

Film des Monats

März 2020

**Der mit dem
Wolf tanzt**

Als **DER MIT DEM WOLF TANZT** vor 30 Jahren in die Kinos kam, wurde er für seine sensible Inszenierung der Lakota-Sioux gefeiert. Das Startjubiläum von Kevin Costners Regiedebüt nimmt kinofenster.de zum Anlass, sich mit der stereotypen Darstellung indigener Menschen im Western zu beschäftigen. Neben einem historischen Überblick geht es in dieser Ausgabe auch um die sogenannten "Indianerfilme", die in den 1960er- und 1970er-Jahren in der BRD und in DDR – wenngleich unter anderen ideologischen Vorzeichen – populär waren. Welche Aspekte das indigene Filmschaffen kennzeichnen, ist dagegen Thema im Interview. Zum **Film des Monats März** gibt es Unterrichtsmaterial ab Klasse 8 und für die Oberstufe.

Inhalt

	EINLEITUNG		ANREGUNGEN
03	„Edle Wilde“ und „wilde Bestien“ – Die Darstellung der Native Americans im Western	14	Außerschulische Filmarbeit mit DER MIT DEM WOLF TANZT und anderen Western
	FILMBESPRECHUNG		UNTERRICHTSMATERIAL
05	Der mit dem Wolf tanzt	15	Arbeitsblatt zu DER MIT DEM WOLF TANZT UND ANDEREN WESTERN
	INTERVIEW		- DIDAKTISCH-METHODISCHE KOMMENTARE - DREI AUFGABEN ZUM FILM AB KLASSE 8 SOWIE FÜR DIE OBERSTUFE
07	„Indigene Filme dekolonisieren historische Kinodiskurse“	24	Filmglossar
	HINTERGRUND		Links und Literatur
09	Der Western und das Bild der Native Americans	32	Impressum
	HINTERGRUND		
12	Winnetou und sein roter Bruder – Deutsche „Indianerfilme“ in West und Ost	34	

Einleitung: „Edle Wilde“ und „wilde Bestien“ (1/2)



„Edle Wilde“ und „wilde Bestien“ – Die Darstellung der Native Americans im Western

Westernfilme zeigen die indigene Bevölkerung Nordamerikas aus der Perspektive der Kolonisor/-innen. Die stereotypen Inszenierungen des Genres haben die Wahrnehmung der Native Americans lange Zeit geprägt.

Vor der Landnahme der europäischen Siedler/-innen bestand die indigene Bevölkerung Nordamerikas aus einer Vielzahl von Ethnien. Die Sprachen und Kulturen dieser Menschen waren ebenso divers wie ihre Herrschafts- und Wirtschaftsformen. Und schon die unzähligen Eigennamen der indigenen Gemeinschaften lassen erahnen, dass ein Bewusstsein der Zusammengehörigkeit unter den verschiedenen Gruppen kaum ausgeprägt war. Die Kolonisor/-innen machten diese Differenzierungen in der Regel nicht. Im Gefühl kultureller Überlegenheit und aufgrund ökonomischer und politischer Interessen setzte sich bei Euroamerikaner/-innen eine rassistische Praxis der Gleichmacherei

gegenüber der Urbevölkerung durch, die auch in der Fremdbezeichnung "Indianer" Ausdruck fand.

Heute sind kultursensiblere Begriffe wie "Native Americans" üblich. Auch diese Bezeichnung wird allerdings nur von Teilen der indigenen Bevölkerung Nordamerikas angenommen – ein allgemeiner Konsens über eine korrekte Sprachregelung besteht zurzeit noch nicht. Und auch das Wissen um die Vielfaltigkeit der indigenen Kultur hat inzwischen Verbreitung gefunden. Gleichwohl sind viele Zuschreibungen, die mit dem "Indianer"-Begriff verknüpft sind, nach wie vor gängig. So erweist sich auch das folkloristische Klischee vom wilden furchtlosen Reitervolk aus der Prärie, das

in Tipis wohnt und Federschmuck trägt, als bemerkenswert zählebig. Daran hat das Kino und speziell das Westerngenre einen entscheidenden Anteil.

Die kolonialistische Perspektive des Westerns

Schon das Wort "Western" verrät die kolonialistische Perspektive der Genres: Es greift die Bewegung der Pioniere auf, vor denen sich das Territorium der indigenen Bevölkerung wie ein Land der unbegrenzten Möglichkeiten ausbreitet – eine Wildnis, die es zu erschließen und zu zivilisieren gilt. In dieser Sichtweise ist die Rolle der indigenen Menschen festgeschrieben: Sie verkörpern das Wilde, das der Zivilisation im Weg steht.

In unserem Themenschwerpunkt setzen wir uns mit dieser problematischen Perspektive des Filmgenres auf die indigene Bevölkerung auseinander. Der Aufsatz "Native Americans im Western" zeigt, wie das Kino von Beginn an etablierte Stereotypen wie die des "blutrünstigen wilden Kriegers" und des "edlen Wilden" aufgreift und weiterentwickelt. Welches Klischee die Filme bedienen, ist dabei nicht zuletzt abhängig vom zeitgeschichtlichen und gesellschaftlichen Kontext ihres Entstehens. Klassische Western wie RINGO (Stagecoach, 1939) inszenieren Native Americans als äußere Bedrohung. Spätwestern tendieren dagegen zur Idealisierung. Das trifft auch auf DER MIT DEM WOLF TANZT (Dances with Wolves, 1990) zu. Dennoch markiert Kevin Costners Westernepos, dem wir aus Anlass seines Kinostarts vor 30 Jahren eine ausführliche Besprechung widmen, schon durch sein augenscheinliches Interesse an indigener Kultur und Sprache eine wichtige Zäsur für das Genre.

Tatsächlich ist der Western aber auch kein rein US-amerikanisches Phänomen. So erlebte das deutsche Kino in den 1960er- und 1970er-Jahren eine regelrechte Wild-West-Welle: In der Bundesrepublik >

Einleitung: „Edle Wilde“ und „wilde Bestien“ (2/2)

verklärten eskapistische Karl-May-Verfilmungen den fiktiven Apachenanführer Winnetou zum strahlenden Helden. Die DDR setzte die "DEFA-Indianerfilme" dagegen, in denen Native Americans wiederum im Sinne der sozialistischen Ideologie vereinnahmt wurden. In seinem Aufsatz "Winnetou und sein roter Bruder: Deutsche 'Indianerfilme' in West und Ost" widmet sich Filmwissenschaftler Dr. Henning Engelke diesem Phänomen.

Unabhängig jedoch vom Standpunkt und Entstehungskontext der Westernfilme – gemein ist ihnen, dass sie Native Americans lange Zeit kaum Gelegenheiten boten, sich selbst darzustellen und auszudrücken. Erst in jüngster Zeit deutet sich hier ein Wandel an: Nachdem das Kino die Vernichtung der indigenen Lebenswelt schon seit den 1950er-Jahren zunehmend kritisch thematisiert, steigt seit einigen Jahren auch die Präsenz indigener Filmschaffender. Unter anderem diese Entwicklung reflektiert unser Interview mit Dr. Kerstin Knopf, Professorin für Postcolonial Literary and Cultural Studies an der Universität Bremen.

Jüngere Großproduktionen wie LONE RANGER (The Lone Ranger, 2013), aber auch Independant-Filme wie Kelly Reichardts MEEK'S CUTOFF (2010) belegen, dass der Western nach wie vor lebendig ist und sich gerade auch in der Darstellung der Native Americans ein Wandel vollzieht. Die Auseinandersetzung mit dem Genre macht das umso spannender: Sie eröffnet die Chance, kulturell geprägte Sichtweisen und eigene stereotype Wahrnehmungen zu hinterfragen – und so interkulturelle Kompetenz zu fördern.

Autor:

Jörn Hetebrügge, freier Filmjournalist
und Redakteur bei kinofenster.de,
24.03.2020

Filmbesprechung: Der mit dem Wolf tanzt (1/2)



Der mit dem Wolf tanzt

An der *frontier* begegnet Nordstaaten-Offizier John Dunbar den Lakota-Sioux und lernt ihre Kultur und Sprache kennen. Kevin Costners populäres Western-epos kam vor 30 Jahren in die Kinos.

ALS DER MIT DEM WOLF TANZT 1990 im Kino anlief, kam ihm eine Ausnahmestelle zu. Nicht nur, weil zu dieser Zeit der Western als Hollywood-Genre nahezu keine Bedeutung mehr hatte, sondern auch, weil er Native Americans, denen bislang im Western zumeist die Rolle der Gegenspieler/-innen zukam, aus einem anderen Blickwinkel zeigte. In seinem Debüt als Regisseur spielt Kevin Costner einen Leutnant der Nordstaaten, der sich während des US-amerikanischen Bürgerkriegs im Jahr 1863 freiwillig an einen abgelegenen Posten versetzen lässt – an die *frontier*, der sich stetig nach Westen verschiebenden Grenze zwischen den Siedlungsgebieten der Euro-Amerikaner/-innen und den Territorien der Native Americans. Dort zunächst auf sich allein gestellt, freundet er sich mit den Mitgliedern eines Lakota-Stamms an und wird schließlich sogar in deren Reihen aufgenommen.

Neue Akzente

DER MIT DEM WOLF TANZT ist ein elegischer Spätwestern, der in Landschaftspanoramen schwelgt, dabei aber auch mit den bekannten Genreregeln bricht und versucht, neue Bilder zu finden und andere Akzente zu setzen. Geschickt knüpft er zunächst an Stereotypen an, um das Publikum auf seine Seite zu ziehen. Als Leutnant John Dunbar als einziger Soldat sein Lager auf dem verlassenen Außenposten aufschlägt, hat er noch keine Ambitionen, die in der Umgebung lebenden Lakota kennenzulernen. Er will nur seinen Job machen und seine Ruhe haben – und das heißt auch: Abstand zur indigenen Bevölkerung zu wahren, denen ein diebischer Ruf vorausgeht. In den ersten Begegnungen zwischen Dunbar und den Lakota herrscht folglich auch Skepsis auf beiden Seiten vor. Während er ihre Neugierde weckt, weil er sich nicht so verhält wie die anderen >

DANCES WITH WOLVES

USA 1990

Western

Kinostart: 21.02.1991, US-Kinostart: 19.10.1990

Distributionsform: DVD, Blu-Ray, VoD

Regie: Kevin Costner

Drehbuch: Michael Blake

Darsteller/innen: Kevin Costner, Mary McDonnell, Graham Greene, Rodney A. Grant, Floyd Red Crow Westerman u. a.

Kamera: Dean Semler

Laufzeit: Kinofassung: 183 min., Langfassung: 236 min., Deutsche Fassung, OmU (teilweise Lakota mit Untertiteln)

Format: Cinemascope, Farbe

Barrierefreie Fassung: nein

Filmpreise: Auswahl: Academy Awards (Oscar®) 1991: Bester Spielfilm, Beste Regie, Bestes adaptiertes Drehbuch, Bester Ton, Bester Schnitt, Beste Originalmusik; Golden Globe 1991: Beste Regie, Bester Spielfilm; American Indian Film Festival 1990: Bester Spielfilm u. a.

FSK: ab 12 J.

FBW-Prädikat: Besonders wertvoll

Altersempfehlung: ab 14 J.

Klassenstufen: ab 9. Klasse

Themen: USA, Filmgeschichte, Identität, Freundschaft, Natur

Unterrichtsfächer: Deutsch, Englisch, Religion, Ethik, Geschichte, Kunst

Filmbesprechung: Der mit dem Wolf tanzt (2/2)

"Weißen" und anscheinend Freundschaft mit einem Wolf geschlossen hat, ist Dunbar beeindruckt vom Charakter und Erscheinungsbild der Native Americans. Nachdem er Steht-auf-einer-Faust, einer "weißen" Frau aus dem Stamm, das Leben gerettet hat, beginnt eine allmähliche vorsichtige Annäherung. Je mehr Dunbar sich bewährt, indem er etwa auf vorbeiziehende Büffelherden hinweist oder die Lakota gar im Kampf gegen die feindlichen Pawnees unterstützt, desto mehr wird er zu einem Teil der Lakota-Gemeinschaft. Er lernt deren Sprache und entfremdet sich von seiner militärischen Herkunft – bis er sich letztlich festlegen muss, wohin er gehört.

Bemühen um Authentizität und Zeit für Beobachtungen

Bemerkenswert an DER MIT DEM WOLF TANZT ist die Absicht, insbesondere den Lakota ein Gesicht und eine Stimme zu geben. Sie erscheinen nicht länger als Gegenspieler/-innen, sondern werden als unabhängige Menschen mit einer eigenen Identität inszeniert. In der Besetzung wurde konsequent auf das "Redfacing" verzichtet; sämtliche Darsteller/-innen der Lakota besitzen selbst indigene Wurzeln. Zudem wurden dem Publikum zahlreiche lange untertitelte Dialogpassagen in der Lakota-Sprache zugetraut, was im Hollywoodkino zuvor unüblich war.

Dabei kommt der um knapp eine Stunde erweiterten Filmfassung, die ein Jahr nach dem Start der ersten Fassung auch in wenigen Kinos in Deutschland zu sehen war und später im Fernsehen ausgestrahlt wurde, eine besondere Bedeutung zu. Wo die Dramaturgie des bereits in seiner Originalfassung drei Stunden langen Epos Straffung verlangte, nimmt sich die längere Filmfassung Zeit für Abweichungen, Umwege und Beobachtungen. Sie verweilt ausdauernd bei den Figuren und lässt die Kultur der Lakota noch plastischer werden. Im Vergleich zur Erstfassung ist

sogar eine grausame Szene enthalten, die die ansonsten positive Grundzeichnung der Lakota unterläuft und bei Dunbar (und dem Publikum) für Irritationen sorgt.

Stereotype unter anderen Vorzeichen

Mit seiner Darstellung der Native Americans rief Costners Film unterschiedliche Reaktionen hervor. Während teils auch von indigener Seite die Abkehr von alten Stereotypen im Film gelobt wurde – und Kevin Costner gar aufgrund der "herausragenden Darstellung der Lakota Sioux" zum Ehrenmitglied der Rosebud Sioux Tribal Nation ernannt wurde –, warfen andere dem Film vor, historisch nicht akkurat genug zu sein, letztlich die Geschichte eines "weißen Retters" zu erzählen oder schlicht alte Klischees durch neue zu ersetzen. Für beide Sichtweisen lassen sich Belege finden. Einerseits stellt DER MIT DEM WOLF TANZT einen Gegenpol zu klassischen Western dar und zeichnet die indigene Bevölkerung mit großer Sympathie. Damit einher geht allerdings auch, dass sich – trotz aller gut gemeinten Ansätze – die Stereotype nur verlagern. So lassen sich die Lakota-Figuren im Film überwiegend mit positiv besetzten Eigenschaften wie besonnen, ehrenhaft, aufrichtig und würdevoll beschreiben und das Leben in ihrem Dorf wird geprägt von einem starken Gemeinschaftssinn. Nur bei den Gegnern der Lakota, den Pawnee, greift der Film auf konventionelle Feindbilder zurück: Bei einem Angriff erscheinen die Pawnee durch ihre Gesichtsbemalungen gefährlich, fremdartig und anonym – und greifen zudem hinterhältig an. Ihnen kommt die undankbare Rolle der Eindringlinge zu wie den "Indianern" im klassischen Western.

Es war einmal im Westen

Trotz seines Bemühens um Authentizität erliegt DER MIT DEM WOLF TANZT der Versuchung der Romantisierung. Zum einen ist

dies der Handlung geschuldet, deren Zentrum die Liebesgeschichte zwischen Dunbar und Steht-auf-einer-Faust bildet, zum anderen dem verklärenden Blick auf die Natur, der vom emotionalisierenden Filmscore unterstützt wird. Aus den Bildern und der Geschichte spricht eine große Sehnsucht nach einer Zeit der Unschuld, nach einem Leben in Harmonie mit der unberührten Natur, nach Freiheit und Abenteuer, nach echtem Zusammenhalt, nach Ehre und Anstand. Gerade dadurch wirken die Lakota auf den innerlich wie äußerlich einsamen John Dunbar so faszinierend. Ihre Lebensweise unterscheidet sich nicht nur fundamental von der der weißen Siedler/-innen, sondern wird zu ihrem exakten Gegenpol dramatisiert. Vielleicht funktioniert DER MIT DEM WOLF TANZT aus genau diesem Grund auch heute noch so gut: Weil er von einer heilen Welt träumt. Diese scheinbar ideale Welt ist gefährdet durch jene Menschen, die sich als zivilisiert betrachten und sich doch als die wahren Barbaren erweisen: die weißen Siedler/-innen und Soldaten, die mit Gewalt alles an sich reißen wollen, Tiere aus Spaß töten, die Natur nicht achten und naturnahe Lebensweisen wie jene der Lakota als minderwertig betrachten.

Mit den abschließenden Texttafeln verweist der Film auf den Niedergang der Lakota-Kultur. Es soll eine Anklage sein. Aber einen Bezug zur Gegenwart schlagen diese Worte nicht. Vor allem trauern sie einem romantisierten Klischee-Bild des Native Americans und des "Wilden Westens" nach.

Autor:

Stefan Stiletto, Medienpädagoge mit Schwerpunkt Filmkompetenz und Filmbildung, 24.03.2020

Interview: „Indigene Filme dekolonisieren historische Kino-Diskurse“ (1/2)

„INDIGENE FILME DEKOLONISIEREN HISTORISCHE KINO-DISKURSE“

Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Prof. Dr. Kerstin Knopf im Gespräch über den kolonialistischen Blick des Westerns und die Selbstrepräsentation indigener Filmschaffender.



Prof. Kerstin Knopf

ist Professorin für Postcolonial Literary and Cultural Studies an der Universität Bremen. Zuvor studierte sie unter anderem American and Canadian Literatures and Cultures in Greifswald, Göteborg, Los Angeles und an der First Nations University in Regina, Kanada. Sie promovierte zum Thema "Decolonizing the lens of power: Indigenous Films in North America".

Zur Geschichte Nordamerikas gehört die gewaltsame Kolonisierung der indigenen Bevölkerung des Landes.

Wie wird dieser Teil der nordamerikanischen Geschichte heute erinnert?

In den USA findet die Kolonialgeschichte im öffentlichen Diskurs wenig Beachtung, also die Tatsache, dass die gesamte US-amerikanische Gesellschaft auf gestohlenem Land aufgebaut ist. Anders ist es im akademischen Diskurs. Dort ist die koloniale Vergangenheit stets präsent, in der Geschichtswissenschaft, Literaturwissenschaft, Kulturwissenschaft und vor allem in den Indigenen Studien und den neu begründeten Settler Colonial Studies, die sich speziell mit Formen des Kolonialismus befassen, bei der Siedler die angestammte Bevölkerung verdrängen und unterdrücken. Und natürlich ist zuallererst der indigenen Community bewusst, dass ihre heutigen Lebensbedingungen Folgen der Kolonisierung und der Assimilierungspolitik sind. Es gibt in den USA seit den 1970er-Jahren landesweiten und öffentlich wirksamen politischen Aktivismus von indigenen Gruppen, in Kanada seit den 1990ern. In Bezug auf den öffentlichen Diskurs muss man aber zwischen den USA und Kanada unterscheiden. Das zeigt sich unter anderem an der Entschuldigung der kanadischen Regierung gegenüber indigenen Menschen, die in sogenannte Residential Schools gebracht wurden, mit dem Ziel sie zu assimilieren.

Das war 2008. Die US-Regierung hat sich im Jahr 2010 für ähnliche Praktiken der Zwangsassimilierung entschuldigt. Lässt sich das vergleichen?

Die Entschuldigung der US-Regierung war nicht gleichwertig und hat kaum Widerhall im öffentlichen Diskurs gefunden. In Kanada gab es eine Staatszeremonie mit einer Rede des damaligen Premierministers Stephen Harper, außerdem wurde eine Untersuchungskommission zur nationalen Aufarbeitung eingerichtet (*Truth and Reconciliation Commission*). Hinzu kamen Reparationszahlungen, 10.000 Dollar pro Person für das erste Jahr in einer solchen Schule und 3.000 Dollar für jedes weitere Jahr. Opfer von physischer und sexueller Gewalt bekamen höhere Summen. All das gab es auf nationaler Ebene in den USA bisher nicht, obwohl diese Politik der Assimilierung parallel in beiden Ländern stattgefunden hat.

Was ist im Rahmen dieser Assimilierungspolitik passiert?

Generationen von indigenen Kindern wurden zwangsweise in die meist christlich geprägten Boarding Schools (USA) beziehungsweise Residential Schools (Kanada) gebracht. Sie wurden von ihren Eltern getrennt, ihrer Kultur entfremdet, durften ihre Sprache nicht mehr sprechen und kulturelle Praktiken nicht mehr pflegen. Wenn sie dagegen verstoßen haben, wurden sie drakonisch bestraft. Auch sexueller Missbrauch hat dort systematisch stattgefunden. Viele Kinder sind an diesen Schulen gestorben, aufgrund der strengen Erziehung sowie der schlechten Verpflegung und Hygiene. Diese Erfahrungen haben generationsübergreifend schwere Traumata hinterlassen. Die sozialen Folgen in den indigenen Communities zeigen sich bis heute in Form von dysfunktionalen Familien, Drogen- und Alkoholmissbrauch. >

Interview: „Indigene Filme dekolonisieren historische Kino-Diskurse“ (2/2)

Das Bild der Native Americans wurde nahezu weltweit wesentlich durch das Filmgenre Western geprägt.

Nicht nur das, der Western bestimmte auch wie kein anderes Filmgenre lange Zeit das Bild der USA. Bei der Darstellung indigener Menschen wurden bestimmte Stereotype transportiert, die die Filme aus schriftlichen Diskursen übernommen haben: Da gibt es zum einen den "blutrünstigen Wilden", zum anderen den "edlen Wilden". Der "blutrünstige Wilde" ist darauf aus, Kutschen oder Siedlergemeinschaften zu attackieren, Menschen umzubringen, Kinder zu entführen und Frauen zu vergewaltigen. Der "edle Wilde" ist hingegen eine romantisierte, oft auch erotische Figur: ein Naturliebhaber, der traditionsbewusst seine Kultur auslebt. Das war und ist eine Projektionsfläche für westliche Europäer/-innen. Das Phänomen zeigt sich in Deutschland an der Beliebtheit der Karl-May-Bücher und ihrer Verfilmungen, an den sogenannten Indianerfilmen der DEFA, an den immer noch stattfindenden Karl-May-Festspielen und den Indianerkostümen an Fasching. Hartmut Lutz hat hierfür den Begriff "Indianertümelei" geprägt.

DER MIT DEM WOLF TANZT aus dem Jahr 1990 wollte dieses Bild erklärtermaßen revidieren. Gelingt es dem Film, indigene Menschen authentischer darzustellen?

Der Film wurde vermarktet als revisionistischer Western, der sensibel mit indigenen Kulturen umgeht und zum Großteil mit indigenen Darsteller/-innen arbeitet. Er nutzt natürlich auch die Lakota-Sprache, allerdings sind die Übersetzungen teilweise holprig, was zu Lachern beim indigenen Publikum geführt hat. In dem Dokumentarfilm REEL INJUN (2009) erklären die indigenen Darsteller/-innen zudem, dass sie niedrige Gagen bekommen haben und im Vergleich zu den weißen Darsteller/-innen benachteiligt wurden. Und wenn Sie sich

DER MIT DEM WOLF TANZT genauer anschauen, gibt es auch dort die beiden Pole, zwischen denen die Darstellung von indigenen Menschen oszilliert: auf der einen Seite die blutrünstigen Pawnee, auf der anderen Seite die Lakota als "edle Wilde", mit denen sich der weiße Held verbündet. Die polarisierte Darstellung zeigt sich anhand der beiden Stämme.

Wird der Film als Repräsentation von indigenen Menschen noch diskutiert?

Es gibt mittlerweile so viele Beispiele für Selbstrepräsentationen durch indigene Filmschaffende, dass in diesem Zusammenhang über DER MIT DEM WOLF TANZT nicht mehr viel geredet wird. Seit den späten 1990er-Jahren gibt es einen Boom des indigenen Kinos, in den USA und in Kanada, aber auch in Neuseeland, Australien sowie teilweise in Lateinamerika und den Philippinen.

Seit wann gibt es indigenes Filmschaffen?

Man findet schon in der Hollywood-Stummfilmzeit zwei indigene Regisseure und Produzenten, James Young Deer und Edwin Carewe. Deren Filme, darunter auch Western, sind aber gar nicht als indigenes Filmschaffen wahrgenommen worden, weil sie sich an die in Hollywood vorherrschenden Repräsentationen angelehnt haben. Deutlich später folgten einige Filme von nicht-indigenen Regisseuren, die sich mit indigenen Themen beschäftigt haben, etwa HOUSE MADE OF DAWN (1972). In den 1980er-Jahren gab es dann erste indigene Filme aus Neuseeland, Papua-Neuguinea und Norwegen. Der erste große indigene Film aus den USA, der auch international wahrgenommen wurde, war SMOKE SIGNALS von 1998. Der Film rekurriert in einer bekannt gewordenen Szene parodistisch auf DER MIT DEM WOLF TANZT. Kurz darauf kamen in Kanada die Mini-Serie BIG BEAR (1999) und THE FAST RUNNER (2001) heraus, der durchgängig die Inuit-Sprache Inuktitut benutzt und in Cannes die Goldene Kame-

ra gewinnen konnte. Seit dieser Zeit sehen wir eine sprunghafte Entwicklung. Damals erschienen weltweit etwa zwei indigene Filme pro Jahr, heute sind es zwölf bis zwanzig Langfilm-Produktionen jährlich.

Was zeichnet indigene Filmproduktionen aus?

Indigene Filme dekolonisieren die historischen Kino-Diskurse. Das fängt mit der Beschäftigung von indigenen Personen vor und hinter der Kamera an. Inhaltlich geht es oft um die Aufarbeitung der kolonialen Geschichte, die Darstellung der eigenen Kultur, aber auch um zeitgenössische Themen: die Beziehung zu den Siedlerstaaten und zum gesellschaftlichen Mainstream, soziale und politische Probleme. Die Dokumentarfilmproduktion indigener Filmschaffender ist dabei exponentiell höher als die Spielfilmproduktion. Auf dem kürzlich stattgefundenen "Indianer-Inuit – Das Nordamerika Filmfestival" in Stuttgart lief aber auch ein Kinderfilm: TIA AND PIJUQ von Lucy Tulugarjuk. Da geht es um die Tochter von syrischen Einwanderern in Kanada, die ein Buch mit Inuit-Zeichnungen geschenkt bekommt. In ihrer kindlichen Fantasie stellt sie sich eine Freundin in der Arktis vor. Auf ihren Zeitreisen in die Arktis lernt sie über die Inuit-Kultur und deren Vorfahren. Solche Filme gehen jetzt aus der indigenen Kultur heraus und fokussieren transnationale oder auch transindigene Aspekte, was sicherlich zunehmend in indigenen Filmen zu sehen sein wird.

Autor:

Jan-Philipp Kohlmann, freier Filmjournalist und Redakteur, 24.03.2020

Hintergrund: Der Western und das Bild der Native Americans (1/3)



Der Western und das Bild der Native Americans

Jahrzehntelang verbreiteten Western rassistische Klischees von Native Americans. Erst seit den 1950er-Jahren zeichnet das Genre ein differenzierteres Bild.

Der Western ist nicht nur das älteste, er war über viele Jahrzehnte hinweg auch eines der populärsten Filmgenres. Und von Anfang an hatten im Genre Geschichten einen zentralen Platz, die vom Konflikt zwischen euroamerikanischen Siedler/-innen und der indigenen Bevölkerung handelten. Angesichts ihres weltweiten Erfolgs haben Western so das Bild der Native Americans in vielen Ländern maßgeblich bestimmt. Das ist umso problematischer, da für das Genre lange Zeit ein kolonialistischer Blick charakteristisch war, der die frontier als Grenze zwischen Zivilisation und Wildnis definierte und die Urbevölkerung wahlweise zu "edlen Wilden" oder

häufiger noch zu "grausamen Bestien" stilisierte.

Das Kino griff damit auf Stereotype zurück, die im Theater und in der Literatur des 19. Jahrhunderts etabliert waren. Einen reichen Fundus an Stories und Motiven boten den Western nicht zuletzt die *dime novels*, in denen die Kämpfe der Siedler/-innen und Regierungstruppen gegen die Native Americans glorifiziert wurden. Als Held dieser Groschenhefte erlangte William Frederick Cody, genannt Buffalo Bill, nationale Berühmtheit. Seine Popularität nutzte der frühere Scout und Büffeljäger, um eine Form des Showbusiness zu begründen, die für die Ikonografie des Westerns wegwei-

send wurde: Codys Wild-West-Show führte indigene Krieger in fantasievollen Kostümen als Attraktion vor. Sie prägte so das Idealbild des "Prärie-Indianers", das quasi von Beginn an Teil der Bilderwelt des Kinos war: Tatsächlich zeigen die ältesten bekannten Filmaufnahmen von Native Americans aus dem Jahr 1894 indigene Darsteller aus Buffalo Bills Showtruppe (Siehe Angaben zum Stream der Library of Congress).

Die Darstellung des indigenen Kriegers als brutaler Eindringling

Die Geschichte des Westernfilms begann mit Edwin S. Porters *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (1903). Die frühen Filme des Genres inszenierten Native Americans noch häufig als "edle Wilde". Als Hollywood ab 1910 expandierte, vollzog auch der Western eine rasante Entwicklung. Die Filme wurden nun aufwendiger und viele indigene Darsteller/-innen der Wild-West-Shows wechselten als Statist/-innen in die Filmstudios. Auch David Wark Griffith, der bedeutendste Regisseur des frühen US-Kinos, setzte in seinem Western *THE BATTLE OF ELDERBUSH GULCH* (1913) Native Americans als Komparsen ein. Der Stummfilm handelt vom Überfall indigener Krieger auf ein Siedlerdorf – ein typisches Westernszenario, das den Ureinwohnern/-innen die Rolle der Eindringlinge zuweist und somit die reale historische Grundkonstellation der gewaltsamen Kolonisation durch die Euroamerikaner/-innen umkehrt. Während Griffith' Film die Siedler/-innen als Charaktere entwickelt, zeichnet er die Angreifenden ohne individuelle Züge als blindwütige Barbaren. Besonders deutlich wird der rassistische Charakter der Inszenierung darin, dass die prominenteren indigenen Rollen mit "weißen" Schauspielern besetzt sind, die ihre Figuren zudem parodistisch überzeichnen. Dieses "Redfacing" bleibt im Genre jahrzehntelang gängige Praxis. >

Hintergrund: Der Western und das Bild der Native Americans (2/3)

Auch in den großen Stummfilmwestern der 1920er-Jahre treten indigene Darsteller/-innen fast ausnahmslos als Staffage auf. Ihre Aufgabe beschränkt sich darauf, als eingefügtes Beiwerk den Realitätseindruck des Szenenbilds zu verstärken. So auch in *DAS EISERNE PFERD* (*The Iron Horse*, 1924) von John Ford, der vom Bau der ersten transkontinentalen Eisenbahn in den USA handelt. Für sein Epos engagierte der legendäre Westernregisseur Hunderte Sioux, Cheyenne und Pawnee als Kompars/-innen, für die die Filmproduktion angesichts der in den Reservaten herrschenden Armut eine Verdienstmöglichkeit darstellte. Im Film tauchen sie vor allem als Reiterhorde auf, die wie Insektenschwärme über die Eisenbahnarbeiter herfallen. Bezeichnend für den Paternalismus des Genres ist, dass die Krieger von einem als Cheyenne verkleideten "weißen" verbrecherischen Landbesitzer zu ihren Überfällen angestachelt werden. Die Attacken werden so zwar entschuldigt, andererseits verdeckt der Film dadurch, dass es sich bei den Aufständen der indigenen Stämme um eine legitime und selbstbestimmte Form des Widerstands handelte.

Native Americans als Spannungselement

John Fords *RINGO* (*Stagecoach*, 1939) ist ein weiteres Filmbeispiel, das die indigene Perspektive komplett ausblendet. Dieser Tonfilm, der als archetypisches Meisterwerk des Genres gilt, handelt von einer Kutschfahrt durch ein Gebiet, in dem eine Gruppe aufständischer Apachen unter ihrem Anführer Geronimo blutige Überfälle auf "Weiße" verübt. Nachdem von den indigenen Kriegern zunächst nur bedrohliche Spuren zu sehen sind, gipfelt die Handlung in einer Verfolgungsjagd durch die Wüste. Die Inszenierung der Native Americans verfolgt einzig das Ziel, Spannung zu erzeugen und die Konflikte der "weißen" Kutscheninsassen untereinander zu dynamisieren. Be-

merkenswert ist, dass im Film dreimal kurz Großaufnahmen von indigenen Darstellern gezeigt werden. Die Annäherung der Kamera dient aber nicht etwa dazu, emotionale Nähe herzustellen. Vielmehr werden die Ureinwohner hier als undurchdringliche Feinde inszeniert, die das Gegenteil der eigenen Kultur verkörpern.

RINGO, der erste Film, den Ford im Monument Valley mit Statisten aus der Navajo Nation Reservation realisierte, enthält keine Sprechrolle eines indigenen Darstellers – die Krieger bedienen ganz das Klischee des schweigsamen "Indianers". Grundsätzlich aber warf die Einführung der Tonspur die Frage auf, wie indigene Charaktere in Western sprechen sollen. Die typische Lösung bestand darin, die von "weißen" Darsteller/-innen gespielten Native Americans stark akzentuiertes Englisch radebrechen zu lassen. Die Western, die Ford nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs inszenierte, zeigen Native Americans etwas differenzierter – was in der Fachliteratur oft als Reaktion auf den nationalsozialistischen Rassenwahn gedeutet wird. So thematisierte Ford in seinem Alterswerk *CHEYENNE* (*Cheyenne Autumn*, 1964) die skandalösen Lebensbedingungen in den Reservaten. Die indigenen Statist/-innen sprechen in diesem Film zwar ihre Stammsprache – allerdings sind es Navajo, die als Cheyenne auftreten. Die Inszenierung bezweckt einen Schein-Realismus, der offensichtlich allein auf ein "weißes" Publikum zielt.

"Weiße" Indigene

Delmer Daves' *DER GEBROCHENE PFEIL* (*Broken Arrow*, 1950) leitete eine Phase des Genres ein, in der die Vernichtung der indigenen Völker kritischer thematisiert wurde. Der Film handelt von dem Postreiter Tom Jeffords, der sich mit Cochise, dem Anführer aufständischer Chiricahua, anfreundet, eine indigene Frau heiratet und zum Vermittler zwischen den verfeindeten Parteien wird. Obwohl Daves sich bemüht,

die Situation der Apachen objektiv darzustellen, gibt auch sein Film die Perspektive eines "weißen" Protagonisten wieder – und nutzt ausschließlich dessen Sprache. Daves räumt diesen Makel gewissermaßen selbst ein, indem er Jeffords einleitend sagen lässt, dass sich die folgenden Ereignisse tatsächlich so zugetragen hätten – und lediglich die Sprache übersetzt worden sei. Dass selbst ein progressiver Western wie *DER GEBROCHENE PFEIL* kaum Möglichkeiten der Selbstrepräsentation für Native Americans bot, zeigt auch der Umstand, dass die indigenen Hauptrollen mit euro-amerikanischen Stars, Jeff Chandler und Debra Paget, besetzt sind. Auch alle anderen Hollywood-Western, die in jener Zeit Native Americans in ein positiveres Licht stellten, praktizierten als Zugeständnis an das Starsystem nach wie vor "Redfacing". So schlüpfen unter anderem auch Audrey Hepburn, Burt Lancaster und Rock Hudson in "Indianerkostüme".

Die indigene Kultur als positiver Gegenwurf

Als in den 1960er-Jahren Hollywoods Studioära endgültig endete und sich unter dem Eindruck des Civil Rights Movement und der Proteste gegen den Vietnamkrieg neue progressive Strömungen in der US-amerikanischen Filmkultur herausbildeten, erlebte auch das klassische Westerngenre seinen Niedergang. Italowestern zerstörten mit ihrer zynischen Weltsicht die konservative Ikone des strahlenden "weißen" Westernhelden. Zur gleichen Zeit rückte das American Indian Movement die Diskriminierung der Native Americans ins öffentliche Bewusstsein. Und die Hippiebewegung entdeckte die indigene Kultur als Gegenentwurf zum zerstörerischen *American Way of Life*. In diesem Kontext stehen die Spätwestern der New-Hollywood-Ära, die mit den Mythen der USA aufräumten. Ein Beispiel dafür ist Arthur Penns *LITTLE BIG MAN* (1970), der von einem Siedlerjun-

Hintergrund: Der Western und das Bild der Native Americans (3/3)

gen erzählt, der als Überlebender eines Überfalls von Cheyenne adoptiert wird, als Grenzgänger zwischen dem indigenen und "weißen" Amerika heranwächst und zwischen die Fronten der sogenannten First Nations Wars gerät. In seinem Film untergräbt Penn die heroische Erzählung vom Werden der amerikanischen Nation im Stil einer Genreparodie, um unvermittelt die Brutalität der US-Kavallerie – eine Analogie zur amerikanischen Kriegsführung in Vietnam – umso drastischer vor Augen zu führen. Penns Sympathie liegt eindeutig bei den Cheyenne, deren Gemeinschaft er liebevoll zeichnet und die von – allerdings fließend englisch sprechenden – indigenen Darsteller/-innen gespielt werden.

Nachdem der Western in den 1980er-Jahren nahezu keine Rolle mehr spielte, belebte DER MIT DEM WOLF TANZT (Dances with Wolves, 1990) das Genre neu. Im Regiedebüt von Kevin Costner steht ebenfalls ein "weißer" Grenzgänger im Mittelpunkt: Lieutenant Dunbar, der sich während des Sezessionskriegs an die frontier versetzen lässt, wo er Kontakte zu den dortigen Lakota knüpft, deren Vertrauen gewinnt und schließlich in ihr Dorf zieht. Costners Film geht insofern über seine Genrevorgänger hinaus, als dass er penibel versucht, die indigene Lebenswelt zu rekonstruieren. So sprechen die Stammesmitglieder im Film durchgängig Lakota. Und obwohl Costner die naturnahe Lebensweise der Sioux romantisiert, ist es sein Verdienst, einem internationalen Massenpublikum die indigene Kultur, vor allem aber auch indigene Charaktere und Schauspieler/-innen nahegebracht zu haben.

Der große postkolonialistische Western steht noch aus

US-Großproduktionen wie THE MISSING (2003) oder THE REVENANT – DER RÜCKKEHRER (The Revenant, 2015) belegen, dass indigene Schauspieler/-innen inzwischen in Western tragende Rollen einnehmen

und die authentische Darstellung von Native Americans längst auch in Mainstreamfilmen als Qualitätsmerkmal gilt. Nicht zuletzt das US-Independent-Kino beweist immer wieder, dass das Aufeinandertreffen von Pionieren/-innen und Native Americans als Filmstoff noch längst nicht auserzählt ist. Ein herausragendes Beispiel dafür ist Kelly Reichardts MEEK'S CUTOFF (2010), der die Geschichte eines Siedlertrecks authentisch und aus weiblicher Sicht erzählt. Eine andere Leerstelle ist im Genre indes bislang noch unausgefüllt: die eines großen postkolonialistischen Westerns, der aus indigener Sicht vom Konflikt zwischen Native Americans und Euroamerikaner/-innen erzählt.

Autor:

Jörn Hetebrügge, freier Filmjournalist
und Redakteur bei kinofenster.de,
24.03.2020

Hintergrund: Winnetou und sein roter Bruder (1/3)



WINNETOU UND SEIN ROTER BRUDER – DEUTSCHE „INDIANERFILME“ IN WEST UND OST

1962 löste der Erfolg von DER SCHATZ IM SILBERSEE eine Wild-West-Welle im deutschen Kino aus – zunächst in der Bundesrepublik, später auch in der DDR.

Zur Weihnachtszeit 1962 kam DER SCHATZ IM SILBERSEE in die westdeutschen Kinos. Sein Erfolg löste eine Welle von sogenannten "Indianerfilmen" aus, die zunächst die Bundesrepublik und wenig später auch die DDR erfasste. Zwischen den Produktionen der beiden Staaten gab es grundlegende Unterschiede, aber auch Gemeinsamkeiten. Während die zumeist auf Büchern von Karl May beruhenden westdeutschen Filme in einer märchenhaften Welt moralischer Eindeutigkeit angesiedelt waren, bemühten sich die aus der DDR um Genauigkeit im

Sinn des marxistischen Geschichtsbildes. Doch auch sie griffen auf Muster des Hollywood-Westerns zurück. Das Stereotyp der "Indianer" spiegelte die gesellschaftliche Ordnung wider, lieferte aber gleichzeitig eine Projektionsfläche für exotistische Fantasien.

Wildwestromantik, Märchen und Marxismus

Der Erfolg von DER SCHATZ IM SILBERSEE war bemerkenswert, weil der bundesdeutsche Film Anfang der 1960er-Jahre in einer Ab-

satzkrise steckte. Horst Wendlandt, der ihn mit der Firma Rialto Film produziert hatte, ließ acht weitere Filme folgen, darunter die WINNETOU-Trilogie (1963-1965), UNTER GEIERN (1964) und DER ÖLPRINZ (1965). Auch der Berliner Produzent Artur Brauner stieg mit seiner CCC Film in das Karl-May-Geschäft ein. Für OLD SHATTERHAND (1964) gelang es ihm, die Hauptdarsteller aus Wendlandts Produktionen zu verpflichten: Lex Barker als Old Shatterhand und Pierre Brice als Winnetou. Den letzten Film der WINNETOU-Serie, WINNETOU UND SHATTERHAND IM TAL DER TOTEN (1968) produzierte abermals Brauner, nachdem Rialto Film die Dreharbeiten abgebrochen hatte. Der Star von DER SCHATZ IM SILBERSEE war noch der Amerikaner Lex Barker gewesen, der den Tarzan in einer Reihe von Hollywood-Filmen gespielt hatte. Doch schnell wurde der Franzose Pierre Brice als "Häuptling" der Apachen zum Markenzeichen der Serie. Auf der Kinoleinwand verlieh er der Romanfigur des Winnetou Gestalt und Gesicht. In der DDR war von der Karl-May-Welle zunächst wenig zu spüren. Nach dem Mauerbau erschien der Westen ferner denn je, Karl May entsprach nicht der Staatsideologie und wurde nicht mehr verlegt. Doch in den Kinos der ČSSR ließ sich ein Blick auf die Leinwandhelden des Westens werfen, besonders ostdeutsche Jugendliche nutzten diese Gelegenheit. Angeregt von den westdeutschen "Indianerfilmen" und um diesen die eigene Version entgegen zu setzen, produzierte das volkseigene Filmunternehmen DEFA 1966 DIE SÖHNE DER GROSSEN BÄRIN. Der Film, der zeitgleich mit einer umfassenden Verbotschwellen politischer Filme in der DDR erschien, basierte auf einem Roman der Historikerin und Schriftstellerin Lieselotte Welskopf-Henrich. Für den nächsten Film, CHINGACHGOOK, DIE GROSSE SCHLANGE (1967), der die Ausbeutung der indigenen Bevölkerung thematisierte, diente James Fenimore Coopers Roman "Der Wildtöter" >

12
(34)

Hintergrund: Winnetou und sein roter Bruder (2/3)

("The Deerslayer", 1841) als Vorlage. Das Bemühen um historische Genauigkeit und authentische Ausstattung zeichnet auch die weiteren "DEFA-Indianerfilme" aus. Filme wie SPUR DES FALKEN (1968), WEISSE WÖLFE (1969), TÖDLICHER IRRTUM (1970), BLUTSBRÜDER (1975), oder ATKINS (1985) verweisen mehr oder weniger genau auf konkrete historische Ereignisse. In OSCEOLA (1971), TECUMSEH (1972), APACHEN (1973) und ULZANA (1974) werden historische Persönlichkeiten zu Protagonisten. BLAUVOGEL (1979) handelt vom Schicksal eines bei Irokesen aufwachsenden Jungen. Da man den Begriff "Western" nicht verwenden wollte, nannte die DEFA ihre Produktionen "historische Abenteuerfilme im Milieu der Indianer". Auch hier gab es einen Star, den Jugoslawen Gojko Mitić, dessen durchtrainierter Körper in der DDR eine ähnlich emblematische Funktion hatte wie die sanftere Physiognomie seines Pendants im Westen. Zuvor hatte Mitić bereits in vier bundesdeutschen "Western" mitgewirkt.

Rassistische Klischees und Genrekonventionen

Mit den realen Native Americans hatten die WINNETOU- und die DEFA-Filme wenig zu tun, umso mehr aber mit den Vorstellungswelten der Gesellschaften, die sie hervorbrachten. Um "Indianer/-innen" einigermaßen glaubwürdig auf die Leinwand zu bringen, genügte zumindest aus Sicht der Filmschaffenden offenbar schon ein etwas dunklerer Hauttyp. In beiden Staaten orientierte sich die Darstellung an rassistischen Klischees und Genre-Konventionen. Allerdings gab es bei der DEFA Abweichungen von diesem Muster. Der wichtigste Unterschied findet sich auf der Ebene der Film-erzählung: In den DEFA-Filmen geht die Gewalt stets von den "weißen" Eindringlingen aus. So zeigt Apachen ein von Euroamerikanern angerichtetes Massaker an Native Americans und die darauffolgende Skalpie- rung der Opfer durch ihre Mörder. Auch in

CHINGACHCOOK sind es die "Weißen", die in großem Stil auf Skalp- jagd gehen: eine Umkehrung des "blutrünstigen Wilden", die historisch belegbar ist. Darüber hinaus gibt es in vielen DEFA-Produktionen Darstellungen vom Alltagsleben der indigenen Menschen. All die Statisten und Statistinnen bei der Handarbeit, beim Herstellen von Werkzeugen und der Nahrungszubereitung werden jedoch stets überragt von einer einzelnen Heldengestalt, sei es Toki- ihto, Ulzana, Osceola oder Tecumseh. Auch ein anderes Stereotyp kam im Osten wie im Westen vor: Gleich ob "edle Rothaut" oder "blutrünstiger Skalp- jäger" – als *vanishing race* sind die "Indianer/-innen" schicksalhaft dazu verdammt auszusterben. Der Voice-Over-Kommentar von DER SCHATZ IM SILBERSEE nennt es die "Tragik [einer] sich im Todeskampf noch einmal aufbäumenden Rasse". Was von den Europäer/-innen durch Vertreibung, Zerstörung der Ernährungsgrundlagen, eingeschleppte Krankheiten und Völkermord verursacht wurde, erschien so als naturgegebene Entwicklung – ganz im Sinne der Doktrin des *manifest destiny*. Obwohl die DEFA-Filme diesen Zusammenhang aufdecken wollten, verfielen sie in dasselbe Muster. In der beständig fortschreitenden Gesellschaftsordnung des dialektischen Materialismus gab es ebenso wenig Platz für indigene Kulturen wie im Kapitalismus. Nicht zufällig stirbt der Titelheld von TECUMSEH, der historische Anführer einer indigenen Vereinigungs- bewegung, einen allegorischen Tod im Gegenlicht der untergehenden Sonne.

Die Karl-May-Adaptionen der Bundesrepublik hingegen imitierten US-amerikanische B-Western. Zumindest in kommerzieller Hinsicht richteten sie sich an ein internationales Publikum und lieferten eine Anregung für die – künstlerisch bedeutsameren – Italo-Western. Für die westdeutsche Nachkriegsgesellschaft bedeutete die Imitation Hollywoods einen Annäherungsversuch an die USA. Nach

den Gräueltaten des Nationalsozialismus und den resultierenden – wenngleich verdrängten – Schuldgefühlen glaubte man sich nun auf der richtigen Seite. Die Problematik dieser Annahme zeigten die Frankfurter Auschwitz-Prozesse (1963-1965), in denen deutlich wurde, wie stark die bundesdeutsche Gesellschaft in ihre Nazi-Vergangenheit verstrickt war. Dieser Erkenntnis setzten die WINNETOU-Filme einfache Geschichten und klare Unterscheidungen von Gut und Böse entgegen. Zugleich boten sie Stoff für (Jugend-)Träume von einem anderen Leben. Diese Träume kollidierten im Jahr 1968, als der letzte Karl-May-Film WINNETOU UND SHATTERHAND IM TAL DER TOTEN anlief, mit den konkreten politischen Forderungen der Studentenbewegung. Doch auch wenn sich Winnetou in seiner Verkörperung durch Pierre Brice angesichts des gesellschaftlichen Wandels als Gestalt des Kinos überlebt hatte, so hatte er sich im kollektiven Bewusstsein der Bundesrepublik festgesetzt – und erschien nun im Kreis der Familie auf der kleineren Bildfläche des Fernsehers, um von einer moralisierten Wildnis zu berichten.

Autor:

Dr. Henning Engelke, Filmwissenschaftler am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg, 24.03.2020

Anregungen: Außerschulische Filmarbeit mit Der mit dem Wolf tanzt und anderen Western (1/2)

AUSSERSCHULISCHE FILMARBEIT MIT DER MIT DEM WOLF TANZT UND ANDEREN WESTERN

Vorschläge für die freie Bildungsarbeit mit Jugendlichen ab 13 Jahren

Zielgruppe	Thema	Fragen und Vorgehen
Jugendliche ab 13 Jahren	Sprachsensibilisierung	<p>Warum sollte man den Begriff "Indianer" nicht mehr verwenden? Welchen Begriff verwendet man stattdessen?</p> <p>Die Kinder und Jugendlichen sensibilisieren, dass bestimmte Termini rassistisch konnotiert sind (vgl. https://www.bpb.de/apuz/130411/sprache-und-ungleichheit?p=1%20und%20www.bpb.de/politik/grundfragen/sprache-und-politik/42730/politische-korrektheit). Stattdessen den Begriff Indigene oder indigene Bevölkerung einführen.</p>
	Die Darstellung der indigenen Bevölkerung im Western	<p>Wie wird die indigene Bevölkerung in euch bekannten Western dargestellt?</p> <p>Austausch in der Gruppe. Erschließung des Begriffs stereotyp mit Hilfe von Artikeln wie www.bpb.de/apuz/221579/medien-und-stereotype und Bild der Native Americans. Diskussion, wie indigene Figuren stattdessen gezeichnet werden sollten – hierbei Schwerpunkt auf individuelle Figurenzeichnung legen. Dabei auch thematisieren, dass klassische Western generell mit Klischees und somit eher mit Typen und weniger mit ausdifferenzierten Charakteren arbeiteten.</p>
	Western als US-amerikanischer Gründungsmythos?	<p>Basieren Western auf realen Ereignissen?</p> <p>Vor der Filmsichtung Erschließen des Textes Der Western – Urform des amerikanischen Kinos. Während der Filmsichtung achten die Kinder und Jugendlichen auf die Darstellung der US-amerikanischen Gründungsmythen. Anschließend Auswertung der Ergebnisse.</p>
	Das Frauenbild im Western	<p>Wie werden Frauenfiguren in Western dargestellt?</p> <p>Während der Filmsichtung: Analyse der Darstellung der Frauenfiguren in den ausgewählten Western. Anschließend Vergleich mit der realen Situation von Siedlerinnen in Nordamerika im 19. Jahrhundert. https://www.planet-wissen.de/kultur/nordamerika/frauen_im_wilden_westen/index.html</p>

14
(34)

>

Anregungen: Außerschulische Filmarbeit mit Der mit dem Wolf tanzt und anderen Western (2/2)

<p>Der Western und seine verschiedenen Sub-Genres</p>	<p>Was zeichnet einen Western aus? Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede gibt es beispielsweise zwischen Western und Anti-Western sowie anderen Sub-Genres? Als Ausgangspunkt der Recherche den Glossar-Eintrag zum Western sowie die Tabelle in der Aufgabe 1 nutzen.</p>
<p>Planung einer Filmreihe</p>	<p>Welche Western möchtet ihr vorstellen? Planung der Filmreihe und Prüfung der Verfügbarkeit. Die Filmreihe kann die Evolution des Western beleuchten oder sich auf bestimmte Subgenres konzentrieren. Mögliche Filmtitel sind beispielsweise DER SCHWARZE FALKE, DER MIT DEM WOLF TANZT und BROKEBACK MOUNTAIN.</p>
<p>Western in der Bundesrepublik und in der DDR</p>	<p>Habt ihr bereits Western gesehen, die in der DDR oder in der Bundesrepublik gedreht wurden? Falls ja, welche? Worin unterscheiden sie sich beispielsweise in der Figurenzeichnung? Erschließen des Hintergrundartikels auf kinofenster.de. Anschließend Vergleich von DER SCHATZ IM SILBERSEE (BRD 1962) und APACHEN (DDR 1973) hinsichtlich der Darstellung der indigenen Bevölkerung.</p>
<p>Filmkritik</p>	<p>Würdet ihr den Film Der mit dem Wolf tanzt euren Freunden empfehlen? Warum (nicht)? Alternativ könnt ihr auch mit einem Western eurer Wahl arbeiten. Untersuchung erzählerischer und filmästhetischer Mittel. Anschließend diese Aspekte mündlich zusammenhängend darlegen, beispielsweise in Form einer Sprachnachricht, die 90 Sekunden nicht überschreitet.</p>

15
(34)

Autor:

Ronald Ehlert-Klein, Theater- und
Filmwissenschaftler, Pädagoge und
kinofenster.de-Redakteur, 24.03.2020

Arbeitsblatt: Der mit dem Wolf tanzt – Aufgabe 1/Didaktisch-methodischer Kommentar

Aufgabe 1

HERANFÜHRUNG AN DER MIT DEM WOLF TANZT

Didaktisch-methodischer Kommentar

—

Fächer:

Deutsch, Englisch, Geschichte, Politik,
Ethik ab Klasse 8, ab 13 Jahre

Didaktische Vorbemerkung:

In jedem Fall sollte vorab eine Sensibilisierung für das Wording erfolgen. Der häufig in den Filmen benutzte Terminus Indianer sollte nur in Form von Zitaten reproduziert werden. In älteren Lehrwerken findet sich der Begriff *native americans*, der heutzutage angemessene Sprachgebrauch arbeitet mit indigener Bevölkerung.

Kompetenzzuwachs: Im Deutschunterricht liegt der Fokus auf dem Sprechen und Zuhören, im Fach Geschichte und Politik liegt der Schwerpunkt auf postkolonialen Perspektiven.

Didaktisch-methodischer Kommentar:

Die Aufgabe arbeitet mit zahlreichen Texten, sodass sich je nach Altersstufe und Lernniveau eine didaktische Reduktion empfiehlt. Diese kann dahingehend vorgenommen werden, dass die Texte in Auszügen zur Verfügung gestellt und/oder wichtige Passagen markiert werden. Auf weitere wichtige Aspekte zum Umgang mit Sachtexten im Fachunterricht weist folgende Handreichung hin (www.isb.bayern.de/download/21079/lesekompetenz.pdf).

Vor dem Filmbesuch erfolgt die Auseinandersetzung mit Elementen des Westerns und Anti-Westerns, um eine spätere Einordnung zu erleichtern. Dass diese kontrovers erfolgt, ist antizipierbar, da Der mit dem Wolf tanzt Elemente der Subgenres Spät- und Anti-Westerns enthält.

Mittels Präsentationen erfolgt die Beschäftigung mit dem Frontier-Mythos und des Sezessionskrieges. Beides erleichtert das Verständnis der Handlung.

Die Erkenntnisse der unterschiedlichen Arbeitsschritte werden für die Moderation des Filmscreenings innerhalb der Schule zusammengefasst.

Autor:

Ronald Ehlert-Klein, Theater- und
Filmwissenschaftler, Pädagoge und
kinofenster.de-Redakteur, 24.03.2020

Arbeitsblatt: Der mit dem Wolf tanzt – Aufgabe 1 (1/2)

Aufgabe 1

**HERANFÜHRUNG AN
DER MIT DEM WOLF TANZT**

VOR DEM FILMBESUCH:

- a) Sammelt im Plenum Titel euch bekannter Western.
- b) Welche Art der Figurenzeichnung, welche erzählerischen und/oder filmästhetischen Mittel (beispielsweise Kameraeinstellungen, Filmmusik, Wahl der Schauplätze) zeichnen diese Filme aus? Tauscht euch im Plenum dazu aus und nutzt die Methode des Blitzlichts (www.kinofenster.de/lehmaterial/methoden/blitzlicht/). Haltet eure Ergebnisse an der Tafel oder am Whiteboard fest..
- c) Die folgende Tabelle liefert einen ersten Zugang zum Unterschied zwischen Western und Anti-Western.
Beachtet: Es geht hierbei nicht um Vollständigkeit.

	Klassischer Western	Anti-Western
Handlungsorte: Kleinstädte oder „Frontier Land“ (im bisher von weißen Siedlern noch nicht oder kaum erschlossenen Gebiet)	Handlungsorte: Kleinstädte oder „Frontier Land“ (im bisher von weißen Siedlern noch nicht oder kaum erschlossenen Gebiet)	
Protagonisten: Sheriff, weiße Siedler, „Cowboys“, Trapper – mit positiv besetzten Eigenschaften	Protagonisten: Sheriff, weiße Siedler, „Cowboys“, Trapper, Indigene, people of color – Protagonisten können sich auch als Anti-Helden auszeichnen	
Antagonisten: Banditen, Indigene	Antagonisten: Banditen, Regierungsbeamte, US-Militär	
Kameraeinstellungen: Panoramaeinstellungen, die die Weite der Prärie verdeutlichen	Kameraeinstellungen: Panoramaeinstellungen, die die Weite der Prärie verdeutlichen	
erzählerische Motive: Einsamkeit, Rauheit der Natur, permanente Gefahr	erzählerische Motive: Verbrechen an indigener Bevölkerung, Kritik an übersteigter Männlichkeit, Darstellung der Perspektiven von Indigenen und anderen vermeintlichen „Minderheiten“, kritische Haltung gegenüber US-Militär und Regierung	
Gewalt: erscheint bei Protagonisten als Reaktion auf die Antagonisten	Gewalt: erscheint permanent zugegen, Betonung der Gesetzlosigkeit	
Humor: spielt keine wesentliche Rolle	Humor: schwarzer Humor oder Überzeichnung von Western-Klischees	

Arbeitsblatt: Der mit dem Wolf tanzt – Aufgabe 1 (2/2)

d) Seht euch folgenden beiden Szenen an, die aus dem ersten Drittel des Films DER MIT DEM WOLF TANZT stammen. Die zweite Szene zeigt den Protagonisten John Dunbar in Fort Sedgewick. Äußert erste Vermutungen. Überwiegen in diesen Szenen Elemente des klassischen Westerns oder des Antiwesterns? Begründet euer Ergebnis mit den Kriterien der Tabelle aus Aufgabe c).

Szene 00:32:10-00:35:43
und 00:39:08-00:42:07

e) Der Western DER MIT DEM WOLF TANZT spielt im Jahr 1863 während des Sezessionskrieges unter anderem im Fort Sedgewick inmitten des Frontiergebiets. Teilt eure Klasse in zwei Gruppen (A) und (B) ein. Schüler/-innen der Gruppe A recherchieren zu Hintergründen des Sezessionskrieges, Schüler/-innen der Gruppe B zum Frontiermythos. Stellt eure Ergebnisse in Form eines Impulsreferats vor ( <https://www.fb03.uni-frankfurt.de/46036769/impulsreferat.pdf>). Nutzt folgende Quellen als Ausgangspunkt eurer Recherche:

Sezessionskrieg:

 „Bürgerkrieg und Sklaverei“ (bpb) <https://www.bpb.de/internationales/amerika/usa/10595/buergerkrieg-und-sklaverei?p=all>

 „Freiheit für die Sklaven“ (BR 2) <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/radiowissen/geschichte/amerikanischer-buergerkrieg-sklavenfreiheit100.html>

Frontier-Mythos:

 Politische Mythen (bpb) <https://www.bpb.de/apuz/30604/politische-mythen?p=all>

 Das Ende des Mythos der amerikanischen Grenze (NZZ) <https://www.nzz.ch/international/das-ende-des-mythos-der-amerikanischen-grenze-ld.1481367>

WÄHREND DES FILMBESUCHS:

f) Achtet auf Merkmale des Westerns und des Anti-Westerns sowie auf die Entwicklung des Protagonisten John Dunbar.

NACH DEM FILMBESUCH:

g) Tauscht euch darüber aus, welche Elemente des Westerns und welche des Anti-Westerns DER MIT DEM WOLF TANZT kennzeichnen.

h) John Dunbar dient während des Sezessionskrieges als Soldat der Nordstaaten. Fasst zusammen, was ihr über Dunbars Berufsalltag und seine persönlichen Lebensumstände erfahrt. Diskutiert anschließend im Plenum, inwieweit Dunbars Figurenzeichnung von klassischen Westernfiguren (nicht) abweicht.

i) Beurteilt die Darstellung der indigenen Figuren dahingehend, inwieweit sie sich (nicht) von den häufig im Western verwendeten Stereotypen ( <https://www.bpb.de/lernen/grafstat/fussball-und-nationalbewusstsein/130843/m-01-06-vorurteile-und-stereotypen>) unterscheidet.

j) Stellt euch vor, ihr bereitet an eurer Schule einen Filmabend vor, an dem DER MIT DEM WOLF TANZT gezeigt wird. Bereitet eine Anmoderation des Films vor, in der ihr – wichtige Hintergrundinformationen wie frontier-Mythos und Sezessionskrieg erläutert – Aufgabe e)

– auf die Figurenzeichnung der indigenen Bevölkerung eingeht – Aufgabe i)
– den Film historisch an der Schnittstelle von Western und Anti-Western einordnet – Aufgabe g)

Hinweis: Lest zur Vorbereitung die Filmkritik von Stefan Stiletto auf kinofenster.de ( <https://www.kinofenster.de/filme/aktueller-film-des-monats/kf2003-der-mit-dem-wolf-tanzt-film/>)

k) Stellt eure Moderationen vor und gebt einander kriterienorientiertes Feedback. Zu den Kriterien gehören die Vollständigkeit der inhaltlichen Punkte aus Aufgabe j),
– klares und deutliches Sprechen,
– die Verwendung von Stichpunkten anstatt des Vorlesens eines ausformulierten Texts und die Interaktion mit den Zuhörenden.

Arbeitsblatt: Der Schatz im Silbersee und Apachen – Aufgabe 2/Didaktisch-methodischer Kommentar

Aufgabe 2

DER SCHATZ IM SILBERSEE UND APACHEN

Didaktisch-methodischer Kommentar

—

Fächer:

Deutsch, Geschichte, Politik
ab Klasse 9, ab 14 Jahre

Kompetenzzuwachs:Im Deutschunterricht liegt der Fokus auf der Textproduktion für das Portfolio, somit auf dem Schreiben. In den Gesellschaftswissenschaften liegt der Schwerpunkt auf der Beurteilungskompetenz.

Didaktisch-methodischer Kommentar:

Die Sichtung der beiden Filme wird mit der arbeitsteiligen Erstellung eines Portfolios vorbereitet, in dem Aspekte zur Film-Produktion und -Rezeption beleuchtet werden. Während in der Klassenstufe 9 bereits die Darstellung der indigenen Bevölkerung in Unterrichtsgesprächen miteinander verglichen werden kann, so kann ab Klasse 10 – insofern im Geschichtsunterricht bereits die Epoche des Kalten Krieges und die Zeit nach dem Mauerbau thematisiert wurden. Dabei sollte auch die jeweilige ideologische Ausrichtung untersucht werden, die einen unterschiedlichen Blick auf die Besiedlung Nordamerikas durch Europäer beinhaltet und somit auch verschiedene Perspektiven auf Indigene.

19
(34)

Autor:

Ronald Ehlert-Klein, Theater- und
Filmwissenschaftler, Pädagoge und
kinofenster.de-Redakteur, 24.03.2020

Arbeitsblatt: Der Schatz im Silbersee und Apachen – Aufgabe 2 (1/2)

Aufgabe 2

DER SCHATZ IM SILBERSEE UND APACHEN

Neben den US-amerikanischen Produktionen gab es ab den 60er-Jahren auch in der Bundesrepublik und in der DDR Filme mit Western-Motiven. Während in der BRD vor allem Verfilmungen von Karl-May-Romanen, beziehungsweise Filme mit daraus bekannten Charakteren populär waren, entstanden in der DDR die sogenannten „Indianerfilme“.

a) Tauscht euch im Plenum darüber aus, was einen „Indianerfilm“ auszeichnen könnte.

b) Vergleicht die Darstellung indigener Figuren im Film APACHEN (DDR 1973) mit DER SCHATZ IM SILBERSEE (BRD 1962). Geht dabei auf die Darstellung von Männern und Frauen sowie das Verhältnis der indigenen Bevölkerung zu den Siedlern ein. Achtet auf den Redeanteil der Figuren, den Inhalt der Dialoge sowie filmästhetische Mittel (beispielsweise Kamera-perspektiven und -einstellungen, Bildkomposition, Tongestaltung)

APACHEN: 00:09:10-00:14:20
DER SCHATZ IM SILBERSEE:
01:11:15-01:21:10

c) Lest euch den Deutschlandfunk-Artikel über das „Forget-Winnetou“-Projekt durch (www.deutschlandfunk-kultur.de/projekt-forget-winnetou-gegen-klischees-die-ur-einwohner.2156.de.html) und fasst anschließend zusammen, was Red

Haircrow an Karl-May-Romanen und ihren Adaptionen kritisiert. Erörtert anschließend, inwieweit diese Kritik auf die beiden in Aufgabe b) gesehen Filmausschnitte zutrifft.

d) Teilt euch in zwei Gruppen **A** und **B** ein, die jeweils ein Portfolio (www.friedrich-verlag.de/fileadmin/redaktion/user_upload/Special/Portfolio_Schule/Material/Schnellkurs_Portfolio.pdf) zum Western-Genre erstellen.

Gruppe A: Die Darstellung Indigener in den Karl-May-Verfilmungen der BRD mit dem Schwerpunkt DER SCHATZ IM SILBERSEE

Gruppe B: Die Darstellung Indigener in den sogenannten Indianer-Filmen der DDR mit dem Schwerpunkt APACHEN

Zu Beginn solltet ihr innerhalb der Gruppe den Film gemeinsam sehen und anschließend besprechen, welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu euch bekannten Western auffallen. Nutzt dazu auch die Übersicht in der Aufgabe 1c).

e) Seht euch nun die Elemente an, die euer Portfolio enthalten sollte und verteilt innerhalb der Gruppe Teilaufgaben. Jedes Mitglied eurer Gruppe sollte zur Einführung den Hintergrund-Artikel auf kinofenster.de (<https://www.kinofenster.de/filme/aktueller-film-des-monats/kf2003-der-mit-dem-wolf-tanzt-hg2-deutsche-indianerfilme/>) lesen. Die angegebenen Links dienen jeweils als Ausgangspunkt eurer Recherche. Achtet bei eurer weiteren Recherche auf die Seriosität eurer Quellen (<https://li.hamburg.de/contentblob/3461588/aeeb63b90b-0c1ca82dbb0737d318392c/data/pdf-internetquellen-bewerten-in-der-profiloberstufe.pdf>).

- Kurze inhaltliche Zusammenfassung des Films
- erzählerische und filmsprachliche Mittel, die (nicht) typisch für Western sind (zeigt diese anhand von Filmstills) und erläutert ihre Wirkung (www.planetwissen.de/kultur/medien/der-western-urform-des-amerikanischen-kinos/index.html)
- Produktions-Credits (www.imdb.com)
- Drehorte (www.defa-stiftung.de/filme/filmsuche/apachen/)
- Drehorte (www.filmtourismus.de/winnetou/)
- Drehorte (www.karl-may-filme.de/drehort/drehorte.html)
- Drehorte (www.filmportal.de/the-ma/die-defa-indianerfilme)

20
(34)

Arbeitsblatt: Der Schatz im Silbersee und Apachen - Aufgabe 2 (2/2)

➔ www.mdr.de/zeitreise/stoebern/damals/winetou110.html

- Einordnung des Films in die jeweilige Reihe

➔ www.defa-stiftung.de/defa/publikationen/artikel/72003-indianertraeume-in-ost-und-west/

- historische Genauigkeit

➔ zeithistorische-forschungen.de/2-2004/id=4463?language=en

➔ www.bpb.de/gesellschaft/migration/afrikanische-diaspora/59339/blackface-in-defa-filmen?p=all

➔ www.deutschlandfunk.de/die-soehne-der-grossen-baerin.704.de.html?dram:article_id=85791

➔ www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/phaenomen-karl-may-filme-schau-schau-schoschonen-1465603.html

- Rezeption (Kritiken und Publikumsstimmen)

➔ www.getidan.de/kritik/film/georg-seesslen/192/deutschland-uber-alles-in-apachen-land

➔ www.filmdienst.de/film/details/47073/apachen

➔ www.artechock.de/film/text/kritik/s/scimsi.html

➔ www.filmdienst.de/film/details/28234/der-schatz-im-silbersee

- Quellenverzeichnis

- f)** Stellt euch eure Portfolios vor und seht euch anschließend DER SCHATZ IM SILBERSEE und APACHEN an. Tauscht euch darüber aus, was euch an den Filmen (nicht) gefallen hat. Geht insbesondere auf die Darstellung der indigenen Bevölkerung ein. Nutzt dazu auch Kriterien aus den Portfolios, wie Figurengestaltung, historische Genauigkeit und Wahl der Drehorte.

AB KLASSE 10:

- g)** Diskutiert, wie die historische Genauigkeit in den DEFA-Produktionen motiviert sein könnte und wie der Fokus auf indigene Protagonisten und Protagonistinnen auf Zuschauernde in der DDR gewirkt haben könnte.

Arbeitsblatt: Dead Mann – Aufgabe 3/Didaktisch-methodischer Kommentar

Aufgabe 3

HERANFÜHRUNG AN DEN FILM DEAD MAN (USA 1995)

Didaktisch-methodischer Kommentar

—

Fächer:

Englisch, Deutsch ab 16 Jahre,
ab Oberstufe

Kompetenzschwerpunkt: Lernprodukt im Deutsch- und Englischunterricht ist eine Filmkritik, die als Text verfasst oder als Podcast, respektive Video-Blog aufgenommen werden kann. Somit liegt der Kompetenzzuwachs im Bereich Sprechen oder Schreiben.

Didaktisch-methodischer Kommentar:

Bei vielen Teilschritten der Aufgaben bietet sich eine Vertiefung an. So kann in der Auseinandersetzung mit der Exposition (Aufgaben a) und b)) auch ein Vergleich mit frühen dokumentarischen Stummfilmaufnahmen des Eisenbahnbaus oder der Vergleich mit Auszügen aus John Fords Western THE IRON HORSE (USA 1924) erfolgen. So können zahlreiche Bezüge und Zitate herausgearbeitet werden, die letztlich DEAD MAN als Werk der Postmoderne auszeichnen. Dazu zählen auch Besetzungsentscheidungen: Robert Mitchum repräsentiert die klassische Western-Epoche, Schauspieler und Aktivist Gary Farmer verweist – ebenso wie seine Rolle Nobody – auf den Anti-Western.

Speziell im Englisch-Leistungskurs sollte William Blakes Werk und die Bedeutung des Autors und bildenden Künstlers vertiefend behandelt werden.

Autor:

Ronald Ehlert-Klein, Theater- und
Filmwissenschaftler, Pädagoge und
kinofenster.de-Redakteur, 24.03.2020

Arbeitsblatt: Dead Man – Aufgabe 3/Didaktisch-methodischer Kommentar

Aufgabe 3

HERANFÜHRUNG AN DEN FILM DEAD MAN (USA 1995)

VOR DER FILMSICHTUNG:

- a)** Sehen Sie sich die Anfangssequenz des Films DEAD MAN an. Analysieren Sie, was Zuschauende anhand von Bildkomposition, Kameraeinstellungen, Kameraperspektiven, Schnitt und Kostümen über den Protagonisten William Blake und seine Reise erfahren.

00:00:00-00:04:45

- b)** Diskutieren Sie im Plenum, inwieweit der Verzicht auf Dialoge in diesem Teil der Exposition die innere Verfassung Blakes unterstreicht.

- c)** Sehen Sie sich die Szene an, in der William Blake seine Stellung als Buchhalter in der Firma von Mr. Dickinson in der kleinen Stadt Machine im Westen der USA – dem sogenannten *frontier land* – antreten will. Beschreiben Sie den Ort und seine Bewohner/-innen. Charakterisieren Sie Blake in dieser Szene und erörtern Sie anschließend, woran deutlich wird, dass unterschiedliche Wertesysteme kollidieren. Gehen Sie insbesondere darauf ein, was Sie über das Wertesystem im *frontier land* erfahren.

00:09:57-00:16:22

- d)** Das *frontier land* ist Schauplatz von Western und Anti-Western. **Falls Sie Aufgabe 1 bearbeitet haben,** fassen Sie die Merkmale des Anti-Western zusammen. **Falls Sie Aufgabe 1 noch nicht bearbeitet haben,** tauschen Sie sich im Plenum darüber aus, was einen Anti-Western auszeichnen könnte. Vergleichen Sie anschließend Ihre Ergebnisse mit der Tabelle aus Aufgabe 1c) und mit dem Eintrag auf www.film-lexikon.de ([https://www.film-lexikon.de/Western_\(Genre\)](https://www.film-lexikon.de/Western_(Genre))).

- e)** Mr. Dickinson, der Gegenspieler von William Blake, wird von Robert Mitchum verkörpert. Blakes späteren Weggefährten Nobody spielt Gary Farmer. Recherchieren Sie die Biografien beider Schauspieler. Nutzen Sie folgende Quellen als Ausgangspunkt Ihrer Recherche.
Robert Mitchum: thegreatwesternmovies.com/tag/robert-mitchum/
Gary Farmer: https://americanindian.si.edu/nafvf/filmmakers_farmer.aspx
Erörtern Sie die Wahl der Besetzung vor dem Hintergrund des Genres Anti-Western.

WÄHREND DER FILMSICHTUNG:

- f)** Achten Sie arbeitsteilig auf die Verwendung von Todessymbolik, die Entwicklung des Protagonisten und Elemente des Anti-Western.

NACH DEM FILMSICHTUNG:

- g)** Tragen Sie Ihre Ergebnisse zusammen. Erörtern Sie die Wahl des Titels DEAD MAN.
- h)** Der Protagonist trägt den gleichen Namen wie der englische Dichter und bildende Künstler William Blake (1757-1827), worauf ihn der Indigene namens Nobody hinweist, der mit dem Werk Blakes vertraut ist. Neben spiritueller Suche und Religionskritik (beispielsweise in *The Marriage of Heaven and Hell* (1790-93)) setzte sich Blake in seinen Werken auch mit den Revolutionen in Frankreich und den USA auseinander. *America: a Prophecy* (1793) (<https://www.bartleby.com/235/257.html>) betont den Freiheitskampf gegen die britische Krone und hebt das utopische Potential der USA hervor. Erörtern Sie, welches Amerika-Bild Regisseur Jim Jarmusch in *Dead Man* zeichnet.
- i)** Fassen Sie Ihre Erkenntnisse aus den Aufgaben c, f und h in einer Filmkritik (<https://www.kinofenster.de/Lehrmaterial/methoden/eine-filmkritik-verfassen/>) zusammen. Sie können diese als Text, als Podcast oder in Form eines Video-Blogs verfassen oder aufnehmen.

- j)** Stellen Sie sich Ihre Kritiken vor und geben Sie einander kriterienorientiertes Feedback.

23
(34)

Filmglossar

Bildkomposition

Der durch das Bildformat festgelegte Rahmen (siehe auch Kadrage/Cadrage) sowie der gewählte Bildausschnitt bestimmen im Zusammenspiel mit der Kameraperspektive und der Tiefenschärfe die Möglichkeiten für die visuelle Anordnung von Figuren und Objekten innerhalb des Bildes, die so genannte Bildkomposition.

Die Bildwirkung kann dabei durch bestimmte Gestaltungsregeln wie etwa den Goldenen Schnitt oder eine streng geometrische Anordnung beeinflusst werden. Andererseits kann die Bildkomposition auch durch innere Rahmen wie Fenster den Blick lenken, Nähe oder Distanz zwischen Figuren veranschaulichen und, durch eine Gliederung in Vorder- und Hintergrund, Handlungen auf verschiedenen Bildebenen zueinander in Beziehung setzen. In dieser Hinsicht kommt der wahrgenommenen Raamtiefe in 3D-Filmen eine neue dramaturgische Bedeutung zu. Auch die Lichtsetzung und die Farbgestaltung kann die Bildkomposition maßgeblich beeinflussen.

Wie eine Bildkomposition wahrgenommen wird und wirkt, hängt nicht zuletzt mit kulturellen Aspekten zusammen.

Dokumentarfilm

Im weitesten Sinne bezeichnet der Begriff **non-fiktionale Filme**, die mit Material, das sie in der Realität vorfinden, einen Aspekt der Wirklichkeit abbilden. John Grierson, der den Begriff prägte, verstand darunter den Versuch, mit der Kamera eine wahre, aber dennoch dramatisierte Version des Lebens zu erstellen; er verlangte von Dokumentarfilmer/innen einen schöpferischen Umgang mit der Realität. Im Allgemeinen verbindet sich mit dem Dokumentarfilm ein Anspruch an Authentizität, Wahrheit und einen sozialkritischen Impetus, oft und fälschlicherweise auch an Objektivität. In den letzten Jahren ist der Trend zu beobachten, dass in Mischformen (Doku-Drama, Fake-Doku) dokumentarische und fiktionale Elemente ineinander fließen und sich Genre Grenzen auflösen.

Drehort/Set

Orte, an denen Dreharbeiten für Filme oder Serien stattfinden, werden als Drehorte bezeichnet. Dabei wird zwischen Studiobauten und Originalschauplätzen unterschieden. Studios umfassen entweder aufwändige Außenkulissen oder Hallen und ermöglichen dem Filmteam eine hohe Kontrolle über Umgebungseinflüsse wie Wetter, Licht und Akustik sowie eine große künstlerische Gestaltungsfreiheit. Originalschauplätze (englisch: locations) können demgegenüber authentischer wirken. Jedoch werden auch diese Drehorte in der Regel von der Szenenbildabteilung nach Absprache mit den Regisseuren/innen für die Dreharbeiten umgestaltet.

Einstellungsgrößen

In der Filmpraxis haben sich bestimmte Einstellungsgrößen durchgesetzt, die sich an dem im Bild sichtbaren Ausschnitt einer Person orientieren:

- Die **Detailaufnahme** umfasst nur bestimmte Körperteile wie etwa die Augen oder Hände. >

- Die **Großaufnahme** (englisch: close-up) bildet den Kopf komplett oder leicht angeschnitten ab.
- Die **Naheinstellung** erfasst den Körper bis etwa zur Brust („Passfoto“).
- Der Sonderfall der **Amerikanischen Einstellung**, die erstmals im Western verwendet wurde, zeigt eine Person vom Colt beziehungsweise der Hüfte an aufwärts und ähnelt sehr der **Halbnah-Einstellung**, in der etwa zwei Drittel des Körpers zu sehen sind.
- Die **Halbtotale** erfasst eine Person komplett in ihrer Umgebung.
- Die **Totale** präsentiert die maximale Bildfläche mit allen agierenden Personen; sie wird häufig als einführende Einstellung (englisch: establishing shot) oder zur Orientierung verwendet.
- Die **Panoramaeinstellung** zeigt eine Landschaft so weiträumig, dass der Mensch darin verschwindend klein ist.

Die meisten Begriffe lassen sich auf Gegenstände übertragen. So spricht man auch von einer Detailaufnahme, wenn etwa von einer Blume nur die Blüte den Bildausschnitt füllt.

Exposition

Einführung und Schilderung der Ausgangssituation eines Films. Die Exposition ist ein wichtiger Bestandteil der filmischen Dramaturgie. Ähnlich der Literatur führt sie in Grundstimmung, Handlungsort, -zeit und -situation ein, stellt die Hauptfiguren vor und gibt unter Umständen schon erste Hinweise auf den Ausgang der Handlung. Die gängigste Form ist die deduktive Exposition, die an das Geschehen heranzuführt (zum Beispiel: Stadt, Haus, Protagonist/in) und klassischerweise mit einem Establishing Shot beginnt. Die induktive Exposition beginnt in der Nahbetrachtung von Figuren oder Ereignissen und gibt allgemeine Informationen erst später.

Kameraperspektiven

Die gängigste Kameraperspektive ist die **Normalsicht**. Die Kamera ist auf gleicher Höhe mit dem Geschehen oder in Augenhöhe der Handlungsfiguren positioniert und entspricht deren normaler perspektivischer Wahrnehmung.

Von einer **Untersicht** spricht man, wenn die Handlung aus einer niedrigen vertikalen Position gefilmt wird. Der Kamerastandpunkt befindet sich unterhalb der Augenhöhe der Akteure/innen. So aufgenommene Objekte und Personen wirken oft mächtig oder gar bedrohlich. Eine extreme Untersicht nennt man **Froschperspektive**.

Die **Aufsicht/Obersicht** lässt Personen hingegen oft unbedeutend, klein oder hilflos erscheinen. Hierfür schaut die Kamera von oben auf das Geschehen.

Die **Vogelperspektive** ist eine extreme Aufsicht und kann >

Personen als einsam darstellen, ermöglicht in erster Linie aber Übersicht und Distanz.

Die **Schrägsicht/gekippte Kamera** evoziert einen irrealen Eindruck und wird häufig in Horrorfilmen eingesetzt oder um das innere Chaos einer Person zu visualisieren.

Filmmusik

Das Filmerlebnis wird wesentlich von der Filmmusik beeinflusst. Sie kann Stimmungen untermalen (Illustration), verdeutlichen (Polarisierung) oder im krassen Gegensatz zu den Bildern stehen (Kontrapunkt). Eine extreme Form der Illustration ist die Pointierung (auch: Mickeymousing), die nur kurze Momente der Handlung mit passenden musikalischen Signalen unterlegt. Musik kann Emotionalität und dramatische Spannung erzeugen, manchmal gar die Verständlichkeit einer Filmhandlung erhöhen. Bei Szenenwechseln, Ellipsen, Parallelmontagen oder Montagesequenzen fungiert die Musik auch als akustische Klammer, in dem sie die Übergänge und Szenenfolgen als zusammengehörig definiert.

Man unterscheidet zwei Formen der Filmmusik:

- **Realmusik, On-Musik** oder **Source-Musik**: Die Musik ist Teil der filmischen Realität und hat eine Quelle (Source) in der Handlung (diegetische Musik). Das heißt, die Figuren im Film können die Musik hören..
- **Off-Musik** oder **Score-Musik**: eigens für den Film komponierte oder zusammengestellte Musik, die nicht Teil der Filmhandlung ist und nur vom Kinopublikum wahrgenommen wird (nicht-diegetische Musik).

Genre

Der der Literaturwissenschaft entlehnte Begriff wird zur Kategorisierung von Filmen verwendet und bezieht sich auf eingeführte und im Laufe der Zeit gefestigte Erzählmuster, Motive, Handlungsschemata oder zeitliche und räumliche Aspekte. Häufig auftretende Genres sind beispielsweise Komödien, Thriller, Western, Action-, Abenteuer-, Fantasy- oder Science-Fiction-Filme.

Die schematische Zuordnung von Filmen zu festen und bei Filmproduzenten/innen wie beim Filmpublikum bekannten Kategorien wurde bereits ab den 1910er-Jahren zu einem wichtigen Marketinginstrument der Filmindustrie. Zum einen konnten Filme sich bereits in der Produktionsphase an den Erzählmustern und -motiven erfolgreicher Filme anlehnen und in den Filmstudios entstanden auf bestimmte Genres spezialisierte Abteilungen. Zum anderen konnte durch die Genre-Bezeichnung eine spezifische Erwartungshaltung beim Publikum geweckt werden. Genrekonventionen und -regeln sind nicht unveränderlich, sondern entwickeln sich stetig weiter. Nicht zuletzt der gezielte Bruch der Erwartungshaltungen trägt dazu bei, die üblichen Muster, Stereotype und Klischees deutlich zu machen. Eine eindeutige Zuordnung eines >

Films zu einem Genre ist meist nicht möglich. In der Regel dominieren Mischformen.

Kameraperspektiven

Filmgenres (von französisch: genre = Gattung) sind nicht mit Filmgattungen zu verwechseln, die übergeordnete Kategorien bilden und sich im Gegensatz zu Genres vielmehr auf die Form beziehen. Zu Filmgattungen zählen etwa Spielfilme, Dokumentarfilme, Experimentalfilme oder Animationsfilme.

Die gängigste Kameraperspektive ist die **Normalsicht**. Die Kamera ist auf gleicher Höhe mit dem Geschehen oder in Augenhöhe der Handlungsfiguren positioniert und entspricht deren normaler perspektivischer Wahrnehmung.

Von einer **Untersicht** spricht man, wenn die Handlung aus einer niedrigen vertikalen Position gefilmt wird. Der Kamerastandpunkt befindet sich unterhalb der Augenhöhe der Akteure/innen. So aufgenommene Objekte und Personen wirken oft mächtig oder gar bedrohlich. Eine extreme Untersicht nennt man **Froschperspektive**.

Die **Aufsicht/Obersicht** lässt Personen hingegen oft unbedeutend, klein oder hilflos erscheinen. Hierfür schaut die Kamera von oben auf das Geschehen.

Die **Vogelperspektive** ist eine extreme Aufsicht und kann Personen als einsam darstellen, ermöglicht in erster Linie aber Übersicht und Distanz.

Die **Schrägsicht/gekippte Kamera** evoziert einen irrealen Eindruck und wird häufig in Horrorfilmen eingesetzt oder um das innere Chaos einer Person zu visualisieren.

Kostüm/Kostümbild

Der Begriff Kostümbild bezeichnet sämtliche Kleidungsstücke und Accessoires der Figuren. Kostümbildner/innen legen bereits in der Filmplanungsphase und auf der Basis des Drehbuchs und in Abstimmung mit dem Regisseur/der Regisseurin, der Maske und der Ausstattung fest, welche Kleidung die Figuren in bestimmten Filmszenen tragen sollen. Sie entwerfen diese oder wählen bereits vorhandene Kostüme aus einem Fundus für die Dreharbeiten aus. Die Bekleidung der Figuren übernimmt dabei eine wichtige erzählerische Funktion und vermittelt – oft auch unterschwellig – Informationen über deren Herkunft, Charakter, Eigenschaften, gesellschaftlichen Status sowie die historische Zeit, in der der Film spielt. Zugleich kann das Kostüm auch eine symbolische Bedeutung haben, indem durch die Farbgestaltung Assoziationen geweckt oder die Aufmerksamkeit auf bestimmte Figuren gelenkt wird.

In *WE WANT SEX* (Großbritannien 2010), Nigel Coles Komödie über den Arbeitskampf von Näherinnen im London der 1960er-Jahre, werden unterschiedliche Lebenseinstellungen bereits durch die Kostüme der Arbeiterinnen charakterisiert. Tragen die älteren >

konservativen Näherinnen noch Kittelschürzen, sind ihre jüngeren Kolleginnen schon näher am Londoner Sixties-Look: Die Aufmachung im schrill-bunten Minikleid lässt manche gar von einer Modelkarriere à la Twiggy träumen.

Montage

Mit **Schnitt** oder Montage bezeichnet man die nach narrativen Gesichtspunkten und filmdramaturgischen Wirkungen ausgerichtete Anordnung und Zusammenstellung der einzelnen Bildelemente eines Filmes von der einzelnen Einstellung bis zur Anordnung der verschiedenen Sequenzen.

Die Montage entscheidet maßgeblich über die Wirkung eines Films und bietet theoretisch unendlich viele Möglichkeiten.

Mit Hilfe der Montage lassen sich verschiedene Orte und Räume, Zeit- und Handlungsebenen so miteinander verbinden, dass ein kohärenter Gesamteindruck entsteht. Während das klassische Erzählkino (als Continuity-System oder Hollywood-Grammatik bezeichnet) die Übergänge zwischen den Einstellungen sowie den Wechsel von Ort und Zeit möglichst unauffällig gestaltet, versuchen andere Montageformen, den synthetischen Charakter des Films zu betonen. Als „Innere Montage“ wird ein filmisches Darstellungsmittel bezeichnet, in dem Objekte oder Figuren in einer einzigen durchgehenden Einstellung, ohne Schnitt, zueinander in Beziehung gesetzt werden.

Die Person, die Filmaufnahmen montiert und schneidet, nennt man Cutter oder Film Editor.

New Hollywood

Seit Mitte der 1950er-Jahre hatte das Hollywood-Studiosystem immer stärker mit Besucherschwund zu kämpfen und verlor gegenüber dem Fernsehen an Bedeutung. Die formale und inhaltliche Erneuerung des US-amerikanischen Kinos ab 1967, die von einer neuen Generation junger, an Filmschulen ausgebildeter und mit dem europäischen Arthouse-Kino, mit Italowestern oder dem japanischen Kino vertrauter Regisseure/innen getragen wurde, wird als New Hollywood bezeichnet.

Ihre Filme waren geprägt durch Gesellschaftskritik, die Bevorzugung von Originalschauplätzen, den Mut zur Thematisierung und Darstellung von Sex und Gewalt, filmästhetische Experimente sowie den Bruch mit Publikumserwartungen und Genrekonventionen.

Große kommerzielle Erfolge wie *DER WEISSE HAI* (*Jaws*, USA 1975) von Steven Spielberg leiteten schließlich Ende der 1970er-Jahre das moderne Blockbuster-Kino ein und führten dazu, dass Hollywood-Studios wieder stärker auf formelhafte und der Kontrolle der Produzenten/innen unterworfenen Filme setzten.

Zu den wichtigsten Vertretern des New Hollywood-Kinos zählen Francis Ford Coppola (*DER DIALOG*, *The Conversation*, USA 1974), >

Peter Bogdanovich (DIE LETZTE VORSTELLUNG, The Last Picture Show, USA 1970), William Friedkin (DER EXORZIST, The Exorcist, USA 1973) und Martin Scorsese (ALICE LEBT HIER NICHT MEHR, Alice Doesn't Live Here Anymore) USA 1974; HEXENKESSEL, Mean Streets, USA 1973). Geprägt wurde diese Epoche zudem durch Filme wie Bonnie und Clyde (BONNIE AND CLYDE, Arthur Penn, USA 1967), DIE REIFEPRÜFUNG (The Graduate, Mike Nichols, USA 1967) oder EASY RIDER (Dennis Hopper, USA 1969).

Szene Szene wird ein Teil eines Films genannt, der sich durch die Einheit von Ort und Zeit auszeichnet und ein Handlungssegment aus einer oder mehreren Kameraeinstellungen zeigt. Szenenanfänge oder -enden sind oft durch das Auf- oder Abtreten bestimmter Figuren(gruppen) oder den Wechsel des Schauplatzes gekennzeichnet. Dramaturgisch werden Szenen bereits im Drehbuch kenntlich gemacht.

Im Gegensatz zu einer Szene umfasst eine Sequenz meist eine Abfolge von Szenen, die durch die Montage verbunden und inhaltlich zu einem Handlungsverlauf zusammengefasst werden können sowie nicht auf einen Ort oder eine Zeit beschränkt sind.

Stummfilm Bis zur schrittweisen Einführung des Tonfilms ab 1927 war eine synchrone Wiedergabe von Bild und Ton technisch nicht machbar. Das bis dahin entstandene Filmmaterial wird seitdem als Stummfilm bezeichnet. Die meisten Stummfilme wurden von Musik begleitet, extern eingespielt von Grammophon, Klavier oder Orchester. Zur Darstellung von Dialogen oder anderer Erklärungen dienten Zwischentitel (Texttafeln) oder zum Teil auch Filmerklärer, die das Geschehen auf der Leinwand erläuterten.

Der Wegfall von Sprachschwierigkeiten war entscheidend für die internationale Durchsetzung des Mediums. Die Beschränkung auf das Sehen förderte in dieser Frühphase jedoch auch die Entwicklung des Films als eigenständige Kunst. Filmsprachliche Ausdrucksmittel wie Kamerafahrten, wechselnde Einstellungsgrößen und Montage wurden nach und nach etabliert. Zugleich entwickelten sich in den einzelnen Ländern unterschiedliche Stile. So wurden die in den USA produzierten Slapstick-Komödien mit Charlie Chaplin oder Buster Keaton weltweit populär. In Abgrenzung zum „Massenvergnügen“ Film erlangte in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg der expressionistische Film Aufmerksamkeit, bekannt für die heute übertrieben wirkende Theatergestik der beteiligten Schauspieler/-innen. Wichtige Stummfilmproduktionen entstanden außerdem in Frankreich sowie in Italien, der Sowjetunion und Japan.

Im Jahr 1927 hatte der Stummfilm mit Filmen wie Fritz Langs METROPOLIS und Friedrich Wilhelm Murnaus Hollywoodproduktion SUNRISE – EIN LIED VON ZWEI MENSCHEN (USA 1928) seinen >

künstlerischen Höhepunkt erreicht. Die Umstellung auf den Tonfilm wurde von vielen Filmschaffenden als künstlerischer Rückschritt begriffen, denn die Einführung des Tons und der entsprechenden Technik schränkte die Mobilität der Kamera zunächst wieder ein. Eine kreative Bildsprache (vergleiche *Mise-en-scène*) war zum Erzählen einer komplexen Geschichte nicht mehr notwendig, da wichtige Informationen nun auch in den Dialogen vermittelt werden konnten. Der Vorwurf lautete daher, beim Tonfilm handele es sich nur noch um abgefilmtes Theater. Mit sogenannten Hybridfilmen, die Ton nur spärlich verwendeten, wehrten sich einzelne Regisseure wie Erich von Stroheim (*DER HOCHZEITSMARSCH*, USA 1928) und Charlie Chaplin (*MODERNE ZEITEN*) gegen die neue Technik. Zahlreiche Stummfilmstars entsprachen stimmlich nicht den Anforderungen des Tonfilms und gaben ihre Karrieren auf. Eine Hommage an diese vergangene Ära der Filmkunst lieferte 2011 der französische Stumm- und Schwarz-Weiß-Film *THE ARTIST* (Regie: Michel Hazanavicius).

Suspense

Unter Suspense wird vor allem in Krimis und Thrillern der Aufbau von Spannung verstanden, indem das Publikum über einen Wissensvorsprung gegenüber den Protagonisten/innen eines Films verfügt und dadurch eine Erwartungshaltung provoziert wird. Alfred Hitchcock ist der berühmteste Regisseur dieser Erzähltechnik und wurde daher auch als "Master of Suspense" bezeichnet. Von Suspense unterscheidet Hitchcock *Surprise* – ein überraschend eintretendes Ereignis, das im Gegensatz zur Suspense nur kurzzeitig wirkt und das Publikum nicht in die Handlung involviert.

Hitchcock selbst hat in einem Interview mit François Truffaut Suspense anhand der folgenden Situation erklärt: Während sich zwei Männer unterhalten, befindet sich unter ihrem Tisch eine Bombe. Das Publikum weiß von der drohenden Gefahr – im Gegensatz zu den Männern.

Tongestaltung/ Sound Design

Die Tongestaltung, das so genannte Sound Design, bezeichnet einen Arbeitsschritt während der Postproduktion eines Films und umfasst die kreative Herstellung, Bearbeitung oder Mischung von Geräuschen und Toneffekten. Die Tonebene eines Films hat dabei die Aufgabe:

- zu einer realistischen Wahrnehmung durch so genannte Atmos beizutragen,
- die filmische Realität zu verstärken oder zu überhöhen oder
- Gefühle zu wecken oder als akustisches Symbol Informationen zu vermitteln und damit die Geschichte zu unterstützen.

Töne und Geräusche werden entweder an den Drehorten aufgenommen, künstlich hergestellt oder Geräuscharchiven entnommen. Zu stets wiederkehrenden, augenzwinkernd eingesetzten Sounds zählt zum Beispiel der markante „Wilhelm Scream“.

Voice-Over

Auf der Tonspur vermittelt eine Erzählerstimme Informationen, die die Zuschauenden zum besseren Verständnis der Geschichte benötigen. Auf diese Weise werden mitunter auch Ereignisse zusammengefasst, die nicht im Bild zu sehen sind, oder zwei narrativ voneinander unabhängige Szenen miteinander in Verbindung gesetzt. Häufig tritt der **Off-Erzähler** in Spielfilmen als retrospektiver Ich-Erzähler oder auktorialer Erzähler auf.

Als Off-Kommentar spielt Voice-Over auch in Dokumentarfilmen eine wichtige Rolle, um die gezeigten Dokumente um Zusatzinformationen zu ergänzen, ihren Kontext zu erläutern, ihre Beziehung zueinander aufzuzeigen (beispielsweise NIGHT MAIL, Harry Watt, Basil Wright, Großbritannien 1936; SERENGETI DARF NICHT STERBEN, Bernhard Grzimek, Deutschland 1959) oder auch eine poetische Dimension zu ergänzen (zum Beispiel NACHT UND NEBEL, Nuit et brouillard, Alain Resnais, Frankreich 1955; DIE REISE DER PINGUINE, La Marche de l'empereur, Luc Jacquet, Frankreich 2004).

Western

Die Eroberung des Landes, die so genannte frontier, als Übergang zwischen Zivilisation und wilder Natur, die Verteidigung gegen die Ureinwohner/innen, der Schutz der Familie und der Gesellschaft und der Traum von Freiheit sind Kernthemen des Western-Genres, das eng mit der US-amerikanischen Geschichte verwoben ist und dessen Mythen sich heute auch in anderen Filmgenres finden.

Während insbesondere Western der 1940er- und 1950er-Jahre einem vereinfachten Gut-Böse-Schema folgen, hat sich seit dem Spätwestern der 1960er-Jahre zunehmend ein differenzierteres und pessimistischeres Bild des „Wilden Westens“ entwickelt. Eine weitere Variante des US-amerikanischen Western stellt der Italo-Western dar, der von italienischen Regisseuren geprägt wurde, sich vor allem durch seine Antihelden und die dargestellte Brutalität auszeichnete und auf die Westernromantik der US-Filme verzichtete.

Aus filmästhetischer Sicht spielt insbesondere die Einstellungsgröße der Totale in diesem Genre eine wichtige Rolle, die die Weite der Landschaft betont und imposant ins Bild setzen kann – ein Eindruck, der mit der Etablierung der Breitwandformate zusätzlich verstärkt wurde.

Berühmte Western sind etwa RINGO (Stagecoach, John Ford, USA 1939), FAUSTRECHT DER PRAIRIE (My Darling Clementine, John Ford, USA 1946), RED RIVER (Howard Hawks, USA 1948) oder SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD (C'era una volta il West, Sergio Leone, Italien, USA 1968).

Links und Literatur (1/2)

Links und Literatur

ZU FILM DER MIT DEM WOLF TANZT

↪ Essay zum Film (engl.)

https://www.loc.gov/static/programs/national-film-preservation-board/documents/dances_with_wolves.pdf

↪ Argumentation and Self:
The Enactment of Identity in
Dances with Wolves

https://www.researchgate.net/publication/286918925_Argumentation_and_Self_The_Enactment_of_Identity_in_Dances_With_Wolves

↪ The New Yorker: Filmkritik
von Pauline Kael

<http://scrapsfromtheloft.com/2017/11/28/dances-with-wolves-1990-review-by-pauline-kael/>

↪ ZEITonline: Filmkritik von Norbert Grob

<https://www.zeit.de/1991/09/an-der-grenze>

↪ Filmkritik von Roger Ebert (engl.)

<https://www.rogerebert.com/reviews/dances-with-wolves-1990>

ZUM THEMA „DARSTELLUNG VON NATIVE AMERICANS“

↪ ThoughtCo: 5 Common Native
American Stereotypes in Film and
Television (engl.)

<https://www.thoughtco.com/native-american-stereotypes-in-film-television-2834655>

Links und Literatur (2/2)

Mehr auf kinofenster.de

➤ OPEN RANGE – WEITES LAND
(Filmbesprechung vom 01.01.2004)
https://www.kinofenster.de/filme/neuimkino/archiv_neuimkino/open_range_weites_land_film/

➤ THE MISSING
(Filmbesprechung vom 01.02.2004)
https://www.kinofenster.de/filme/neuimkino/archiv_neuimkino/the_missing_film/

➤ MEEK'S CUTOFF
(Filmbesprechung vom 08.11.2011)
https://www.kinofenster.de/filme/neuimkino/archiv_neuimkino/mEEKs-cutoff-film/

➤ SHANA – THE WOLF'S MUSIC
(Filmbesprechung vom 23.04.2015)
<https://www.kinofenster.de/filme/filmarchiv/shana-nik/>

➤ BIRDWATCHERS – DAS LAND DER ROTEN MENSCHEN
(Filmbesprechung vom 13.07.2009)
https://www.kinofenster.de/filme/filmarchiv/birdwatchers_das_land_der_roten_menschen_film/

➤ THE RIDER (Filmbesprechung vom 21.06.2018)
<https://www.kinofenster.de/filme/filmarchiv/the-rider-aktuell/>

➤ RINGO/HÖLLENFAHRT NACH SANTA FÉ/ STAGECOACH (Filmbesprechung vom 17.03.2016)
https://www.kinofenster.de/filme/filmkanon/hoellenfahrt_nach_santa_fe_film/

➤ DER SCHWARZE FALKE
(Unterrichtsmaterial vom 06.09.2008)
<https://www.kinofenster.de/filme/aktueller-film-des-monats/kf2003-der-mit-dem-wolf-tanzt-hg1-bild-der-natives-americans/>

➤ TRUE GRIT
(Filmbesprechung vom 21.02.2011)
https://www.kinofenster.de/filme/neuimkino/archiv_neuimkino/true-grit-film/

➤ LONE RANGER
(Filmbesprechung vom 06.08.2013)
https://www.kinofenster.de/filme/neuimkino/archiv_neuimkino/lone-ranger-film/

IMPRESSUM

kinofenster.de – Sehen, vermitteln, lernen.

Herausgegeben von der Bundeszentrale für
politische Bildung/bpb
Thorsten Schilling (v.i.S.d.P.)
Adenauerallee 86, 53115 Bonn
Tel. bpb-Zentrale: 0228-99 515 0
info@bpb.de

Redaktionsleitung:

Katrin Willmann (verantwortlich, bpb), Kirsten Taylor

Redaktionsteam:

Karl-Leontin Beger (Volontär, bpb),
Ronald Ehlert-Klein, Jörn Hetebrügge

Autorinnen und Autoren:

Dr. Henning Engelke, Ronald Ehlert-Klein,
Jörn Hetebrügge, Stefan Stiletto

Anregungen und Arbeitsblätter:

Ronald Ehlert-Klein

Layout:

Nadine Raasch

Bildrechte:

© Winklerfilme, DER MIT DEM WOLF TANZT,
Titelbild, Seiten 3 und 5

© picture alliance / United Archives, LITTLE BIG MAN,
Seite 9

© picture alliance / KPA Honorar & Belege,
WINNETOU II, Seite 12

© kinofenster.de / Bundeszentrale für politische
Bildung 2020