

**Herausgeber**

Volker Steenblock Bochum Volker.Steenblock@rub.de

Vanessa Albus Essen Vanessa.Albus@uni-due.de

Volker Haase Freiburg Volker-Haase@web.de

Donat Schmidt Dresden Donat.Schmidt@web.de

Markus Tiedemann Berlin Tiedemann@zedat.fu-berlin.de

**beratend**

Ekkehard Martens Salzburg EkkMartens@icloud.com

Johannes Rohbeck Dresden Johannes.Rohbeck@mailbox.tu-dresden.de

**Ständige Mitarbeiter**

Martina Dege Hamburg • Klaus Draken Wuppertal • Julia Dietrich Tübingen • Helmut Engels Neuss  
 • Susanne Fromm Hamburg • Werner Fuß München • Klaus Goergen Weingarten • Roland W. Henke  
 Bonn • Roger Hofer Zürich • Christian Klager Rostock • Susanne Nordhofen Offenbach • Gisela  
 Raupach-Strey Halle/Saale • Bernd Rolf Kavelaer • Christa Runtenberg Münster • Carlo Schulheiss  
 Singen • Andreas Siekmann Bielefeld • Matthias Tichy Hamburg • Brigitte Wiesen Mönchengladbach

**Wissenschaftlicher Beirat**

Dieter Birnbacher Düsseldorf • Gerald Hartung Wuppertal • Heiner Hastedt Rostock • Geert Keil  
 Berlin • Hans-Ulrich Lessing Bochum • Eckhard Nordhofen Gießen • Michael Quante Münster  
 • Thomas Rentsch Dresden • Herbert Schnädelbach Berlin • Thomas Spitzley Essen • Achim Stephan  
 Osnabrück • Urs Thurnherr Karlsruhe

**Schriftleitung und Redaktion**

Joachim Siebert Bräbeckstraße 103 30539 Hannover  
 Telefon 0511/529075

**Zuschriften**

Beiträge und Zuschriften an die Schriftleitung oder  
 die Herausgeber erbeten.

Für unverlangt eingesandte Beiträge wird keine  
 Verantwortung, für unverlangt eingehende Bücher,  
 Schriften oder Arbeitsmittel keine Verpflichtung zur  
 Besprechung übernommen. Rücksendung erfolgt  
 nur, wenn Rückporto beiliegt.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks,  
 der fotomechanischen Wiedergabe und der Über-  
 setzung, bleiben vorbehalten.

**Rezensionsexemplare erbeten an**

Prof. Dr. Volker Steenblock

Ruhr-Universität Bochum Institut für Philosophie  
 Universitätsstraße 150 44801 Bochum

**Verlag und Anzeigenverwaltung**

SIEBERT VERLAG

Bräbeckstraße 103 30539 Hannover

Telefon 0511/529075 Telefax 0511/9525630

Lektorat@SiebertVerlag.de www.SiebertVerlag.de

**Verantwortlich für den Anzeigenteil**

Joachim Siebert Telefon 0511/529075

z. Z. gültige Preisliste Nr. 19 vom 1. 1. 2002

Erfüllungsort und Gerichtsstand ist Hannover

**Erscheinungsweise**

Die Zeitschrift erscheint vierteljährlich

Februar Mai August November

Redaktionsschluss ist 15. 11. 15. 2. 15. 5. 15. 8.

**Bezugsbedingungen**

Jahresabonnement Inland € 48,00

für Studenten und Referendare € 33,00 gegen

Nachweis und nur direkt beim Verlag

Jahresabonnement Ausland € 51,50

Einzelheft Inland € 13,50 / Ausland € 14,50

jeweils zuzüglich Versandkosten

Alle Preise enthalten die gesetzliche Mehrwertsteuer

Die Bezugsdauer verlängert sich jeweils um ein  
 Jahr, wenn bis zum 1. Dezember keine Abbestellung  
 vorliegt.

**Bestellungen an**

Abonnentenverwaltung Lettershop Brendler GmbH

Magdeburger Straße 6 30880 Laatzen

Telefon 05102/9359-0

Erfüllungsort und Gerichtsstand ist Hannover






**Gestaltung und Satz**

Jo Wilhelm Siebert Berlin

**Druck**

Merkur Druck GmbH & Co. KG Detmold

Printed in Germany ISSN 0945-6295

	<b>Zum Thema</b>	
	<b>VOLKER STEENBLOCK</b>	
	<i>Philosophie und Lebenswelt in der Antike</i>	
	<i>oder: Vom Sitz der Philosophie im Leben</i>	3
	<b>ANDREAS SPEER</b>	
	<i>Philosophie als Wissenschaft und Lebensform im Mittelalter</i>	6
	<b>MARTINA DEGE</b>	
	<i>»Jeder Mensch trägt die ganze Gestalt des Menschseins in sich«</i>	
	<i>Renaissance und Humanismus</i>	10
	<b>GU DRUN KÜHNE-BERTRAM</b>	
	<i>Zum Begriff »Populäre Lebensphilosophie« im 18. und 19. Jahrhundert</i>	12
	<b>EKKEHARD MARTENS</b>	
	<i>Philosophie in der Öffentlichkeit heute</i>	15
	<b>Philosophieren im Unterricht</b>	
	<b>MARTIN EULIG</b>	
	<i>In der Schule einen Begriff von Philosophie gewinnen – und die Alltagswelt</i>	
	<i>der Gegenwart einbeziehen. Thesen zu einer Konsonanz</i>	18
	<b>UTA HENZE</b>	
	<i>Konsum als Sinnangebot in der Gegenwartsgesellschaft?</i>	
	<i>Unterrichtsideen für eine kritische Reflexion</i>	20
	<b>KATJA HOLZRICHTER</b>	
	<i>Twilight im Philosophieunterricht</i>	
	<i>Wie die aktuelle Popkultur ins Klassenzimmer passt</i>	28
	<b>Stichwort</b>	
	<b>EKKEHARD MARTENS</b>	
	<i>Lebenswelt</i>	38
	<b>Philosophisches Meisterstück</b>	
	<b>KEVIN LIGGIERI</b>	
	<i>»Zur Selbstformung verdammt«? Von Michel Foucaults</i>	
	<i>Ästhetik der Existenz zu Wilhelm Schmids Lebenskunst</i>	39
	<b>Berichte – Diskussionen – Materialien</b>	
	<b>CHRISTIAN THEIN</b>	
	<i>Freiheit durch Eigentum? Perspektivierungen und Problematisierungen</i>	
	<i>des Eigentumsbegriffs von John Locke im Philosophieunterricht</i>	44
	<b>RALF GLITZA</b>	
	<i>China und das Problem der Reflexion</i>	
	<i>Diskursiv-hermeneutischer Unterricht in der Volksrepublik</i>	56

Standpunktnehmens und damit auch des politischen Handelns herausstellte. Dieser kritische Grundzug der Philosophie lasse diese gerade über das Anliegen planer Gegenwartsauffirmation hinausgehen.

Axel Honneth kritisierte als Hauptredner zwar ebenfalls gegenwärtige Tendenzen zur Ökonomisierung der Bildung, welchen unter Rückgriff auf die geisteswissenschaftliche Pädagogik der Kampf angesagt werden müsse, und machte in seinem gleichermaßen an Dilthey, Dewey und Hegel anknüpfenden Eröffnungsvortrag die Geisteswissenschaften als Bildungskraft stark. Allerdings zeichnete sein auf der Rekonstruktion der Bildungsbiographie einer imaginären Schülerin fußender Beitrag mit Blick auf die zivilisierende Kraft der Kulturentwicklung insgesamt ein weit optimistischeres Bild, als Honneths Verwurzelung in der Tradition der Frankfurter Schule dies hätte vermuten lassen. So hielt er zentrale, klar bestimmbare Schwellen und Errungenschaften zivilisatorischer Entwicklung für so unhintergebar, dass Rückfälle hinter diese weder zu rechtfertigen noch dauerhaft zu erwarten seien.

Interessanterweise brachte Honneth damit gerade die beiden inhaltlichen Stränge zusammen, welche im Verlauf der weiteren Tagung über weite Strecken getrennte Wege gehen sollten. Während sich viele der deutschsprachigen Beiträge ebenfalls auf die klassische deutsche Philosophie oder Positionen der Antike bezogen, blieb der Pragmatismus ständiger Bezugspunkt der aus dem englischsprachigen Ausland ange-reisten Vortragenden.

So bewegten sich die Vorträge vieler englischsprachiger Referenten – Jan Derry aus London, Harvey Siegel aus Miami, Randall Curren aus Rochester und nicht zuletzt Dennis C. Phillips aus Stanford – auf Wegen, die deutlich von Dewey, z. T. auch von Brandom vorgezeichneten Spuren folgten. Zudem entwarfen sie aus einer stärkeren Orientierung an praktischer Arbeit heraus Perspektiven für konkretes pädagogisches Handeln.

Viele der deutschsprachigen Beiträge nahmen demgegenüber in höherem Maße Bezug auf Hegel, Kant, Schiller, den deutschen Idealismus und in Fortführung dieser kontinentalen Traditionslinie auf Hermeneutik und Kulturphilosophie, um am philosophischen Fundament der Bildungstheorie zu arbeiten. Die Rolle von Hegels Bildungsbegriff für die gesamte Diskussion haben dabei besonders Theodoros Penolidis und Krassimir Stojanov selbst unterstrichen.

Die Tagung zeigte, dass das Bildungsdenken im deutschsprachigen und im englischsprachigen Diskurs zwei sich deutlich voneinander unterscheidenden Traditionen und Diskursen folgt: Während die *philosophy of education* aus dem angelsächsischen Diskurs heraus stärker als eine Perspektive neben *history*, *sociology* und *psychology of education* in Erscheinung trat, welche im Verbund mit diesen ihr Selbstverständnis wesentlich aus dem Charakter der Pädagogik als einer Wissenschaft pädagogischer Praxis heraus verstand, schien den geladenen Philosophen die Bildung ein eminenten Gegenstand *philosophischer* Theoriebildung zu sein. Dazu passt, dass die Didaktik der Philosophie von ersterer recht selbstverständlich vereinnahmt wurde, während der Begriff Didaktik in der zweiten nur am Rande auftauchte.

Die Tagung kann man als eine produktive Begegnung dieser beiden Traditionsstränge beschreiben, welche den streckenweise komplementären Charakter beider Richtungen zu einem sich gegenseitig befruchtenden Diskurs nutzte. Inwiefern sich der Begriff der »Bildungsphilosophie« neben seinen inhaltlich reichen Perspektiven für die philosophische wie interdisziplinäre Diskussion auch im deutschsprachigen Raum so weit etablieren wird, dass er als disziplinärer Ordnungsbegriff beim inneruni-

versitären Zuschnitt von Fakultäten und Fachbereichen in Zukunft eine Rolle spielen wird, ist sicher noch offen. Interessant wird dabei nicht zuletzt die Frage sein, was dies für die disziplinäre Zugehörigkeit der Philosophiedidaktik bedeutet.

ANNIKA SCHLITTE ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Philosophie der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt

RENÉ TORKLER ist Gymnasiallehrer für Philosophie in Düsseldorf und Lehrbeauftragter für Philosophie und Philosophiedidaktik an den Universitäten Dortmund und Mainz

## MARIA-SIBYLLA LOTTER

### Warum Adorno Unrecht hat und alte Westernchavis wie John Wayne in den Ethikunterricht gehören

Western gelten bis heute in Deutschland als »eher naive Filme«, als simple Bildgeschichten, die auf eher unkritische und unreflektierte Weise den Mythos vom amerikanischen »Westen« zelebrieren: ein freies Leben von Männern unter Männern, die ihr Pferd vor einem sogenannten Saloon anbinden, wo sie beim Whiskeykonsum einer Frau mit Schleifchen und Rüschen die Gelegenheit geben, eine dekorative Nebenrolle zu spielen, bevor sie zu der Hauptbeschäftigung übergehen, sich mit anderen Männern zu prügeln (oder Kugeln auszutauschen). An einem für den Unterricht zu empfehlenden Beispiel entwirft der folgende Beitrag ein anderes, bildungsrelevantes Bild: Der Western kann auch ganz anders.

#### 1. Naivität und Eskapismus:

##### Warum der Western intellektuell unterschätzt wird

Beim Western geht man davon aus, dass das Zuschauerhirn auch bei minimaler Aktivität der Handlung noch folgen kann: »Die Figuren und ihre Bewegungen sind vorgegeben. Man erkennt sie sofort und sieht ihre nächsten Schritte voraus.«<sup>1</sup>

Dieses in Europa verbreitete Bild des Western als eines naiven und stereotypen – um nicht zu sagen: dümmlichen – Genres verdankt sich auch der Offensichtlichkeit seiner eskapistischen Funktionen und Identifikationsangebote an den männlichen Zuschauer. Einerseits lockt der Western mit dem Angebot, ein Abenteuer im behaglichen Bewusstsein der eigenen Sicherheit und Bequemlichkeit zu genießen, was durch das merkwürdige Phänomen der imaginativen Identifikation möglich wird: Für die kurze Dauer eines Films scheinen wir quasi in eine andere Rolle schlüpfen zu können, ohne ihr ausgesetzt zu sein. Als Zuschauer leiden wir mit dem hellbehüteten Helden mit (und freuen uns mit ihm), ohne wirklich Angst um ihn haben zu müssen, da

1 BERND KIEFER / NORBERT GROB (Hrsg.): *Filmgenres Western*. Stuttgart 2003, S. 12f.

wir gleichzeitig als Beobachter und Westernkenner auch noch eine andere Perspektive einnehmen können, etwa schon vorausahnen können, aus welcher Richtung eine Kugel drohen könnte, und uns im Vertrauen auf die Regeln des Genres darauf verlassen können, ihn letztlich ja doch über den zeitweise überlegenen Träger des schwarzen Hutes siegen zu sehen. Betrachtet man den Western allein im Ausgang von den stereotypen Elementen des Genres, dann hat er keinen Sinn, sondern eine Funktion, und zwar ausschließlich für den männlichen Zuschauer: die imaginäre Befriedigung von Wünschen und Größenphantasien, die er im wirklichen Leben nicht befriedigen kann. Die männlichen Helden des Western verfügen über eine erstaunliche persönliche Kompetenz und Autonomie, sie siegen auch in extremer Unterzahl gegen ihre Feinde; sozialen Underdogs gelingt es, sich gegen die Reichen und Mächtigen durchzusetzen und die Idealfrau für sich zu gewinnen, auch wenn dies in der Realität extrem unwahrscheinlich bis unmöglich wäre.

Vielleicht ist es die unverblünte Weise, in der der Western sich eskapistischen Bedürfnissen und männlichen Größen- und Gewaltphantasien anbietet, die in Europa dazu geführt hat, dass man das Reflexionspotential der Western-Narrative hier lange Zeit unterschätzt hat.<sup>2</sup> Es kann aber auch an dem viel stärkeren europäischen Misstrauen gegenüber den emotionalen Kräften des Kinos liegen. Filme, die offenkundig darauf angelegt sind, beim Zuschauer Emotionen zu erzeugen, galten als manipulativ. Hingegen war man (was der Qualität des europäischen Films nicht immer gut tat) gern bereit, Filmen, die nicht zur emotionalen Identifikation einladen, sondern sich eher intellektuell gebärden, Kunststatus zuzugestehen, auch wenn sie lediglich den neuesten Denkmoden Ausdruck verleihen.

Die Angst vor dem Manipuliertwerden wird gelegentlich mit einer verengten Interpretation der altehrwürdigen kantischen Theorie des Geschmacksurteils begründet, sie war aber wohl auch durch das lange nachwirkende Erschrecken über die mediale Organisation von Gefühlen zu politischen Zwecken im Dritten Reich motiviert. Verstärkend wirkte die sich aus beiden Quellen speisende einflussreiche ästhetische Theorie Theodor W. Adornos, die Ästhetik mit Kapitalismuskritik verbindet. Nach Adorno ist Bildung durch Kunst nur auf der Grundlage einer Distanziertheit möglich<sup>3</sup>, die es erlaubt, frei die eigene Urteilskraft zu betätigen. Den Zuschauer, der sich mit den Filmfiguren identifiziert und dabei seine emotionalen Bedürfnisse auslebt, betrachtet er daher vor allem als bereitwilliges Opfer kulturindustrieller Manipulation: »Banausen sind solche, deren Verhältnis zu Kunstwerken davon beherrscht wird, ob und in welchem Masse sie sich etwa anstelle der Personen setzen können, die da vorkommen; alle Branchen der Kulturindustrie basieren darauf und befestigen ihre Kunden darin.«<sup>4</sup>

2 Zur Zeit findet hier jedoch auch in Europa eine Neueinschätzung statt; vgl. die Rekonstruktionen des Western im Ausgang von Fragen der politischen Philosophie bei VOLKER STEENBLOCK: *Philosophieren mit Filmen*. Tübingen 2013. S. 67–80; vgl. auch die Rekonstruktion der Architektonik und emotionalen Bildsprache des Ford-Klassikers *The Searchers* bei MARTIN SEEL: *Die Künste des Kinos*. Frankfurt am Main 2013. S. 17f., 30f., 129ff., 198ff.

3 Adornos Vorstellung gründet auf der kantischen Theorie des Geschmacksurteils als eines »interesselosen« Urteils, dem ein freies Zusammenspiel von Verstand und Einbildungskraft zugrunde liegt. Kant lag es jedoch fern, den Wert der Kunst an dem Maß,

in dem sie zu »reinen« Geschmacksurteilen einlädt, zu bemessen – dass in Kunstwerke auch Interessen, einschließlich moralische eingehen, war ihm durchaus bewusst.

4 Vgl. THEODOR W. ADORNO: *Ästhetische Theorie* (= *Schriften* 7). Frankfurt am Main 1984. S. 514. Aus dieser gnostisch-asketischen Perspektive, die davon ausgeht, dass wir in dem Maße, in dem wir emotional involviert sind, durch die bösen Kräfte dieser Welt im Dienste ihrer Herrschaftsinteressen fremdgesteuert werden, muss sogar die Kunstbegeisterung selbst als hochproblematisch erscheinen: »Kunstbegeisterung ist kunstfremd«.

## 2. Was uns der Western als Genre zu denken gibt

Das generalisierte und undifferenzierte Misstrauen gegenüber den manipulativen Kräften des Kinos, das in Adornos elitärer Verdammung der »Banausen« zum Ausdruck kommt, gründet auf einer sehr verengten Sicht der Beziehungen zwischen Gefühl und Reflexion, Identifikation und Distanzierung. Nicht, dass es keine Banausen gäbe – ich würde so allerdings nicht die Zuschauer bezeichnen, die es lieben, sich in fiktive Personen hineinzusetzen, sondern eher diejenigen, die nicht wahrnehmen (wollen oder können), was ihnen die Filmkunst zu fühlen und zu denken anbietet. Damit möchte ich nicht behaupten, dass alle Genrefilme unserer Fähigkeit zum Mitfühlen, unserer Phantasie und Reflexionsfähigkeit etwas Interessantes anzubieten haben. Viele Genrefilme und auch Western versetzen unseren Geist in einen eher dumpfen Zustand – aber das ist gerade kein Unterscheidungsmerkmal der Unterhaltungsindustrie, es gilt auch von einem großen Teil der wissenschaftlichen Literatur. Wer außer Adorno könnte jedoch ernsthaft die Existenz qualitativ hochwertiger Western bestreiten, die nicht nur mit eindrucksvollen Bildern bewusste und unbewusste Phantasien in Gang setzen, sondern mit ihren vielschichtigen Narrativen den Zuschauer verblüffen und einladen, über die Grundvoraussetzungen menschlicher Gemeinschaften nachzudenken? In den USA, wo die Gräben zwischen vermeintlich »höherer« und vermeintlich »niederer« Kunst ohnehin nie so tief waren wie in Europa und wo der Western seit je den Kultstatus eines nationalen Epos genießt, hat sich mit dem wachsenden Interesse der Philosophie am Medium Film seit kurzem auch ein zunehmendes Interesse an den ethischen Reflexionsmöglichkeiten des Genres entwickelt. Denn offenkundig eignet sich das *setting* des Western nicht nur zur imaginären Befriedigung männlicher Größen- und Gewaltphantasien, sondern auch zur Analyse der Bedingungen und elementaren Konflikte der politischen Organisation, die in »zivilisierten« Kontexten verdeckt sind. 2010 erschienen gleichzeitig eine eindrucksvolle Studie von Robert Pippin zur Bedeutung von Howard Hawks und John Ford für die politische Philosophie<sup>5</sup> und eine Sammlung von Interpretationen klassischer und neuerer Western, die ebenfalls von Fragestellungen der Ethik und politischen Philosophie ausgehen.<sup>6</sup>

Das hat gute Gründe: Die Konflikte, um die sich die Westernstory dreht, sind im Prinzip dieselben wie sie in der politischen Philosophie von Platon bis Hobbes und Locke diskutiert werden: Sie betreffen die Legitimationsgrundlagen der politischen Gemeinschaft und ihre elementaren Gefahren. So steht der »Westen« für eine Lebensform, die der neuzeitlichen Konstruktion des sogenannten »Naturzustands« entspricht. Hobbes beschrieb diesen Zustand bekanntlich als den eines Krieges aller gegen alle, womit nicht ein ständiger Kampf gemeint war, sondern eine Existenzweise, in der stets mit der Möglichkeit gewalttätiger Übergriffe gerechnet werden muss, weil Eigentumsansprüche nur insoweit respektiert werden, als sie durch hinreichende Gewaltmittel verteidigt werden können. Entsprechend ist das Leben im Naturzustand durch ein ständiges Misstrauen geprägt, es ist nach Hobbes wenig erfreulich und kurz.<sup>7</sup> John Locke, dessen Einfluss in Nordamerika weiter reicht als der von Hobbes, ging zwar davon aus, dass auch im Naturzustand gewisse Rechte bestehen, aber auch er

5 ROBERT PIPPIN: *Hollywood Westerns and American Myth. The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*. New Haven, Conn./London: YUP 2010.

6 JENNIFER L. MCMAHON / B. STEVE CSAKI (Hrsg.): *The Philosophy of The Western*. Lexington, Ky.: UPK 2010.

7 Vgl. THOMAS HOBBS: *Leviathan*, Teil II. Übers. von Walter Euchner. Frankfurt am Main 1966. S. 131ff., bes. Kapitel 17.

konstruierte ihn als eine Lebensweise, deren Beendigung im wohlverstandenen Eigeninteresse eines jeden liegen muss. Betrachtet man die Western wie Robert Pippin vor allem als Narrative über den Übergang von Naturzustand zum Rechtszustand, dann stellen sich vor allem Fragen wie die folgenden: Was unterscheidet eine politische Gemeinschaft von einer durch Zwang und Gewalt beherrschten Gruppe von Menschen? Was unterscheidet – wenn überhaupt – den organisierten Einsatz von Gewalt durch eine Gruppe von der legitimen Ausübung von Macht im Namen aller? Bezweckt das staatliche Recht Gerechtigkeit für alle, oder ist es nur der Vorteil der Mächtigen, der die Form von Gesetzen angenommen hat? Über welche Fähigkeiten und Einstellungen müssten menschliche Individuen verfügen, um das Gemeinwohl und nicht nur ein Privatinteresse zu vertreten?<sup>8</sup>

Die Antworten, welche die klassischen Western von John Ford, Howard Hawks, Anthony Mann, Sam Peckinpah u. a. oder die ironischen Western wie die Klassiker von Sergio Leone oder Clint Eastwoods *Unforgiven* auf diese Fragen geben, sind in der Regel vielschichtig, wenn nicht mehrdeutig. Zugleich fällt auf, dass die Western ein weitaus komplexeres Menschenbild entwerfen als die neuzeitlichen Vertragstheorien. Diese stützten sich mehr oder weniger auf ein Bild vom Menschen als eines rational Vor- und Nachteile kalkulierenden Wesens, um zu zeigen, dass es im wohlverstandenen Eigeninteresse aller Menschen liegt, den Naturzustand des Krieges aller gegen alle zu beenden und sich dem Recht zu unterwerfen, das ihnen ein Leben in Frieden und Kooperation ermöglicht – Dinge, die im Naturzustand aufgrund des konstanten Misstrauens gar nicht möglich sind. Unter dieser Voraussetzung scheint der Staat als Ausdruck des Willens aller gerechtfertigt, denn jeder ist ausreichend motiviert, sein kurzfristiges Eigeninteresse vor seinem langfristigen Eigeninteresse zurückzustellen.

Die Personen im Western treten jedoch nicht als rein rational kalkulierende Wesen auf, die im Prinzip dieselben Interessen haben, sondern als Menschen mit einem biographischen und sozialen Hintergrund, der ihre emotionalen Einstellungen, ihre Erwartungen und Wünsche geprägt hat. Auch wenn sie über außerordentliche geistige Fähigkeiten verfügen wie Ethan, der Held oder Antiheld der Ford-Klassiker *The Searchers* (dt. *Der schwarze Falke*), ist ihr Denken stets von persönlicher Erfahrung, von Traumata und Leidenschaften geprägt. Aber auch ihre unterschiedlichen ethischen Fähigkeiten, Interessen, Vorurteile, Neigungen und Machtpositionen legen keineswegs immer den Wunsch nach gesetzlich geregelter Kooperation nahe, der nach den Konstruktionen der politischen Philosophie rational unausweichlich ist. Die klassischen Elemente des ehrlichen, aber relativ ohnmächtigen kleinen Farmers, des notorischen Banditen, der nicht daran denkt, seinen Unterhalt durch »harte ehrliche Arbeit« zu verdienen, und den großen Viehzüchtern, Goldminenbesitzern oder Eisenbahnkapitalisten, die diese Banditen anstellen können, um die kleinen Farmer einzuschüchtern, ergeben ein Szenario, dessen Ausgangslage nicht Gleichheit, sondern Ungleichheit von wirtschaftlicher Macht und Interessen ist. Nicht nur das Geld, auch der soziale Status schafft Ungleichheit, wie John Ford in seinem ersten Tonfilm *Stagecoach* vorführt, wo er ein buntes Panoptikum von Vertretern verschiedener Schichten von der Prostituierten und dem Alkoholiker zum Bankdirektor in einer Postkutsche ver-

<sup>8</sup> Zu den ersten Fragen vgl. PIPPIN: A. a. O. (siehe Anm. 6). S. 11. Pippin konzentriert sich primär auf die Philosophie der Neuzeit als Matrix zur Interpretation der Western-Klassiker. Darüber hinaus scheint es mir jedoch sinnvoll, auch Platons Diskus-

sion der Gerechtigkeit im Ausgang von Trasymachos' Definition der Gerechtigkeit als des verrechtlichten Vorteils der Mächtigen zu berücksichtigen (Vgl. PLATON: *Politeia*, Buch I).

sammelt. Das wirft die Frage auf, wie sich derart verschiedene Charaktere mit ihren unterschiedlichen Geheimnissen, Vorbehalten und Aversionen gegeneinander rational verständigen sollten, um eine Interessengemeinschaft zu bilden? Ford scheint hier gleichzeitig eine soziale Utopie zu bejahen und die außerordentliche Unwahrscheinlichkeit ihrer Realisierung vorzuführen.

In der Exploration der Voraussetzungen des politischen Zusammenlebens geht der Western auch der alten platonischen Frage nach den für die politische Gemeinschaft gefährlichen Leidenschaften und der für sie erforderlichen Tugenden nach. So führt *Red River* von Howard Hawks einen mythischen Prozess vom Natur- zum Rechtszustand vor, der vor allem als grundlegender Wechsel der emotionalen Einstellungen und Tugenden in Erscheinung tritt: Der von Thomas Dunson (John Wayne) verkörperte radikale Anspruch auf Autonomie, der sich mit Ungleichheit und Gewaltbereitschaft verbindet, wird durch die von Matthew Garth (Montgomery Clift) verkörperten bürgerlichen Anliegen des Respekts und der normativ geregelten Kooperation unter Gleichen abgelöst.<sup>9</sup> Dieser Prozess stellt ein *happy end* ganz im Sinne der neuzeitlichen Vertragstheorien dar, insofern es hier im Interesse eines jeden zu liegen scheint, die tyrannische Herrschaft Dunsons durch die durch Matthew Garth repräsentierte normativ geregelte Koexistenz Gleichberechtigter zu ersetzen; die von vielen anderen Western aufgeworfene Frage, ob die gleichberechtigte Koexistenz aller vielleicht doch nur ein legaler Schein sein könnte, der ungleiche und unfaire wirtschaftliche Machtmechanismen verdeckt, wird hier im Keim erstickt, indem die ökonomischen Grundlagen als ein System fairer und respektvoller Kooperation verklärt dargestellt werden, in dem auch ein unbedarfter und unerfahrener Händler wie Matthew Garth aus persönlichem Respekt mit Fairness behandelt wird.

Der Naturzustand steht im Western freilich nicht nur für eine von Misstrauen und Gewalt geprägte anomische Existenz, sondern erscheint auch als ein mythischer Ort der individuellen Autonomie. Das Spektrum zwischen bloßer Anomie und Autonomie entfaltet sich zwischen den Extremen des guten und des bösen Charakters: Beide bewegen sich außerhalb des Gesetzes, der eine jedoch, weil er stark genug ist, um damit davonzukommen, der andere, weil er stark genug ist, sich selbst seine eigenen Normen zu setzen, und damit respektiert wird.<sup>10</sup> Durch diese Verkoppelung von Anomie und Autonomie auf der einen Seite, der dann in vielen Filmen die Assoziation von Gesetzestreue und Heteronomie entspricht, kommt eine Ambivalenz hinein, die bei den modernen Vertragstheoretikern fehlt. So stellt Sergio Leones Klassiker *The Good, the Bad, and the Ugly* den Lebensgefahren, die gesetzlos lebende Individuen füreinander darstellen, die subtileren Bedrohungen gegenüber, die der Rechtszustand für die Menschen darstellt, die durch die Identifikation mit Normen und Idealen ihre Autonomie verlieren und einer nicht nur äußeren, sondern auch inneren Gewalt ausgesetzt sind, gegen die sie sich nicht wehren können.

Der Film, der auf Deutsch absurderweise den Titel *Zwei glorreiche Halunken* trägt, als könne der Übersetzer nicht bis drei zählen, handelt von den drei Halunken Blondie (the Good), Angel Eyes/Sentenza (the Bad) und Tuco (the Ugly), die als Gesetzlose im Amerika zur Zeit des Bürgerkriegs hinter einem Schatz her sind. Die faszinierende Geschichte, auf deren Nacherzählung ich leider verzichten muss, bietet in ihren

<sup>9</sup> Hier folge ich der Interpretation von Robert Pippin, der sich auf Alfred Hirschmanns Analyse der Anliegen der modernen Gesellschaft stützt. Vgl. PIPPIN: A. a. O. (siehe Anm. 6). S. 25.

<sup>10</sup> Hier folge ich STANLEY CAVELL: *The World Viewed*. Cambridge/Mass.: HUP 1971. S. 59.

finessenreichen Wendungen immer wieder Gelegenheit, die drei Gesetzlosen mit »anständigen Bürgern« zu kontrastieren, die sich mit den Normen der gesellschaftlichen Institutionen oder Kirchen identifizieren wie dem Bruder Tucos, einem Abt, oder einem Bataillonskommandant. Obgleich die charakterlichen Dispositionen der drei Gesetzlosen kaum verschiedener sein könnten, tritt in diesen Gegenüberstellungen etwas hervor, das sie gemeinsam haben und das sie von den anständigen Bürgern unterscheidet: Sie tun nur das, was sie wollen (wenn sie nicht durch vorgehaltene Revolver davon abgehalten werden), und sie täuschen sich im Unterschied zu den Gesetzesstreuen (wie etwa dem vermeintlich frommen Bruder Tucos, der diesen moralisch verurteilt) auch nicht über ihre Motive. Freilich erweisen sich die möglichen Ziele der drei »Halunken« im Kontrast zu ihren normativ ansprechbaren Mitmenschen auch als sehr beschränkt – da sie ohne normativen Überbau leben, können sie auch nichts anderes wollen als zu überleben und möglichst reich zu werden, das wechselseitige Misstrauen erlaubt nur fragile Zweckgemeinschaften. So arbeiten Blondie und Tuco zeitweilig zusammen, indem sie mit der inszenierten Festnahme von Tuco Kopfgeld einnehmen, wobei Tuco kurz vor dem Erhängtwerden von Blondie wieder entführt wird – eine Kooperation, die die beiden jedoch schon beim ersten Missgeschick auseinanderbringt und zu Todfeinden macht. Noch fragiler ist die mehr oder weniger unfreiwillige Kooperation aller drei bei einer Schatzsuche. Als sie dabei zwischen die Fronten des amerikanischen Bürgerkriegs geraten und auf ein Bataillon von Unionsoldaten stoßen, dessen Kommandeur unter Befehl steht, trotz grausamer Verluste an Menschenleben immer wieder Vorstöße über eine Brücke gegen eine letztlich uneinnehmbare Position des Feindes zu unternehmen, jener sich aber trotz großer persönlicher Tapferkeit auch nicht dazu durchringen kann, sich dem Befehl zu widersetzen, wird die unterschiedliche Psychologie der Gesetzlosen und Gesetzesstreuen deutlich: Während Blondie, Angel Eyes und Tuco in ihrem Handeln von ihren Selbsterhaltungsinteressen und ihren Neigungen (der Empathiefähigkeit Blondies, dem Sadismus Sentenzas und der primitiven Selbstgefälligkeit und Rachsucht Tucos) geleitet werden, haben Menschen wie der Priester und der Bataillonskommandant Zugang zu höheren moralischen Idealen und Ansprüchen an sich selbst, ihnen fehlt jedoch die Autonomie und Konsequenz, entsprechend zu handeln. Der Kommandeur ist auf die Hilfe von Blondie angewiesen, der die Brücke schließlich in erfolgreicher Kooperation mit Tuco zum Einsturz bringt. Die Episode von der für beide Seiten tödlichen Brücke bringt ironisch zum Ausdruck, dass die Verbindungen zwischen den Menschen im vermeintlichen Rechtszustand noch viel tödlicher sein können als die (ebenfalls in Hass und Rache ausarten) kurzzeitigen Zweckgemeinschaften der Gesetzlosen. Freilich ist diese Lebensform insofern kultivierter, als sie denen, die sich mit ihr identifizieren, Raum für soziale Hoffnungen und Ideale bietet, die ihr Eigeninteresse übersteigen. Ihre ideologischen Gegnerschaften und anonymen Machtstrukturen bringen jedoch einen Vernichtungswillen mit sich, dessen quantitatives Ausmaß nie auch nur annähernd durch eine Mordbereitschaft erreicht werden könnte, die sich allein aus Selbsterhaltungsinteresse, Rachsucht oder persönlicher Grausamkeit speist wie bei Blondie, Sentenza und Tuco.

### 3. Identifikation und Distanzierung

Was Filme einem zu sagen haben, hängt stets davon ab, welche Fragen man an sie heranträgt. Nur wenn man Western als Medien der politischen Reflexion befragt, kann man von ihnen Antworten erwarten. Gleichwohl – und gerade darauf richtete sich Adornos Misstrauen – sind diese nicht nur Kennern der politischen Philosophie durch eine Art intellektuellen Geheimzugang hinter und jenseits der vordergründigen Unter-

haltung zugänglich. Entgegen der adornitischen Vorstellung, dass Reflexion allein auf Distanzierung gründet, spricht einiges für die Annahme, dass sie dieses Reflexionspotential nicht *trotz* der vom Zuschauer erwarteten Identifikationsmöglichkeiten, sondern *wegen* ihnen entfalten können. Es beruht nämlich auf einem Wechselspiel von Distanzierung und Identifikation.

Damit möchte ich nicht ausschließen, dass das Bedürfnis nach Identifikation mitunter von einer Art sein kann, die eine kritische Distanzierung nicht zulässt. Daraus ist jedoch – anders als die adornitische Schelte des Banausentums unterstellt – nicht der Schluss zu ziehen, dass Identifikation zwangsläufig eine unkritische und unselbständige Haltung mit sich bringt. Abhängig von der Art, wie der Film selbst mit den Stereotypen des Genres und den antizipierten Identifikationsbedürfnissen und Reflexionsinteressen des Publikums umgeht, sind verschiedene Weisen des Sich-Hineinversetzens möglich, die von dem von der kritischen Theorie beklagten Extrem des quasi-hypnotischen Gebanntseins, das gar keine kritische Distanz zulässt, über unterschiedliche Formen der Auseinandersetzung bis zu einer durch Irritation und Erwartungsenttäuschung erzeugten hochgradig distanzierten Form der Reflexion reichen.

Im folgenden zeige ich an einigen Beispielen, warum eine gewisse Identifikation der Zuschauer mit den Helden des Western und die Ausbildung von stereotypen Erwartungshaltungen für den spezifischen Typus von moralischer Erziehung, den klassische Western wie die von John Ford oder Howard Hawks im Unterschied etwa zu je individuell für sich stehenden Filmen wie denen von Abbas Kiarostami bieten können, sogar eine unverzichtbare Voraussetzung darstellt. Moralische Erziehung durch Filme ist ebenso wenig wie bei Romanen als Vermittlung von allgemeinen Normen zu verstehen, etwa indem eine Geschichte vorgeführt wird, aus der eine »Lehre« im Sinne einer allgemeinen moralischen Formel zu ziehen ist. Filme, die offenkundig solche Zwecke verfolgen, sind in der Regel langweilig. Moralische Erziehung durch Filmnarrative ist nicht *generalistischer*, sondern *partikularistischer* Art: Sie besteht nicht in der abstrakten Vermittlung allgemeiner moralischer Formeln, sondern der Entwicklung eines differenzierten Bewusstseins der ethischen Herausforderungen je besonderer Lebenslagen. Vor allem in dreierlei Hinsicht können wir hier von den Western lernen. *Erstens* laden sie gerade in dem Masse, indem aus ihnen keine eindeutige Lehre folgt, zum Nachdenken über die Ursachen der Konflikte und die angemessenen Weisen ein, damit umzugehen; das setzt bei ungeübten Zuschauern allerdings voraus, den Film nicht zur passiv aufzunehmen, sondern Fragen an ihn zu richten und darüber zu diskutieren. Selbst ein im Vergleich zu den Filmen von John Ford relativ eindeutiger, »geradliniger« Western wie *High Noon* (dt. *12 Uhr Mittags*) von Fred Zinnemann enthüllt bei genauerer Betrachtung moralische Mehrdeutigkeiten, die in der Literatur dazu geführt haben, dass man die Hauptperson sowohl als moralisches Vorbild im Sinne einer kantischen Pflichtmoral als auch als moralisch problematischer Rigorist im Sinne einer eher aristotelisch-kommunitaristischen Ethik interpretiert hat, was beides vertretbar ist.<sup>11</sup> *Zweitens* ermöglichen es gute Filme den Zuschauern (ebenso wie Romane ihren Lesern), sich in die Lebenslagen von Personen hineinzuversetzen, in die sie sich aus emotionalen Gründen im Alltagsleben nicht hineinversetzen würden – etwa weil sie sie als unsympathisch, als Konkurrenten oder als schlichtweg zu fremdartig

<sup>11</sup> Vgl. die sehr unterschiedlichen Interpretationen von DAW-NAY EVANS: *The Duty of Reason: Kantian Ethics in High Noon* und KEN HADA:

*The Cost of the Code: Ethical Consequences in High Noon and the Ox-Bow Incident*. In: McMAHON / CSAKI: A. a. O. (siehe Anm. 7). S. 171–203.

wahrnehmen würden. Auch wenn dies (aus besagten emotionalen Gründen) nicht automatisch dazu führt, dass man auch im Alltagsleben mit vergleichbaren Personen besser mitfühlen kann, können solche fiktiven Filmerfahrungen unsere Fähigkeit erweitern, sich zumindest intellektuell in fremde Lebenslagen hineinzuversetzen (eine Fähigkeit, die nach David Hume und Adam Smith zu den Grundvoraussetzungen des moralischen Bewusstseins überhaupt gehört). Und *drittens* dienen die genretypischen Erwartungen an Handlungszusammenhänge, Charaktere und auch Identifikationsmöglichkeiten, die wir als Zuschauer an jeden neuen Western herantragen, auch als psychologische Köder, um neue Erfahrungen zu machen, die unsere Erwartungen selbst in Frage stellen.

Der Literaturwissenschaftler Robert Jauss unterscheidet mit Blick auf die verschiedenen Weisen, wie sich Leser von Romanen oder Dramen in die fiktiven Personen hineinversetzen, zwischen assoziativen, sympathetischen, admirativen, kathartischen und ironischen (durch die gezielte Enttäuschung von Erwartungen gebrochenen) Weisen der Identifikation, die einander nicht ausschließen, sondern ergänzen und aufeinander aufbauen.<sup>12</sup> Diese Formen der Identifikation sind zweifellos auch beim Film zu unterscheiden; sie sind dort jedoch mit einer anderen emotionalen Intensität als im Falle der Literatur verbunden, was mit der sinnlichen Grundlage des Filmerlebens zusammenhängt, der Illusion von Unmittelbarkeit. Während die Leserin eines Romans mit den Augen nur Buchstaben sieht, während sie das im Buch beschriebene Innenleben der Person intellektuell nachvollzieht, hat der Zuschauer eines Films das Gefühl, die Gefühle der Personen direkt wahrzunehmen, er sieht die Sorge, Angst oder Eifersucht auf den Gesichtern, die im *close-up* gezeigt werden<sup>13</sup>, und ist unmittelbar von den zugleich ausdrucksvollen und ausdruckslosen Gesichtern der Männer fasziniert, die in *Spiel mir das Lied vom Tod* zu Beginn auf den Zug warten und deren Gesichter in den langen *close-ups* wie Landschaften erscheinen, die schlicht da sind und die die Hektik des Menschenlebens nichts angeht. Die Identifikation beruht hier auf einer imaginären Unmittelbarkeit – imaginär, weil wir dabei ja stets wissen, dass wir einen Film und nicht wirkliche Menschen vor uns haben –, die allein schon deshalb eine emotionale Intensität erzeugt, die der Roman nie haben kann, weil sie an das menschliche Grundbedürfnis anschließt, einen direkten Zugang zu anderen Menschen zu haben: jemanden direkt zu verstehen, eine andere Person als solche wahrzunehmen, in ihrer vollen Individualität. Nur dass wir im Alltagsleben fast nie aus unmittelbarer Nähe anderen Personen so genau ins Gesicht blicken können, dass wir die Bewegung jedes Gesichtsmuskels wahrnehmen. Da die direkte sinnliche Wahrnehmung des anderen aber auch etwas anzeigt, was jenseits des Wahrnehmbaren liegt, wir aber nicht (wie oft im Roman) durch eine Beschreibung des Innenlebens erschließen können, bleibt Raum für Projektionen und Vermutungen – der Zuschauer tritt in eine Art Kommunikation mit den Filmpersonen, die darin besteht, dass er Erwartungen entwickelt, die enttäuscht werden können, was ihn wiederum nötigt, die Erwartungsenttäuschungen zu verarbeiten und daraus seine Schlüsse zu ziehen.

12 Zur ursprünglichen Bedeutung dieser Unterscheidungen vgl. HANS ROBERT JAUSS: *Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main 1982. S. 244–292.

13 Zum *Close-Up* vgl. COLIN MCGINN: *The Power of Movies*. New York 2005. S. 52: »The close-up affords a uniquely powerful window onto the mind of the character, more powerful than any encountered in the world of ordinary people.«

Der Film wird so zu einem Experimentierfeld, in dem der Zuschauer fiktive Erfahrungen machen kann. Voraussetzung hierfür ist die Freude an der Möglichkeit, sich imaginativ in die Rollen potentiell aller Personen hineinzuversetzen, auch solcher, in die man sich im Alltagsleben nicht hineinversetzen möchte oder könnte. Diese *assoziative Identifikation* ist auch ohne emotionale Anbindung und Projektion von eigenen Wünschen möglich. Eine stärkere emotionale Involviertheit ergibt sich aus der *sympathetischen Identifikation* mit Helden, die man nicht als überlegen, sondern als gleichwertig empfindet. Ein eindrucksvolles ethisches Lehrstück, dessen Wirkung auf einer solchen sympathetischen Identifikation mit der Hauptperson, dem sympathischen Loser Jil (Henry Fonda) beruht, stellt der Western-Klassiker *The Oxbow-Incident* (dt. *Der Ritt zum Oxbow*) dar. Jil wird unversehens in das Unternehmen eines Lynchmobs verstrickt, und obgleich die Zuschauer in ihrer vom Genre gestützten Erwartung nicht enttäuscht werden, dass er doch irgendwie »das Herz auf dem rechten Fleck« hat, stellen sie plötzlich geschockt fest, dass das Verbrechen passiert ist – niemand hat es in letzter Minute verhindern können, auch Jil nicht. Die Beklemmung, die von dem Film ausgeht, speist sich aus der Enttäuschung der mit sympathetischer Identifikation verbundenen genretypischen Erwartungen, erwarten doch die Zuschauer selbstverständlich, dass die Opfer des Lynchmobs in letzter Minute durch einen Jil, der sich bei dieser Gelegenheit vom Loser zum autonomen Helden mausert, vom Galgen gerettet werden. Als die am Verbrechen Beteiligten, die mittlerweile begriffen haben, was sie angerichtet haben, in der letzten Filmszene zutiefst verunsichert am Tresen sitzen, nimmt der Zuschauer nicht weniger verunsichert Anteil. Hier führt die sympathetische Identifikation zu einer kathartischen – sie löst eine emotionale Erschütterung aus, die zu denken gibt. Denn sie bringt uns etwas nahe, was uns gewöhnlich ganz fern zu liegen scheint – dass ein Mord nicht etwas ganz anderes ist, was dem Denken und Handeln von Menschen, die das Rechte tun wollen, vollkommen fremd ist, für sie gar keine moralische Gefahr darstellt. Der Film kann seine unheimliche Wirkung überhaupt erst auf der Grundlage einer sympathetischen Identifikation mit einer Person entfalten, die die Welt so wenig versteht wie es einem mitunter selbst geht, und deren Fehleinschätzungen und Schwächen man daher auch als genuin eigene Möglichkeiten betrachten muss.

Neben der sympathetischen Identifikation lädt der Western auch zur *admirativen Identifikation* ein, der Identifikation mit Helden, die man als überlegen empfindet. In dieser Art der Identifikation bleibt ein Bewusstsein der Differenz präsent. Hier bieten Literatur und Film uns eine Erfahrungsmöglichkeit an, die wir im wirklichen Leben in viel geringerem Maß haben: Während entsprechende Personen, wenn es sie im Alltagsleben gäbe, wohl oft eher Neid, Ressentiment und Minderwertigkeitsgefühle auslösen würden, kann der Zuschauer an ihren Leistungen einen durch negative Gefühle ungetrübten Anteil nehmen. Aufgrund der in die admirative Identifikation eingebauten Differenz zwischen wirklichem und fiktivem Selbst kann der Held admirativer Identifikation auch zu einem gewissen Grad unsympathische und befremdende Züge zeigen, er darf durchaus kriminell und skrupellos sein, solange er es dem Zuschauer erlaubt, seine Machtphantasien auszuleben. Weist der Held admirativer Identifikation neben den Eigenschaften, die seine Überlegenheit begründen, jedoch unpassende, abstoßende Haltungen auf, dann kann die admirative Identifikation in ein Gefühl besonderer Unheimlichkeit und Befremdung umschlagen.



4. Wirklichkeit und Möglichkeit in *The Searchers*

Einen solchen Film, der einerseits zur admirativen Identifikation mit seiner Hauptfigur einlädt, die damit verbundenen Erwartungen jedoch systematisch irritiert, bis zu dem Punkt, dass der Zuschauer entgegen der genretypischen Vorhersehbarkeit der Handlung überhaupt nicht mehr weiß, womit er rechnen muss, stellt der abgründige Ford-Klassiker *The Searchers* dar – für mich einer der faszinierendsten Filme überhaupt. (Der deutsche Titel *Der schwarze Falke* ist unbrauchbar – es gibt keinen »schwarzen Falken«, der indianische Gegenspieler heißt nicht grundlos Scar. Hier zeigt sich wieder einmal die typische imbezile Unterschätzung des Western in Deutschland – der Filmverleih möchte bei der Titelwahl anscheinend anzeigen, dass es um irgendeine Geschichte mit Indianern geht, à la Karl May, alles weitere scheint gänzlich egal.) Zwar weist die Hauptperson Ethan (gespielt von John Wayne) nahezu alle Eigenschaften auf, die den Westernhelden typischerweise zum Gegenstand admirativer Identifikation machen: Von allen Beteiligten kommt ihm das Maximum an Mut, Selbstbeherrschung, Einfallsreichtum, Wissen, erfahrungsgestützter Urteilskraft, Instinkt, Treffsicherheit im Umgang mit der Waffe, etc. zu. Die admirative Identifikation mit Ethan, der man sich allein schon wegen des Castings mit dem Schauspieler John Wayne kaum entziehen kann, durchzieht jedoch von Anfang an das Gefühl der *Unheimlichkeit*, das durch den Kontrast mit Martin, der zweiten Hauptperson, die sich für die sympathetische Identifikation anbietet, noch verstärkt wird. Diese Unheimlichkeit ist von Anfang an präsent, sie wird schon in der ersten Szene bildlich etabliert, als Ethans Schwägerin Martha aus dem dunklen Inneren des Hauses, in dem die Familie lebt, auf die Veranda tritt und Ausschau hält, als hätte sie einen Ruf gehört und erwarte jemanden. Ihr Mann kommt dazu, und beide beobachten, wie sich tatsächlich jemand aus der Ferne nähert – und trotz der noch erheblichen Sichtdistanz wird sofort die Frage gestellt: »Ethan?« Ethan, so klingt hier an, ist eine reale Person, aber auch eine fiktive – er kündigt sich schon in Gedanken an, bevor er überhaupt da ist, obgleich unklar ist, wie man von seiner Ankunft wissen konnte.

Dieses Bild gibt die Grundstruktur und Konfliktlage des Films vor. Man könnte es nicht besser ausdrücken als Martin Seel: »Ein bedrohter Schutzraum sieht sich einem bedrohenden Ereignisraum ausgesetzt; ein nicht geheures Draußen verlangt nach einem befriedeten Drinnen; ein beklemmendes Drinnen verlangt nach einem befreienden Draußen.«<sup>14</sup> Ethan wird eingeführt als der, der nicht zum Heim gehört, der von außen kommt und eine Bedrohung darstellt, aber auch die Möglichkeit eines anderen Lebens verkörpert. Er erscheint wie das Andere des Gewöhnlichen, das im Gewöhnlichen als geheimer unterdrückter Wunsch (Martha) oder Sorge und Befürchtung (Aaron) immer irgendwie präsent ist. Und das Narrativ liefert auch Andeutungen für die Art von Bedrohung und Wunsch, um die es anfangs geht: Wenige Blicke und verlegene Körperbewegungen lassen eine weit zurückreichende, leidenschaftliche Liebe erahnen, die Ethan und Martha verbindet und die den anderen mehr oder weniger bewusst ist, auch wenn niemand je davon spricht und es keine Anzeichen gibt, dass sie je ausgelebt wurde. Ethans Ankunft gefährdet also den Familienfrieden, was auch an der angespannten Atmosphäre zwischen ihm und seinem Bruder Aaron deutlich wird. Andere Bemerkungen verweisen auf Ethans mutmaßlich kriminelles Vorleben – er ist offenbar im Besitz frischgeprägter Münzen und passt auf diverse Steckbriefe, wie der Sheriff feststellt.

14 SEEL: A. a. O. (siehe Anm. 3). S. 17.

Ich muss mich bei der folgenden groben Skizze des Handlungsverlaufs und der Auslegung von Ethans Rolle auf die Kernfiguren Ethan und Martin beschränken, möchte jedoch darauf hinweisen, dass der Film sehr viel reichhaltiger ist.

Kurz nach Ethans rätselhaftem Auftauchen bei der Familie seines Bruders wird diese durch Komantschen ermordet, die seine Nichte Debbie entführen. Begleitet von Martin, einem Halbindianer und Adoptivbruder Debbies, begibt sich Ethan auf eine lange Suche nach der Nichte, ursprünglich, um sie zurückzuholen, später, um sie umzubringen – allem Anschein nach ist für ihn und die anderen weißen Siedler wie die anständige und herzliche Nachbarsfamilie Jorgensen der Gedanke inakzeptabel, dass sie jetzt als Indianerin lebt. Dass Martin mitreitet, um diesen Mord zu verhindern, führt zu Konflikten mit dessen Kindheitsfreundin aus der Nachbarsfamilie Jorgensen. Wie es diese reizende junge Frau ausdrückt, die er am Ende heiratet: Auch Debbies Mutter hätte es in diesem Fall vorgezogen, ihr eine Kugel in den Kopf zu jagen.

Erst nach sieben Jahren wird das Mädchen gefunden, das inzwischen als Ehefrau zur Familie von Scar gehört, dem Mörder ihrer eigenen Familie. Martin gelingt es zunächst, Debbie zu retten, indem er in das Lager eindringt und Scar tötet, noch bevor die herbeigerufene Armee den gesamten Stamm mit Frauen und Kindern umbringt. Er kann sie jedoch nicht vor Ethan schützen, der, nachdem er Scar skalpiert hat, das Mädchen zu Pferde verfolgt, wie der Zuschauer annehmen muss, um sie zu töten. Als er sie erreicht, scheint er sich jedoch unerklärlicherweise anders besonnen zu haben, er nimmt sie in die Arme und bringt sie »nach Hause« zurück. Das Heim wird jetzt durch die Nachbarsfamilie Jorgensen repräsentiert, wo die Mutter Debbie liebevoll aufnimmt und Martin nach einer klassischen Prügelei mit dem Verlobten seiner Freundin in der Rolle des Schwiegersohn zum Stammhalter wird, während Ethan wieder in der Weite der Prärie verschwindet.

Die Rolle Ethans, die John Wayne hier mit gewohnter Jovialität und Souveränität spielt, ist die eines Mannes mit außergewöhnlichen geistigen und physischen Fähigkeiten und Möglichkeiten und insofern darauf angelegt, zur admirativen Identifikation einzuladen – eine Einladung, die jedoch zu sehr unheimlichen Erlebnissen führt und Fragen aufwirft, die der Film nicht beantwortet. Während irreguläre Liebschaften und kriminelle Aktivitäten den Zuschauer in der Regel nicht davon abhalten, sich mit dem Helden zu identifizieren, ist dies nicht mehr bei der Art von dumpfem ressentimentgeladenen Rassismus möglich, den Ethan schon vor dem Mord an seiner geliebten Schwägerin und ihrer Familie und den späteren Mordabsichten gegen Debbie ausgerechnet gegen die Person richtet, die sich im Film zur ungetrübten sympathetischen Identifikation anbietet: Martin, dem indianisch-stämmigen Pflegesohn der Familie. Zudem tritt Ethan im Laufe der Geschichte nicht nur als ein unverbesserlicher Rassist und Störenfried in Erscheinung, sondern auch als ein anomischer, von unverstandenen Leidenschaften getriebener Charakter, dessen Hass gegenüber den Indianern den am Leben der Indianer vollkommen desinteressierten, alltäglichen Rassismus der weißen Siedlergemeinschaft bei weitem zu übersteigen scheint. Auch wenn die Geschichte ein *happy end* hat – Debbie wird gefunden und wieder integriert –, müssen die Zuschauer zur Kenntnis nehmen, dass dieses Ende etwas Zufälliges, im Lichte der Geschichte eher Unwahrscheinliches hat – Ethan hätte das Mädchen auch umbringen können, er hatte es allen Anzeichen nach umbringen wollen.

Ethans ambivalenter Einstellung zu Debbie – die sich in Mordlust verwandelnde (und wieder zurückverwandelnde) Liebe – entspricht eine ähnlich ambivalente Einstellung zu den Indianern. Denn so wie Ethans Liebe zu Debbie von selbst in Mordlust umschlagen kann, hat auch Ethans Hass gegenüber den Indianern eine andere Seite.

Einerseits scheint sein Indianerhass den der weißen Siedler sogar weit zu übertreffen, er scheint überhaupt keine Grenzen zu kennen. In einer denkwürdigen Szene verstümmelt er eine Leiche, indem er ihr beide Augen ausschießt, mit der Begründung, nach der Überzeugung der Komantschen könne der Tote jetzt nicht mehr das Reich seiner Vorfahren erreichen und müsse ewig herumwandern; später skalpiert er Scar, den Mörder Marthas, als hätten die Racherituale der Komantschen auch für ihn Geltung. Schon diese Gewalttätigkeiten sind jedoch ambivalent, drücken sie doch nicht nur eine emotionale und kulturelle Grenzüberschreitung, sondern auch eine starke Identifikation mit der Weltanschauung der Opfer aus. Zwar könnte man sich die nach den Normalitätsstandards der Siedlerkultur sinnlosen und unangebrachten Rasereien zu einem gewissen Grad als eine Art Patroklos-Effekt erklären – schließlich muss Ethan die Ermordung und Vergewaltigung der über alles geliebten Martha verarbeiten. Seine außerordentliche Vertrautheit mit den Lebensweisen der Indianer – er kennt die Lebensform, die Sitten, Vorstellungen der verschiedenen Stämme so genau, dass er ihr Verhalten präzise vorhersagen kann – lässt jedoch erahnen, dass sich sein Hass auch noch aus einer anderen Quelle speisen muss. Eine derart intime Kenntnis ist eigentlich nur mit einem leidenschaftlichen Interesse erklärbar, mit Liebe, Bewunderung oder dem Wunsch nach Zugehörigkeit.<sup>15</sup> Aber darüber schweigt der Film – er liefert uns keinen Hinweis für den Hintergrund von Ethans Wissen. Lebte er einmal mit einer Indianerin zusammen? Fühlt er sich den Komantschen im Grunde zugehöriger, weil er selbst ein kriegerisches, nomadisches Dasein führt – ist dies die Lebensform, in der er eine Heimat finden könnte, würde er seine rassistischen Vorurteile ablegen können? Oder entspringt sein Rassismus gar der Frustration einer uneingestandenen, unrealisierbaren Zuneigung und Bewunderung für diese Kultur, die ihn als Erwachsenen und Feind niemals aufnehmen würde, deren Eingeständnis bei den weißen Siedlern hingegen Befremden und Verachtung hervorrufen würde? Der Film liefert keinerlei Antworten auf diese Fragen, er gibt nur Rätsel auf.

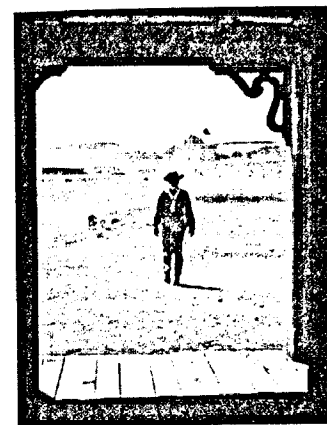
*The Searchers* ist weder ein simples Lehrstück über die Alltäglichkeit des Rassismus, noch ein historischer Film über den grausamen Völkermord an den Ureinwohnern. Ethan bleibt von Anfang bis Ende die anomische Figur, die man nicht versteht, weil sie draußen ist, nicht wirklich zur Gemeinschaft der Siedler gehört, einen anderen geistigen Horizont hat. Ethan versteht sich selbst aber auch nicht, weil er nicht wirklich einer normativen Gemeinschaft zugehört, der gegenüber er sich rechenschaftspflichtig fühlt. Sogar da, wo er die Werte der Siedler zu teilen scheint – ihren alltäglichen Rassismus –, ist er anders. Während er einerseits aufgrund seiner Affektlage als der viel extremere Rassist erscheint, verfügt er andererseits über das Potential anderer Erfahrungen und Möglichkeiten. Er verkörpert weniger den begrenzten Bereich der gegenwärtig real (soziokulturell) möglichen Erfahrungen und Verhaltensweisen, als das kontrafaktisch Mögliche.

So deutet sich in verschiedenen Szenen an, dass Ethan trotz seines Hasses und seiner Verachtung gegenüber den Indianern auch eines Respekts fähig ist, der die Haltung der weißen Siedler weit hinter sich lässt und Begegnungen auf Augenhöhe erlaubt, und dass er hier sogar einen potentiellen Partner hat: seinen Todfeind Scar. Dies zeigt sich das einzige Mal, als Ethan mit Scar zusammenkommt, unter dem Vorwand von Handelsbeziehungen, und feststellt, dass dieser ausgezeichnet Englisch versteht, so wie er selbst die Sprache der Komantschen beherrscht. Hier erscheinen Scar und Ethan als

15 Zum Aspekt der Hassliebe vgl. auch die interessante Gesamtanalyse von *The Searchers* bei PIPPIN: A. a. O. (siehe Anm. 6). Kapitel 4.

spiegelbildliche Gestalten, jeder mit den Narben aus der Vergangenheit, durch die ihr Denken und Handeln bestimmt ist, jederzeit zum Mord bereit, aber doch auch interessiert daran, ihr Gegenüber zu verstehen, seine Sprache zu sprechen. Ethan, das wird hier deutlich, verkörpert auch eine Möglichkeit, die für die weiße Siedlergemeinschaft noch gar nicht denkbar ist: die Möglichkeit eines respektvollen Zusammenlebens, das nicht nur ein Ertragen von Andersheit bedeutet, sondern auf echtem Interesse für die andere Lebensweise gründet, auf dem Bedürfnis, sich dem anderen verständlich zu machen und verstanden zu werden. Geht man von Ethans Persönlichkeit aus, liegt der Gedanke nahe, dass er, der sich selbst intransparent ist, so sich selbst verstehen lernen könnte. In dieser und anderen Szenen kommt so etwas wie ein utopisches Potential von Ethans Außenseitertum zum Ausdruck, das potentiell »befreiende« des »Draußen«<sup>16</sup>, wie es Martin Seel so treffend formuliert hat, das vom »nicht geheuren Draußen« gar nicht abtrennbar ist.

M 1



Inside-Out-Shot



John Wayne als Ethan

M 2

Schlüsselszenen in *The Searchers* (*Der schwarze Falke*), USA 1956;  
Regie: John Ford; mit Jeffrey Hunter, John Wayne, Ward Bond

[00:00–03:04] Vorspann, Filmsong; »Texas 1868«;

Inside-Out-Shot: Ankunft Ethans

[01:50:50–01:54:53] Martin sucht Ethan an der Tötung Debbies zu hindern;  
»Let's go home, Debbie«

[01:53:00–01:53:50] Schluss- und Spiegelszene zu Ethans Ankunft;  
Inside-Out-Shot: Ethan geht in die helle Wüste zurück.

Dr. MARIA-SIBYLLA LOTTER ist Professorin für Ethik und Ästhetik mit besonderer Berücksichtigung der Philosophie der Neuzeit an der Ruhr-Universität Bochum

16 SEEL: A. a. O. (siehe Anm. 3), S. 17.