

Whiteout

filmbulletin #8 (2015), S. 6-16

Johannes Binotto

Kultur- und Medienwissenschaftler und freier Autor. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen unter anderem das klassische und postklassische Hollywoodkino oder der Zusammenhang zwischen Filmtechnik, Psychiatrie und Psychoanalyse.



Day of the Outlaw (1959) Weiss, so weit das Auge reicht.

Eine Theorie des Schnee- westerns



Der Western, das ist sengende Sonne und staubige Prärie. Das sind Gelb, Braun und Rot, die Farben des Sandes, der Erde und der Tafelberge des Monument Valley. Und darüber das Blau des weiten Himmels. Die Farben bilden das Koordinatensystem des Westerns: Sie geben Wege vor und markieren jenen Horizont, zu dem sich der einsame Cowboy immer wieder auf Neue aufmachen muss. Beginnt es aber im Western zu schneien, ändert sich alles.

Mit den meteorologischen Aggregatzuständen wechseln auch die Regeln eines Genres. Im Schneegestöber verliert der Western seine Farben und seine Orientierung, buchstäblich und im übertragenen Sinn. So kann es denn auch nicht verwundern, dass sich Quentin Tarantino, der mit *Django Unchained* (USA 2012) bereits mit den Stereotypen des Westerns spielte, nun mit *The Hateful Eight* (USA 2016) seinen eigenen Schneewestern macht. Es war nur eine Frage der Zeit, bis dieser subversive Exeget des Genrekinos sich dieser faszinierenden Untergattung des amerikanischen aller Filmgenres annehmen würde. Ist doch der Schneewestern zugleich Vertreter und Demontage einer Gattung: Der Schneewestern lässt uns verstehen, was der Western war und nun nicht mehr ist.

Grenzverlauf

«Das amerikanische Kino par excellence» nannte André Bazin bekanntlich den Western. Tatsächlich sind seine Motive jene der amerikanischen Ideologie per se. Wie das Grossprojekt Vereinigte Staaten von Amerika, dreht sich auch dessen prototypisches Filmgenre unentwegt um die Frage der Grenzziehung und Grenzüberschreitung. In einem damals nur wenig beachteten Referat an der Weltausstellung von Chicago 1893 beschreibt der Historiker Frederick Jackson Turner in seinem Essay «The Significance of the Frontier in American History» das Ende der Pionierzeit der USA. Dabei – so Turner – bestand

diese Pionierzeit der Inbesitznahme Amerikas durch die weissen Siedler in einem Prozess fortwährender Grenzverschiebung Richtung Westen. Diese Frontier genannte unscharfe Grenzzone, wo das besiedelte in unbesiedeltes Land übergeht und der zivilisierte vom wilden Westen abgelöst wird, ist indes nicht nur eine historisch-geografische Tatsache, sondern bildet, so wurde etwa von Richard Slotkin im Anschluss an Turner argumentiert, eine ideologische Grundmatrix der gesamten amerikanischen Kultur. Betrachtet man Darstellungen amerikanischer Siedlertrecks, wie etwa das populäre, viel kopierte Bild «Across the Continent. Westward the Course of Empire Takes Its Way» von Frances Flora Bond Palmer, sieht man darauf die Gegenüberstellung von besiedeltem Gebiet im Vordergrund und dem noch wilden, sich in den Horizont erstreckenden Land der Frontier, in das zwar bereits ein einzelner Treck wie auch die Eisenbahnlinie vorgestossen sind, das es aber noch ganz in Besitz zu nehmen gilt. Die «pursuit of happiness», wie sie in der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung den Bürgern versprochen wird, ist demnach auch wörtlich zu nehmen, als eine Verfolgungsfahrt über den Kontinent. Doch ist dies bei weitem nicht die einzige Frontier, die wir in diesem Bild entdecken können. Denn die Eisenbahnlinie, die ins unbesiedelte Land vordringt, fungiert zugleich als Grenze zwischen dem von Weissen bewohnten Gebiet links im Bild und jenen von Indianern besiedelten Landstrichen auf der rechten Seite des Bilds. Eine Grenze verläuft nicht nur zwischen Natur und Kultur, sondern auch zwischen verschiedenen Kulturen, jener der Weissen und der Ureinwohner. Und auch innerhalb der Gemeinde sind Schranken eingetragen, zwischen Männern, Frauen und Kindern, zwischen den holzschlagenden Arbeitern und den im Zug sitzenden Reisenden. Und schliesslich zeigt das Bild auch noch jene absolute Frontier, den Horizont, die Grenze zwischen Erde und Himmel und damit stellvertretend auch zwischen Diesseits und Jenseits.

Es sind diese Grenzverläufe, die auch das Genre des Westerns konturieren, der Kontrast zwischen wildem und zivilisiertem Westen, Städtern und Ranchern, Weissen und Ureinwohnern. Wo aber Schnee fällt, fängt er an, die Grenzen zuzudecken. Hatten die Siedler dort am Rand der Zivilisation zwischen ungezähmter Natur und gemüthlicher Kultur mühsam eine Barriere errichtet, dann dringt mit dem Schnee die gefährliche Naturgewalt wieder mitten in die Wohnstätten ein und erobert sie zurück. Aus dem errungenen Boden wird wieder gefährliches Land. Und mit dem Schnee wird sich schliesslich das einstellen, was die Meteorologen Whiteout nennen, jenes optische Phänomen, bei dem sich in einer Winterlandschaft Himmel und Erde farblich so sehr angleichen, dass die Linie des Horizonts verschwindet. Die Menschen scheinen dann im Nirgendwo eines gleissenden, endlosen Weiss zu schweben. Konturen und Schatten verschwinden, und es ist, als würde man sich in einem völlig leeren, unendlich ausgedehnten Raum bewegen. Im Whiteout geraten Orientierungs- und

Pale Rider (1985) Clint Eastwood als unsterblicher Reiter, der aus dem Schnee kam.



Gleichgewichtssinn durcheinander, Beklemmungs- und Angstgefühle stellen sich ein.

Diesen Zusammenbruch der Ordnungen zeigt denn auch ein Schneewestern wie André De Toths *Day of the Outlaw* (USA 1959) exemplarisch. Ist das (sprechend betitelte) Wyoming-Städtchen «Bitters» zerrissen vom Zwist zwischen dem Viehbaron Blaise Starrett und den anderen Farmern, so geraten mit dem Einzug einer Horde von Desperados in das Städtchen die Fronten durcheinander. Starrett soll die Schurken über einen verschneiten Pass führen, damit sie so der Army, die bereits auf ihren Fersen ist, entfliehen können. Der Pass fungiert damit als Grenze zwischen Freiheit und Gefangenschaft, zwischen Gesetz und Gesetzlosigkeit. Doch der Schnee macht die Grenzüberschreitung zum unmöglichen Unterfangen. «None of us is gonna make it», meint Starrett nüchtern zum Anführer der Outlaws, als es zu spät ist, noch umzukehren. Die Desperados sind konkret und im übertragenen Sinn in einem Whiteout gefangen. Desorientiert und hilflos müssen sie erkennen, dass es jenes versprochene freie Land jenseits der Grenze für sie nicht gibt. Vielmehr hat Starrett sie wissentlich in die Irre geführt, in jenes unendliche Whiteout, das man nie durchqueren wird, aus dem es kein Entrinnen gibt. Im Schnee kann man nur zugrunde gehen. Sie gehören zugleich zu den grandiosesten und unerträglichsten Bildern der Filmgeschichte: die Pferde, die im tiefen Schnee versinken, wie sie schnauben und zittern und nicht vorwärtskommen, so sehr die Reiter sie auch peitschen mögen. Am Ende bleiben neben Starrett von den Outlaws nur noch zwei übrig. Der eine erfriert allmählich, während er Wache schiebt. Auch als Leiche sind seine Augen noch starr geöffnet. Der andere ist nicht weniger hilflos. Untätig muss er zusehen, wie sich der Lotse davonmacht. Als er ihn erschiessen will, gehorchen ihm seine Hände nicht mehr. Nutzlos liegt das Gewehr in den erfrorenen Fingern. Dass Blaise Starrett, dieser Held wider Willen, es am Ende hingegen doch noch zurück ins Städtchen schafft, mag man nicht recht glauben. Zu überzeugend waren seine Worte von der Unentrinnbarkeit des Schnees.

Schneeverwehung

Während De Toth zumindest vordergründig einen Ausweg lässt, hat in Sergio Corbuccis Meisterwerk *Il grande silenzio* (Italien 1968) der Schnee endgültig alles unter sich begraben. Hier sinken die Pferde schon während des Vorspanns ein und lassen ihre Reiter in den Schnee stürzen. Offensichtlich zitiert Corbucci hier seinen Vorgänger und macht dabei zugleich klar, dass jener Zustand hilfloser Verlorenheit, auf den De Toths Film zuläuft, bei ihm bereits den Normalzustand darstellt. Der Film beginnt mit einem Whiteout, einem grenzenlosen Schneefeld, durch das sich ein einsamer Reiter bewegt. Woher er kommt, wohin er geht, weiss niemand zu sagen. Im weissen Nirgendwo gelten keine Landkarten. So macht Corbucci schon visuell die Hilf- und Rettungslosigkeit klar, in der die Figuren und auch die Zuschauer seines

Die Heldengeschichten von einst sind in ihrem winterlichen Zustand bei Corbucci nur noch zynisch, brutal und sinnlos, wie die Taten Locos. In der Schneeverwehung des Whiteout gehen sämtliche Werte unter.

Films gefangen sind. Stellt der Italowestern sowieso unentwegt die Regeln des amerikanischen Westerns infrage, so führt dies Corbucci in seinem Film zum Extrem. Die sauberen Grenzen, von denen einst die Western handelten, haben sich verwischt, aufgelöst im Schnee. Wenn später die Postkutsche, dieses klassische Westernvehikel, durch die Schneewüste fährt (auch dieses Motiv wird sich Tarantino von Corbucci ausleihen), dann herrscht im Wagen drin genau dasselbe Irrsal wie in der Landschaft draussen. Da ist der von Klaus Kinski gespielte Kopfgeldjäger Loco, der dem Gesetz zu seinem Recht verhilft, in Wahrheit aber der böseste aller Verbrecher ist. Da ist der Sheriff, der zwar den Stern trägt, aber hilflos und eingeschüchtert mit ansehen muss, wie alles ohne ihn entschieden wird. Und da ist der von Jean-Louis Trintignant gespielte stumme Titelheld Silence, von dem wir ebenfalls nicht wissen, ob wir ihn den Guten oder den Desperados zuschlagen sollen. Dazu aber zeigt uns das Filmbild, wie die Postkutsche mal von unten nach oben und schon in der nächsten Einstellung von oben nach unten durchs Filmbild fährt, mal von rechts nach links und dann urplötzlich wieder zurück von links nach rechts. Lauter falsche Bildanschlüsse, könnte man meinen. In Wahrheit aber vermitteln sie nur treffend, wie sehr man sich verirrt hat. Unter dem Schnee aber, da hat der Kopfgeldjäger Loco überall seine Leichen eingebuddelt, die er von Mal zu Mal wieder hervorholt, als wäre die ganze Winterlandschaft ein einziges Massengrab. Der Tod hat kein Pathos mehr. Die Heldengeschichten von einst sind in ihrem winterlichen Zustand bei Corbucci nur noch zynisch, brutal und sinnlos, wie die Taten Locos. In der Schneeverwehung des Whiteout gehen sämtliche Werte unter.

Auch in Richard Brooks *The Last Hunt* (USA 1956) verkommt die einst als edel ausgegebene Auflehnung des Cowboys gegen die Naturgewalten zum sinnlosen Gemetzel, in dem der Büffeljäger Gilson wahllos ganze Büffelherden abschlachtet. Es ist dieselbe grausige Entlarvung des mythischen Jägers als eines rasenden Berserkers, wie sie später John Williams in seinem Roman «Butcher's Crossing» so eindringlich schildern wird. Nichts Nobles ist an diesem Kampf von Mensch gegen Tier, sondern nur schiere Zerstörungslust. Doch mit der Winterkälte werden diese Verheerungen durch die Menschen weggewischt von einer anderen, noch grösseren Gewalt. Wahnsinnig geworden von den Phantomen der gemordeten Tiere, findet der blutrünstige Gilson schliesslich im Frost den Tod.

Dispersion

Die schlichte «Ethik des Epos», die Bazin im Western noch am Werk sah, mit seiner Welt, «in der das gesellschaftlich Gute und Böse, in all ihrer Reinheit und Notwendigkeit, als zwei in sich geschlossene Grundelemente existieren» – all das gibt es im Schneewestern nicht mehr. Dichotomien lösen sich auf. Das *Prinzip der Konfrontation* von Gut und Böse, wie es sich am deutlichsten im Motiv des Westernduells

Cheyenne Autumn (1964) Wipeout: Massaker im Schnee



versinnbildlicht, weicht im Schneewestern einem *Prinzip der Dispersion*, der Verstreuung und Verwischung, auch der Verlorenheit und Verzweiflung.

Prompt lässt Robert Altman in seinem revisionistischen Western *McCabe & Mrs. Miller* (USA 1971) die Dekonstruktion des Duellklischees mit einer Schneeszene engführen: Wenn es am Ende des Films zum finalen Schusswechsel zwischen McCabe und seinen Verfolgern kommt, geht im Schneegestöber jeglicher Heroismus verloren. Statt mit selbstsicherem Tritt stolpert und strauchelt der Antiheld McCabe in den Kampf. Und statt sich von Angesicht zu Angesicht gegenüberzutreten, schießt man sich heimlich in den Rücken. Aus dem Westernduell ist ein hinterhältiges Katz-und-Maus-Spiel geworden, eine üble, unehrenhafte Plackerei. Und wenn McCabe stirbt, wird er von niemandem betrauert. Unbeachtet von allen verreckt er einsam im Schnee. Die Dispersion ist total, Auflösung allüberall.

Und auch wenn Andreas Prochaska jüngst in *Das finstere Tal* (Österreich 2014) den Topos des Westernduells noch einmal erfolgreich zu reanimieren versteht, herrscht auch bei ihm die totale Auflösung der Werte. Das Bergdorf, in dem sein Schneewestern spielt, erweist sich als Gewebe von Inzest und Missbrauch. Das republikanische Ideal der sich selbst organisierenden Gemeinde, die keine fremden Richter braucht, entpuppt sich als Terrorherrschaft der Stärkeren: Ganz in der Gewalt der Familie Brenner und ihrer Söhne, müssen alle Bräute des Dorfs zunächst den Tyrannen zu Willen sein und ihnen Kinder gebären. Selbst der von aussen in diesen Kosmos eindringende Racheengel, der sich im Schnee darstellt, den ganzen Brenner-Clan auszulöschen, ist nicht frei von dieser Verstrickung. Er selbst, so wird man erfahren, war eines jener Kinder, das die Brenners einst gezeugt haben. Die Bestien auf der anderen Seite sind eigentlich seine Brüder. So verwischen sich im Schneewestern sämtliche Genealogien. Alle sind mit allen verwoben, die Konturen der einzelnen Subjekte lösen sich auf.

Protagonisten wie Sydney Pollacks Jeremiah Johnson oder Will Penny aus Tom Griers gleichnamigem, leider viel zu unbekanntem Film von 1968 sind beides keine klar konstruierten Figuren mehr, sondern eigentliche Schemen, eher Bruchstücke von Personen, denen der karge Winter noch das Letzte raubt, wofür es sich zu leben lohnte. «Some say he is dead ... some say he never will be», heisst es als Tagline auf dem Filmplakat von *Jeremiah Johnson* (USA 1972) – unsterblich sind die Protagonisten des Schneewestens höchstens, weil sie eigentlich immer schon tot waren. Die Schneefelder des *Whiteout*, über die sich ihre ziellosen Wege ziehen, entpuppen sich dabei als Limbus, als jenes ungewisse Zwischenreich zwischen Leben und Tod, in dem sie Gefangene sind, die nirgendwo einen Platz finden. Es ist aus diesem Zwischenreich, aus dem auch Clint Eastwoods *Pale Rider* (USA 1985) auftaucht. «Als das Lamm das vierte Siegel öffnete, hörte ich die Stimme des vierten Lebewesens rufen: Komm! Da sah ich ein fahles Pferd; und der, der auf ihm sass, heisst <der Tod>; und die

Unterwelt zog hinter ihm her», liest das Mädchen im Film aus dem sechsten Kapitel der Offenbarung des Johannes. Doch so, wie das Mädchen ihrem Gebet andauernd widerspricht, so ist wohl auch jenes Wunder, das sie herbeisehnt, ein ambivalentes. Ist der fahle Reiter, jener Pale Rider, den das Mädchen mit ihrem Gebet herbeiruft, ein göttliches Wunder oder Bringer des Verderbens? Als Geschöpf, das aus dem *Whiteout* des Schnees stammt, jenem Zwischenreich, wo sich Himmel und Erde nicht mehr unterscheiden lassen, ist er tot und lebendig zugleich: ein lebender Toter. Beweisen dies nicht auch die Narben auf seinem Rücken? Einschusslöcher, die niemand überleben kann, es sei denn, er war schon tot.

Wipeout

Whiteout – *Wipeout*: Die Ähnlichkeit im Laut deutet auf die inhaltliche Analogie. Die optischen Auflösungserscheinungen des *Whiteout* korrespondieren mit der Auslöschung von Familien und Figuren, mithin mit der Vernichtung ganzer Kulturen. Das ist zum Beispiel die Geschichte von John Fords letztem Western, *Cheyenne Autumn* (USA 1964), der den Exodus der Cheyenne-Indianer im Jahre 1878/79 auf eine schreckliche Schneeszene zulaufen lässt, wenn die in einem Army-Fort festgehaltenen Cheyenne auszubrechen versuchen und dabei von den amerikanischen Soldaten massakriert werden. So missglückt Fords Film in seiner Unentschlossenheit scheint, ob er nun schonungslose Anerkennung der Verbrechen an den amerikanischen Ureinwohnern oder ein Abenteuer-spektakel sein will, gelingen ihm doch im winterlichen Setting Aufnahmen, die einen schlottern lassen. Was sich in Fords Bildern von den auf dem Schneeboden liegenden Leichen der Cheyenne andeutet, ist jenes noch schrecklichere Massaker, die Schlacht am Wounded-Knee-Fluss vom 29. Dezember 1890, wo an die 300 Lakota, darunter auch Frauen und Kinder, von der US-Kavallerie getötet wurden. Es sind diese grausigen und beschämenden Bilder, auf die Ford hier wohl implizit Bezug nimmt. Auf den Bildern ist zu sehen, wie die Indianer nicht nur von den Gewehren der US-Armee niedergestreckt wurden, sondern auch wie die Verletzten, die man auf dem Schlachtfeld liegen gelassen hatte, in einem dreitägigen Schneesturm umkamen, der unmittelbar nach der Schlacht ausbrach. Als man später die Leichen der Lakota einsammeln liess, um sie in Massengräbern zu verscharen, waren deren Körper steif gefroren, wie man auf historischen Aufnahmen sehen kann. Eine besonders erschütternde Fotografie ist dabei das Bild des Häuptlings Big Foot, dem Anführer der Sioux, dessen gefrorene rechte Hand so gekrümmt ist, als hätte der tote Häuptling noch im Sterben auf sich selber gedeutet. So zeigt der Leichnam auf sich selber als Mahnmal für die Ausrottung der amerikanischen Ureinwohner. Der Mediziner Black Elk erzählte seinem Chronisten John G. Neihardt später: «Und so war alles vorbei. Ich wusste nicht, wie viel hier endete. Blicke ich jetzt zurück vom hohen Berg meines Alters, kann ich immer noch die geschlachteten Frauen und Kinder in

Die Schneefelder des *Whiteout*, über die sich ihre ziellosen Wege ziehen, entpuppen sich dabei als Limbus, als jenes ungewisse Zwischenreich zwischen Leben und Tod, in dem sie Gefangene sind, die nirgendwo einen Platz finden.

McCabe & Mrs. Miller (1971) Im weissen Rauschen verliert sich der Held und das Medium selbst.



Haufen liegen sehen, verstreut in der gewundenen Schlucht, so klar wie ich sie mit jungen Augen sah. Und ich sehe, dass noch etwas anderes gestorben ist in dem blutigen Schlamm und begraben im Schneesturm. Der Traum eines Volkes starb dort.»

Fords Film fehlt freilich der Mut, diese Vernichtung in ihrem ganzen Ausmass anzuerkennen, und es ist darum auch signifikant, dass er statt des finalen Massakers an den Indianern den zehn Jahre früheren Exodus der Cheyenne zum Sujet macht. Trotzdem rufen die Szenen im Schnee die Bilder vom Wounded Knee wach, und wenn der irr gewordene Army-Befehlshaber, der Zeuge des Gemetzels geworden ist, mit starrem Blick an der Kamera vorbei ins Off läuft, in jenes radikale Nirgendwo jenseits des Bilds, wird zumindest momenthaft jene absolute Vernichtung spürbar, von der Black Elk sprach: «Und so war alles vorbei.»

Das Whiteout macht nicht nur alle inhaltlichen, ideologischen Grenzverläufe des Westerns unklar, er lässt das Medium selbst ausfransen, sich verwischen.

Weisses Rauschen

Wenn in besagter Szene aus Fords *Cheyenne Autumn* der Kommandant aus dem Bild ins Off wandt und einem langen Schwarzbild weicht, deutet sich an, wie im Schneewestern auch das filmische Medium selbst an sein Ende kommt. Am Ende von *The Last Hunt*, wenn der grausame Büffeljäger Gilson im Schnee umkommt, sind die Bilder verunklart durch die umherwirbelnden Flocken. Wie Gilson möchte auch der Filmzuschauer seine Augen zusammenkneifen, um genauer sehen zu können. Der Schneesturm ist vor allem auch Bildstörung. «White noise» oder eben auch «Schneegestöber» nennt man jenes Bildrauschen, das den Fernsehzuschauern der fünfziger Jahre bestens vertraut gewesen ist. Und dieser Film von 1955 scheint darauf anzuspelen. Das Bild zersetzt sich, zerfällt in weisses Filmkorn. Das Whiteout macht nicht nur alle inhaltlichen, ideologischen Grenzverläufe des Westerns unklar, es lässt das Medium selbst ausfransen, sich verwischen. So sieht denn auch der Bison, den Gilson in seiner letzten Nacht noch erlegt, als das aus, was er ist: eine blosse Erscheinung, ein schieres Phantom – instabiler Fotozauber, der alsbald zerfällt in weisses Rauschen.

Wenn Altman über das ganze Ende von *McCabe & Mrs. Miller* Aufnahmen eines Schneegestöbers blendet, ist der Effekt merkwürdig unnatürlich. Statt die Illusion von realem Schneefall zu erzeugen, sieht man, dass die Flocken nur ein Filter sind, der nachträglich noch über die Filmbilder gelegt wurde. Doch ist der Effekt gerade in seiner irritierenden Qualität umso brillanter: Wir erkennen, dass der Schnee nicht nur innerhalb des diegetischen Raums fällt, er schlägt sich auch auf dem Filmmaterial selbst nieder. Das Medium selbst verliert sich im Whiteout.

Noch selbstreflexiver macht Don Siegel *The Shootist* (USA 1976) das eigene Medium zum Thema. Obwohl Schnee hier kaum je explizit gezeigt wird, zeigt er doch den Western in seiner winterlichen Auflösung. Schon in der ersten Sekunde des Films hören wir den Winterwind blasen, und wir sehen den verschneiten Berg, von dem unser Westernheld herreiten wird,

so wie später auch der fahle Reiter von Clint Eastwood, dem Zögling Don Siegels. Steht bei Eastwood das winterliche Gebirge für die Zone des Limbus, gehört es bei Siegel zum mythischen Reich des Kinos selbst. Denn der verschneite Berg ist jener des Logos der Paramount-Studios. Und während uns die Stimme aus dem Off den einsamen, von John Wayne gespielten Cowboy vorstellt, der von diesem Schneeberg herkommt, sehen wir Bilder aus dessen Leben – eine Found-Footage-Dokumentation sozusagen. Dabei handelt es sich um lauter Aufnahmen aus anderen Western, in denen John Wayne einst mitgespielt hatte. All die Filme von John Ford oder Howard Hawks, die John Wayne berühmt gemacht haben, vereinigen sich in einer einzigen Montagesequenz. Damit werden wir Zeugen eines wunderbaren Doppeleffekts: Siegels Eröffnungssequenz erzählt zweierlei, die Lebensgeschichte des fiktiven Revolverhelden J. B. Books wie auch die Kinokarriere jenes Darstellers, der in Siegels Film – wie alle Beteiligten bereits ahnten – seine letzte Rolle spielen sollte. Es ist, als würden sich Illusion und Realität vor und hinter der Kamera übereinanderlegen, so wie die Montage die verschiedenen Wayne-Filme gleichsam übereinanderlegt und sich einverleibt. Der Westernheld J. B. Books, der da aus dem Schnee zu uns und damit zugleich auf sein eigenes Ende hin, seinem eigenen Winter entgegensteuert, ist die Summa aller Westernhelden, die Wayne je gespielt hat. Alle anderen Waynes sind enthalten in jenem alten Gesicht in Grossaufnahme, das wir am Schluss nach all diesen Ausschnitten aus früheren Tagen sehen.

Eine ganze Filmgeschichte ist enthalten in dieser Ansicht des vom Winter verzehrten Cowboys. Damit macht der Vorspann von *The Shootist* im Grunde etwas ganz Ähnliches wie der Künstler Hiroshi Sugimoto auf seinen berühmten Kinofotos der siebziger und achtziger Jahre. Sugimoto hat Kinoräume fotografiert, bei denen er eine Belichtungszeit wählte, die der Länge jener Filme entsprach, die in diesen Kinos auf der Leinwand gezeigt wurden. Dadurch ist auf Sugimotos Bildern von den gezeigten Filmen nichts mehr zu erkennen ausser einer weissen Leinwand. Was als Spur von den Filmen bleibt, ist ihre Totalität, die Ansammlung all ihrer Einzelbilder, die sich in Sugimotos Fotos zu einem strahlenden Weiss aufsummieren. In diesem gleissenden Weiss sind alle Bilder des Films enthalten, aufbewahrt und zugleich aufgelöst. Das ist es, worauf auch der Schneewestern zurecht: die Vollendung des Kinos im reinen Weiss. Die Summa aller gezeigten Bilder ist ein einziges Schneefeld, das totale Whiteout. ✕

→ Literatur:

André Bazin: «Der Western oder: Das amerikanische Kino par excellence» in: Was ist Film? Berlin, Alexander Verlag, 2004, S. 255–266

Richard Slotkin: «Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America». Norman, University of Oklahoma Press, 1998

John Mack Faragher (Ed.): «Rereading Frederick Jackson Turner: The significance of the frontier in American history, and other essays». New York, Henry Holt and Co., 1994

Der Essay ist mit inspiriert von der Filmreihe «From My Cold, Dead Hands. Zur Melancholie des Schneewesterns», die ich im Januar 2012 zusammen mit Nicole Reinhard für das Stadtkino Basel kuratiert habe.

Radio City Music Hall (1978) Hiroshi Sugimoto

