* gewählt. Dieser veranschaulicht deutlich die Kriterien des klassischen Westerns und zeigt zudem, wie hier mit Rache umgegangen wird.

3.1.1. My Darling Clementine

In John Fords *My Darling Clementine* aus dem Jahr 1946 spiegeln sich nicht nur die Einflüsse anderer Genres und die Umstände der Entstehungszeit wider. Dieser Film verbindet diese Eigenschaften zudem noch mit denen, die zuvor als klassisch charakterisiert wurden, wobei man zumindest im Ansatz bereits Veränderungen im Genre erkennen kann. Dennoch wird anhand von *My Darling Clementine* besonders gut deutlich, wie der klassische Western in Bezug auf Rache funktioniert. Wie geht der Film damit um, welches Bild wird dem Publikum vermittelt? Die folgenden Kapitel setzen sich mit diesen und weiteren Fragen auseinander. Vor allem der Einsatz der filmischen Mittel wird in Hinblick auf Rache analysiert. Es soll aufgezeigt werden, wie Rache in diesem Western inszeniert wurde – mit allen Komponenten, die dieses Thema mit sich bringt.

3.1.1.1. Inszenierung der racheauslösenden Tat und des finalen Racheaktes

Im Zusammenhang mit der Untersuchung von Rache in einem Film, sind mindestens zwei Szenen von großer Bedeutung: die Szene, in der die racheauslösende Tat gezeigt wird und in weiterer Folge natürlich die Resolution, die sich im Racheakt wieder findet.

My Darling Clementine vermittelt in beiden Szenen mit Hilfe bestimmter filmischer Stilmittel eine gewisse Stimmung. Obgleich diese jedoch sehr

²⁶ Vgl. *Faustrecht der Prärie*, Regie: John Ford [Orig. *My Darling Clementine*, USA 1946]

unterschiedlich sind, besteht durch das Rachethema, das sich wie ein roter Faden durch den Film zieht, eine Verbindung.

Kamera & Montage

Da Fords Film eine chronologische Narration besitzt, bekommt das Publikum die Ursache für die spätere Rache relativ früh zu sehen. Der Regisseur verzichtet auch auf Flashbacks, um die Tat ins Gedächtnis zu rufen. In der Szene kommen Wyatt und seine beiden Brüder Morgan und Virgil gerade zurück aus der Stadt. Sie reiten auf die Kamera zu, bis alle drei in den Vordergrund des Bildes gerückt sind²⁷. Die Kamera bleibt dabei starr. Nachdem sie das Fehlen der Rinder bemerkt haben, folgen vier harte Schnitte, die zunächst das verlassene Lager und zuletzt den jüngsten Bruder James Earp in einer Halbtotalen auf dem Boden liegend zeigen²⁸. Der nächste Schnitt verschafft dem Zuschauer, wie auch den Earps die Gewissheit, dass es sich tatsächlich um James handelt. Eine Großaufnahme seines Gesichtes bestätigt die Vermutung, dass er tot ist. Anschließend werden die drei Brüder gezeigt, wie sie zu James reiten und in weiterer Folge bei ihm sind. Sie stellen den Tod fest, was deutlich wird, als sie einen Mantel über ihn legen. Die abschließende Einstellung dieser Szene zeigt Wyatt, Morgan und Virgil aus einer Obersicht (vgl. Abb.1). Dabei sind die Gesichter kaum oder gar nicht zu sehen.



Abb.1: Morgan, Wyatt und Virgil Earp (v.l.) nach dem Fund ihres ermordeten Bruders.²⁹

²⁷ Faustrecht der Prärie, R: John Ford [O: My Darling Clementine], 0:11:14ff

²⁸ Ebenda, 0:11:31

²⁹ Ebenda, 0:12:23

Die Übersicht vermittelt dabei den Eindruck von momentaner Hilflosigkeit. Gegen den Tod können sie nicht ankommen, er ist mächtiger als alle drei zusammen. Gleichzeitig wirken die drei Brüder so, als ob sie den Kopf in Gedenken an ihren kleinen Bruder neigen und womöglich bereits planen, wie sie ihn rächen bzw. Gerechtigkeit für dessen Tod erlangen können. Zudem fällt auf, dass innerhalb dieser ganzen Sequenz die Kamera stets starr und bewegungslos ist. Sie folgt den Personen nicht auf deren Pferden oder wenn sie bei James ankommen. Harte Schnitte markieren immer wieder eine neue Einstellung. Personen verlassen das Bild auf der einen Seite um in der Folgeeinstellung auf der anderen Seite wieder ins Bild zu kommen.

Die Szene der Auflösung im Racheakt unterscheidet sich zunächst vor allem in ihrer Dauer. Während die Schlüsselszene zu Beginn nur etwas länger als eine Minute dauert, zieht sich der Racheakt über beinahe zehn Minuten. Nachdem sich Wyatt Earp und seine Helfer vorbereitet haben, gehen sie langsam die Straße zum Ort des Geschehens, dem OK Corral, hinunter.³⁰ In einer Totalen sieht man aus weiter Entfernung drei Personen auf der Straße. Diese Einstellung gibt in etwa die Sicht der Clantons wieder bzw. verdeutlicht, dass diese ebenso wie die Zuschauer nicht genau erkennen können, wer dort tatsächlich auftaucht. Da Earp ein Täuschungsmanöver geplant hat, sichert ihm diese Distanz zunächst dessen Gelingen. Die Clantons können nur erahnen, dass Wyatt Earp mit seinem Bruder und Doc Holliday kommt, während letztere sich tatsächlich auf einem anderen Weg befinden, um Earp von hinten Deckung geben zu können. Auf der anderen Seite vermittelt diese Sicht auf Tombstone zugleich den Eindruck von einer übermächtigen Natur, die alles umgibt. Die Stadt und vor allem die Menschen darin wirken winzig und hilflos dagegen.

Anders als in der racheauslösenden Szene kann man hier Kamerabewegungen in Form von Schwenks wahrnehmen. Zwar haben die starren Einstellungen ebenfalls die Überhand, doch dann und wann folgt die Kamera auch den Bewegungen einer Figur. So z.B. als der alte Clanton einen seiner Söhne anweist, seinem Bruder an anderer Stelle Deckung zu geben.³¹ In der Regel

³⁰ Ebenda, 1:22:54ff

³¹ Ebenda, 1:26:03ff

verlassen oder betreten die Figuren jedoch eine Einstellung ohne, dass die Kamera ihnen folgt.

Auffällig ist, dass Ford bei diesem entscheidenden Aufeinandertreffen der Earps und der Clantons wiederholt eine bestimmte Perspektive auf einige Personen verwendet. Der alte Clanton, Wyatt Earp und sein Bruder Morgan werden wiederholt aus der Untersicht gezeigt.



Abb. 2³² und 3³³: Der alte Clanton vor der Schießerei.

Abb. 4³⁴: Clanton danach.

Bei Clanton, der sich bereits im OK Corral verschanzen konnte und von seinen drei Söhnen gedeckt wird, wird durch die leichte Untersicht dieses Gefühl der Überlegenheit filmisch gestützt (vgl. Abb. 2 und 3). Denn als seine Söhne tot sind und er allein zurück bleibt, ist er nur in einer Halbtotalen im Mittelpunkt des Bildes zu sehen (vgl. Abb. 4), was ihm kaum noch das Gefühl von Macht und Stärke verleiht.

Bei der Earp Brüdern hat die Untersicht eine ähnliche Wirkung. Anders als Clanton sind sie aber auch nach dem Schusswechsel noch aus der Untersicht zu sehen. (vgl. Abb. 5 bis 7).



Abb. 5³⁵, 6³⁶ und 7³⁷: Wyatt und Morgan Earp vor, während und nach dem Schusswechsel.

³² Ebenda, 1:23:30

³³ Ebenda, 1:27:31

³⁴ Ebenda, 1:29:50

³⁵ Ebenda, 1:24:39

³⁶ Ebenda, 1:29:39

³⁷ Ebenda, 1:30:20

Dieser subtile Einsatz von unterschiedlichen Perspektiven sagt etwas über die Atmosphäre der Situation aus, in der sich die Figuren zu diesem Zeitpunkt befinden. Auch wenn der alte Clanton anfangs überlegen zu sein scheint, verliert er im Endeffekt alles.

Mise en Scène und Sound

Neben Kameraeinstellungen und der Art von Montage, die Ford bei diesen beiden Schlüsselszenen einsetzte, spielt auch Mise en Scène darin eine sehr relevante Rolle. Das Setting, die Musik, das Licht – all das überträgt eine gewisse Stimmung auf das Publikum. Als die Earp Brüder ihren ermordeten Bruder James entdecken, entsprechen die äußeren Umstände ebenso der düsteren Stimmung. Es ist Nacht und demzufolge ist auch die Szene sehr dunkel. Hinzu kommt, dass es stark regnet. Alles im allem also eine Nacht, die alles andere als einladend ist. Es wird vor allem das Bild vom harten Westen gezeigt, in dem man der Natur und den Naturgewalten ausgeliefert zu sein scheint. Von der Umgebung ist kaum etwas zu sehen, da es so dunkel ist. Das Lager, in das sie zurückkehren, finden sie unaufgeräumt auf. Dadurch ist schnell klar, dass etwas nicht stimmt. Unterstützt wird das Ganze durch die dramatische Musik und durch die Art der Beleuchtung. Als James gefunden wird, kommt das wenige Licht vor allem von hinten oben, wodurch seine am Boden liegende Leiche zusammen mit dem Pferd besonders in den Mittelpunkt des Bildes gerückt wird³⁸. Der Blick des Zuschauers wird somit auf den Körper gelenkt, wodurch die Dramatik der Situation schnell klar wird.

Der Racheakt hingegen folgt einer völlig anderen Inszenierung, die vor allem auch durch die Gegensätze eine Beziehung zu der Szene der racheauslösenden Tat herstellt. Zunächst einmal spielt die Szene am frühen Morgen. Dementsprechend ist es hell. Die Sonne scheint, nichts deutet auf ein Unglück hin. Das bereits am Morgen sehr stark erscheinende Sonnenlicht ist hart und wirft Schatten. Diese sind klar erkennbar und nicht aufgefüllt. Dadurch erscheint die Szenerie relativ authentisch, so könnte ein Tag im Westen beginnen. Während es zu Beginn des Films noch stark regnete, ist nun kein Tropfen Wasser in Sicht. Die Stadt ist in festen Händen der sie umgebenden

³⁸ Ebenda, 0:11:31

Wüste. Staub und Sand werden aufgewirbelt, vor allem als die Postkutsche durch die Straße jagt. Die Kutsche wirbelt dabei so viel Sand auf, dass einem der Clanton Söhne dadurch die Sicht genommen wird und er schließlich sein Ziel – Wyatt Earp – verfehlt.

Das OK Corral, der Ort an dem die verbleibenden Earp Brüder mit dem Mord ihrer Brüder abschließen wollen, ist ebenfalls von großer Bedeutung. Es ist dabei nicht einfach nur der überlieferte Ort, an dem der Mythos von Wyatt Earp begann. In *My Darling Clementine* finden die Clantons hier auch eine Art Schutz. Sie verschanzen sich hinter den Zaunpfählen und warten auf ihre Gegner. Diese hingegen kommen schutzlos die Straße hinunter. Doch der Film zeigt, dass sie letzten Endes dennoch unterlegen sind. Dieser Untergang beginnt interessanterweise damit, dass einer der Clanton Söhne das Tor öffnet und aus dem Corral herauskommt. Er gibt seine – wenngleich auch nicht besonders flächendeckende – Deckung auf, da er sich seiner sicher ist.

Zuvor wurde bereits festgestellt, dass der Fund von James Earps Leiche von dramatischer Musik begleitet wurde. Dagegen sticht während der Rache-Szene besonders hervor, dass keine Musik zum Einsatz kommt. Doch gerade das Fehlen einer begleitenden Melodie, steigert die Spannung. Der Raum ist erfüllt von Stille, welche erst mit dem Auftauchen der Postkutsche durchbrochen wird, worauf kurze Zeit später die Schüsse folgen. Die Stille wirkt dadurch wie die Ruhe vor dem Sturm. Alle Beteiligten, das Publikum mit eingeschlossen, sind sich sicher, dass bald etwas passieren wird.

Zeitebene

Die Rachegeschichte, von der *My Darling Clementine* handelt, wird von Ford mittels einer narrativen Montage auf die Leinwand gebracht. Das bedeutet, dass er auf zeitliche Einschnitte in Form von Flashbacks verzichtet. Zuvor wurde bereits festgestellt, dass die zeitlich gesehen erste Tat auch im Film zuerst gezeigt wird. Um die Tat beim Zuschauer ins Gedächtnis zu rufen, wird lediglich dann und wann davon gesprochen, das Grab des Bruders zu besuchen, das der Zuschauer kurz nach der Tat selbst auf der Leinwand betrachten kann. Der bewusste Verzicht darauf, die Tat z.B. durch Flashbacks mehr in den Vordergrund zu stellen, führt dazu, dass aufgrund der

Nebenhandlung rund um Clementine Carter der Vorfall in Vergessenheit zu geraten droht. Dem wird durch die Erwähnung des Bruders und das wiederholte Auftauchen der Clantons entgegen gewirkt.

Die erzählte Zeit entspricht etwa fünf Tagen vom Auftauchen der Earps bis zu deren Abreise. Aus diesem Grund gibt es keine sehr großen Ellipsen, mittels derer Zeit übersprungen wird. Ford setzt zudem auch kaum Parallelmontage ein. Die Handlungen passieren, abgesehen von den Verfolgungsjagden, meist eine nach der anderen. Als Wyatt etwa Doc in dem Glauben, dieser sei der Mörder seines Bruders, verfolgt, wird zwischen ihm und Doc Holliday oft hin und her geschnitten.

Besonders interessant im Hinblick auf den kurzen Zeitraum, den die Story umfasst, ist die Ausführung der Rache der Earps. Diese wird nicht sehr lange geplant. Schon in der Nacht, in der sie ihren toten Bruder finden, scheint die Entscheidung über die weitere Vorgehensweise klar zu sein. Die drei Brüder schwelgen nicht lange in Trauer über den Verlust und verlieren sich dadurch nicht in ihren Rachegeanken. Obwohl der Entschluss schnell gefasst wird, rächen sie sich nicht in blinder Wut. Der Plan ist äußerst gut durchdacht. Trotz ihrer sehr starken Vermutung, wer die Täter sein könnten, warten die Earps den endgültigen Beweis ab. Selbst dann bewahren sie allerdings ihre Ruhe und gehen im Namen des Gesetzes mit einem offiziellen Haftbefehl auf die Clantons zu.

Raumebene

Auf ihrem Weg der Rache haben die Earp Brüder keinen besonders großen Raum zu überwinden. Die Ermordung ihres Bruders findet außerhalb von Tombstone statt. Die Täter müssen jedoch nicht verfolgt und gefunden werden. Im Gegenteil: Da Wyatt und seine Brüder die Verantwortlichen bereits zu kennen glauben, zwingt sie ihr Vorsatz der Rache dazu, ihre Reise abubrechen und in Tombstone zu bleiben. Täter und Rächer befinden sich räumlich gesehen stets sehr nah an dem jeweils anderen. Es kommt sogar wiederholt vor, dass sie sich über den Weg laufen. Das erste Mal beinahe unmittelbar nachdem James Leiche entdeckt wurde. Die Nähe erzeugt eine

gewisse Spannung, die bei solchen und weiteren Aufeinandertreffen immer wieder zu spüren ist.

Die finale Auseinandersetzung zwischen den Earps und den Clantons findet am OK Corral statt, das durch die historisch überlieferte Geschichte von Wyatt Earp bereits mythischen Charakter hat. Durch die bereits erwähnten Totalen wird nicht nur der Handlungsraum etabliert. Es wird zugleich vermittelt, dass sich außer den Teilnehmern des folgenden Gefechts keine anderen Menschen auf der Straße befinden. Die in der Nacht so lebhafteste Stadt – man denke hierbei nur an den Anfang, als Wyatt den betrunkenen Indianer überwältigt und aus der Stadt jagt – ist menschenleer. Durch den bevorstehenden Racheakt an den Clantons wird so ein eigener Raum geschaffen, ein Raum für eben diesen Konflikt. Die Stadt und deren Bewohner werden beinahe vollkommen ausgeblendet und sind nicht Teil dieses Raums der Rache. Gebrochen wird dieses Bild erst mit der auftauchenden Postkutsche, die wie zuvor bereits erwähnt, die Stille der Situation durchbricht. Sie ist ein Symbol der außerhalb dieses Handlungsraums existierenden Welt. Dass sie gewissermaßen mitten durch diesen hindurch fährt, kann als ein Zeichen für die ihn umgebende Gesellschaft gelesen werden. In dieser Gesellschaft sind Konflikte nicht durch Selbstjustiz zu lösen, sondern mittels staatlicher und gesetzlicher Hilfe. Der Handlungsraum für die Rache der Earps steht somit auch unter dem Einfluss dieser Außenwelt und kann nicht ohne sie existieren. Nachdem die Kutsche den Raum durchquert hat, greift Wyatt Earp letzten Endes nicht in erster Instanz zu seiner Waffe, sondern zieht davor noch den Haftbefehl aus seiner Tasche. Der Bezug zu dem übergeordneten Raum des Rechts und somit des Staates selbst, wird damit endgültig hergestellt.

3.1.1.2. Inszenierung des Rächers, Wyatt Earp und der Täter, den Clantons

Was *My Darling Clementine* besonders gut darstellt, sind die Unterschiede zwischen den Earp Brüdern, Wyatt Earp im Besonderen und den Clantons. Die Charakterzüge, die guten wie die schlechten, werden vor allem durch die Taten der Figuren deutlich. Die Art der Inszenierung unterstützt das Prinzip des Guten Westernhelden gegen die bösen Verbrecher. Dadurch behält der Film die

klassische Form und kann seine moralische, obwohl zugleich naive Botschaft übermitteln.

Wyatt Earp

Betrachtet man den Protagonisten, Wyatt Earp genauer, fällt auf, dass er in der Regel sehr gepflegt auftritt. Seine wiederholten Besuche beim Barber der Stadt stützen diesen Eindruck. Obwohl er dem Publikum zunächst als unrasierter Cowboy vorgestellt wird, zeigt sich sein wahres Ich erst nach der Rasur und der Übernahme des Marshallpostens. Sein Aussehen mit Schnurrbart und hohem Hut wird abgerundet durch den silbernen Sheriffstern. Sobald er Marshall von Tombstone ist, sieht man Earp nur selten ohne den Stern. Er nimmt ihn nur zweimal selbst ab. Das erste Mal an dem Sonntag, an dem er mit Clementine Carter zu dem Fest auf dem unfertigen Kirchenplatz geht. Hier ist er quasi außer Dienst und nur ein nervöser Mann, der mit einer jungen, hübschen Frau tanzt. Das zweite und letzte Mal, dass Wyatt den Sheriffstern abnimmt ist kurz vor dem großen Finale. Er ist hier nun zwar noch immer Hüter des Gesetzes – den Stern trägt er in seiner Tasche bei sich. Auf der anderen Seite ist diese Angelegenheit doch auch eine private, in der sich die zwei übriggebliebenen Earp-Brüder für die Ermordung ihren beiden anderen Brüder, James und Morgan an den Clantons rächen. Das Abnehmen des Zeichens des Gesetzes hat hier also auch eine symbolische Bedeutung. So wie er den Stern in seiner Tasche bei sich trägt, so behält er auch das Gesetz gedanklich bei sich.

Henry Fonda als Wyatt Earp lässt stets einen sehr abgeklärten, intelligenten Mann vermuten. Er ist dabei gleichzeitig entspannt wie auch aufmerksam. Sieht man ihn vor dem Gasthaus unbefangen auf den zwei Hinterbeinen seines Stuhls schaukeln, vermutet man weniger einen Mann auf einem Rachefeldzug. Vielmehr ist er hier ein Mann, der ohne übermäßig viel Stress den Überblick über eine ruhige Stadt behält. In den Szenen mit Clementine Carter hingegen zeigt er eine sehr menschliche bzw. weiche Seite. Er wirkt in ihrer Gegenwart etwas zögernd, fast schon verlegen. Doch eben diese Mischung aus Gelassenheit, Intelligenz und Menschlichkeit ist es, die Wyatt bei den Zuschauern als sehr sympathischen Westernhelden erscheinen lässt.

Die Clantons

Die Clantons werden im Gegensatz zu Wyatt Earp ganz anders in Szene gesetzt. Durch ihre Cowboy-Kleidung und bärtigen Gesichter wirken sie eher ungepflegt, beinahe wie Hinterwäldler. Selbst als die Earps zu Beginn selbst noch Cowboys mit einer Rinderherde sind, wirken die vier im Vergleich zu den Clantons noch gepflegt. Walter Brennan in der Rolle des alten Clanton verpasst der Figur etwas Linkisches, und Hinterhältiges. Seine undeutliche, etwas nuschelnde Art zu sprechen ist ein wichtiger Charakterzug von ihm. Auch er ist meist mit einem wichtigen Accessoire zu sehen: seiner Peitsche. Diese setzt er sowohl bei seinen Kutschpferden als auch bei seinen eigenen Söhnen und dem Barmann Mac ein. Im Gegensatz zum Sheriffstern, der vor allem mit positiven Attributen wie Gerechtigkeit, Ordnung, Recht und Schutz verbunden ist, ruft die Peitsche eher negative Assoziationen hervor: u.a. Gewalt, Brutalität, Bestrafung und Disziplinierung. Für das Publikum ist relativ schnell klar, dass die Clantons die Täter sind, obwohl es bis zum Schluss nie eindeutig gesagt wird. Die Söhne geben sich nach außen stark und überlegen, haben sie es aber mit ihrem Vater zu tun, werden sie schnell zu unterwürfigen Schwächlingen. Die Machtverteilung innerhalb der Familie ist dadurch sehr klar erkennbar. An dieser Stelle lohnt es sich, die Umgebung zu betrachten, in der die Clantons im Film gezeigt werden. So sind sie nicht im Theater, als der Schauspieler in der Stadt ist, sondern amüsieren sich mit bzw. über ihn in einer zwielichtigen Bar, die voll von Mexikanern ist. Auch ihr Zuhause ist weit außerhalb der Stadt, was man durch die Verfolgungsjagd gegen Ende des Films erfährt. Sie sind nicht nur räumlich gesehen Außenseiter, ihr Verhalten macht sie auch bei den „braven“ Bürgern der Stadt nicht gerade beliebt. Im Gegensatz dazu zeichnet sich Wyatt Earp als der Marshall durch Nähe aus. Er lebt, wie die meisten auftretenden Personen in der Stadt.

Position in der Gesellschaft

Wie gelingt es Wyatt Earp trotz Rachegedanken die Sympathie der Zuschauer beizubehalten und nicht, wie die Clantons als brutal zu gelten? Der Grund dafür liegt darin, wie er mit den Rachegedanken umgeht. Man sieht weder Wyatt

noch seine Brüder vor Wut schnelle und unüberlegte Handlungen treffen. Das spiegelt sich zugleich auch in ihrer jeweiligen Position in der Gesellschaft wider. Allein durch ihren Posten als Marshall und dessen Deputys haben die Earps eine bestimmte Stellung innerhalb der Gesellschaft von Tombstone. Als Hüter des Gesetzes schützen sie die Stadt vor Verbrechen und sorgen für Ordnung. Vor allem Wyatt erscheint ein sehr angesehener Bürger zu sein. Er sorgt beispielsweise dafür, dem verärgerten Theaterpublikum den Schauspieler Thorndyke wieder zu bringen, nachdem dieser verschwunden war. Die Bewunderung der Menschen oder anders ausgedrückt Wyatts Beliebtheit zeigt sich später auch während des Einweihungsfestes der Kirche. „Make room for our new marshal and his lady fair“³⁹ – mit diesen Worten wird die Ankunft des Marshalls in Begleitung von Clementine auf der Tanzfläche verkündet. Die Masse macht Platz und das Paar darf die Tanzfläche vollkommen für sich beanspruchen. Er ist also ein aktives Mitglied der Gemeinschaft, den die Menschen nicht nur respektieren, sondern auch gern haben. Da er selbst nicht gegen das Gesetz verstößt und selbst bei seiner Rache im Namen des Gesetzes handelt, bleibt dieses Verhältnis zwischen ihm und den Bürgern von Tombstone bestehen. Er befindet sich demnach nicht nur räumlich gesehen innerhalb der Stadt, Wyatt nimmt auch innerhalb der Gesellschaft eine zentrale Rolle ein. Sein Wohnort spiegelt so also seine Position in derselben wider.

Gilt dieser Umstand andererseits auch für die Clantons, die räumlich gesehen außerhalb der Stadt leben? In vielerlei Hinsicht trifft das durchaus zu. Die Clantons sind in ihrer Funktion als Viehbesitzer zwar Teil der Gesellschaft, sie nehmen dabei jedoch keine zentrale Funktion ein. Ihre Zeit verbringt die Familie weniger im Saloon, in dem sich die meisten „guten“ Bürger aufhalten, sondern in einem weitaus fragwürdigeren Etablissement. Anstatt wie die meisten anderen im Theater auf den Auftritt von Thorndyke zu warten, haben die Söhne in einer Bar voller Mexikaner ihren Spaß mit dem unbewaffneten Schauspieler. Seiner Darstellung von William Shakespeares Hamlet können die vier aber schlussendlich dennoch nichts abgewinnen. Zusammengefasst kann man also auch für die Clantons behaupten, dass ihr Wohnort deren Position innerhalb der Gesellschaft reflektiert. Sie leben außerhalb der Stadt und befinden sich ebenso am Rande der Gesellschaft. So tragen sie entsprechend nur wenig, wenn

³⁹ Ebenda 1:00:55ff

überhaupt etwas zum gemeinschaftlichen Leben in Tombstone bei. Ihr eigener Vorteil oder das eigene Vergnügen steht an erster Stelle. Ihre Taten – die Ermordung von James und der Diebstahl der Rinderherde – bestätigen diese Vermutung.

3.1.1.3. Bedeutung von Gewalt in Bezug auf Rache

Im Film allgemein und im Western speziell ist Rache oftmals mit Gewalt verbunden, beginnend mit der Tat, die die Rachegedanken überhaupt hervorruft bis hin zu der Rachehandlung selbst. *My Darling Clementine* stellt hier natürlich keine Ausnahme dar, wenngleich John Ford mit der Gewalt, die er in diesem Zusammenhang auf der Leinwand präsentiert auf seine eigene Art und Weise umgeht. Er setzt sie nur sehr gezielt ein und kann dadurch sowohl die Handlung, als auch die Charaktere des Films unterstützen.

Einsatz von Gewalt

Der spärliche Einsatz von Gewalt in *My Darling Clementine* ist insofern relevant für die Analyse, da dieser zugleich sehr durchdacht ist. In dieser Hinsicht sollte nicht nur das betrachtet werden, was zu sehen ist. Es ist ebenso wichtig, wenn nicht gar von größerer Bedeutung, zu untersuchen, warum Ford oft auf den Einsatz von Gewaltdarstellungen verzichtete. Immerhin geht es um Rache. Doch es ist genau dieses Fehlen derartiger Szenen, wodurch die Szenen, in denen wiederum Gewalt dargestellt wird, mehr hervorstechen.

Betrachtet man etwa die Szene, in der die Rachegedanken der Earps ihren Anfangspunkt haben, fällt sofort auf, dass die Szene vollkommen ohne Gewalt auskommt. Der hinterhältige Mord ist bereits geschehen. Sie finden nur das Ergebnis einer gewalttätigen Tat. Warum wird hier darauf verzichtet, diese zu zeigen? Zum einen wissen die Zuschauer dadurch selbst nicht, was passiert ist. Sie erfahren die gleiche Überraschung und möglicherweise auch den Schock über den schrecklichen Fund. Zwar legt die Vermutung nahe, dass die Clantons die Täter sind, doch es gibt keine Beweise. Die Spannung kann somit gesteigert werden, besonders als Doc fälschlicherweise verdächtigt wird und sich das Blatt gewendet zu haben scheint.

Bei dem Zusammentreffen von Wyatt mit den Clanton Söhnen in der mexikanischen Bar, kann man die Anspannung beinahe sehen. Es wird fast erwartet, dass die Situation eskaliert. Wyatt, der es bevorzugt, Gewalt zu vermeiden, verhält sich auch in dieser Lage zunächst friedlich. Aus Gegenwehr kommt er letztlich nicht um die Anwendung von Gewalt herum, jedoch nur in einem geringen Maße. Er schlägt nicht zuerst und er ist auch nicht derjenige, der zuerst schießt. Das zeigt sich deutlich beim Showdown. Er möchte die Situation gewaltfrei mit Hilfe des Gesetzes lösen. Wenig überraschend eröffnen die Clantons daraufhin das Feuer. Es ist deutlich zu erkennen, dass bei den Zusammentreffen mit den Clantons Wyatt Earp seiner Person treu bleibt und versucht, Gewalt zu vermeiden. Die Clantons auf der anderen Seite suchen beinahe die direkte Konfrontation, was in ihrem Fall in der Regel mit körperlicher Gewalt oder Schüssen verbunden ist.

Der seltene Einsatz von Gewalt spiegelt daher auch die Figur des Wyatt Earp wider, der von Ford dargestellt wird. Es scheint so, als wolle er, ebenso wie Wyatt, darauf verzichten. Doch in bestimmten Situationen ist es weder John Ford noch Wyatt Earp möglich. Das Bild, das er dadurch vom Wilden Westen zeichnet, zeigt ein Amerika, in dem das Gute siegt und überwiegt. Gewalt ist zwar vorhanden, doch sie beherrscht nicht die Leben der Bürger. Wird Gewalt von einem der Guten angewendet, dann nur, um die Sicherheit gewährleisten zu können. Im Grunde ist es also ein sehr naives Bild von einer in der Realität weitaus rauerer Gesellschaft.

Darstellung von Gewalt

Da Gewaltszenen nur selten eingesetzt werden, ist ein genauer Blick auf solche Szenen angebracht. Als aussagekräftiges Beispiel soll hier das Zusammentreffen von Wyatt Earp und den Clanton Söhnen in der mexikanischen Kneipe dienen. Wyatt, der zusammen mit Doc Holliday im Grunde nur den Schauspieler Thorndyke zurück ins Theater bringen möchte, trifft auf die vermutlich alkoholisierten Söhne Clantos, die sich einen Spaß mit Thorndyke machen.⁴⁰ Nachdem Doc die Kneipe wegen seines starken Hustens verlassen hat, steht Wyatt den vier Männern allein gegenüber. Durch eine

⁴⁰ Vgl. ebenda 00:30:06ff

Halbtotale ergibt sich beinahe der Eindruck, selbst anwesend zu sein und das Geschehen zusammen mit den Mexikanern zu beobachten (vgl. Abb. 8). Diese Einstellung behält Ford etwa 25 Sekunden lang bei. Dabei bewegt sich die Kamera nicht, sondern bleibt, wie schon bei anderen erwähnten Szenen, starr an ihrem Standpunkt. Die einzige Bewegung entsteht durch die handelnden Figuren im Bild. Ein Mexikaner gibt den Blick der Kamera frei, indem er links aus dem Bild tritt. Wyatt geht zu Thorndyke und hilft diesem von seinem Podest – einem Kneipentisch – herunter. Die vier Brüder stehen dabei und sehen der Sache mit gespannter Haltung und grimmiger Miene zu. Erst als Thorndyke sie auf eine gehobene Weise beleidigt, was sie inhaltlich nicht unbedingt, wohl aber den Tonfall verstehen, wollen sie ihn am Verlassen des Lokals hindern. Wyatt reagiert darauf mit einem Schlag auf den Kopf von einem der vier. All das geschieht noch immer in der ersten Einstellung der Halbtotale. Als einer der anderen Brüder seine Waffe zieht, ändert sich das. Auf den Schnitt folgt die Einstellung die Wyatt von hinten auf der linken Bildhälfte zeigt, wie er dem Clanton seine zuvor gezogene Waffe aus der Hand schießt. Anschließend dreht sich Earp um etwa 90 Grad und zielt mit seinem Revolver nach rechts (vgl. Abb 9).



Abb. 8⁴¹: Earp, Thorndyke und die Clantons



Abb. 9⁴²: Earp zielt mit seiner Waffe rechts aus dem Bild.

Ein weiterer Schnitt enthüllt, dass damit die zwei verbliebenen Söhne des alten Clanton gemeint sind, denn diese heben gehorsam ihren Hände in die Höhe. Noch während sich ihre Hände nach oben bewegen, wird auf den alten Clanton geschnitten, der in einer Tür erscheint. Sein Blick geht zunächst nach rechts zu

⁴¹ Ebenda, 00:33:40

⁴² Ebenda, 00:33:45

seinen Söhnen. Anschließend blickt er frontal an der Kamera vorbei. Die Reaktion seines Gesichtsausdrucks lässt stark vermuten, dass er nun Wyatt Earp mit seiner Waffe in der Hand entdeckt haben muss.

Nach etwa vier Sekunden wechselt die Einstellung wieder in die Halbtotale. Der Zuschauer kann nun also das Ergebnis der Eskalation erkennen: Zwei der Söhne heben ihre Hände hoch, einer sitzt vor ihnen auf dem Boden und reibt sich die Wange, der letzte liegt hinter dem Tisch auf dem Boden, während Earp daneben mit seiner Waffe in der Hand steht.

Diese Szene zeigt, dass Ford zwar Gewalt einsetzt, diese jedoch auf ein Minimum reduziert. Die Situation hätte hier bereits eskalieren können, einer der Clantons getötet werden können. Doch der Schuss geht nur auf die Hand, um einen Schuss von Clantons Sohn überhaupt zu vermeiden. Auch wird auf die gezeigte Gewalt weniger Wert gelegt, als auf die Auflösung der Situation. Ford arbeitet ohne Blut und zeigt auch sonst keine Verletzungen. Zudem verwendet er auch keine Groß- oder Detailaufnahmen von Schüssen oder Schlägen. Er setzt die Gewalt, die auf der Leinwand zu sehen ist damit also nicht in den Mittelpunkt und somit nicht in den Fokus des Betrachters.

3.1.1.4. Ebenen von Rache

Besonders interessant in *My Darling Clementine* sind die unterschiedlichen Ebenen von Rache, die vermittelt werden. Auf den ersten Blick geht es natürlich um die Rache der Earp Brüder an den Clantons. Doch bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass diese sich auch umgekehrt an den Earps rächen wollen bzw. das auch in die Tat umsetzen. Dazu kommt schließlich noch Doc Holliday, der den Earps nicht nur aus Freundschaft im finalen Aufeinandertreffen beisteht. Auch er verfolgt dabei seine persönlichen Rachegeanken. Nichtsdestotrotz gehen alle auf eine unterschiedliche Art mit der jeweiligen Situation um. Obwohl die einzelnen Ebenen von Rache in *My Darling Clementine* eng miteinander verbunden sind, verleiht jeder seinen Rachewünschen auf seine eigene Weise Ausdruck.

Die Rache der Earp Brüder

Die Ermordung von James Earp ist zusammen mit dem Diebstahl der Rinderherde die auslösende Tat für alle weiteren Ereignisse. Der Rachedanke und die Auflösung des Verbrechens können somit als der rote Faden des Films gesehen werden. Wyatt entschließt sich erst durch diese erste Tat, in Tombstone zu bleiben. Entscheidend hierbei ist, auf welchem Weg er und seine Brüder ihre Gedanken in die Tat umsetzen wollen. Sie stellen sich in den Dienst des Staates und übernehmen den Posten des Marshalls und. der Deputys. Sie geben demnach keiner blinden Wut und Verzweiflung über die Ermordung ihres Bruders nach, sondern sind besonnen und nutzen das Gesetz für sich, zumal sie zu Beginn nicht sicher sind, wer die Täter sind. Sie stellen Nachforschungen an, um Gewissheit erlangen zu können. So berichtet Virgil Earp, dass er einer Spur vom Land der Clantons gefolgt ist und dabei erkannt hat, dass Sie Rinder treiben.⁴³ Nichtsdestotrotz überstürzen die Brüder nichts. Sie haben noch immer keinen Beweis, um den Clantons den Mord an James nachzuweisen, die Gewissheit darüber erlangen sie erst zu einem späteren Zeitpunkt. Die Stelle des Marshalls ermöglicht Wyatt aber, seiner Rache auf legale Weise nachzukommen. Er schafft dadurch Recht und Ordnung in der Gegend, da gesetzlose Verbrecher beseitigt werden. Andererseits verschafft ihm die Ausführung seines Jobs auch selbst Genugtuung, da er die Mörder seine kleinen Bruders bestrafen kann – und das alles natürlich im Namen des Gesetzes. Er bleibt auf diese Art auch für die Zuschauer stets der Gute, da er nicht vom rechten Weg, dem Weg des Gesetzes abweicht. Somit bleiben seine Taten moralisch vertretbar. Er ist ein amerikanischer Held mit dem man sich guten Gewissens identifizieren kann.

Die Rache von Doc Holliday

Doc Holliday ist im Gegensatz zu Wyatt Earp nicht eindeutig der guten Seite zuzuordnen. Er ist Spieler und offensichtlich auf der Flucht vor seiner Vergangenheit, die ihn in Form von Clementine Carter wieder einholt. Während ihres Geständnisses wird Chihuahua, die Sängerin im Saloon und Geliebte von

⁴³ Vgl. ebenda, 00:16:37ff

Doc, von Billy Clanton angeschossen.⁴⁴ Doc nimmt seine alte Berufung des Chirurgen wieder auf, um ihr mittels einer Not-Operation zu helfen. Als sie trotz seinen Bemühungen stirbt, bricht für ihn eine kleine Welt zusammen. Nicht rein aufgrund des Todes von Chihuahua, vielmehr ist er von sich und seinen Fähigkeiten enttäuscht, da diese nicht ausreichten, um sie zu retten. Er schließt sich also Wyatt bei der Auseinandersetzung mit den Clantons an. Auf der einen Seite hat sich inzwischen so etwas wie Freundschaft zwischen den beiden entwickelt, was ein Grund für Docs Hilfe sein kann. Gleichzeitig erkennt man deutlich seine Verzweiflung über Chihuahuas Tod und somit über sein eigenes Versagen. Die Ursache für das alles sieht er bei den Clantons. Es spielt dabei keine Rolle, dass der eigentliche Täter, der auf Chihuahua geschossen hat, Billy Clanton, bereits tot ist. Er will trotzdem seine Rache. Im Gegensatz zu den Earps möchte er wenig Zeit verlieren und es schnell hinter sich bringen. Der kurze Dialog, als er vor dem großen Finale ins Büro des Marshalls kommt, macht das besonders deutlich:

[Doc betritt das Büro des Marshalls.]

Wyatt: „How's Chihuahua?“

Pause.

Doc: „She's dead.“

Pause.

Doc: „,Doctor' John Holliday!“

Pause. [Doc Holliday nimmt sich eine Waffe und überprüft, ob sie geladen ist.]

Doc: „When do we start?“⁴⁵

Mit nur drei kurzen Sätzen wird sehr klar, wie enttäuscht und verbittert Doc einerseits ist, andererseits jedoch auch sehr entschlossen scheint. Dadurch kommt ihm der nahende Showdown sehr gelegen. Es ist eher fraglich, ob er andernfalls so geduldig wie die Earps und dazu noch auf legalem Weg auf seine Rache warten hätte können.

Die Rache der Clantons

My Darling Clementine veranschaulicht nicht nur, wie ein gesetzestreuer, vorbildlicher Westerner mit Rachegeanken umgeht, sondern auch die

⁴⁴ Vgl. ebenda, 01:12:10ff

⁴⁵ Ebenda, 1:20:39ff

gegenteilige Situation. Die Familie Clanton, die mit strikter Hand vom Vater geführt wird, erlebt ebenfalls diesen Wunsch nach Rache und Vergeltung. Da sie sich aber, was durch die Art ihrer Darstellung bereits verdeutlicht wurde, weniger durch intelligente, durchdachte Handlungen auszeichnen, steht auch die Art ihrer Rache der der Earps gegenüber. Zunächst soll aber geklärt werden, warum die Clantons sich überhaupt rächen wollen. Schließlich waren sie es, die den jüngsten der Earp Brüder heimtückisch ermordet und die Rinderherde gestohlen haben. Als die Sache durch Chihuahuas Geständnis letztendlich auffliegt, wird Billy Clanton auf der Flucht angeschossen. Diesen Verletzungen erliegt er sobald er das Haus außerhalb der Stadt erreicht. Nun hat auch die Clanton Familie einen Verlust zu bedauern. Dass Billy auf der Flucht angeschossen wurde, nachdem er zuerst auf Chihuahua geschossen hat, ist irrelevant. Die Reaktion folgt beinahe sofort. Der Vater sieht eine Planung für sein weiteres Vorgehen nicht für notwendig und daher wird keine Zeit mit Diskussionen vergeudet. Das Hinterhältige seines Charakters tritt nun unverblümt zu Tage, indem er Virgil Earp, der Billy bis zum Haus verfolgt hat, ohne zu zögern in den Rücken schießt.⁴⁶ Damit wird das Gefühl der Ablehnung gegen den alten Clanton nicht nur bestärkt, sondern auch gesteigert. Das Schema Gut gegen Böse wird gefestigt. Der alte Clanton gibt seinem Impuls sofort nach. Interessanterweise zeigt diese Aktion aber nicht nur einen bösen alten Mann, sondern auch eine Person, die ein enges Familienmitglied verloren hat. Obwohl er es nach außen hin nicht zeigt, so muss er emotional doch eine starke Verbindung zu seinen Söhnen fühlen. Das lässt sich wiederum mit dem zu Beginn definierten Begriff der Rache in Verbindung setzen⁴⁷. Clanton hat mit Billy einen seiner vier Söhne verloren, die er offensichtlich ohne Frau aufgezogen hat, jedenfalls ist zum Zeitpunkt der Ermordung keine Frau mehr vorhanden. Er reagiert also auf diesen Verlust selbst sehr emotional, d.h. wenig rational. Indem er auch noch Virgil tötet, stürzt er sich im Grunde noch tiefer in die Sache, doch damit reicht es ihm noch nicht. Er will auch noch die übrig gebliebenen Earp Brüder auslöschen, was ihm so etwas wie Genugtuung verschaffen würde. Da aber das Gute in diesem Fall die Oberhand behält, ist es nur eine Frage der Zeit bis er durch seine

⁴⁶ Vgl. ebenda, 01:16:37ff

⁴⁷ Vgl. hierzu 2.1. Rache

Entscheidungen schließlich alle Söhne verliert und letzten Endes auch sein eigenes Leben lassen muss.

Zusammenhang der einzelnen Ebenen

Diese drei Ebenen der Rache finden in einem gemeinsamen Finale ihren Abschluss. Jeder hat mit einer anderen Art von Verlust zu kämpfen. Die Earps haben ihre Brüder, der alte Clanton einen Sohn und Doc Holliday seine Geliebte verloren. Die emotionale Bindung ist vor allem bei den beiden Familien zu erkennen. Darauf wurde bei der Rache der Clantons bereits hingewiesen. Dem Verlust folgten sehr emotionale Reaktionen. Damit soll aber keineswegs behauptet werden, dass die Earps nicht selbst emotional auf die Ermordung von James reagierten. Sie gingen mit diesen Gefühlen nur auf völlig andere Art und Weise um, als die Clantons. Sie handelten trotz der engen Bindung zu James sehr überlegt und ritten nicht wild schießend zum Klan der Clantons. Selbst als die Leiche von Virgil Wyatt mehr oder weniger zu Füßen geschmissen wird, planen Sie im Büro des Marshalls ihre Vorgehensweise, das Täuschungsmanöver und warten den richtigen Zeitpunkt ab. Mit Geduld und Intelligenz erreichen sie ihr Ziel – Eigenschaften, die den Clantons in *My Darling Clementine* abgesprochen werden. Doc Hollidays spielt in dieser Auseinandersetzung eher eine Nebenrolle. Dennoch ist es interessant, dass noch diese weitere Ebene eingeführt wird. Nach außen hin ist es die Rache eines der Geliebten beraubten Mannes. Dahinter steckt jedoch auch die tiefe Verzweiflung über die eigene Person, denn er hat versagt und konnte Chihuahua nicht retten. Wyatt, der diesen Konflikt selbst als Familienangelegenheit tituliert, lässt zu, dass Doc sich ihnen anschließt. Das zeigt, dass sie trotz der kurzen Zeit, in der sie sich kennen, eine enge Freundschaft aufgebaut hat. Weiters ist auch eine Person, die Doc geliebt hat durch die Hand der Clantons gestorben. Auch wenn es kein Familienmitglied war, können Wyatt und sein Bruder nichtsdestotrotz die emotionale Verfassung und den Wunsch nach Gerechtigkeit nachvollziehen. Gerechtigkeit kann in diesem Sinne möglicherweise auch als Genugtuung gesehen werden – ein Gefühl, das wohl alle Beteiligten des Showdowns gemein haben.

3.2. Der Spät-Western

Etwa ab den 1960er Jahren ist eine Veränderung im Westernfilm zu erkennen. Was sich in den Adult-Western bereits in gewissen Zügen angedeutet hat, wird nun mehr und mehr in den Vordergrund gerückt. Das Genre wird rauer und gewalttätiger, die Beweggründe des Helden sind nicht mehr nur rein positiv konnotiert und die Grenzen zwischen Gut und Böse, Recht und Unrecht verschwimmen teilweise.

„Spät-Western“ werden im Allgemeinen jene Western aus den sechziger Jahren genannt, die neben ihren Helden auch den Westen selbst in Fragen stellen, seine Moral, seine Regeln, seine Zünftigkeit.⁴⁸

Es wird schwerer, sich mit einem Westernhelden zu identifizieren, der teilweise fragwürdige Vorstellungen von Moral und Recht vertritt. Gleichzeitig wird er dadurch auch etwas menschlicher. Er ist nicht mehr der unfehlbare Westerner mit blütenweiser Weste, wie etwas Wyatt Earp in *My Darling Clementine*, sondern begeht selbst Fehltritte. In Bezug auf das Thema Rache ist er nicht selten erfüllt von Zorn und lässt für sein Ziel sein bisheriges Leben hinter sich. Ein gutes Beispiel hierfür ist der Film *Nevada Smith*. Nachdem Max Eltern brutal ermordet wurden, verfolgt er nur noch das Ziel, die drei Verantwortlichen zu töten. Dabei geht er sogar soweit, selbst zum Verbrecher zu werden. Auf seinem Weg, die Mörder seiner Eltern zu finden und zu töten, nimmt er auch Kollateralschäden und -opfer in Kauf.

Die Spät-Western vermitteln ein Bild des Westens, das wohl eher der Realität entspricht, als das des klassischen Westerns. Auch spielen die Handlungen weniger in einer Zeit der Pioniere und großen Planwagenkolonnen, sondern vermehrt in der Zeit während und nach dem Sezessionskrieg. Der Westen ist nicht mehr nur reine Wildnis, die erobert werden muss und in der ein Held das Recht in einer noch jungen Gesellschaft bewahrt.

Die Helden der Spät-Western werden getrieben und gedemütigt von den zahllosen ungeschriebenen und geschriebenen Gesetzen einer beginnenden Massengesellschaft [...]. Diese Helden, die nicht mehr gut und nicht mehr aufrecht in jeder Situation sein können, wehren sich gegen die Zivilisation und ihre Versklavung [...]. Sie sind zugleich faszinierend und erschreckend, längst nicht mehr das, was man als Identifikationsfigur bezeichnen könnte.⁴⁹

⁴⁸ SEESSLEN, Georg, *Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films*, S. 135

⁴⁹ Ebenda, S.139

Die zivilisierte Gesellschaft, die sich mit der Zeit immer weiter im Westen etabliert, verdrängt den einsamen Westernhelden mehr und mehr. Themen wie Korruption und die Kopfgeldjagd treten an Stelle von Moral und den Kampf um Gerechtigkeit – zumindest nehmen sie einen gleichwertigen, teilweise sogar höheren Stellenwert ein.

Die äußeren Umstände der Entstehungszeit der Spät-Western lassen ansatzweise einen Rückschluss auf die Themen und Gestaltung der Filme zu. Die Zeit war bereits zu Beginn der 1960er Jahre geprägt von dem Konflikt zwischen der USA und der Sowjetunion, der in der Kubakrise einen Höhepunkt fand und im Kalten Krieg bestehen blieb. Dazu kam das Attentat auf Präsident John F. Kennedy und schließlich der Eintritt der USA in den Vietnamkrieg. Dieser dauerte jahrelang, daher erschien er für viele mit der Zeit immer unnötiger zu sein und bedeutete vor allem Verlust. Die 70er Jahre verzeichneten mitunter die Watergate-Affäre, sowie eine große Ölkrise. Die Menschen wurden demnach immer wieder mit der Realität konfrontiert, die nur schwer mit dem klassischen Bild der USA zusammenpasste. Die Filme, die ebenfalls eine harte Realität vermitteln, in der es eine simple Trennung zwischen Gut und Böse einfach nicht gibt, spiegeln daher eher die Stimmung der damaligen Zeit wider.

Clint Eastwoods *The Outlaw Josey Wales* greift viele dieser Themen auf, mit denen man häufig konfrontiert wurde. Er verliert bei einem Überfall der Union auf seine Farm seine Frau und seine beiden Kinder. Um mit dem Verlust fertig zu werden und sich an den Tätern zu rächen, schließt er sich einer Gruppe von Guerillakämpfern des Südens an. Als der Krieg vorbei ist, werden seine Freunde ebenfalls hinterhältig getötet. Das Wort Hoffnung scheint in diesem Film verloren. Immer wieder werden Unschuldige Opfer von Hinterhalten und Überfällen. Eastwoods Charakter, der zu Beginn mit seinem Sohn noch sehr warmherzig zu sein scheint, wird kühl und berechnend. Nur noch selten kommt seine alte Seite zum Vorschein.

In den Spät-Western „wird der Blick immer pessimistischer, es deutet sich an, dass die Auseinandersetzung des Westerner mit seiner Vergangenheit [...] ein ewiger, unüberwundener Alptraum ist.“⁵⁰ Die Figuren beginnen sich selbst und

⁵⁰ KIEFER, Bernd, Norbert Grob, *Filmgenres. Western*, S. 37

ihre Umgebung zu reflektieren und zeigen so mehr Tiefe, als zuvor im klassischen Western.

Nachfolgend wird für dieses Subgenre Clint Eastwoods *Unforgiven* in Bezug auf Rache analysiert.

3.2.1. Unforgiven

Von und mit Clint Eastwood ist auch *Unforgiven* aus dem Jahr 1992, ein Western der bereits durch seinen Titel Unverzeihliches verspricht. Obwohl der Film erst Anfang der 90er Jahre entstand, wird er den Spät-Western zugeordnet. In ihm finden sich die inneren und äußeren Konflikte des Helden wieder, der von seiner Vergangenheit verfolgt wird. Es wird kein Trugbild des Westens gezeichnet. Besonders interessant ist der Antagonist in *Unforgiven*, Little Bill, der ebenso wenig eindeutig der bösen Seite zugeordnet werden kann, wie Eastwoods Charakter Will Munny der guten.

Im Hinblick auf Rache ist dieser Film besonders erwähnenswert, da sich eine anfängliche „Auftrags-Rache“ im Laufe des Films zu einer sehr persönlichen Rache wandelt. Diese Entwicklung zeigt sich durchaus auch in den handelnden Figuren und in der Darstellungsweise des Films.

3.2.1.1. Inszenierung der racheauslösenden Tat und des Racheaktes

In diesem Film gibt es zwei entscheidende Taten die den Wunsch nach Rache hervorrufen und demnach auch zwei Betroffene, die diesem Wunsch nachgehen und den Akt der Rache vollziehen. Für die Figurenentwicklung sind beide relevant. Doch besonders der zweite Racheakt zeigt die Brutalität und Entschlossenheit, die damit einhergeht. Zudem spielt sich bei der zweiten Tat alles auf einer sehr viel emotionaleren Ebene ab, da Munny dieses Mal persönlich von der Ausgangstat betroffen ist. Was zu Beginn noch zwei Auftragsmorde im Namen der Prostituierten waren, die Munny, Kid und Ned Geld einbringen sollten, wird mit dem Tod Neds durch Little Bills Hand zu einem reinen Akt der Gewalt.

Kamera und Montage

Die Tat, die das Rad zunächst ins Rollen bringt, ist die Verstümmelung der Prostituierten Delilah. Auch Eastwood verwendet keine Flashbacks oder andere Mittel, um Zeitsprünge in der Narration zu erzeugen. Daher steht diese Szene auch am Anfang des Films. Langsam tastet sich die Kamera an das eigentliche Geschehen heran. Ein Establishing Shot gibt den Handlungsraum vor. Er zeigt eine kleine Stadt umgeben von schneebedeckten Bergen. Eine Einblendung verrät dem Zuschauer, dass es sich dabei um Big Whiskey, Wyoming im Jahr 1880 handelt.⁵¹ Mittels einer Überblendung wird ein Übergang in diese Stadt als Ort der folgenden Handlung geschaffen. Mit harten Schnitten und einer Kamerafahrt entlang eines Hauses werden erste Eindrücke der Stadt vermittelt. Als es schließlich zu der Tat im Saloon bzw. Bordell von Big Whiskey kommt, kann der Zuschauer diese zunächst nicht sehen. Nur durch wildes Geschrei wird er, ebenso wie Alice und Davey, die zu diesem Zeitpunkt gerade im Nebenzimmer miteinander beschäftigt sind, darauf aufmerksam. Der Zuschauer weiß also hier nur genau so viel, wie die beiden. Erst als die Tür zu Delilahs Zimmer von Davey geöffnet wird, wird der Blick in das Zimmer auch für die Kamera frei. Die Situation wirkt durch schnelle Schnitte sehr chaotisch und unübersichtlich. Vom Öffnen der Tür, bis zum Auftauchen Skinneys wird zwanzigmal geschnitten – eine Sequenz, die 28 Sekunden umfasst.⁵² Interessant sind auch die Einstellungen dieser Sequenz. Der Cowboy Mike, der Delilah das Gesicht zerschneidet, wird während der Tat aus der Untersicht gezeigt. Dies ist gleichzeitig Delilahs Sicht auf ihn, da sie selbst auf dem Boden kauert. Diese Perspektive zeigt zudem auch die momentane Überlegenheit Mikes. Er ist stärker und dazu noch mit einem Messer bewaffnet. Sie wird im Gegensatz dazu aus einer Obersicht gezeigt, wie sie sich schwach und verletzlich immer wieder abwendet und Schutz sucht. Die ganze Brutalität der Handlung wird durch diese Einstellungen und die Art der Montage vermittelt. Ganz anders ist die Szene, in der Ned getötet wird bzw. in der er gefoltert wird, denn sein eigentlicher Tod wird nicht gezeigt. Nachdem etwa dreiviertel des Films vergangen sind und Ned von Little Bills Leuten geschnappt wird, folgt die

⁵¹ *Erbarmungslos*, R: Clint Eastwood [Orig: *Unforgiven*, USA 1992], 0:01:05

⁵² Ebenda, 0:01:50 bis 0:02:18

Befragung. Diese gestaltet sich jedoch wiederum äußerst brutal. In einer Nahaufnahme ist Ned durch die Gitterstäbe und an diese mit beiden Händen gefesselt auf der Leinwand zu sehen, während ihn Little Bill in Anwesenheit seiner Deputys und Mr. Beauchamp auspeitscht.⁵³ Das Ganze wird aus verschiedenen Perspektiven gezeigt. Auf Neds Gesicht sind die Schmerzen klar zu erkennen, besonders, als er in einer Großaufnahme gezeigt wird. In einer weiteren Einstellung ist das Geschehen in einer Halbtotale von hinten zu sehen. Interessant hierbei ist das Gesicht eines Deputys, das sich dabei im Vordergrund befindet (vgl. Abb. 10). Obwohl er nicht direkt hinsieht, kann man auf seinen Gesichtszügen ablesen, dass auch er die Bestrafung als brutal empfindet.



Abb. 10⁵⁴: Ned wird von Little Bill ausgepeitscht.

Da sowohl er im Vordergrund, als auch Little Bill und Ned im Hintergrund scharf und gut erkennbar sind, kann man die Aktion leicht mit der Reaktion des Deputys in Verbindung setzen. Der Zuschauer sieht, was der Deputy nicht mit ansehen möchte. Er blickt starr geradeaus und schließt dann sogar die Augen davor. Die Brutalität der Szene liegt aber nicht allein nur darin, was auf der Leinwand zu sehen ist. Es sind vor allem die Reaktionen der außenstehenden Personen, die dies verdeutlichen. Vom Büro des Sheriffs wird nach außen auf die Straße von Big Whiskey geschnitten. Nacheinander folgen nun Einstellungen der Prostituierten, deren Gesichtsausdrücke Schmerz und Schock über die Vorkommnisse preisgeben. Der darauf folgende Schnitt gibt wiederum die Sicht auf Neds bereits blutigen Rücken frei, daran angeschlossen sein schmerzverzerrtes Gesicht. Little Bill sieht ihm dabei

⁵³ Ebenda, 1:36:57ff

⁵⁴ Ebenda, 1:37:01

schräg von hinten über die Schulter, Ned hingegen sieht starr geradeaus an der Kamera vorbei. Die Großaufnahme in dieser Situation hebt zum einen die Erschöpfung Neds hervor. Auf der anderen Seite wird hier aber auch die Kaltblütigkeit von Little Bill deutlich. Ohne nur mit der Wimper zu zucken, spricht er davon, wie schlimm er Ned noch verletzen wird. Dabei sind seine Augen starr auf Neds Gesicht gerichtet und weichen dessen Blick nicht aus.

Diese Tat löst in weiterer Folge Munnys Racheakt aus. Der Ort des Geschehens ist der Saloon von Big Whiskey. Der Zuschauer wird hier jedoch nicht direkt in dessen Inneres eingeführt. Die Kamera fährt zunächst außen daran vorbei und enthüllt dabei sehr langsam Neds Leiche, die vor dem Saloon als Drohung im Sarg aufgestellt wurde.⁵⁵ Diese langsame Bewegung, die nur nach und nach das Ergebnis von Little Bills Folter preisgibt, wirkt sehr beklemmend. Gleichzeitig kann man seinen Blick nicht von Neds geschundenem Körper abwenden, der nach außen hin in gewisser Weise so wirkt, als würde er schlafen. Bevor in den Innenraum gewechselt wird, weisen Stimmen aus dem Off bereits auf eine Versammlung an diesem Ort hin. Besondere Beachtung verdient William Munnys Auftritt bei diesem Racheakt. Sein Betreten des Saloons bleibt zunächst unbemerkt und wird den Anwesenden erst nach und nach bewusst. Auch dem Zuschauer wird er zunächst nicht wirklich präsentiert. Nur ein Teil seines Mantels und vor allem der Lauf seines Gewehrs sind im Bild zu sehen. Interessanterweise verdeckt eben dieser Lauf Little Bill zum Teil, was als eine Andeutung des weiteren Verlaufs gesehen werden kann. Trotz mehrerer verschiedener Einstellungen, die die Männer und Frauen im Saloon zeigen, ist Munny nicht zu sehen. Erst als alle ihn bemerkt haben, wird die Vermutung des Zuschauers bestätigt, indem Will Munny mit erhobener Waffe in einer Halbnahen auf der Leinwand erscheint.

Die anfängliche Überlegenheit Little Bills, der sich sicher ist, auch die beiden anderen Täter zu fassen, wird mittels einer Untersicht dargestellt, die ihn zeigt wie er auf der Treppe stehend zu seinen Männern spricht. Das verdeutlicht zugleich auch, dass er der Befehlshaber ist, zu dem die Deputys und die anderen Helfer aufblicken. Weiters ist zu beobachten, wie er kurz vor Munnys Eintreten diese erhöhte Stellung aufgibt – es entsteht ein Bild von einem

⁵⁵ Vgl. ebenda, 01:49:21ff

Herrscher, der sich unter die Untertanen mischt und somit die Illusion von Gleichwertigkeit erzeugt. Mit Munnys Auftauchen ist er immer wieder im Hintergrund zu sehen, zum Teil sogar etwas unscharf, wodurch er kleiner wirkt. Ein Zeichen dafür, dass sich die Dynamik der Situation verändert hat. Zudem ist er auch häufig im Zentrum des Bildes. Er rückt daher beinahe in den sogenannten Loserpoint im Zentrum des Filmbildes, was ebenfalls darauf hindeutet, dass er nicht mehr länger der Überlegene ist. Indem er auf Munny zugeht, während sich die Kamera zur gleichen Zeit auf ihn zubewegt, wirkt es fast wie ein letztes Aufbegehren, ein letzter Versuch, Stärke zu zeigen. So ist er bei Munnys Fehlschuss auch für den Bruchteil einer Sekunde nochmals in der Untersicht zu sehen. Durch diese kurze Einstellung wird seine – wenn auch falsch eingeschätzte – Dominanz symbolisiert. Letztendlich wird er doch erschossen, da Munny ihm weitaus überlegen ist. Die Einstellung, in der Munny über Little Bill steht und diesen aus nächster Nähe erschießt, macht das äußerst deutlich. Munny blickt in einer extremen Untersicht auf Little Bill herab, der diesen von unten, verwundet auf dem Boden liegend anblickt. Little Bill ist dabei in einer leicht seitlichen Obersicht zu sehen.

Diverse Einstellungen in dieser Szene zeigen die Prostituierten, die ebenfalls anwesend sind. Dadurch, dass die Frauen immer wieder zu sehen sind, wird verhindert, dass sie in Vergessenheit geraten. Doch aus welchem Grund wäre das von Bedeutung? Die Frauen fungieren als eine Art Verbindung zwischen Little Bill und Will Munny. Ihre Handlungen haben dazu geführt, dass sich die beiden Männer jetzt gegenüber stehen. Die erhöhte Position die sie dabei einnehmen, was durch eine Untersicht noch verstärkt wird, symbolisiert hier weniger die physische Macht, die sie haben. Vielmehr wird dadurch zum Ausdruck gebracht, wie sie alles nur beobachten können. Sie stehen in gewisser Weise über den Männern, denn nur durch die Frauen wurde der Stein ins Rollen gebracht, der zu einer Art Rachespirale geführt hat. Im selben Moment sind sie aber außenstehende Beobachter, die nicht die Macht haben, in die folgende Handlung einzugreifen. Eine Einstellung zeigt eine der Frauen hinter dem Treppengeländer, an das sie sich klammert.⁵⁶ Dieses Bild ruft Assoziationen zu einem Gefängnis assoziiert hervor. Die Frauen sind demnach

⁵⁶ Ebenda, 01:51:27

Gefangene in einer von brutalen Männern dominierten Welt. Nur mit Hilfe anderer brutaler Männer können sie eine Art von Gerechtigkeit erlangen.

Mise en Scène und Sound

Als sich die Kamera zu Beginn Skinnys Saloon bzw. dem Bordell nähert, ist es bereits dunkel in Big Whiskey und es regnet stark – eine Ausgangssituation, die etwas an *My Darling Clementine* erinnert. Aus dem Off sind Stimmen und Banjo Musik zu hören. Wenn besonders aufmerksam zugehört wird, kann man „It’s small-“⁵⁷ verstehen. Auch innerhalb des Gebäudes ist es relativ dunkel. Die dämmrige Beleuchtung hat zur Folge, dass Details kaum zu erkennen sind. So sind oftmals auch die Gesichter der Figuren ganz oder zum Teil im Schatten. Delilahs Gesicht, also das der Prostituierten, die von dem Cowboy Mike verletzt wird, ist tatsächlich erstmals im Licht zu erkennen, als Mike den ersten Schnitt macht. Davor ist es entweder im Schatten verborgen oder sie ist nur von hinten zu sehen. Das wenige Licht hat zudem noch eine zweite Wirkung. Auf Mikes Gesicht zeichnen sich dunkle Schatten ab, die zusammen mit dem wutentbrannten Ausdruck noch bedrohlicher wirken. Die Schatten verdunkeln seine Züge äußerlich und machen somit seine innere Aufregung auch nach außen hin erkennbar.

Bei Neds Auspeitschung, die schließlich zu seinem Tod führt, setzt Eastwood Geräusche aus dem Off ein. So sind etwa die zum Stillstand gekommene Straße und die Prostituierten vor und in dem Saloon zu sehen, während deutlich die Peitschenhiebe, die aus dem Büro des Sheriffs kommen, gehört werden können. Die Peitschenhiebe sind neben dem Dialog im Übrigen das einzige Geräusch dieser Szene. Keine Musik begleitet das Geschehen. Das Entsetzen auf den Gesichtern der Menschen, insbesondere auf jenen der Frauen spiegelt wohl auch die Betroffenheit der Zuschauer wider. Denn anders als die Figuren im Film, weiß das Publikum von Neds Unschuld. Sein bereits blutiger Rücken zeigt an, dass Little Bill schon seit einiger Zeit mit der Peitsche auf ihn einschlägt. Im Vergleich zur Anfangsszene ist es hier noch Tag. Das Tageslicht ist dabei aber nicht extrem, was darauf hindeutet, dass es möglicherweise Morgen oder Abend ist. Es entsteht ein relativ weiches Licht,

⁵⁷ Ebenda, 00:01:26

das kaum größere Schatten hervorruft. In dieser Szene ist das von Bedeutung, da die Mimik der Schauspieler eine wichtige Rolle spielt, wie etwa bei dem zuvor erwähnten Deputy (Vgl. Abb. 10). Neds Ausdruck verdeutlicht den Schmerz, den er bei jedem Peitschenhieb fühlt, die Frauen haben Mitleid und fühlen mit ihm. Little Bill dagegen, der vor Anstrengung bereits schwitzt, zeigt seine Kälte und Emotionslosigkeit. Es entsteht beinahe der Eindruck, dass er einfach nur einen Job macht – dabei macht es keinen Unterschied, ob er Holz hackt oder einen Menschen bis aufs Blut auspeitscht. Diese scheinbare Gleichgültigkeit verstärkt das Unsympathische, das von Little Bills Charakter ausgeht, der sich selbst vollkommen im Recht sieht. Um Neds Erschöpfung unmissverständlich darzulegen, setzt Eastwood auf die Wiederholung einer bestimmten Aussage. Als er nach der Auspeitschung erneut ausgefragt wird und Unstimmigkeiten auftauchen, wiederholt er dreimal „Hell if I did“.⁵⁸ Durch die Wiederholung zeigt er, dass es ihm inzwischen egal zu sein scheint, was Little Bill ihm glaubt und was nicht. Es kommt daher auch einem Aufgeben gleich. Er gibt es auf, Little Bill von seiner Geschichte überzeugen zu wollen, im selben Moment ist ihm jedoch klar, dass er weitere Schmerzen zu erwarten hat. Da Little Bill ihn mit großer Wahrscheinlichkeit ohnehin noch weiter ausgepeitscht hätte, kommt es für Ned nicht mehr darauf an, was er sagt oder zuvor gesagt hat.

Als Will Munny nach Big Whiskey zurückkehrt, erinnert die Szenerie sehr an den Anfang der Geschichte. Wieder ist es Nacht und es regnet in Strömen. Zudem nimmt alles an dem Ort sein Ende, an dem der Stein ursprünglich erst ins Rollen geriet. Durch den ähnlichen Stil kann nicht nur eine Verbindung auf der räumlichen Ebene hergestellt werden. Auch inhaltlich wird hier der Bogen zwischen der Ursprungstat und Munnys Racheakt gespannt. Wieder sind Stimmen und Geräusche aus dem Off zu hören, während die Kamera sich noch außerhalb des Saloons befindet. Auch an dieser Stelle verweisen sie auf das Innere als folgenden Handlungsort. Die Lichtverhältnisse sind wiederum eher dämmerig. Im Gegensatz zur Anfangsszene ist es insgesamt aber etwas heller und die Figuren sind somit meist besser zu erkennen. Interessant ist, dass die Frauen besonders gut ausgeleuchtet sind. Auf Ihren Gesichtern zeichnet sich kaum ein Schatten ab. Auch Little Bill steht eher im Mittelpunkt des Lichts, doch

⁵⁸ Ebenda, 1:37:44ff

auf seinem Gesicht sind wechselweise auch Schatten zu erkennen, die seinem Ausdruck mehr Tiefe verleihen. Dieses Spiel mit Licht und Schatten kann als Zeichen der Ambivalenz von Little Bill gelesen werden. Zwar steht er offensichtlich auf der Seite des Gesetzes, also der vermeintlich guten Seite, doch durch seine Art, die Dinge zu regeln, was zum Teil einem Missbrauch seiner Macht gleicht, steht er gleichzeitig auch auf der gegenteiligen Seite. Will Munny ist dagegen vor allem im Schatten bzw. in einem eher schlecht beleuchteten Teil des Saloons zu sehen. Er hat sich erneut seiner persönlichen dunklen Seite zugewandt, die er besiegt zu haben geglaubt hatte. Auch der Racheakt wird kaum von Musik begleitet. Eastwood nutzt dafür geschickt das Gewitter, um Munny in Szene zu setzen. Als Munny erstmals von vorn zu sehen ist, d.h. nachdem seine Anwesenheit von allen bemerkt wurde, donnert es laut.⁵⁹ Zusammen mit seiner finsternen Mine und der erhobenen Waffe, wirkt er so sehr viel bedrohlicher und unheilbringender. Musik kommt nur an einer Stelle zum Einsatz. Munny steht an der Bar, hinter der ironischerweise ein Schild mit der Beschriftung „No Firearms On Premises“ hängt. Er vermutet, dass er seine Aufgabe erledigt hat, doch durch mehrere Schnitte ist klar, dass Little Bill noch am Leben ist. Als dieser langsam zu seiner Waffe greift und sie gegen Munny erhebt, setzt langsam lauter werdende bedrohliche Musik ein. Die Musik verstärkt das Gefühl einer tatsächlichen Bedrohung für Munny. Für einen kurzen Moment steht die Möglichkeit für Little Bills Gegenangriff im Raum, doch seine eigene Schwäche, sowie Munnys schnelle Reaktion verhindern das.

Zeitebene

Auch hier ist die Narration chronologisch aufgebaut. Die Geschichte umfasst mehrere Wochen, was etwa durch verheilte Wunden bei Delilah oder Munny gekennzeichnet wird. Was in *Unforgiven* im Gegensatz zu *My Darling Clementine* weitaus mehr zum Tragen kommt, ist die Parallelmontage. Im Grunde gibt es zwei relevante Erzählstränge: William Munnys Geschichte und daneben die von Little Bill. Über die Prostituierten sind beide indirekt miteinander verbunden. Die meiste Zeit laufen sie nebeneinander her, mittels Montage wird immer wieder zwischen beiden Hauptfiguren gewechselt. Die

⁵⁹ Ebenda, 1:50:17f

Wege scheinen sich hin und wieder zu kreuzen und nähern sich im Laufe der Zeit immer weiter an, wie etwa dann, als Little Bill Ned schnappen kann und foltert. Erst am Ende kommen sie letztlich zusammen. Das verbindende Element ist in jedem Fall die Rache. Ist es zunächst der Auftrag der Prostituierten, wandelt sich das Ganze über einen gewissen Zeitraum zu einer persönlichen Angelegenheit für Munny. Er plant seine Rache allerdings nicht. Als er von Neds Tod erfährt, begibt er sich noch am gleichen Abend in die Stadt, um sich an Little Bill zu rächen. So hat er nur wenig Zeit, sich in den Rached Gedanken zu verlieren, sich in diese hineinzusteigern. Er weiß zur gleichen Zeit auch genau, wo er den Verantwortlichen finden wird und benötigt aus diesem Grund keine Zeit, um diesen womöglich noch aufzuspüren. Die Schnelligkeit seiner Reaktion auf Neds Ermordung birgt den Überraschungseffekt in sich. Hinzu kommt selbstverständlich, dass Little Bill sich keiner Schuld bewusst ist und nicht mit Munnys Auftauchen rechnet. Er selbst sieht sich gelassen auf der sicheren Seite und plant bereits das weitere Vorgehen.

Raumebene

Nicht nur Zeit wird in *Unforgiven* überwunden, sondern auch Raum. Die Verstümmelung Delilahs löst eine Reihe von Ereignissen aus, angefangen vom Besuch Schofield Kids bei Munny. Damit bricht er schließlich zu einer Reise auf, die ihn an deren Ende mit seiner Vergangenheit konfrontiert. Zusammen mit seinem alten Freund und Kollegen Ned und dem jungen Kid reist er in einen anderen Bundesstaat, um zwei Männer zu töten, die er nicht einmal kennt. Der Ausblick auf Geld treibt die drei an, sich auf diesen Weg zu begeben. Vor allem für Munny spielt das Geld eine wichtige Rolle. Auf ihrer Reise werden sie von extremen Wetterverhältnissen begleitet, die schließlich dazu führen, dass Munny erkrankt und schwächer wird. Eine zweite Hürde zwischen ihnen und dem Ziel, die Cowboys zu töten, stellt Little Bill selbst dar. Er verprügelt Munny dermaßen, dass dieser nur noch kriechend den Saloon verlassen kann. Seine Komplizen Ned und Kid können nur knapp entkommen. Es folgt der erste Tiefpunkt, als Munny in Folge der Prügel und der Krankheit beinahe stirbt und nur langsam wieder genesen kann. Räumlich gesehen haben die drei Männer

ihr Ziel bereits erreicht, nun gilt es nur noch, ihren Auftrag auszuführen und mit dem Geld der Prostituierten zurückzukehren. Little Bill kommt ihnen jedoch auch ein zweites Mal in die Quere, als er zum Schluss Ned fassen kann und durch Folter tötet. Die Rückreise wird für Munny dadurch zumindest verzögert, da er seinen besten Freund rächen möchte. Im Gegensatz zu manch anderem Western wie etwa *My Darling Clementine* findet hier kein Showdown auf den verlassenen Straßen statt. Munny dringt in den Saloon ein, in dem sich Little Bill mit seinen Männern befindet. Er dringt sozusagen in die Gemeinschaft dieser Männer ein. Durch sein Auftreten beginnt diese zu zerbrechen. Obwohl sie in der Überzahl sind und den Großteil des Raumes für sich beanspruchen, geht von Munny solch eine starke Ausstrahlung aus, dass viele zurückweichen und die meisten letzten Endes sogar fliehen. Da Munny zudem meist alleine in einer Großaufnahme oder Halbnahen gezeigt wird, scheint er viel mehr Raum einzunehmen, als es tatsächlich der Fall ist. Dadurch entsteht ein gewisses räumliches Ungleichgewicht. So wird betont, dass Munny offenbar im Besitz der Macht über diese Situation ist. Trotz der vielen bewaffneten Männer, die ihm gegenüberstehen, wirkt er überlegen. Die Illusion der räumlichen Überlegenheit, hervorgebracht durch Kameraeinstellungen und Montage, verstärkt diesen Effekt.

3.2.1.2. Inszenierung des Rächers, William Munny und des Täters, Little Bill

Unter diesem Punkt sollen in erster Linie die zwei Hauptfiguren näher betrachtet werden. Clint Eastwood, der den alternden Outlaw William Munny verkörpert und Gene Hackman in der Rolle des hart durchgreifenden Sheriffs von Big Whiskey, Little Bill. Beide Charaktere sind ausschlaggebend für den Verlauf der Geschichte des Films, die in einem finalen Aufeinandertreffen am Ende ihren Höhepunkt findet. Während die Figur des Will Munny eine deutliche Entwicklung durchmacht, die auf der Leinwand zu beobachten ist, geht die Figur von Little Bill keine drastischen Veränderungen ein. Daher wird seine Figur während des Films auch meist sehr ähnlich dargestellt und vermittelt beinahe bis zum Schluss die gleiche Selbstsicherheit. Worin unterscheiden sich aber die beiden Figuren? Neben den schauspielerischen Leistungen helfen

auch diverse filmische Mittel, die Unterschiede hervorzuheben und somit ein bestimmtes Bild von Protagonist und Antagonist zu vermitteln.

William Munny

William Munny ist ein alter Mann, der in jungen Jahren als brutaler Gesetzloser galt. Doch von dieser Seite ist anfangs nichts oder nur sehr wenig zu spüren. Er wirkt nach außen hin gebrechlich und seinem Alter entsprechend. Davon zeugen auch seine grauen Haare und die Falten im Gesicht. Auch die Umgebung, in der er den Zuschauern zum ersten Mal präsentiert wird, macht einen eher tristen und alten Eindruck. Munny, inmitten von seinen Schweinen, in deren Dreck er selbst landet und sich damit beschmutzt. Mit dem Auftauchen von Schofield Kid wird schließlich das ausgesprochen, was die Zuschauer vermutlich bereits denken: „You [Munny] don't look like no rootin'-tootin' son of a bitching cold-blooded assassin.“⁶⁰ Munny gleicht vielmehr einem alten Schweinebauer, der kaum Geld hat und um das Überleben seiner Familie und seiner kleinen Farm kämpft (Vgl. Abb. 11). Seine Kleidung ist meist ebenso grau, wie sein Haus.



Abb. 11⁶¹: William Munny, der Schweinebauer.

Es ist aber vor allem Clint Eastwoods Performance in der Rolle des William Munny, die überzeugt. Er zeigt einen Mann, der sich jenseits seiner besten Jahre befindet und eher tollpatschig und unbeholfen auf den Zuschauer wirkt. Allein sein Ausdruck zeigt hier und da, dass noch etwas von dem alten Munny tief in ihm verborgen steckt. Im Laufe des Films wird mehr und mehr klar, dass es weniger tief in ihm schlummert, als es zunächst den Anschein macht. Mit

⁶⁰ Ebenda, 00:07:42ff

⁶¹ Ebenda, 00:12:25

Hilfe seiner Kleidung entfernt sich die Figur auch optisch von dem Grau in Grau seines Heims. Denn am Tag seiner Abreise trägt er zum ersten Mal Farbe in Form eines dunkel roten Hemdes, welches er bis zum Ende des Films trägt. Diese optische Abgrenzung ist aber nicht sofort auch im Wesen von Munny zu spüren. Er stellt sich ungeschickt beim Aufsteigen seines Pferdes an und landet schließlich wieder auf dem Boden. Bevor er die Gelegenheit bekommt, Stärke zu zeigen, sinkt er jedoch erst noch tiefer. Krankheit und die Prügel von Little Bill setzen ihm so zu, dass er kurz davor steht zu sterben. Als er wieder genesen ist, zeigt sich in der Art wie er die Auftragsmorde an den zwei Cowboys angeht schließlich seine kaltblütige Seite. Vor allem im Gegensatz zu Ned, wirkt er weitaus abgeklärter. Dieser scheint zwar vom Alter noch nicht so geschwächt zu sein, hat im Laufe der Zeit aber so etwas wie ein Gewissen entwickelt, denn er wendet sich von dem Auftrag ab und kann ihn nicht zu Ende bringen. Munny hingegen möchte alles so schnell wie möglich erledigt haben, für ihn ist es die Möglichkeit, schnell an Geld zu kommen, mit dem er seine Familie ernähren kann. Eastwood lässt die Morde daher eher wie einen lästigen Auftrag erscheinen, den er als Munny schnell hinter sich bringen möchte. Ein schlechtes Gewissen kann man dabei kaum erkennen. Es ist also eine langsame Entwicklung von einem alten und schwachen Schweinebauern, über den berechnenden Auftragsmörder bis hin zum kaltblütigen Rächer.



Abb. 12⁶²: Munny steht kurz davor, sich an Little Bill zu rächen.

⁶² Ebenda, 01:50:25

Als dieser wirkt er ganz und gar nicht mehr schwach. Er dominiert mit seinem Auftreten den Raum und strahlt dabei nichts als Stärke und Macht aus (Vgl. Abb.12). Die beinahe verheilten Wunden in seinem Gesicht erhärten diesen Eindruck. Waren die Verletzungen direkt nach Little Bills Prügel noch ein Zeichen von Schwäche und Unterlegenheit Bill gegenüber, so zeichnen sie nun einen Mann, der vor nichts und niemanden mehr zurückschreckt.

Wie zuvor bereits erwähnt, unterstreicht ebenso die Beleuchtung als auch der Ton dieses Auftreten, indem es genau in dem Moment donnert, als Munny zum ersten Mal von vorn im Bild zu sehen ist.⁶³ Munny, der Rächer ist demnach nicht der fehlerlose Westerner und typische Held. Seine Makel werden bewusst betont, um zu zeigen, dass er alles andere als perfekt ist. Er kämpft viel mehr mit sich selbst und seiner Vergangenheit und muss sich mit Alkoholismus und dem zunehmenden Alter auseinandersetzen. Den Whiskey, den er stets ablehnt, weil ihn seine verstorbene Frau davon geheilt hat, nimmt er erst dann wieder zu sich, als er von Neds Tod erfährt. Das ist zugleich der Beginn eines Rückfalls in alte Verhaltensweisen, die mit einem Machtgefühl einhergehen. Ab diesem Zeitpunkt ist Munny nicht mehr als der alte und gebrechliche Mann zu sehen, der dem Publikum anfangs präsentiert wurde. Nun würde wohl auch Schofield Kid anerkennen müssen, dass er dem kaltblütigen Killer von früher gleicht.

Little Bill

Die Figur des Little Bill unterliegt im Gegensatz zu Munny kaum stark ausgeprägten Veränderungen. Schon von Beginn an, wird er dem Zuschauer als starker Mann dargeboten, der als Sheriff von Big Whiskey die ausschlaggebende Macht besitzt. Symbol dieser Macht ist sein Sheriffstern, den er meist auf der linken Brust trägt. Hat er ihn angesteckt, strahlt er viel Selbstsicherheit und Stärke aus. Die wiederholten Untersichten seiner Person verstärken den Eindruck einer Überlegenheit gegenüber anderen (Vgl. Abb. 13). Bei Ausführung seiner Pflichten umgibt er sich oft mit seinen Deputys. Woran ist aber der Unterschied zwischen den im Dienst befindlichen Sheriff und

⁶³ Vgl. Kapitel 3.2.1.1. Inszenierung der racheauslösenden Tat und des Racheaktes

dem privaten Little Bill zu erkennen? Die Privatperson wird den Zuschauern in der Regel im Umfeld seines eigenen Hauses gezeigt (Vgl. Abb.14). Dabei spielt es eine wichtige Rolle, dass er sich dieses Haus selbst baut und in dieser Hinsicht nur wenig Talent zeigt. In dieser Umgebung trägt Little Bill seinen Sheriffstern nur selten und wirkt gleichzeitig viel entspannter und freundlicher.



Abb. 13⁶⁴: Little Bill in Untersicht.



Abb. 14⁶⁵. Der Sheriff baut sein Haus.

Der Stern ist ein Symbol seiner Pflicht als Behüter des Gesetzes in Big Whiskey und allem, was damit in Verbindung steht. Vergleicht man ihn aber etwa mit Wyatt Earp und wie John Ford ihn darstellt, fallen sofort gravierende Unterschiede auf. Das mag vor allem auch an den unterschiedlichen Darstellungsweisen liegen. Gene Hackman schafft es, Little Bill auf der einen Seite als unbeholfenen Zimmermann zu zeigen, während er als Sheriff einen manipulativen, machtbesessenen Sadisten verkörpert. Er genießt seine Macht und spielt damit – meist zum Nachteil Anderer. So lässt er English Bob für einen kurzen Moment hoffen, indem er ihm durch Mr. Beauchamp eine Waffe anbietet. Zugleich liegt seine Hand jedoch bereit zum Ziehen auf dem Griff seiner eigenen Waffe. Ein deutliches Zeichen dafür, dass er die Macht besitzt und English Bob somit klar überlegen ist. Die sadistische Seite von Little Bill kommt immer dann zum Vorschein, wenn er gegen andere Gewalt anwendet. Besonders bei einem unbewaffneten und wehrlosen Gegner, scheint er sich nur schwer zügeln zu können und geht auf brutalste Art und Weise gegen ihn vor. Emotionen wie Mitleid oder Bedauern oder gar Schuld empfindet er in diesen Fällen nicht. Mittels dieser Art der Darstellung haftet der Figur von Little Bill stets etwas Unsympathisches an. Obwohl er eigentlich der Seite des Rechts und Gesetzes angehört, missbraucht er diese Macht. Die Stadt folgt seinen

⁶⁴ *Erbarmungslos*, R: Clint Eastwood [Orig: *Unforgiven*, USA 1992], 00:43:19

⁶⁵ Ebenda, 00:21:36

Gesetzen und wer das nicht tut, der wird auf eine Weise bestraft, die Little Bill für angemessen hält. Verhandlungen und Gerichte sind nicht Teil dieser bzw. seiner Welt. Ebenso wenig wie Munny nur der bösen Seite zugeordnet werden kann, kann Little Bill auch nicht nur der guten Seite zugeordnet werden.

Position in der Gesellschaft

Inzwischen wurde bereits sehr deutlich, dass es in *Unforgiven* keine klare Trennung zwischen Gut und Böse gibt. Dennoch befinden sich die zwei Hauptfiguren in jeweils unterschiedlichen Positionen innerhalb der dargestellten Gesellschaft – unabhängig davon, ob ihre Taten im Allgemeinen als gut oder schlecht gelten.

William Munny ist ein ehemaliger Outlaw, der meist unter Alkoholeinfluss furchtbare Handlungen begangen hat. Im Laufe des Films erfährt das Publikum immer mehr Details darüber. Er ist ein Mörder, der nicht nur Männer, sondern auch Frauen und Kinder auf dem Gewissen hat. Doch von dieser Seite ist äußerlich nicht mehr viel zu sehen. Der Film stellt ihn als einsamen Schweinebauern dar, der mit seinen beiden Kindern weit außerhalb der Stadt lebt. Gesellschaftlichen Umgang hat er laut seiner eigenen Aussage nur dann, wenn er Dinge besorgen oder verkaufen muss. Ansonsten lebt er sehr zurückgezogen und ist wenig bis gar nicht in ein gesellschaftliches Leben integriert. Auf gewisse Art und Weise versucht Munny auch, genau das zu erreichen und bevorzugt ein abgeschiedenes Leben in Ruhe. Es ist vor allem seine Vergangenheit, die er zu vergessen versucht. Im Endeffekt ist es aber genau jener Ruf, der ihn bis in die Gegenwart verfolgt und dem er Schofield Kids Angebot für eine Partnerschaft bei den Auftragsmorden verdankt. So gesehen steht Munny außerhalb der Gesellschaft und ist auch kein unersetzbares Mitglied derselben. Als Outlaw war er gezwungenermaßen davon ausgeschlossen, nun hat er sich bewusst dafür entschieden, kein aktives Mitglied einer Gemeinschaft zu werden.

Little Bill hingegen befindet sich innerhalb einer Gesellschaft und ist auch aktiv an deren Funktionieren beteiligt. In gewissem Sinne stellt er sogar deren Mittelpunkt dar. Er steht gerne im Zentrum der Aufmerksamkeit, denn dadurch kann er seine Dominanz und seine Macht demonstrieren. Als Sheriff ist er

folglich auch ein bedeutendes Mitglied der Gesellschaft. Ebenso wie Wyatt Earp zuvor, hat er die wichtige Aufgabe, Recht und Ordnung in seiner Stadt zu bewahren. Doch statt von den Bürgern der Stadt nur Bewunderung und hohes Ansehen zu ernten, ist es vor allem Respekt ihm gegenüber. Dieser Respekt gründet in den meisten Fällen jedoch auf Angst vor Little Bill. Mehrmals beweist er seine Stärke und besonders seine Brutalität, mit der er gegen Verbrecher und Gesetzlose in Big Whiskey vorgeht. Es ist eben diese Art von Respekt, die Little Bill genießt. Auch die Bewunderung, die ihm durch den Autor Mr. Beauchamp entgegenkommt, bestärkt ihn in seiner Vorgehensweise. Doch in seiner eigentlich wichtigen Position als Gesetzeshüter, folgt er seinen eigenen Regeln und nutzt seine Macht in dieser Hinsicht aus. Seine Handlungen folgen nicht nur rein positiven Vorstellungen, sondern dienen ihm oftmals auch dazu, seine Position in der Gesellschaft zu festigen. Damit soll eindeutig werden, dass die Stadt auf ihn angewiesen ist. Mit seiner Anwesenheit hat das Verbrechen keine Chance in Big Whiskey. Folgen die Bewohner und Gäste der Stadt nicht seinen Regeln, werden sie nach seinen Maßstäben bestraft. Wer etwa bewaffnet in die Stadt kommt und die Waffen nicht abgibt, wie English Bob oder Will Munny, muss mit den Konsequenzen dafür rechnen. In Big Whiskey herrscht Little Bill, sein Wort ist sozusagen Gesetz. Ob die Stadt letztlich davon profitiert oder nicht, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Fakt ist dennoch, dass Gerechtigkeit seinem Urteil überlassen bleibt.

3.2.1.3. Bedeutung von Gewalt in Bezug auf Rache

Gewalt hat in *Unforgiven* eine weitaus wichtigere Rolle als in *My Darling Clementine*. In Bezug auf die Rache, die in diesem Film thematisiert wird, sind die Gewaltdarstellungen zugleich immer auch aus der Handlung heraus motiviert. Sie werden als Teil dieser Welt im Westen Amerikas eingefügt und zeigen somit vor allem die raue, von Männern dominierte Seite davon. Clint Eastwood setzt Gewalt auf der Leinwand demnach nicht um der Gewalt Willen selbst ein, sondern nur dann, wenn es für die Story relevant ist. Auch die Art der Inszenierung ist dahingehend ausgelegt und zeigt keine überzogen brutalen Handlungen.

Einsatz von Gewalt

Auch dieser Western setzt Gewaltdarstellungen sehr gezielt ein. Dabei sind diese von weitaus mehr Brutalität gezeichnet als die frühen, klassischen Westernfilme. Die Verstümmelung der Prostituierten Delilah ist ein sehr gewalttätiger Akt und wird dementsprechend auch so inszeniert. Mit dieser Szene, auf der alle weiteren (Rache-)Handlungen beruhen, wird in erster Linie aber eine bestimmte Botschaft vermittelt. Es wird eine Welt gezeigt, die von Männern dominiert wird und in der Frauen nur wenig oder gar nichts zu sagen haben. Vor allem die Prostituierten nehmen dabei eine Sonderstellung ein. Sie sind nur zum Vergnügen der Männer da und werden wie Waren behandelt. Delilah, die über die scheinbar kleinen Genitalien des Cowboys Mike kichert, bekommt dies sofort auf brutalste Weise zurück. Er zerschneidet ihr das Gesicht – wodurch sie im Übrigen nicht einmal länger als Prostituierte arbeiten kann – und versucht damit seine verletzte Ego bezüglich seiner Männlichkeit wieder herzustellen. Indem Eastwood Mike als einen starken Mann darstellt, der zudem noch mit einem Messer bewaffnet ist und eine wehrlose, schwache Frau verletzt, zeichnet er gleichzeitig die vorherrschenden Verhältnisse des Westens nach. Frauen bzw. Prostituierte sind Objekte, die von Männern benutzt werden und die idealerweise alles kommentarlos hinnehmen.

Besonders häufig ist Gewalt im Zusammenhang mit der Figur von Little Bill zu sehen. Er ist einer dieser dominierenden Männer, die weder Kritik noch Einsprüche dulden. Bei ihm hat die Gewalt aber noch eine besondere Funktion. Im Gegensatz zu Mike, der aus Wut und aufgrund seines verletzten Egos handelt, nutzt Little Bill diese meist, um seine Macht und Stärke zu demonstrieren. Dieser Faktor tritt in mehreren Szenen deutlich hervor. Erstmals als English Bob in der Stadt auftaucht und mitten auf der Straße auf brutalste Weise von Little Bill verprügelt wird.⁶⁶ Ebenso verhält es sich bei William Munny, der so aus der Stadt gejagt wird. Interessanterweise sind Little Bills Opfer ihm gegenüber in der Regel unterlegen. Zum einen wurden ihnen die Waffen abgenommen, während der Sheriff auf der anderen Seite auch noch von seinen Männern umgeben ist. Beachtenswert ist zudem, dass diese Gewaltakte immer vor anderen Menschen geschehen. Es ist folglich immer eine

⁶⁶ Vgl. ebenda, 00:42:36ff

Art Publikum vorhanden, das – oftmals erschrocken über die Brutalität – Little Bills Handlungen verfolgt. Die Gewalt unterstreicht seinen Charakter, der sadistische Züge vorweist. Die Menschen, die ihn dabei beobachten, können sofort erkennen, dass man sich mit diesem Mann nicht anlegen sollte. Auch als er Ned auspeitscht, befinden sich weitere Personen im Raum. Seine gewalttätige Art, von der dem Zuschauer immer wieder Teile offenbart werden, führt schließlich dazu, dass Ned stirbt und somit auch dazu, dass Will sich an ihm rächen will.

Auch der Racheakt ist ein äußerst gewalttätiger Akt. Hierbei wird sehr deutlich, dass Munny diese Gewalt auch anwenden will. Er will die Person, die ihm seinen Freund genommen hat, töten. Wer ihm dabei in die Quere kommt, muss damit rechnen, das gleiche Schicksal zu teilen. Ihm geht es also in der Tat um den Grundsatz „Auge um Auge, Zahn um Zahn“. Das steht wiederum im Gegensatz zu Wyatt Earp, der die Situation ohne Gewalt lösen wollte. Munny, der nun auch wieder unter dem Einfluss von Alkohol steht, fällt zurück in alte Verhaltensweisen, die – wie man im Verlauf des Films erfährt – extrem gewalttätig waren. Es ist auch ein deutlicher Unterschied zwischen den Auftragsmorden an den beiden Cowboys und diesen Morden zu erkennen. Während erstere relativ emotionslos von Munny durchgeführt wurden, da keine emotionale und persönliche Verbindung vorherrschte, ist die emotionale Bindung bei seinem persönlichen Racheakt unverkennbar wahrzunehmen. Die Morde an den Cowboys sollten möglichst schnell und unerkannt ablaufen. Seine persönliche Rache findet nicht nur vor einer Art Publikum, d.h. den Anwesenden im Saloon statt. Will Munny lässt sich zudem auch viel Zeit, gibt Erklärungen über seine Person und seine Beweggründe ab. Der zuvor konsumierte Alkohol verstärkt dann das brutale Vorgehen, das bei ihm in dieser Situation uneingeschränkt ans Licht tritt. Die Gewalt, die er anwendet, um seinen Freund zu rächen, ist zugleich ein Zeichen von Stärke und schließt zum einen seine eigene Entwicklung, als auch die Geschichte des Films selbst ab.

Darstellung von Gewalt

Die erwähnten Schlüsselszenen wurden unter dem Punkte der Inszenierung von Racheakt und racheauslösender Tat bereits ausführlich beschrieben. Aus

diesem Grund werden diese hier nicht noch einmal im Detail wiederholt und nur in Hinblick auf die Gewalt relevanten Punkte hinzugezogen. Die Szene, die die Verstümmelung der Prostituierten Delilah zeigt, fördert durch die Art der Darstellung vor allem das ungleiche Machtverhältnis zwischen Männern und Frauen im Westen. Mike dominiert das Bild, sowie die Männer den Westen dominieren. Der Übergriff auf Delilah mit den entsprechenden Folgen ist sehr deutlich auf der Leinwand zu sehen. Das gewalttätige und brutale Moment wird besonders auch durch die Wut des Cowboys auf der einen und die Wehrlosigkeit der Frau auf der anderen Seite vermittelt.

Die Figur, die in *Unforgiven* jedoch mehr als alle anderen mit brutalem Verhalten verbunden wird, ist Little Bill. Betrachtet man etwa die Szene, in der er English Bob verprügelt, eine der ersten Szenen, die Little Bills wahres Ich zeigen, fällt auf, wie rücksichtslos und unerbittlich er gegenüber seinen Gegnern ist. Als er und Will Munny zum ersten Mal aufeinander treffen, handelt er ähnlich. In einer Schnittfolge sind seine Männer zu sehen, die sich um Munny herum positionieren, die Waffen gegen ihn gerichtet. Unbeteiligte Personen ziehen sich zurück. Ohne große Umschweife kommt Little Bill direkt auf den Punkt und verlangt grob Munnys Waffe, während dieser geschwächt vom Fieber zusammengekauert und nichtsahnend an einem Tisch sitzt.⁶⁷ Langsam nähert sich der Sheriff dem Tisch und bezieht sich nun auch auf die Vorschreibung, dass in Big Whiskey keine Feuerwaffen erlaubt sind. Dabei wird er aus Munnys Blick gezeigt, der nach oben blicken muss. Diese Untersicht von Little Bill verleiht ihm auch in dieser Situation ein Gefühl von Stärke und Überlegenheit. Angesichts seiner Rückendeckung durch seine Deputys und Munnys momentanen Zustand, entspricht dieses Gefühl der Realität. Es reicht ihm nicht einfach, Munny die Waffe abzunehmen. Er möchte, wie zuvor bei English Bob, ein Exempel statuieren und so die unmissverständliche Botschaft vermitteln, dass das Verbrechen in Big Whiskey keine Chance hat. Seine Tritte auf den am Boden liegenden Munny werden in Nah- bzw. Großaufnahmen gezeigt. Dadurch tritt die Härte der angewendeten Gewalt noch deutlicher hervor. Es fällt auf, dass die Bilder der Prügel immer wieder durch Zwischenschnitte unterbrochen werden. In den Einstellungen, die für einen Moment zu sehen sind, sind immer andere Personen zu sehen. Auf den

⁶⁷ Vgl. ebenda, 01:11:08ff

Gesichtern zeichnet sich Entsetzen, Angst und Schock über Little Bills Tat ab. Diese Art von Zwischenschnitten taucht auch in anderen Szenen auf, die mit extremer Gewaltanwendung verbunden sind. So etwa, als Ned ausgepeitscht oder English Bob verprügelt wird. Gerade durch den Einsatz solcher Bilder, die die Reaktionen anderer Menschen zeigen, wird unverkennbar, wie brutal diese Handlungen sind. Der Effekt, den die Bilder von blutüberströmten Gesichtern oder Rücken hervorrufen, wird durch die Zwischenschnitte nicht abgeschwächt, sondern viel eher noch verstärkt. Zudem kann so auch die allgemeine Anspannung visualisiert werden, die in dem jeweiligen Raum vorherrscht.

3.2.1.4. Ebenen von Rache

An dieser Stelle ist bereits klar, dass auch *Unforgiven* mit unterschiedlichen Ebenen von Rache arbeitet. Die Rache der Prostituierten hängt dabei eng mit der indirekt daraus folgenden Rache William Munnys zusammen. Beide haben völlig verschiedene Ursprünge und wirken sich dementsprechend auch anders auf die Betroffenen aus. Wichtig ist jedoch nicht nur, worin der Auslöser für den Wunsch nach Rache liegt, sondern auch, wie damit umgegangen wird bzw. umgegangen werden kann. Wut und Gewalt sind relevante Aspekte in diesem Zusammenhang. Der Weg scheint aber über Rache führen zu müssen, um eine angemessene Lösung zu erzielen und dadurch wieder ein Gleichgewicht herzustellen.

Rache der Prostituierten

Die Frauen, insbesondere die Prostituierten der Stadt Big Whiskey nehmen eine zentrale Rolle innerhalb der Story ein. Es wurde bereits mehrfach angedeutet, dass es deren Wunsch nach Rache ist, der den Stein überhaupt ins Rollen bringt. Genauer betrachtet fällt auf, dass es nicht das Opfer selbst ist, das diesen Rachegedanken aufbringt. Anstelle von Delilah ist es Alice, die die harte Bestrafung der beiden Cowboys fordert. Da sie von Little Bill nicht die Gerechtigkeit erwirken kann, die ihrer Meinung nach das Gleichgewicht wieder herstellen kann, geht sie gezwungenermaßen einen anderen Weg. Die Strafe, die von Little Bill über die beiden Cowboys verhängt wird, entschädigt nur

Skinny, den Saloonbesitzer. Kurz gesagt: Für die körperliche Gewalt und die Verstümmelung von Delilah erhält Skinny eine Entschädigung. Die Cowboys werden weder physisch bestraft, noch bekommt die Geschädigte etwas als Wiedergutmachung. Die Frauen haben also kein Mitspracherecht, werden wie Waren behandelt und nicht einmal für ihr Leiden entschädigt. Sie nehmen demzufolge nur eine untergeordnete Stellung in der dargestellten Gesellschaft ein. Delilah scheint sich mit ihrem Schicksal abzufinden, da sie keine weiteren Schritte fordert, auch nicht, als sie wieder genesen ist. Nicht so Alice. Der Wunsch nach Rache hat zur gleichen Zeit einen symbolischen Charakter. Es ist nicht einfach nur das Verlangen nach Bestrafung der beiden involvierten Cowboys Mike und Davey. Vielmehr geht es darum zu zeigen, dass die Frauen nicht so behandelt werden sollten – ganz gleich, ob sie nun als Prostituierte beschäftigt sind oder nicht. Alice drückt es äußerst treffend aus: "Just because we let them smelly fools ride us like horses, don't mean we let them brand us like horses. Maybe we ain't nothing but whores, but, by God, we ain't horses!"⁶⁸ Die eigentliche Tat ist womöglich nur der Tropfen, der das Fass zum Überlaufen bringt, weil sie auch von besonderer Brutalität gekennzeichnet ist. Mit hoher Wahrscheinlichkeit müssen die Prostituierten jedoch öfter mit Gewalt von vermutlich alkoholisierten Männern gegen sie umgehen. Um ihren Rachegedanken tatsächlich auch in die Tat umzusetzen und sich somit gegen die von Männern dominierte Welt zu wehren, sind die Frauen allerdings auf die Hilfe derselben angewiesen. Sie sind nicht selbst in der Lage, die beiden Cowboys für das, was sie getan haben, zu bestrafen bzw. zu töten. Die Ironie der Situation liegt darin, dass sie mit dem hart erarbeiteten Geld, welches sie durch den Verkauf ihrer eigenen Körper verdient haben, andere Männer anheuern müssen, die die beiden Cowboys für sie töten. Die Rache wird damit zum Auftrag. Sie übertragen so die Verantwortung auf dritte, die keine persönliche Bindung zu dem Vorfall haben.

Rache von William Munny

Ganz im Gegensatz dazu steht William Munnys Rache am Ende des Films. Die beiden Cowboys waren ein Auftrag, Little Bill dagegen hat seinen besten,

⁶⁸ Ebenda, 0:06:10ff

vermutlich auch einzigen Freund brutal getötet. Anschließend wurde Neds Leichnam aber nicht begraben, sondern als Warnung vor dem Saloon für jeden sichtbar aufgestellt. Nicht einmal seine letzte Ruhe wurde ihm gegönnt. Munny lässt seiner Wut freien Lauf und zuckt nicht einmal mit der Wimper, als er Little Bill, Skinny und weitere Beteiligte tötet. Der Verlust geht ihm aufgrund der emotionalen Bindung offensichtlich sehr nah. Ned war zwar nicht mit Munny verwandt, doch er bedeutete trotz allem so etwas wie Familie. Die gemeinsame Vergangenheit hat beide stark zusammengeschweißt. Allerdings ist es nicht nur diese enge Verbindung, die Munny zu dem Racheakt treibt. Auf einer gewissen Ebene sind es mitunter auch Schuldgefühle, die er nicht wahrhaben möchte. Schließlich war es Munny, der Ned in erster Instanz überredet hat, ihn auf diesem Weg zu begleiten und ihm dabei zu helfen, noch einmal Männer zu töten. Als Ned erkennt, dass er genau dazu nicht mehr in der Lage ist, weil er seine Vergangenheit bereits weit hinter sich gelassen hat, begibt er sich auf den Weg nach Hause. Da Munny die Tatwaffe nicht annehmen wollte, wurde sie bei der Gefangennahme durch Little Bills Männer bei ihm gefunden. Obwohl es aber nicht er, sondern Munny war, der auf Davey geschossen hat, wird Ned für dessen Tod bestraft und ausgepeitscht. All diese Fakten lasten nun auf Munnys Gewissen. Auch wenn er das nicht unverkennbar nach außen hin äußert, ist er sich im Unterbewusstsein wahrscheinlich dennoch dessen bewusst. Indem er sich mehr auf Little Bills Handlungen konzentriert, die letztlich zu Neds Tod geführt haben, überdeckt er seine eigenen Schuldgefühle. Die Rache dient ihm demzufolge als eine Art Ventil. Über sie kann er seiner Wut – über Neds Tod, seine Schuld und Little Bills Verhalten bei ihrer ersten Begegnung – Platz verschaffen. Sich zu rächen bedeutet für Will Munny aber weniger ein Wiederherstellen von Gerechtigkeit in einer sonst guten Welt, denn sie ist alles andere als das. Es heißt viel mehr, dass Little Bill für das, was er zunächst Munny und später in einem höheren Grade Ned angetan hat, bezahlen muss. Die Welt wird dadurch nicht unbedingt besser, die Wunden verheilen nicht schneller und Ned wird nicht wieder auferstehen. Nichtsdestotrotz kann Munny seinem Freund so einen letzten Dienst erweisen und zu einem gewissen Grad auch Vergebung für seine Mitschuld erhoffen.

Zusammenhang zwischen den einzelnen Ebenen

Der Rachewunsch der Prostituierten hat indirekt dazu geführt, dass Will Munny sich an Little Bill gerächt hat. Die Prostituierten sehen in der Rache vor allem ein Zeichen, dessen Aussage lautet, dass die Männer nicht ungestraft mit brutalen Handlungen den Frauen gegenüber davon kommen. Munnys Anliegen ist dabei viel persönlicher und direkter. Little Bill ist in Bezug auf Rache gewissermaßen das Bindeglied zwischen den Frauen und Munny. Denn zum einen ist er es, der keine angemessene Bestrafung über die beiden Cowboys verhängt, die eindeutig schuldig sind. Da er das Gesetz in Big Whiskey verkörpert, ist die einzige Lösung in den Augen der Frauen, dass sie sich außerhalb Hilfe für ihr Vorhaben suchen. Auf der anderen Seite wird Ned auf brutalste Art und Weise bestraft, obwohl eine eindeutige Schuldzuweisung nicht möglich ist. Durch diese ungerechte und extrem harte Behandlung des Vorfalls, sieht sich Munny dazu gezwungen, seinen Freund zu rächen.

Rache kann sowohl direkt und sehr persönlich sein, was in der Regel mit einem sehr emotionalen Bezug einhergeht. Gleichzeitig wird aber deutlich, dass Rache auch eine weitere Funktion haben kann. Im Fall der Prostituierten etwa ist es nicht allein Delilahs Verletzung, die gerächt wird. Weitaus wichtiger ist die gesellschaftskritische Botschaft, die damit verbunden ist: Frauen dürfen nicht ungestraft so brutal behandelt werden.

3.3. Der Italo-Western

Der Italo-Western stellt eine spezielle Form des Westernfilms dar. Die Filme dieser Sparte gehören mehr oder weniger zu den Spätwestern, andererseits unterscheiden sie sich auf verschiedenen Ebenen von diesem Sub-Genre. Georg Seeßlen drückt es folgendermaßen aus:

Denn was die Italiener radikal abgeschafft haben, ist die Welt des Guten, die dem erfolgreichen Helden seine Entschädigung für gehabte Mühen in Form von Liebe, Orden, Frieden, Grundbesitz, eines Sheriff-Postens und anderer positiver Werte erst entrichten könnte. [...] Der Held im Italo-Western arbeitet im Angestelltenverhältnis oder als Einmannunternehmer, einen moralischen Auftrag kann er nicht haben, weil in dieser Welt niemand moralische Aufträge zu erteilen hat.⁶⁹

⁶⁹ SEEßLEN, Georg, *Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films*, S. 128

Der Italo-Western unterscheidet sich demnach auf inhaltlicher Ebene vor allem im Hinblick auf die Figur des Helden und auf die Vorstellungen von bestimmten Werten. Besonders aber der spezielle Stil dieses Sub-Genres macht den Unterschied aus. Vergleicht man einen klassischen Western mit einem Italo-Western, fällt sofort ins Auge, dass der klassische Western relativ „rein“ wirkt. Die Figuren wirken meist gepflegt und sauber, höchstens etwas staubig von Sand der Wüstenlandschaft. Nicht so im Italo-Western. Dem Publikum wird hier eine schmutzige, wenig einladende Welt eröffnet, die von hinterhältigen Verbrechern, Kopfgeldjägern und alternden Prostituierten bewohnt wird. Eine Welt, die nicht nur im Schmutz sondern auch in Korruption, Mord und Gewalt versinkt. Während man im klassischen Western und zu einem gewissen Grad auch im Spätwestern noch „grundlegende Gegensätze moralischer („gut/böse“) und ideologischer Natur („innerhalb/außerhalb der Gesellschaft“, „Wildnis/Zivilisation“)⁷⁰ erkennen konnte, so folgt der Italo-Western in dieser Hinsicht ganz anderen Richtlinien. Betrachtet man beispielsweise Sergio Leones *C'era una Volta il West*⁷¹, so fällt auf, dass die Hauptthemen Rache, Geld und Macht sind. Es geht weitaus weniger darum, eine Zukunft aufzubauen und eine Gesellschaft zu etablieren. Selbst der Bau der Eisenbahn ist hier nur in Verbindung mit der daraus resultierenden Macht zu sehen, mit der natürlich wiederum Reichtum einhergeht. Der Held hat mit dem durchweg Guten des klassischen Western nichts mehr gemein. Obwohl er der Sympathieträger ist, wendet er ebenso wie seine Gegner Gewalt an, um sein Ziel – in diesem Fall Rache an dem Mörder seines Bruders – zu erreichen. Diese Figur könnte so gesehen auch im Spätwestern auftauchen. Während sie sich im Italo-Western jedoch kaum bis gar nicht selbst reflektiert und über die Taten nachdenkt, kommen diese Punkte im Spätwestern vermehrt zum Tragen. Im italienischen Western stellt sich der Held selbst nicht in Frage, ebenso wenig wie dessen Gegner.

Wie der klassische Western und der Spätwestern auf ihre Weise bis zu einem gewissen Grad die amerikanische Gesellschaft der Entstehungszeit der Filme

⁷⁰ FRAYLING, Christopher, „Spaghetti-Western und Gesellschaft“, *Western. Genre und Geschichte*, Hg. Bert Rebhandl, S. 256

⁷¹ Vgl. *Spiel mir das Lied vom Tod*, Regie: Sergio Leone (Orig. *C'era una Volta il West*, USA/ IT 1968)

widerspiegelt, so spielen die gesellschaftlichen Verhältnisse Italiens der 1960er Jahre in die Spaghetti-Western hinein.

Der italienische Westerner verkörpert also nicht so sehr das etwas ‚mystifikatorische‘ Epos der Frontier, sondern die Gemeinplätze der Psyche des ‚durchschnittlichen‘ Italieners, und zwar auf eine Weise, die zugleich widersprüchlich und unterhaltsam ist (und zu eindeutig zynisch, um das Gewissen zu belasten). [...] Ein italienischer Zuschauer, der Mitte der 1960er Jahre in einen Western ging, sah einen Mann, der gewalttätig ist, weil er glaubt, dass Gewalt seine einzige Wahl ist.⁷²

Waren es zu Beginn vor allem die Pioniergeschichten, die auf der Leinwand begeisterten, zeigen die Italos eine Welt nach den großen Errungenschaften. Die Handlungen spielen sich meist nach dem Sezessionskrieg ab. Die kleinen Gemeinschaften, die sich im Laufe der Jahre entwickelt haben, befinden sich auf dem Rückgang. *Django*⁷³ und auch *Il Grande Silenzio*⁷⁴ demonstrieren dies besonders gut. Die kleinen Städtchen scheinen beinahe verlassen, die zuvor gezähmte Wildnis scheint sich alles nach und nach wieder zurück zu holen. Die Menschen, die noch in den schlammverdrehten oder schneebedeckten Häusern leben, haben nichts mehr von dem früheren Pioniergeist.

Die Outlaws des Film [*Il Grande Silenzio*] sind eindeutig als die Pioniere charakterisiert, deren Gesellschaft zerfallen ist und die nun im Auftrag des neuen Kapitals massakriert werden. Der Held hat hier nichts mehr auszurichten durch seine Tat [...].⁷⁵

Gewalt und Tod stehen in dieser brutalen Welt an der Tagesordnung, wobei diese nicht selten auch gegen Frauen und Kinder angewendet wird.

Ein großer Unterschied des Italo-Western zu seinen amerikanischen Vorgängern bzw. seinem Äquivalent ist die kurze Lebensdauer. „Der italienische Western fand in den frühen 1960er Jahren erstmals ein breiteres Publikum, und schon zehn Jahre später war es davon gelangweilt.“⁷⁶ Nichtsdestotrotz ist der Einfluss dieser Filme auf die amerikanischen Western dieser und der nachfolgenden Zeit unbestreitbar.

⁷² FRAYLING, Christopher, „Spaghetti-Western und Gesellschaft“, *Western. Genre und Geschichte*, Hg. Bert Rebhandl, S.266f

⁷³ Vgl. *Django*, Regie: Sergio Corbucci, IT/ ES/ FR 1966

⁷⁴ Vgl. *Leichen pflastern seinen Weg*, Regie. Sergio Corbucci (Orig. *Il Grande Silenzio*, IT/ FR 1968

⁷⁵ SEESSLEN, Georg, *Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films*, S. 133

⁷⁶ FRAYLING, Christopher, „Spaghetti-Western und Gesellschaft“, *Western. Genre und Geschichte*, Hg. Bert Rebhandl, S.263

Wie der Italo-Western mit Rache umgeht und was ihn dabei von den anderen Sub-Genres unterscheidet, wird anhand von *Il Grande Silenzio* aufgezeigt.

3.3.1. Il Grande Silenzio

Es sind nicht nur die Grenzen zwischen Gut und Böse, die in diesem Film quasi aufgehoben sind. *Il Grande Silenzio* aus dem Jahr 1968 zeigt eine Welt, die dem klischeehaften Bild des Westens ganz und gar nicht entspricht. In einer von Schnee und Eis bedeckten Gegend regiert die reine Gewalt. Rache hat hier einen festen Platz in den Köpfen der Menschen eingenommen. Der Film strotzt geradezu vor kleineren und größeren Rachegeschichten, die in einem letzten Showdown ihren Höhepunkt finden. Die Hauptfigur Silenzio stellt hier eine Art Racheengel dar, der für jene eintritt, die sich nicht selbst helfen können. Ihm gegenüber steht die Gruppe der Kopfgeldjäger, allen voran Tigrero⁷⁷, der wohl brutalste und kaltblütigste aller Kopfgeldjäger. Die Opfer sind einfache Menschen, die hilflos in der Bergen leben und aus reinem Überlebenswillen ab und zu Essen stehlen. Nichtsdestotrotz stehen sie auf der Seite des Verbrechens, während die Taten der Kopfgeldjäger unter dem Schutz des Gesetzes stehen. Silenzio ist gewissermaßen das Bindeglied zwischen diesen beiden Gruppen. Da seine Eltern ebenfalls Opfer von Kopfgeldjägern waren und er die gnadenlose Vorgehensweise am eigenen Körper erlebt hat, stellt er sich immer wieder in den Dienst der Hilflosen und Schwachen, meist im Gegenzug für eine bestimmte Summe oder eine andere Art der Bezahlung.

3.3.1.1. Inszenierung der racheauslösenden Tat und des Racheaktes

Die Tat, die am Ursprung der Geschichte steht, ist der Mord an Silenzios Eltern. Im Gegensatz zu *My Darling Clementine* und *Unforgiven* ist diese jedoch nicht chronologisch in die Handlung eingebettet. Ein Flashback führt den Zuschauer in die Vergangenheit zurück zum Zeitpunkt der Morde. Daneben sind es aber vor allem auch die Morde der Kopfgeldjäger rund um Tigrero, die bei den Angehörigen den Wunsch nach Rache hervorrufen. Im Zentrum steht hier der

⁷⁷ Anm.: In der deutschen Fassung lautet Tigreros Name Loco

Mord an Paulines Ehemann. Um sich zu rächen engagiert auch sie den stummen Silenzio.

Ein einziger eigentlicher Racheakt ist in *Il Grande Silenzio* nicht vorhanden. Der Film besteht vielmehr aus vielen Racheakten, die in einem finalen Aufeinandertreffen von Silenzio und Tigrero ihren Abschluss finden. Silenzios Rache an den Mördern seiner Eltern ist ebenfalls als Flashback zu sehen. Die Szene dient aber mehr dazu, seinen Charakter und seine Motivationshintergründe zu definieren, als einen Abschluss der Geschichte zu zeigen. Die meisten der gezeigten Racheakte sind nicht persönlich motiviert, sondern wurden von Angehörigen der Opfer in Auftrag gegeben. Die letzte Auseinandersetzung wird daher nicht in erster Linie nur aus einem Gefühl der Rache angetrieben, sondern soll vor allem auch klären, wer der Stärkere ist und somit die Macht besitzt. Des Weiteren ist es auch als eine symbolische Tat zu sehen. Tigrero symbolisiert hier die Gruppe der Kopfgeldjäger eines korrupten und ungerechten Rechtssystems. Silenzio dagegen steht für die einfachen Bürger, die in dieser harten und lebensfeindlichen Umgebung schlichtweg überleben möchten.

Kamera und Montage

Etwa nach 40 Minuten des Films wird dem Zuschauer das Schicksal des Protagonisten Silenzio offenbart. In einem Flashback erfährt man von der Ermordung seiner Eltern, die er als Junge miterleben musste.

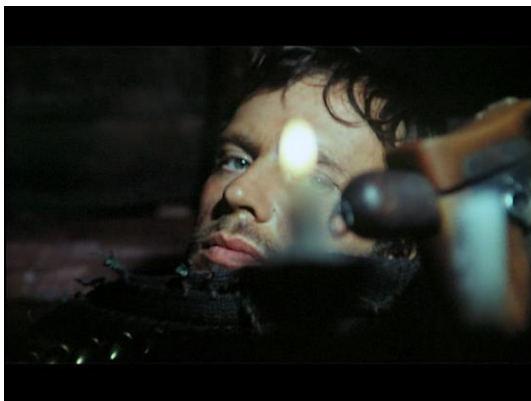


Abb. 15⁷⁸ und 16⁷⁹: Eine Überblendung führt in den Flashback ein.

⁷⁸ *Leichen pflastern seinen Weg*, Regie: Sergio Corbucci [Orig. *Il Grande Silenzio*, IT/FR 1968], 00:40:32

⁷⁹ Ebenda, 00:40:36

Eingeleitet wird der Flashback durch Silenzios Blick auf eine Kerzenflamme im Vordergrund des Bildes. Die Flamme ist unscharf und nur verschwommen wahrnehmbar. Als die Kamera hineinzoomt verschwimmt das ganze Bild und leitet so die Rückblende ein (Vgl. Abb. 15 und Abb.16). Es wird aus dem Bild herausgezoomt, während nach und nach eine fremde Landschaft zu erkennen ist. Drei Männer reiten über eine Kuppe in der Ferne und sind in einer Totalen bzw. Halbtotale zu sehen. Mit einem Kameranachschwenk nach links wird zugleich noch weiter herausgezoomt und spätestens jetzt ist deutlich, dass man sich in einem Haus befindet. Silenzios Mutter kommt so ins Bild und sieht durch ein Fenster die Männer, die auf das Haus zukommen. Die Kamera folgt der Mutter, die den Raum durchquert und bei ihrem Mann zum Stehen kommt. Nun ist im Hintergrund auf der Treppe auch der junge Silenzio zu sehen, der die Situation beobachtet. Ein weiteres Zoom auf sein Gesicht zeigt seine Emotionen, Angst und Skepsis zeichnen sich auf seiner Mine ab. Als er nach rechts blickt, wird nach außen auf die Veranda geschnitten, auf der die drei Männer inzwischen angekommen sind. Die erste Einstellung des Flashbacks kommt bis zu diesem Punkt ohne Schnitte aus und gibt zugleich einen Überblick über die Situation und den Handlungsraum. Die Männer, die zunächst von innen heraus gefilmt werden, sind Eindringlinge in diese innere Welt des Hauses und die Einheit, die die kleine Familie darstellt. Die fehlenden Schnitte verstärken das Gefühl einer inneren Geschlossenheit. Der erste Schnitt in dieser Sequenz wechselt daher auch vom Innenraum nach außen. Die Männer stören die Einheit der Familie und brechen so die Geschlossenheit des Raums auf. Ebenso wie die Männer bricht der Schnitt diese Einheit der ersten Einstellung, die zuvor nur mit Kamerabewegung und Zoom auskam.

Der folgende Schusswechsel wird mittels einer raschen Schnittfolge dargestellt. In einer Großaufnahme des tränenüberströmten Gesichtes von dem jungen Silenzio werden seine Trauer und sein Schmerz über den Verlust seiner Eltern, vor allem der Mutter, besonders klar. Während bei ihm so seine Verletzlichkeit vermittelt wird, zeigt die Großaufnahme des vermeintlichen Sheriffs in erster Linie nur die Grausamkeit und die Kälte seines Charakters. Auch das Messer, mit dem er dem Jungen die Stimmbänder durchtrennen will, ist bedrohlich groß auf der Leinwand zu sehen. Da wiederholt stark auf Gesichter gezoomt wird, scheinen diese mitunter auch etwas unscharf zu werden. Nichtsdestotrotz

behalten die eindringlichen Bilder ihre starke Wirkungskraft. Eine weitere Großaufnahme, durch die enthüllt zudem, dass der spätere Bankier Pollicut an den Morden von Silenzios Eltern beteiligt war. In seiner Funktion in der Gegenwart stellt er lediglich das Geld für solche Morde.

Tigreros Mord an Paulines Ehemann weist Parallelen zu der Ermordung von Silenzios Eltern auf. Er reitet ebenso auf das Haus zu und dringt in es ein, wie die drei Reiter später im Flashback.⁸⁰ Doch es sind wiederum die Großaufnahmen, die auch diese Szene so besonders durchdringend wirken lassen. Mit diesem Stilelement schafft Sergio Corbucci eine intensive Vermittlung der Figuren und ihrer inneren Gefühlswelt. Tigreros Gesicht beispielsweise zeigt kein Mitgefühl und nur eiskalte Berechnung. Dagegen zeigt Paulines Ausdruck zum einen reine Abscheu und Verachtung gegenüber dem Kopfgeldjäger und auf der anderen Seite Angst um ihren Mann. Gleichzeitig erkennt der Zuschauer hier, dass sie eine starke Persönlichkeit hat, die sich gegen ungerechte Behandlung wehrt und selbstbewusst gegenüber Tigrero auftritt. Diese Tat spielt in der Gegenwart und ist chronologisch in den narrativen Aufbau des Films eingegliedert. So sticht der Flashback, der das Publikum in Silenzios Kindheit zurückführt, inmitten der Gewaltakte und Morde besonders heraus.

In *Il Grande Silenzio* wird die Rückblende nur an einer weiteren Stelle genutzt. Nachdem Silenzios erster Racheversuch gegen Tigrero fehlgeschlagen ist und er verletzt in Paulines Haus zurückkehrt, werden die beiden inzwischen Verliebten von Pollicut und seinem Gehilfen überrascht. Pollicut, zu sehen in einer Nahaufnahme, enthüllt seine Hand, indem er seinen Handschuh auszieht. Ein schnelles Zoom auf die Hand, die nun in einer Großaufnahme auf der Leinwand zu sehen ist, zeigt deutlich, dass der Daumen fehlt – Silenzios Markenzeichen. Es folgt ein Schnitt auf Silenzios Gesicht in Großaufnahme. Mit einem harten Schnitt geht der Film in den Flashback über.⁸¹ Der Übergang unterscheidet sich stark von dem ersten Flashback, bei dem er eher weich und fließend war. Daher ist es auch nicht direkt ersichtlich, dass es sich um eine Rückblende handelt, schnell sind aber das neue Setting und die unterschiedlich agierenden Figuren erkennbar. Der Flashback selbst ist durchzogen von

⁸⁰ Vgl. ebenda, 00:17:51ff

⁸¹ Vgl. ebenda, 01:20:39ff

schnellen Schnittfolgen in denen halbnackte Frauen wild durcheinander laufen und Schüsse fallen. Als der Mann, auf den geschossen wurde, am Boden liegt, ist kurz die Hand mit der Waffe im Bild. So erfasst der Zuschauer rasch, dass Silenzio der Täter ist, da nur er diese spezielle Waffe besitzt. In dem getöteten Mann ist schließlich der vermeintliche Sheriff zu erkennen, der für den Tod von Silenzios Eltern verantwortlich ist. Ebenso wie zuvor schnell auf Pollicuts verstümmelte Hand gezoomt wurde, wird jetzt auf das Bettgestell hinter der Leiche gezoomt. Zwischen den Sprossen blickt Pollicut ängstlich auf das Geschehen, wieder ist sein zum Teil verdecktes Gesicht in einer Großaufnahme zu sehen. Nach einem weiteren harten Schnitt ist erneut die Hand mit der Waffe im Bild. Die Kamera fährt nach oben und bestätigt die Vermutung über die Identität des Schützen. Durch das wiederholte schnelle Zoomen auf die Personen bzw. auf bestimmte Details wie etwa Silenzios Narbe am Hals werden diese besonders hervorgehoben. Der ganze Fokus soll auf diesen Details bzw. Ausdrücken liegen. Am Ende des Flashbacks sind es Silenzios Augen, die in einer extremen Großaufnahme auf die Täter blicken. Durch ihn wurden sie nun selbst zu Opfern. In seinem Sinne hat er die Gerechtigkeit hergestellt. Es ist wieder ein harter Schnitt, der den Zuschauer zurück in die Gegenwart bringt, in der Pollicut alles andere als ein Gefühl der Gerechtigkeit verspürt. Seine verstümmelte Hand folgt auf die Einstellung der Augen Silenzios im Flashback. Das Ergebnis der eben gesehenen Handlungen ist demnach unmittelbar nachzuvollziehen.

Mise en Scène und Sound

Der Flashback, der die Morde an Silenzios Eltern zeigt, wird nicht nur durch den Übergang mittels der Überblendung als solcher gekennzeichnet. Auch die Umgebung, die der erste Blick durchs Fenster offenbart, weist darauf hin, dass es sich zumindest um einen Ortswechsel handelt. Es ist Tag und die Reiter überqueren einen grasbewachsenen Hügel, als sie auf das Haus zukommen. Schnee ist weit und breit nicht zu sehen. Durch die Überblendung von Silenzios Gesicht hin zu dieser Einstellung wird nun die Vermutung, dass es sich um einen Rückblick handelt, noch erhärtet. Während die einzelnen Charaktere sprechen, fällt zudem auf, dass der Ton hier etwas hallt. Ein weiteres Zeichen

dafür, dass Silenzio sich hier an etwas Vergangenes erinnert. Die Musik lässt annehmen, dass die drei Reitern nicht zwangsläufig gut gesinnte Vertreter des Gesetzes sind. Sie hat etwas Bedrohliches, das auch nach dem Tod der Eltern noch deutlich die Atmosphäre bestimmt. Sie steigert sich sogar noch, als der Kopf der Gruppe andeutet, dass er den hilflosen Jungen für immer verstummen lassen will. Erst als die Szenerie wieder in die Gegenwart wechselt, endet die Musik. Die Einstellung zeigt nun wieder Silenzios Gesicht, im Vordergrund brennt noch immer die Kerze.

Es ist vor allem die Musik, die auch in anderen Szenen eine wichtige Rolle spielt. Als Tigrero etwa Paulines Ehemann tötet, ist auch hier die Musik wieder bedrohlich und deutet nichts Gutes an. Interessant dabei ist, dass sie abrupt endet, sobald sich der Ehemann ergibt und die Waffe wegwirft. Sein Schicksal ist besiegelt. Für den Zuschauer ist sofort klar, dass die Szene mit seinem Tod endet. Wo zuvor durch die Bewaffnung beider Seiten noch ein gewisses Gleichgewicht geherrscht hat, schlägt die Situation eine eindeutige Richtung ein, als sich Paulines Ehemann ergibt.

Es werden jedoch nicht nur solche Szenen auf der Ebene des Tons besonders hervorgehoben, die eine Tat zeigen, aus der Rache hervorgeht. Silenzios Racheakt an den Mördern seiner Eltern beispielsweise entbehrt anfangs jeglicher Musik. Es wird direkt mitten in das Geschehen geschnitten. Wie es dazu kam, wird nicht gezeigt. Anstelle von Musik ist die Situation erfüllt von Frauengeschrei und ohrenbetäubenden Schüssen, worauf nach dem Tod des Täters Stille folgt. Neben den Schüssen sind auch die Frauenschreie verschwunden. In dem Moment als Silenzio durch das Zeigen seiner markanten Narbe seine Identität enthüllt, setzt die Musik ein, die Unheil verheißend und alarmierend wirkt. Mit erschrockener Mine erkennt der junge Pollicut, wer vor ihm steht.

Corbucci arbeitet weniger mit Lichteffekten, sondern setzt vielmehr auf der Tonebene an, die die starken Bilder in besonderem Maße hervorheben.

Zeitebene

Il Grande Silenzio folgt im Grunde einer chronologischen Erzählstruktur, die jedoch durch die beiden Flashbacks gebrochen wird. Dadurch wird die erzählte

Zeit um ein Vielfaches erweitert. Der Sprung in die Vergangenheit ist in erster Linie für die Charakterisierung Silenzios von Bedeutung. Nicht umsonst werden sie als seine persönlichen Erinnerungen dargestellt. Seine Figur erhält mehr Tiefe, weil diese Hintergrundgeschichte seine Taten der Gegenwart erklärt, die Teil seines Charakters sind. Da der erste Flashback nicht nur den Mord an seinen Eltern zeigt, sondern auch eine Erklärung für sein Schweigen liefert, wird die Sympathie seitens des Publikums ihm gegenüber verstärkt. Er wirkt dadurch nahbarer und menschlicher. Auch er teilt das Schicksal der Angehörigen der anderen Opfer.

Der zweite Flashback enthüllt Silenzios Racheakt an den Mördern seiner Eltern. Dieser Rückblick hat eine völlig andere Funktion. Anstelle eines verletzlichen kleinen Jungen sehen wir einen Mann, der einen anderen inmitten halbnackter Prostituierten kaltblütig erschießt. Offenbar hat er seit der Tat in seiner Kindheit gelernt, sehr gut mit einer Waffe umzugehen. Zudem hat er die Täter aufgespürt und ermordet bzw. verletzt. Die Machtverteilung innerhalb des ersten und des zweiten Flashback hat sich um 180 Grad gewendet. Interessant dabei ist, dass Silenzio die Tat über Jahre nicht ruhen lassen konnte und seine Rache ebenso lange geplant hat. Die emotionale Verbindung zu den Opfern hat es ihn im Laufe der Zeit nicht vergessen lassen.

In der Gegenwart wird er den Zuschauern schließlich als der Rächer für die Schwachen präsentiert. D.h. auch nachdem er sich persönlich an den Mördern seiner Eltern gerächt hat, bestimmt Rache an skrupellosen Kopfgeldjägern sein weiteres Leben. Dieser eine Moment aus der Vergangenheit hat somit sein Schicksal besiegelt. Dass er nicht vergessen und schon gar nicht vergeben konnte, hat bestimmt, wohin ihn sein Lebensweg führt. Die Ermordung seiner Eltern hat ihn über die Jahre dermaßen ausgefüllt, seine Gedanken bestimmt, dass er auch nach seiner Rache nicht damit abschließen konnte. Deshalb ist er letztlich zu dem Racheengel geworden, der er ist.

Raumebene

Auf seinem Weg der Rache, überwindet Silenzio stets auch Raum. Er wird als der Reisende dargestellt, der unterwegs wiederholt auf Menschen stößt, die ihn um Hilfe beten. Daneben wird der Raum auch durch Tigrero und den Sheriff

überwunden. Das gemeinsame Ziel bzw. der Endpunkt scheint Snow Hill zu sein.

Die Räume, die in *Il Grande Silenzio* jedoch eine besondere Rolle spielen, sind die Innen- und die Außenräume. Das Eindringen von außen in einen Innenraum zieht oftmals schwerwiegende Folgen nach sich. Demnach kommt dieser Unterscheidung eine gewisse Bedeutung zu. Als Tigrero etwa in die Sicherheit und Geborgenheit von Paulines Haus eindringt und sie anschließend daraus entreißt, ist die Folge der Tod ihres Ehemanns. Tigrero zwingt sie in den Außenraum und kann sie so als Schutzschild benutzen. Auch die Rückblende, die die Morde an Silenzios Eltern zeigt, weist eine ähnliche räumliche Struktur auf. Das Innere des Hauses bedeutet zunächst Sicherheit. Die Gefahr in Form der drei Männer kommt von außen. Durch Öffnungen wie Türen und Fenster, die Schwellen zwischen dem Innen- und dem Außenraum darstellen, kann die Gefahr eindringen. Silenzios Eltern werden so getötet und ihm selbst werden die Stimmbänder durchtrennt. Es hat also den Anschein, dass die Sicherheit meist innen liegt, während sich Gefahr und Schmerz außen befinden und versuchen, in das Innere zu gelangen. Die Schlussszene bricht jedoch mit diesem Schema. Die Banditen wurden gefangengenommen und sind im Saloon – im Inneren – gefesselt und den Kopfgeldjägern, die sich ebenfalls im Saloon aufhalten, schutzlos ausgeliefert. Silenzio, der diesen Menschen helfen will, kommt von außen. Das Ziel ist, die Kopfgeldjäger auszulöschen und so die Menschen befreien zu können. Im Gegensatz zu ihnen, ist er direkt vor dem Saloon vollkommen ungeschützt. Dazu kommt die Tatsache, dass er verletzt ist und seinen Gegnern alleine gegenübersteht. Als seine Hände zerschossen werden, tritt Tigrero in die Tür des Saloons. Er befindet sich an der Schwelle des Außen zum Innen und versperrt Silenzio eindeutig den Weg. Die einzige Möglichkeit nach innen zu gelangen und den Menschen das Leben zu retten, führt über den Tod Tigreros. Die Chancen dafür sind an dieser Stelle jedoch äußerst gering. So kommt es, wie es kommen muss, als Silenzio schließlich von Tigrero erschossen wird. Der Innenraum bietet hier also alles andere als Sicherheit, sondern wird Silenzio und in weiterer Folge auch den Gefangenen zum Verhängnis.

3.3.1.2. Inszenierung des Rächers, Silenzio und des Täters, Tigro

Sergio Corbucci inszeniert seinen Helden Silenzio, dargestellt von Jean-Louis Trintignant, auf besondere Art und Weise. Zuvor wurde er bereits als eine Art Racheengel beschrieben, der für die Armen und Schwachen eintritt, die sich selbst nicht wehren können. Somit wird er vom Zuschauer grundsätzlich als der Gute wahrgenommen. Tatsächlich nimmt er diverse Racheaufträge jedoch gegen Bezahlung an und das Ziel ist es immer auch, andere Menschen zu töten. Da er bei seinen Handlungen nicht gegen das Gesetz verstoßen will, nutzt er eine relativ einfache Möglichkeit. Sein Vorgehen ist es, dass er seinen Gegner zunächst so sehr provoziert, bis dieser seine Waffe zieht. Da Silenzio selbst ein schneller Schütze ist, zieht er anschließend als Zweiter, schießt aber stets als Erster. Er handelt so in Notwehr und kann dafür nicht belangt werden. Erst in Tigro findet er einen Gegner, dem er nicht gewachsen ist, allerdings nur, weil dieser nicht mit fairen Mitteln und zusammen mit seinen Kopfgeldjägerkollegen kämpft.

Tigro steht stellvertretend für alle Kopfgeldjäger, die aus dem Leiden der Armen einen persönlichen Nutzen ziehen und nur auf ihren eigenen Gewinn aus sind. Verkörpert von Klaus Kinski ist er gleichzeitig äußerst grausam in der Durchführung seiner Aufgabe, als auch verabscheuenswert durch die entspannte Haltung mit der er seine Opfer tötet. Im Gegensatz zu Silenzio wird er in erster Linie als der böse und unmoralische Charakter des Films gesehen. Nichtsdestotrotz handelt er im Namen des Gesetzes und seine Handlungen gelten demnach ebenso als legal. Mit Hilfe des Bankiers Pollicut machen sie sich das Gesetz jedoch zu einem gewissen Grade zunutze, wie etwa bei Paulines Ehemann. Da er keine Arbeit hatte, war er gezwungen, gegen das Gesetz zu verstoßen, was letzten Endes dazu führte, dass er auf Tigreros Abschussliste stand.

Silenzio

Schon durch den Namen des Protagonisten wird Stille und Ruhe mit ihm assoziiert. Da ihm als Kind die Stimmbänder durchgetrennt wurden, ist er stumm. Doch statt zu versuchen, sich mittels seiner Mimik und Gestik

besonders gut verständlich zu machen, hat er oft den gleichen Gesichtsausdruck und bemüht sich erst gar nicht. Es scheint so, als ob er nicht nur nicht reden kann, sondern auch keinen großen Wert darauf legt, zu kommunizieren. Falls doch, sind es vor allem seine Augen, mit denen er etwas mitteilt. Wenn er seine Opfer eindringlich anstarrt und sie durch bestimmte Handlungen provoziert, verzieht er sonst keine Mine. Dessen ungeachtet wirkt sein Blick auch sonst äußerst aufmerksam und beobachtend. Silenzio ist ganz offensichtlich ein Einzelgänger. Auf diese Art wird er in dem Film dem Publikum zum ersten Mal präsentiert. Er ist ein einsamer Reiter bzw. Reisender, der unterwegs den Menschen hilft, die ihn brauchen. Sein Erscheinungsbild vermittelt einen rauen, männlichen Eindruck, der gut zu der Umgebung passt, in der er sich befindet. Seine Kleidung ist hauptsächlich schwarz und dunkel. Die große Narbe an seinem Hals, die von dem schrecklichen Ereignis in seiner Kindheit zeugt, wird meist von einem Schal bedeckt. Er enthüllt sie offenbar nur dann, wenn er sich erklären möchte. Als Pauline beispielsweise keine Antwort aus ihm heraus bekommt, zeigt er ihr die Ursache dafür.⁸² Es ist ihm in diesem Moment wichtig, dass sie über ihn Bescheid weiß. Ganz anders verhält es sich in der Situation mit dem Sheriff. Dieser wird wütend, weil Silenzio ihm nicht auf seine vielen Fragen antwortet, dennoch macht er keine Anstalten, den Grund dafür preiszugeben. Erst Pauline kann die Sache entschärfen, indem sie den Sheriff informiert.⁸³ Die Rückblende, die dem Zuschauer Silenzios eigenen persönlichen Racheakt zeigt, enthält ebenfalls eine Einstellung, in der er seine Narbe enthüllt.⁸⁴ An dieser Stelle gilt das nicht als Erklärung für seine Stummheit, sondern dient in erster Linie als Zeichen der Wiedererkennung für Pollicut. Er sagt eindeutig aus, dass er überlebt und die Mörder seiner Eltern nach so langer Zeit nicht vergessen hat und ihnen dafür nun ihre gerechte Strafe zukommen lässt.

Neben der Narbe zeichnet noch ein weiteres Attribut die Figur des Silenzio aus. Seine Waffe, die ihm als Werkzeug auf seinem Pfad der Rache dient. Das Besondere ist nicht, dass er generell eine Waffe bei sich trägt, sondern vielmehr die Art der Waffe. Sie kann zum einen umgebaut werden zu einer Art

⁸² Vgl. ebenda, 00:35:54ff

⁸³ Vgl. ebenda, 00:48:58ff

⁸⁴ Vgl. ebenda, 00:21:21ff

Maschinengewehr und hat auch vom Aussehen nichts mit dem typischen Revolver des Western zu tun. Die Waffe ist zugleich ein Attribut, das aus dem Schema des Westernfilms entspricht und gleichzeitig aus diesem herausfällt. Ihr Aussehen deutet eher auf eine modernere Zeit, eine Zeit nach der Frontier hin. Silenzio ist in dieser Hinsicht seiner Zeit voraus. Vermutlich ist er schon sehr viel und weit herumgekommen und hat ein Stück aus einer anderen Welt in diese veraltete mitgenommen. Der Westen, so wie man ihn kennt, scheint sich also seinem Ende zuzuneigen. Silenzio mit seiner modernen Waffe symbolisiert dabei gleichzeitig das Alte wie auch das Neue.

Tigrero

So wenig Silenzio spricht oder, anders ausgedrückt, mit anderen Menschen kommuniziert, so mitteilungsfreudig ist Tigrero auf der anderen Seite. Vor allem die Art, in der er spricht, ist auffällig. Seine Stimme ist eher zart und sanft. Er erhebt sie nie im Gespräch oder in einer Diskussion mit Anderen. Sein hinterhältiger Charakter wird besonders dadurch hervorgehoben, dass er seine Opfer dann kaltblütig erschießt, wenn sie sich durch dessen Aussagen in Sicherheit wähnen. Schnell wird so klar, dass Tigrero clever und gerissen ist. Er weiß, wie viel er sich erlauben und womit er seine Opfer austricksen kann. Seine Stimme und seine Erscheinung in dem langen Pelzmantel verleihen dem Kopfgeldjäger etwas Feminines. Die Brutalität, die er bei der Durchführung seiner Taten an den Tag legt, sticht folglich besonders hervor. Für ihn scheint alles nur ein Spiel zu sein. Er hat Spaß daran, mit seinen Opfern oder geistig Unterlegenen zu spielen. Das Morden ist für ihn nicht einfach nur sein Job, zeitweise wirkt es sogar so, als ob es ihm gefällt, andere Menschen zu quälen und zu töten. Neben der Tatsache, dass er die vermeintlichen Banditen kaltblütig für Geld tötet, ist Tigreros Charakter insbesondere aus diesem Grund negativ konnotiert. Seine Cleverness verleiht ihm Selbstsicherheit, die er im Grunde in jeder Situation ausstrahlt. Er fühlt sich seinen Gegnern überlegen. So weist er Silenzio darauf hin, dass er sich von ihm nicht provozieren lässt und keinesfalls als erster ziehen wird. Für ihn ist das nichts als ein Spiel, das in seinen Augen nur er gewinnen kann. Klaus Kinski schafft es, Interesse an der

Figur zu wecken, während man zur gleichen Zeit Verachtung und Ablehnung ihm gegenüber empfindet.

Position in der Gesellschaft

Silenzio steht eher am Rande der Gesellschaft. Nicht weil er ausgeschlossen und gemieden wird. Er wählt diese Position, in der er sich befindet, selbst. Er zieht von Ort zu Ort, um dort zu sein, wo er gebraucht wird. Er hilft – meist für eine Gegenleistung in Form einer Bezahlung – indem er Kopfgeldjäger tötet. Nichtsdestotrotz nimmt er so keine offizielle Funktion innerhalb der Gesellschaft ein. Die Menschen, die von seinen Handlungen profitieren, sehen zwar zu ihm auf und sind ihm in der Regel mehr als dankbar. Ihnen gegenüber stehen aber seine Opfer, die Kopfgeldjäger und diejenigen, die auf deren Seite stehen. Von dieser Gruppe kann Silenzio nichts anderes als Verachtung und Hohn erwarten. Tigrero treibt es auf die Spitze, da er von Silenzios Vorgehensweise Kenntnis hat und ihm das auch deutlich ins Gesicht sagt. Im Grunde ist Silenzio daher ein einsamer Reisender, der keinen festen Platz in dieser schnee- und eisbedeckten Welt hat. Er bleibt offenbar nie länger an einem Ort und kann so auch kein dauerhaftes Mitglied einer Gemeinschaft werden. Sein Antrieb ist der Wunsch nach einer gerechten Welt, in der es keinen Platz für Kopfgeldjäger gibt, die die Gesetzeslage zu ihrem eigenen Gunsten auslegen – ohne Rücksicht auf die Opfer bzw. deren Angehörigen.

Anders verhält es sich mit den Kopfgeldjägern selbst. Sie haben einen festen Platz innerhalb der Gesellschaft eingenommen. Dennoch genießen sie kein besonders hohes Ansehen. Das ist auf die bereits erwähnte Rücksichtslosigkeit zurückzuführen. Ihre Aufgabe soll es in erster Linie sein, die Menschen vor Verbrechen und den daraus folgenden Konsequenzen abzuschrecken. Dieses Ziel steht für sie aber alles andere als an erster Stelle. Es geht vor allem darum, die Prämien zu kassieren. Daher ist es den Kopfgeldjägern auch vollkommen gleich, für welches Vergehen die Beschuldigten gesucht werden. Der Einfachheit halber werden sie getötet – eine Leiche ist billiger als ein lebender Mensch. Durch die Gesetzeslage, die die Verbrecher „dead or alive“ verlangt, werden so die Morde legitimiert.

3.3.1.3. Bedeutung von Gewalt in Bezug auf Rache

Gewalt hat im Italo-Western allgemein einen hohen Stellenwert. *Il Grande Silenzio* stellt hierbei keine Ausnahme dar. Durch die im Film herrschenden Verhältnisse trifft man wiederholt und an den unterschiedlichsten Orten auf Gewalt. Im Grunde kann man derartige Darstellungen auf zwei Motivationshintergründe reduzieren. Zunächst sind es die Kopfgeldjäger, die durch Gewaltanwendung – was gemeinhin nichts anderes als Mord bedeutet – ihr Geld verdienen. Ihr Antrieb besteht also darin, mehr Gewinn zu machen. Die Menschen, die hinter den Steckbriefen stehen, sind irrelevant. Daraus folgt direkt auch der zweite zentrale Grund für Gewalt: Rache. Es sind für gewöhnlich die Angehörigen der Opfer, die danach verlangen. Wenn Sie nicht selbst dazu in der Lage sind, wird ein anderer, in diesem Fall Silenzio dafür engagiert. Diese Racheakte sind ebenfalls geprägt von starker physischer Gewalt. Rache bedeutet in *Il Grande Silenzio* im Wesentlichen, einen Täter wiederum zu töten oder töten zu lassen. Rechtsprechung oder Entschädigung werden in dieser dargestellten Welt vergeblich gesucht.

Die Geldgier der Kopfgeldjäger steht im direkten Zusammenhang mit den Rachewünschen der Angehörigen. Die Gewalt, die mit beiden einhergeht muss daher genauer betrachtet werden. Zumal Rache das vorherrschende Thema des Films ist. Der übermäßige und zum Teil überspitzte Einsatz solcher Gewaltdarstellungen wirft die Frage auf, ob die Rache-Thematik so noch deutlicher und stärker unterstrichen wird oder ob sie dadurch nicht mehr in den Hintergrund gedrängt wird.

Einsatz von Gewalt

Neben dem Wann ist an dieser Stelle besonders auch das Warum des Einsatzes von Gewaltdarstellungen in *Il Grande Silenzio* von Bedeutung. Sie werden meist dann eingesetzt, wenn Morde durch Kopfgeldjäger oder ein Racheakt durch Silenzio im Mittelpunkt des Geschehens stehen. Neben der Motivation für Gewalt ist aber speziell die Aussage, die damit getroffen wird, einer genaueren Betrachtung wert. Angefangen bei den Kopfgeldjägern, insbesondere Tigrero, fällt sofort auf, dass die Gewalt, die hier gezeigt wird, oft

sehr einseitig ist. So ist es beispielsweise Tigrero, der einen der Banditen mit seiner Peitsche um den Hals hinter seinem Pferd durch den Schnee schleift. Der Bandit, der im Übrigen einer von denjenigen ist, die sich dem Gesetz stellen wollten, ist unbewaffnet und hilflos gegenüber dem berittenen Tigrero. Er wurde nur aus dem Grund noch nicht erschossen, weil er zuvor Informationen über einen seiner Kollegen preisgeben soll. Im Glauben, damit die Folter zu beenden und mit seinem Leben davonzukommen, erzählt er dem Kopfgeldjäger, was er weiß. Gewissermaßen zum Dank wird er dann aber von Tigrero erschossen. Die Gewalt, die an dieser Stelle zum Einsatz kommt, vermittelt in erster Linie einen Eindruck von Tigrero und den Kopfgeldjägern. Sie verdeutlicht, dass sie in ihrer Beschäftigung nichts weiter als einen Job sehen, mit dem mehr oder weniger leichtes Geld verdient werden kann. Sie haben dabei kein Mitgefühl für ihre Opfer, die ihnen meist wehrlos gegenüber stehen. Auch an anderen Stellen, an denen Gewalt gezeigt wird, die von den Kopfgeldjägern ausgeht, ist das der Fall. Insbesondere die Schlussszene ist hierfür ein gutes Beispiel. Nachdem Silenzio durch einen Hinterhalt getötet werden kann – ihm wurden anfangs beide Hände verletzt, sodass er nicht schießen konnte – werden die gefangen genommenen Banditen allesamt erschossen. Die Grausamkeit liegt darin, dass sie alle gefesselt und somit wehrlos den Schüssen ausgeliefert waren. Die Szene gleicht einer Hinrichtung. Durch den wiederholten einseitigen Einsatz von Gewalt gegenüber unterlegenen, unbewaffneten Gegnern, wird die Frage nach der Moral immer größer. Zwar sind die Handlungen im Großen und Ganzen legal, aber mit Sicherheit moralisch und ethisch nicht vertretbar. Nicht zuletzt auch deshalb, weil die meisten Banditen schlichtweg arm und hungrig sind und nur aus diesem Grund in die Gesetzlosigkeit getrieben wurden.

Geht die Gewalt von Silenzio aus, handelt es sich weitgehend um einen Akt der Rache. Die Handlungen der Kopfgeldjäger sind in Bezug auf Rache von solch großer Bedeutung, da es gerade dieses skrupellose Vorgehen ist, das den Wunsch nach Vergeltung hervorruft. In einer Welt, in der solche Taten legal sind, können kaum Gerechtigkeit und damit einhergehende gerechte Strafen erwartet werden. Die Rache geht demnach Hand in Hand mit den Aktionen und Vorgehensweisen der Kopfgeldjäger einher. Anders als bei jenen sind Silenzios Opfer ihm gemeinhin ebenbürtig, zumindest bezüglich der Ausgangslage. Sie

sind selbst bewaffnet und ziehen meist auch als erster. Der einzige Vorteil, den Silenzio ihnen gegenüber hat, ist seine Schnelligkeit beim Ziehen seiner Waffe und seine Treffsicherheit. Er wendet Gewalt an, um den Schwächeren zu ihrer Rache zu verhelfen. Dabei darf aber nicht außer Acht gelassen werden, dass bei allem Mitgefühl, das er für die Angehörigen aufbringt, Silenzios Aktionen ebenfalls brutal sind und in den meisten Fällen mit dem Tod des Gegners enden. Die Aussage, die seine Gewaltanwendung vermittelt, will ihn nicht als unbesiegbar und übermächtig erscheinen lassen. Vielmehr wird damit ausgedrückt, dass die Kopfgeldjäger eben das auch nicht sind. Auch sie sind nur Menschen und ziehen aus dem Leid der anderen einen Profit. Die Racheakte zeigen zum einen die Verachtung, die Silenzio durch sein Erlebnis aus der Kindheit für solche Menschen in sich trägt. Auf der anderen Seite sind es auf einer gewissen Ebene auch Warnungen an die übrigen Kopfgeldjäger. Obwohl ihr Handeln dem Gesetz zufolge als legal gilt, sollten sie schwächere Menschen nicht einfach so behandeln. Ein Menschenleben darf nicht ungestraft mit einigen hundert Dollar aufgewogen werden. Hinzu kommt, dass Silenzio Gewalt nur dann anwendet, wenn er dazu gezwungen wird, d.h. er handelt in Notwehr. Findet er sich in solchen Situationen wieder, ist er jedoch in der Regel selbst dafür verantwortlich, indem er den Gegner provoziert, bis dieser zieht. Es stellt sich die Frage, inwiefern sein Verhalten gegenüber dem der Kopfgeldjäger eher vertretbar sein sollte. Vermutlich ist es das ohnehin nicht. Er tötet ebenso wie die anderen und erhält dafür gewöhnlich eine Gegenleistung. Der Unterschied liegt am ehesten in den Opfern. Während die Kopfgeldjäger Kleinkriminelle jagen und töten, die nicht anders handeln können, ist Silenzio hinter den Kopfgeldjägern selbst her, die nicht selten auch diejenigen töten, die sich bereits ergeben haben. Gewalt wird in dieser weißen Hölle mit weiterer Gewalt beantwortet.

Darstellung von Gewalt

Nicht nur inhaltlich spielt Gewalt somit eine wichtige Rolle. Auch die Darstellung davon verlangt eine genaue Betrachtung. Beinahe allen Gewalttaten ist gemein, dass sie äußerst brutal sind. Nicht selten werden die zum Teil blutverschmierten Leichen als Ergebnis ausführlich auf der Leinwand gezeigt. In Großaufnahmen,

an manchen Stellen auch in Detailaufnahmen sind die Gesichter und die Verletzungen der Toten zu sehen. Dabei wird nicht an Blut gespart. Während im klassischen Western kaum oder gar kein Blut zu sehen ist, gibt es im Italo-Western übermäßig viel davon. In *Il Grande Silenzio* wird sogar auffallend häufig davon Gebrauch gemacht.

Der Ton in diesen Szenen ist ebenfalls von Bedeutung, bedenkt man, dass meist Schusswaffen an der dargestellten Gewalt beteiligt sind. Die Schüsse sind dabei sehr laut und übertönen beinahe jeden anderen Ton. Der Lärm, der so entsteht verstärkt in Verbindung mit den brutalen Bildern das Empfinden von rücksichtsloser Grausamkeit. Die Schlusszene veranschaulicht die Darstellung von Gewalt in diesem Film besonders gut. Silenzio stellt sich trotz seiner Schussverletzung in der Schulter und der verbrannten Hand seinem Hauptgegner Tigrero, der stellvertretend für die Kopfgeldjäger steht. Es ist bereits von vorn herein relativ klar, dass seine Chancen eher gering sind. Im Saloon wartet Tigrero bereits auf ihn. Um ihn herum sind die gefangen genommenen Banditen – Männer wie Frauen – gefesselt und warten auf ihr Schicksal. Weitere Kopfgeldjäger sind anwesend. Corbucci schneidet hier wieder oft von Großaufnahme zu Großaufnahme der Gesichter. Dadurch wird die Anspannung, die mit der Situation verbunden ist hervorgehoben. Tigreros Versprechen, dass nur er gegen Silenzio antritt, wird schnell gebrochen, als einer seiner Männer dem stummen Rächer seine Hände anschießt. Eine Detailaufnahme zeigt dabei deutlich die blutigen Hände. Es ist unwahrscheinlich, dass er damit noch große Gegenwehr leisten kann. Erst als Silenzio verletzt zu Boden gesunken ist, bemüht sich Tigrero aufzustehen.



Abb. 17⁸⁵: Tigrero versperrt Silenzio den Weg.

⁸⁵ Ebenda, 01:36:01

Mit verschränkten Armen steht er in der Tür des Saloons (Vgl. Abb. 17) und nimmt beinahe den Mittelpunkt des Bildes ein, wie es zuvor Silenzio getan hat. Im Gegensatz zu diesem strahlt er aber keine Schwäche und Verletzbarkeit aus, sondern strotzt geradezu vor Selbstbewusstsein und Macht. Durch Zwischenschnitte auf die Geiseln wird dem Zuschauer noch einmal ins Gedächtnis gerufen, warum und für wen Silenzio hier kämpft. Mit Mühe erhebt er sich zu seinem vermeintlich letzten Kampf. Die Musik, die bis an diese Stelle vor allem bedrohlich klang, nimmt für einen Moment einen eher hoffnungsvolleren Ton an, als die Entschlossenheit in Silenzios Gesicht zu sehen ist. Tigreros Augen sind in einer Detailaufnahme zu sehen, kurz bevor Silenzio mit letzter Kraft versucht, seine Waffe zu ziehen. Bevor einer von beiden schießen kann, feuert einer von Tigreros Kollegen einen Schuss aus einem Fenster des Saloons auf Silenzio ab. Tigrero hat nun genug Zeit, selbst zu schießen. Eine Halbnaher zeigt, wie er seine Waffe betätigt. Es folgt ein Schnitt auf den Silenzio, der in Zeitlupe von der Wucht des Schusses getroffen wird. Er wird abwechselnd von vorn und im Profil gezeigt, das Blut strömt geradezu über seine Stirn und sein Gesicht (Vgl. Abb. 18), bis er letztlich mit dem Gesicht voran im Schnee landet.



Abb. 18⁸⁶: Silenzio getroffen von Tigreros Kugel.

Der Sympathieträger des Films ist tot, das Böse in Form von Tigrero gewinnt. In einem Akt von erbarmungsloser Brutalität werden die gefesselten und somit wehrlosen Gefangenen erschossen, geradezu hingerichtet, wiederum begleitet von ohrenbetäubendem Lärm durch die Schüsse. Doch es ist Tigreros letzte Aussage, die die ganze Grausamkeit der Situation verdeutlicht: „Uns steht noch

⁸⁶ Ebenda, 01:36:16

das Kopfgeld zu. Das kassieren wir später. Alles laut Gesetz.“⁸⁷ Er rechtfertigt so das Abschlagen von wehrlosen Menschen, die um Erbarmen gebeten haben und die nichts weiter getan haben, als sich Essen zu nehmen, um nicht zu verhungern.

3.3.1.4. Ebenen von Rache

An dieser Stelle ist bereits sehr deutlich geworden, dass es in *Il Grande Silenzio* mehr als nur eine Ebene von Rache gibt, ebenso wie in *My Darling Clementine* und *Unforgiven* und in diversen anderen Westernfilmen. Nichtsdestotrotz ist dieser Italo-Western hierbei nochmals hervorzuheben. Die Rachegeschichten des Films sind derart komplex und ineinander verschlungen, dass es zunächst darum geht, diese verschiedenen Ebenen herauszufiltern. Ganz offensichtlich ist Silenzios Rachegeschichte. Daneben existiert das Verlangen nach Vergeltung durch die Angehörigen von Opfern der Kopfgeldjäger. Weniger klar ist dagegen Tigreros Rache, denn sie ist im Gegensatz zu den anderen nicht emotional an ein bestimmtes Opfer gebunden. Es geht ihm in erster Linie nur um sich selbst. Da es diese drei Ebenen sind, die sich durch den Film ziehen, werden diese in Folge näher betrachtet. Daneben existiert jedoch noch eine weitere, wenn auch nur am Rande erwähnenswerte, die Pollicut betrifft. Er hat durch Silenzio seinen Daumen verloren und kann daher keine Waffe mehr bedienen. Daher versucht er zunächst Tigrero zu überreden, den stummen Rächer zu beseitigen. Ohne offiziellen Steckbrief tötet er jedoch nicht. Zusammen mit einem Helfer überfällt er deswegen Pauline und Silenzio, um sich bei ihm in Erinnerung zu rufen. Er will sich an der Frau vergehen, während Silenzio, der von Pollicuts Helfer festgehalten wird, hilflos zusehen muss.

Silenzios Rache

Als Kind musste er miterleben, wie sein Vater und seine Mutter kaltblütig und hinterlistig erschossen wurden. Das allein wäre schon Grund genug, sich an den Mördern zu rächen. Doch zu der ersten Tat gesellt sich noch eine zweite, die ebenso gravierend ist. Um den jungen Silenzio davon abzuhalten, sie zu

⁸⁷ Ebenda, 01:37:55ff; aus dem deutschen Untertitel der italienischen Version zitiert

verraten, schneidet einer der Mörder ihm die Stimmbänder durch. Der Junge, der also eben noch über den Verlust beider Eltern trauert, ist nun schutzlos drei erwachsenen, bewaffneten Männern ausgeliefert, die ihn für sein ganzes Leben zeichnen. Äußerlich trägt er die große Narbe am Hals mit sich und natürlich auch seine Stummheit. Innerlich sind es die Wunden, die durch den Tod seiner Eltern entstanden und wohl auch nie vollkommen heilen. Die enge emotionale Bindung lässt das nicht zu. Da der Film neben den Morden auch Silenzios Rache dafür zeigt, ist deutlich zu erkennen, dass viele Jahre in der Zwischenzeit vergangen sein müssen. Silenzio ist bei seiner Rache bereits ein Mann und hat nichts mehr von dem kleinen verängstigten Jungen aus der Vergangenheit. Er hatte demzufolge viel Zeit, seine Rache zu planen. Gleichzeitig kann gerade das auch als eine Art Besessenheit gedeutet werden. Angetrieben von nur einem Gedanken und einem Ziel vor Augen ist er zu einem jungen Mann herangewachsen. Die Tatsache, dass Silenzio ein Einzelgänger ist, wirkt nun wenig überraschend. Womöglich hat er durch den Verlust der geliebten Eltern in seinem späteren Leben keine besonders engen Verbindungen zu anderen Menschen mehr aufgebaut und blieb eher allein. So konnte er nicht nur ungestört sein Ziel der Rache verfolgen, sondern war zugleich davor geschützt, noch einmal solch einen tragischen Todesfall mit zu erleben. Erst mit Pauline scheint er wieder eine nahe Verbindung zu spüren und zuzulassen. Dadurch wird er tatsächlich verletzlicher und schließlich endet alles mit seinem und ihrem Tod.

Die Figur des Silenzio ist jedoch nicht nur angesichts seiner eigenen Rache zu betrachten. Auch nachdem er die Mörder aufgespürt und getötet bzw. in Pollicuts Fall, verstümmelt hat, bleibt er der einsame Rächer. Nicht aber in persönlicher Hinsicht. Er wird zu dem bereits mehrfach erwähnten Racheengel, der den Schwachen und Hilflosen hilft. Gegen Bezahlung spürt er die Täter auf und tötet sie auf seine Art und Weise. Er hat dabei keine emotionale Bindung, weder zu den Opfern, noch zu den Angehörigen oder zu den Tätern. Einzig seine eigenen Erlebnisse stellen eine gewisse Verbindung zu den Angehörigen her. Sie haben durch die Kopfgeldjäger, wie er selbst, eine geliebte Person verloren. Auf diese Weise kann er den Schmerz nachempfinden und hilft ihnen möglicherweise auch aus diesem Grund.

Rache von Angehörigen der Opfer

Die Angehörigen von den per Steckbrief gesuchten Banditen, müssen mit ähnlichen Situationen fertig werden. Sei es der Sohn oder der Ehemann – alle stellen das Ziel der Kopfgeldjäger dar und werden zum Teil wie Tiere von ihnen gejagt. Den Angehörigen bleibt so nur der Weg der Rache. Da es oftmals Frauen sind, die zurückbleiben, wenden sie sich an Silenzio, der in ihrem Namen die Rache ausübt. Frauen selbst haben kaum bzw. keine Macht in dieser von Männern dominierten Welt. Ähnlich wie bei *Unforgiven* können sie ihre persönliche Rache nur dann erlangen, wenn sie diese auf einen weiteren Mann übertragen, der in der Regel keinen persönlichen Bezug zur ihnen oder dem Opfer hat. Im Gegensatz zu Clint Eastwood schafft Corbucci aber ein weitaus extremeres Weltbild. Es sind hier nicht nur die Männer, die die Macht haben, ihre Taten werden, im Falle der Kopfgeldjäger noch dazu vom Gesetz gestützt und zu einem gewissen Grad sogar gefördert. Brutale Morde gelten als legal und werden vom Staat mit einer Belohnung vergütet. Auch wenn der Film andeutet, dass sich dies in Zukunft ändern soll, zeigt er zur gleichen Zeit auch, wie schwierig sich das Vorhaben gestaltet. Der Sheriff, der eine Abwendung von den zahlreichen Morden erreichen will, ist letzten Endes selbst Opfer des schlimmsten aller dargestellten Kopfgeldjäger. Nicht einmal sein Status kann ihn vor diesem Schicksal bewahren, wodurch die Hilflosigkeit der normalen Bürger noch weiter verdeutlicht wird. Die Angehörigen haben keine Macht. Das Gesetz, d.h. Staat und die Regierung, kann ihnen keine Gerechtigkeit verschaffen. Nicht zuletzt befinden sie sich gerade wegen diesem in der besagten Situation. Der einzige Weg, die Kopfgeldjäger für ihre Taten – die im Grunde nichts anderes als Morde sind – zu bestrafen, führt über die Selbstjustiz. Es sind die äußeren Umstände, die Gesetzeslage und die beteiligten Personen, die die Angehörigen der Opfer dazu treiben. Silenzio ist für sie eine Art Werkzeug, der die Arbeit erledigt, zu der sie selbst nicht in der Lage sind. Auch die Mutter von Miguel, einem der Banditen, wendet sich hilfessuchend an Silenzio:

Ich kenne dich, Fremder. Du verhilfst den Schwachen zu ihrem Recht. Deine Pistole rächt die Unschuldigen.

Auch mein Sohn war unschuldig. Sie haben ihn erschossen wie so viele andere. [Miguels Mutter geht flehend von Silenzio auf die Knie] Räche ihn, ich

flehe dich an! Einer der Mörder ist fortgeritten, der Andere [sic] ist noch in der Stadt. Ich kann dir nur Miguels Pferd für das Leben dieses Mörders anbieten. Töte ihn, räche meinen Sohn! So wirst du auch andere Unglückselige vor dem Tod retten.⁸⁸

In dieser kurzen Aussage werden mehrere Punkte sehr klar. Zum einen wird Silenzios Funktion als Rächer enthüllt und auch, dass er dafür eine Bezahlung annimmt, in diesem Fall in Form des Pferdes. Weiters wird deutlich, dass die Kopfgeldjäger als Mörder gesehen werden, die Unschuldige töten. Sie sind demzufolge keine Bewahrer des Friedens, die „wirkliche“ Kriminelle töten. Ihre Opfer sind stets Kleinkriminelle, die sich gezwungenermaßen in dieser Situation befinden. Die alte Frau fleht Silenzio verzweifelt an, den Mörder zu töten. Nicht nur um ihres Sohnes Willen, sondern auch um zukünftige Opfer zu vermeiden, die auf dessen Abschussliste stehen.

Tigreros Rache

Tigreros Verlangen nach einer Abrechnung mit Silenzio unterscheidet sich stark von den Rachedgedanken der Angehörigen der Opfer. In erster Linie ist es nicht Rache, die ihn antreibt. Bei ihm stehen das Machtverhältnis und seine eigene Stellung viel eher im Vordergrund. Zu einem gewissen Grad möchte aber auch er sich an Silenzio rächen. Durch dessen Pistole wurden bereits mehrere seiner Kollegen getötet, er selbst wurde verletzt. Nachdem Pollicut erschossen wurde und sein Helfer schwer verletzt, kann dieser Tigrero vor seinem Tod noch auffordern, sich für sie beide an Silenzio zu rächen. „Tigrero! [Pause] Der Stumme hat Pollicut erschossen. Er ist im Haus der Negerin. Geh hin und leg ihn um. Räche uns.“⁸⁹ Tigrero, der aufgrund der vorherigen Vorkommnisse bereits auf der Suche nach Silenzio ist, wird an dieser Stelle deutlich zu einer Rachetat angehalten. Da Silenzio mit Pollicut denjenigen getötet hat, der auf Tigreros Seite gestanden hat, von dem er auch immer problemlos sein Geld erhalten hat, ist das nun nur ein weiterer Grund, warum er ihn tot sehen möchte. Dabei zeigt er jedoch keinerlei emotionale Regungen. Er hat keinen engen Freund verloren, sondern einen Geschäftspartner. Ebenso verhält es sich bei seinen Kopfgeldjägerkollegen. Sie bedeuten Tigrero genauso wenig,

⁸⁸ Ebenda, 00:14:06ff; aus dem deutschen Untertitel der italienischen Version zitiert

⁸⁹ Ebenda, 1:24:12ff; aus dem deutschen Untertitel der italienischen Version zitiert

wie seine Opfer, außer dass er mit seinen Opfern noch Gewinn machen kann. Ihm scheint nur eine Person wichtig zu sein und das ist er selbst. Silenzio stört sein Geschäft. Er hält sich eindeutig für den Cleveren der Beiden, da er nicht auf Silenzios Spielchen eingeht. Nichtsdestotrotz wird er verletzt und greift in einem Moment der Schwäche schließlich doch zur Waffe. So kann er nicht nur vom Sheriff verhaftet werden, sondern muss auch mit seinem verletzten Stolz zurechtkommen. Demnach sehnt Tigrero sich ohnehin danach, es Silenzio heimzuzahlen. Pollicuts Tod ist dabei nur das i-Tüpfelchen der ganzen Angelegenheit. Es verlangt Tigrero nicht nach ausgleichender Gerechtigkeit wie es bei Silenzio und den Angehörigen der Opfer der Fall ist. Indem er mit Silenzio abrechnet, möchte er zum einen klar zeigen, dass er im Besitz der Macht ist und Silenzio mit seinen Tricks bei ihm nicht weiter kommt. Auf der anderen Seite stärkt er so sein Ego und kann auch gegenüber seinen Kollegen seine Stärke demonstrieren. Zudem wird mit Silenzios Tod ein starker Gegner der Kopfgeldjäger aus dem Weg geräumt. Dass direkt im Anschluss an seinen Tod die wehrlosen Banditen erschossen werden, macht das besonders deutlich. Die Menschen sind nun wieder auf sich selbst gestellt, ihren Racheengel gibt es nicht mehr.

Zusammenhang zwischen den einzelnen Ebenen von Rache

Silenzios persönliche Rache steht in einem engen Zusammenhang mit den Rachewünschen der Angehörigen der Opfer. Sie haben ähnliches wie er selbst erlebt, sind nur selbst zu schwach, ihre Rache auszuüben. In beiden Fällen ist die Rache sehr emotional motiviert. Der gemeinsame Hintergrund sind zudem die gesellschaftlichen Bedingungen dieser Zeit. Das Gesetz ist nicht in der Lage, den Wunsch nach Gerechtigkeit zu erfüllen, sondern fordert auf gewisse Weise sogar noch weitere Opfer. Menschen wie Tigrero werden in dieser Welt in ihrer Handlungsweise unterstützt, wodurch das Mächteverhältnis vollkommen aus dem Gleichgewicht gerät. Die Macht liegt bei denen, die bereits alles haben und noch mehr wollen. Die Opfer sind arm und schwach und sind so eine relativ leichte Beute. Die Kopfgeldjäger werden ihrer Bezeichnung mehr als gerecht, denn sie jagen die vermeintlichen Banditen buchstäblich bis zum letzten Mann. Aus diesem Grund wirken Tigreros Motive zur Abrechnung mit Silenzio wie im

Gegensatz zu dessen Motiven eher wie Lappalien. Nichtsdestotrotz sind die einzelnen Ebenen miteinander verbunden. Es handelt sich um eine Art Kette von Ereignissen, eine Handlung ruft eine Gegenhandlung hervor. Die Gier und Brutalität der Kopfgeldjäger bringt Silenzio als Racheengel ins Spiel. Sein Vorgehen gegen die Kopfgeldjäger allgemein und Tigrero im Speziellen, veranlasst diesen wiederum dazu, Silenzio aus dem Weg zu räumen, sodass er weiterhin seinem schmutzigen Geschäft nachgehen kann. Die Ursache von all dem ist aber in den dargestellten gesellschaftlichen Verhältnissen zu finden. Nur so ist es den Kopfgeldjägern möglich, weiter Menschen für Geld zu töten, egal wie schwer das Vergehen ist. Tigrero betont im Film schließlich wiederholt, dass alles, was er tut, im Sinne des Gesetzes ist. Es ist letzten Endes auch dieses System, das die Opfer und deren Angehörige zur Selbstjustiz treibt.

4. Conclusio

Es hat sich gezeigt, dass Rache in Westernfilmen beinahe in jeder Zeitperiode zu finden ist. Je nach Sub-Genre wird unterschiedlich mit der Thematik umgegangen. Während der klassische Western mit Rache vor allem die Trennung zwischen Gut und Böse unterstreicht, dient sie im Spät-Western eher als Quelle für innere und äußere Konflikte. Der Italo-Western dagegen setzt Rache in erster Linie als Hintergrund für meist extreme Gewaltdarstellungen ein.

Anhand von *My Darling Clementine* als ein Beispiel des klassischen Westerns, wurde deutlich, dass der Rächer, der zugleich auch ein Vertreter des Gesetzes ist, trotz seiner Rachehandlung der Gute in der Story bleibt. Das hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass er das Gesetz für seine Zwecke nutzt. Er wartet ab, bis er eindeutige Beweise für die Identität der Täter hat und konfrontiert diese anschließend mit einem Haftbefehl. Da die Gegner aber das Feuer eröffnen, handelt er aus Notwehr, wodurch schließlich alle beteiligten Täter getötet werden. Die Inszenierung der Charaktere vermittelt ebenfalls ein klares Bild davon, wer zu den Guten gehört und wer die Verbrecher sind. Auch Darstellungen von Gewalt, die im Grunde eng mit Rache verbunden ist, werden nur spärlich vom Regisseur John Ford eingesetzt, vor allem in Verbindung mit Wyatt Earp, dem Helden des Films. Wenn es sich absolut nicht vermeiden lässt, wendet auch dieser Gewalt an. Der Racheakt selbst kann wiederum nicht darauf verzichten. Doch auch hier erfolgt der erste Schritt in diese Richtung von den Clantons, die des mehrfachen Mordes und Diebstahls angeklagt werden.

Das Gesetz spielt im Zusammenhang mit Rache auch in *Unforgiven* eine wichtige Rolle. Dieser Vertreter der Spät-Western zeigt jedoch eine kritischere Seite davon und verdeutlicht, dass ein Mann des Gesetzes nicht gleichbedeutend mit dem Guten ist. Der Sheriff nutzt seine Macht, die ihm vom Staat verliehen wurde, aus und stellt daneben noch seine eigenen Regeln auf. Seine Entscheidungen fallen dadurch nicht immer gerecht aus und so kommt es, dass sich die betroffenen Prostituierten nach einer anderen Möglichkeit umsehen, um Rache und somit Gerechtigkeit für die Verstümmelung einer Frau unter ihnen zu erlangen. Einer der Männer, der diesem Ruf folgt, ist ein ehemaliger Outlaw, der mit seiner Vergangenheit kämpft. Er verliert auf dieser

Reise seinen besten Freund durch die brutale Hand des Sheriffs. Indem er sich an diesem dafür rächt, fällt er in alte Verhaltensmuster zurück, die in der Regel einen Charakter kennzeichnen, der auf der bösen Seite steht. Nichtsdestotrotz ist er der Sympathieträger des Films, während der Mann des Gesetzes, d.h. der Sheriff vor allem Verachtung erntet. Der Spät-Western eröffnet über Rache tiefere Einblicke in die Figuren, weshalb eine Trennung zwischen Gut und Böse an dieser Stelle nicht mehr ohne weiteres möglich ist.

Im Italo-Western verschwimmen diese Grenzen nicht nur, sondern sind fast gänzlich aufgehoben. Die Beweggründe der Figuren beruhen meist auf Geld oder Macht, statt auf Mitgefühl und Menschlichkeit. In *Il Grande Silenzio* sind es die Kopfgeldjäger, die auf das schnelle Geld aus sind. Die Gesetzeslage erlaubt es ihnen, Menschen gegen Bezahlung zu töten. Durch dieses rücksichtslose Handeln rufen sie zugleich aber Rachedgedanken der Angehörigen hervor. Diese werden von einem stummen Rächer erhört. Doch auch er übernimmt den Auftrag der Rache in der Regel nur gegen eine Bezahlung. Rache heißt in diesem Film vor allem, eine gewalttätige Tat mit weiterer Gewalt zu beantworten. Sie rechtfertigt sozusagen die Anwendung von mehr Gewalt.

In vielen Westernfilmen ist demnach die Gesetzeslage sehr relevant. Das Genre eignet sich deshalb so gut für das Thema Rache, da das Gesetz in der dargestellten Umgebung und Zeit meist noch nicht vollständig etabliert ist. So bietet Selbstjustiz häufig den einzigen möglichen Weg zur Gerechtigkeit. Auch wenn das Gesetz versagt bzw. von den falschen Personen zum eigenen Vorteil ausgenutzt wird, führt der Weg über Rache. Damit verbunden ist in den meisten Fällen auch Gewalt. Allein die Tat, die Rache hervorruft, ist oftmals von Brutalität gekennzeichnet. Der Racheakt selbst steht dem nicht nach. Hierbei sei noch angemerkt, dass der Rächer spätestens an dieser Stelle klarstellt, wofür er sich rächt, sollte es dem Täter nicht bereits schon bewusst sein.

5. Filmographie

[chronologisch nach Erscheinungsjahr aufgelistet]

Höllenfahrt nach Santa Fé, Regie: John Ford, Blu-ray Disc, Interpathe 2013
[Orig. *Stagecoach*, USA 1939]

Rache für Jesse James, Regie: Fritz Lang, DVD-Video, Koch Media 2010 [Orig. *The Return of Frank James*, USA 1940]

Land der Gottlosen, Regie: Michael Curtiz, MDR, 02.07.2006 [Orig. *Santa Fe Trail*, USA 1940]

Faustrecht der Prärie, Regie: John Ford, DVD-Video, 20th Century Fox Home Entertainment 2011 [Orig. *My Darling Clementine*, USA 1946]

Red River, Regie: Howard Hawks, DVD-Video, Metro-Goldwyn-Mayer 2004
[Orig. USA 1948]

Winchester '73, Regie: Anthony Mann, DVD-Video, Universal 2007 [Orig. USA 1950]

Der Siebente ist dran, Regie: Budd Boetticher, DVD-Video, Paramount 2007
[Orig. *Seven Men from Now*, USA 1956]

Auf eigene Faust, Regie: Budd Boetticher, DVD-Video, Columbia 2011 [Orig. *Ride Lonesome*, USA 1959]

Nevada Smith, Regie: Henry Hathaway, DVD-Video, Paramount 2004 [Orig. USA 1966]

Django, Regie: Sergio Corbucci, DVD-Video, Studiocanal 2006 [Orig. IT/ES/FR 1966]

Gott vergibt... Django nie!, Regie: Giuseppe Colizzi, DVD-Video, HMF Entertainment 2008 [Orig. *Dio Perdoni... Io No!*, IT/ES 1967]

Spiel mir das Lied vom Tod, Regie: Sergio Leone, DVD-Video, Paramount 2009
[Orig. *C'era una Volta il West*, USA/IT 1968]

Leichen pflastern seinen Weg, Regie: Sergio Corbucci, DVD-Video, Kinowelt 2010 [Orig. *Il Grande Silenzio*, IT/FR 1968]

Hängt ihn höher, Regie: Ted Post, DVD-Video, Twentieth Century Fox 2014
[Orig. *Hang 'Em High*, USA 1968]

Der Texaner, Regie: Clint Eastwood, DVD-Video, Warner Bros. 2001 [Orig. *The Outlaw Josey Wales*, USA 1976]

Erbarmungslos, Regie: Clint Eastwood, DVD-Video, Warner Home Video 1998
[Orig. *Unforgiven*, USA 1992]

Seraphim Falls, Regie: David von Ancken, DVD-Video, Constantin 2007 [Orig. USA 2006]

Western Legenden – Made in Hollywood, Regie: Eckhart Schmidt, 3Sat, 07.09.2014 [Orig. D 2009]

True Grit, Regie: Joel Coen, Ethan Coen, Blu Ray, Paramount Home 2011
[Orig. USA 2010]

Django Unchained, Regie: Quentin Tarantino, Blu Ray, Columbia Pictures 2013
[Orig. USA 2012]

6. Bibliographie

3 Mose 24: 17-22,
<https://www.biblegateway.com/passage/?search=3+Mose+24%3A17-22&version=LUTH1545>, 10.09.2014

BAYERTZ, Kurt, Margrit Fröhlich, Kurt W. Schmidt (Hg.), *I'm the Law! Recht, Ethik und Ästhetik im Western*, Frankfurt am Main: Haag + Herchen 2004

BAZIN, André, *Was ist Film*, Hg. Robert Fischer, 2. Auflage, Berlin: Alexander Verlag 2009 (Orig. *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Les Éditions du Cerf 1975)

BÖHM, Tomas, Susanne Kaplan, *Rache. Zur Psychodynamik einer unheimlichen Lust und ihrer Zähmung*, Gießen: Psychosozial Verlag 2009 (Original 2006)

BORDWELL, David, Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, 10. Auflage, New York, NY: McGraw-Hill 2013

DORNSEIFF, Johannes, *Recht und Rache. Der Rechtsanspruch auf Wiederverletzung*, Berlin: Frieling 2003

Duden. Die deutsche Sprache, Dudenredaktion (Hg.), 3. Band, Berlin: Dudenverlag 2014

CORKIN, Stanley, *Cowboys as Cold Warriors. The Western and U.S. History*, Philadelphia: Temple University Press 2004

COYNE, Michael, *The Crowded Prairie: American National Identity in the Hollywood Western*, London [u.a.]: I.B. Tauris 2008

DE CERTEAU, Michel, *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve 1988

EHRLICH, Karin, "Die Rache der Frau im Film", Dipl.Arb., Universität Wien 2008

FAULSTICH, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*, 2. Auflage, Paderborn: Wilhelm Fink 2008

FAWELL, John, *The Art of Sergio Leone's Once Upon a Time in the West. A Critical Appreciation*, Jefferson, NC: McFarland & Company 2005

FREUD, Sigmund, *Das Ich und das Es*, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1923

FRIESINGER, Günter, Thomas Ballhausen, Johannes Grenzfurthner (Hg.), *Schutzverletzungen. Legitimation medialer Gewalt*, Erste Auflage, Berlin: Verbrecher Verlag 2010

FOUCAULT, Michel, *Die Heterotopien. Der utopische Körper*. Suhrkamp: Berlin 2013

GANGLBAUER, Gerhild, ">Rache< Ein Plädoyer für die Einbildungskraft in der politischen Kritik", Dipl.Arb., Universität Wien 1999

GIBBS, John, *Mise-En-Scène. Film Style and Interpretation*, London: Wallflower 2002

HAUSLADEN, Gary J., „Where the Cowboy Rides Away: Mythic Places for Western Film“, *Western, Places, American Myths*, Hg. Gary J Hausladen, Reno, NV: University of Nevada Press 2003

HEIDERICH, Barnim, „Genese und Funktion der Rache“, Diss., Hohe Rechtswissenschaftliche Fakultät, Universität zu Köln 1972

HEIGL-EVERS, Anneliese, Franz Heigl, Jürgen Ott [u.a.] (Hg.), *Lehrbuch der Psychotherapie*, 3. Überarbeitete Auflage, Lübeck [u.a.]: Gustav Fischer 1997

KAMALZADEH, Dominik, „Hoffnungsschimmer am Horizont“, <http://derstandard.at/2000006930497/John-Ford-Retrospektive-Hoffnungsschimmer-am-Horizont>, 27.10.2014

KANZOG, Klaus, *Grundkurs Filmsemiotik*, München: diskurs film 2007

KERRIGAN, John, *Revenge Tragedy. Aeschylus to Armageddon*, New York: Oxford University Press 1996

KIEFER, Bernd, Norbert Grob, *Filmgenres. Western*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2003

KLOSE, Bernd, „Racheimpulse als Ausdruck regulativer Psychodynamik und Racheverzicht als kulturelle Forderung. Klinische Überlegungen.“, *Vergessen, vergelten, vergeben, versöhnen? Weiterleben mit dem Trauma*, Hg. André Karger, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012

KÜHNER, Angela, „Rache – als Wunsch und Unterstellung. Soziologische und psychoanalytische Überlegungen zu einem ungeachteten Phänomen.“, *Vergessen, vergelten, vergeben, versöhnen? Weiterleben mit dem Trauma*, Hg. André Karger, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012

MATT, Bernhard (Hg.), *Das Western-Lexikon. 1567 Filme von 1894 bis heute*, 2. Ausgabe, München: Wilhelm Heyne 1995

MCVEIGH, Stephen, *The American Western*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2007

MEURER, Ulrich, *Topographien. Raumkonzepte in Literatur und Film der Postmoderne*, München: Wilhelm Fink 2007

MIKOS, Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, 2. Band, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2008

NIETZSCHE, Friedrich, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, Neuauflage, vollständige Ausgabe nach dem Text der zweiten Auflage, 2 Bd Leipzig 1886, München: Goldmann 1999

REBHANDL, Bert (Hg.) *Western. Genre und Geschichte*, Wien: Paul Zsolnay 2007

ROTHSCHILD, Thomas, *O Gerechtigkeit. Ein Essay über Verteilungsgerechtigkeit, Neid, Rache, Terror, Kompromiss und die Sozialdemokratie*, Wien: Promedia Druck- und Verlagsgesellschaft 2010

SAUNDERS, John, *The Western Genre. From Lordsburg to Big Whiskey*, London: Wallflower 2001

SEESSLEN, Georg, *Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films*, Marburg: Schüren 2011

SMITH, Henry Nash, *Virgin Land. The American West as Symbol and Myth*, 19. Auflage, Cambridge MA [u.a.]: Harvard University Press 2005

STANTON, Robert J., „Revenge“, *Crítica. Revista Hispanoamericana de Filosofía*, Vol. 38/ Nr. 112, April 2006, S. 3 -20

STAMMEL, H.J., *Der Cowboy. Legende und Wirklichkeit von A-Z. Ein Lexikon amerikanischer Pioniergeschichte*. Gütersloh [u.a.]: Bertelsmann Lexikon-Verlag 1972

TURNER, Frederick Jackson, *Die Grenze. Ihre Bedeutung in der Amerikanischen Geschichte*, Bremen-Horn: Dorn 1947 (Orig. *The Frontier in American History*, New York: Henry Holt 1921)

WAECHTER, Matthias, *Die Erfindung des amerikanischen Westens. Die Geschichte der Frontier-Debatte*, Freiburg im Breisgau: Rombach 1996

WARSHOW, Robert, *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre & other Aspects of Popular Culture*, Cambridge, MA [u.a.]: Harvard University Press 2001

ZHANG, John B., „The Ethics of Revenge and Forgiveness: A Comparison of Chinese and Western Cultural Values and Theology“, *Prajna Vihara*, Vol. 14/ Nr. 1-2, Jan. – Dez. 2013, S. 83 -104

7. Anhang

7.1. Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Zusammenhang von Rache und Westernfilmen.

Im ersten Teil gibt mittels einer Definition zunächst einen allgemeinen Überblick über den Begriff Rache und zeigt auf, welche psychologischen und soziologischen Vorgänge damit verbunden sind. Ein Abriss über Rache in der Kunst zeigt auf, dass diese Thematik bereits in der griechischen Dramatik behandelt wurde und oftmals auf Theaterbühnen anzutreffen ist. Daraus folgt der Übergang zum Film, der Rache ebenfalls schnell für sich entdeckte. Das Westerngenre ist mit seinen historischen Gegebenheiten besonders gut dafür geeignet.

Der zweite Teil der Arbeit unterteilt das Genre in drei Sub-Genres: den klassischen Western, den Spät-Western und den Italo-Western. Nach einer kurzen Erläuterung der einzelnen Sub-Genres wird jeweils ein Film als Beispiel herangezogen und in Bezug auf Rache analysiert. Untersucht wird, wie, mit Hilfe welcher filmischen Mittel die racheauslösende Tat und der Racheakt sowie der Rächer und der jeweilige Täter inszeniert werden. Daneben werden auch die Gewaltdarstellungen, die im Zuge der Rache auftauchen genauer betrachtet. Im Augenmerk liegt dabei zum einen, wann Gewaltszenen eingesetzt werden und wie diese dann auf der Leinwand dargestellt werden. Den Abschluss bilden die einzelnen Ebenen von Rache, die innerhalb eines Filmes auftauchen und wie diese miteinander verbunden sind.

7.2. Lebenslauf

Katharina Zimmermann

Geburtsort: Künzelsau/ DE
Staatsbürgerschaft: Österreich/ Deutsch
Familienstand: ledig

Berufserfahrung

07/2014 – dato Kundensupport & Back Office, Toolani GmbH
12/2013 – 07/2014 Angestellte, Austria Video Ring
01/2013 – 11/2013 Redaktionelle Mitarbeiterin, Makido Film GmbH
07/2012 – 09/2012 Praktikantin, Makido Film GmbH
03/2010 – 12/2012 Angestellte, Austria Video Ring
03/2009 – 02/2010 Back Office, SEG Stadterneuerungs- und Eigentumswohnungsgesellschaft m.b.H.
10/2007 – 10/2008 Au Pair in Highland Park, Illinois, USA
09/2007 – 10/2007 Praktikantin, Hohenloher Tagblatt (DE)

Ausbildung

03/2009 – 2015 Diplomstudium im Fachbereich Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
09/2004 – 07/2007 Wirtschaftsgymnasium Crailsheim (74564 Crailsheim, DE)
> Abitur mit Auszeichnung

Sprachen:

Englisch > fließend in Wort und Schrift
Französisch > Grundkenntnisse