

**Ziellose Bewegungen und mediale Selbstaflösung –  
Das absurde «Genrefilm-Theater» Monte Hellmans**

# **FILM- UND MEDIENWISSENSCHAFT**

Herausgegeben von Irmbert Schenk und Hans Jürgen Wulff

ISSN 1866-3397

Ingo Lehmann

# **ZIELLOSE BEWEGUNGEN UND MEDIALE SELBSTAUFLÖSUNG**

Das absurde «Genrefilm-Theater» Monte Hellmans

## **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

## **Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

Verwendung des Umschlagsfotos mit freundlicher Genehmigung des Archivs der Deutschen Kinemathek Berlin.

Dieser Titel ist als Printversion im Buchhandel  
oder direkt bei *ibidem* ([www.ibidem-verlag.de](http://www.ibidem-verlag.de)) zu beziehen unter der

ISBN 978-3-89821-917-4.

∞

ISSN: 1866-3397

ISBN-13: 978-3-8382-5917-8

© *ibidem*-Verlag  
Stuttgart 2012

Alle Rechte vorbehalten

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und elektronische Speicherformen sowie die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form, or by any means (electronical, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the prior written permission of the publisher. Any person who does any unauthorized act in relation to this publication may be liable to criminal prosecution and civil claims for damages.

*Für Annika*



# Inhalt

<b>1.</b>	<b>Einleitung</b>	7
<b>2.</b>	<b>Zur Hellman-Rezeption</b>	12
<b>3.</b>	<b>Theoretische Verortung des Ansatzes – zu Problemen der filmwissenschaftlichen Betrachtung von Filmen eines gefeierten amerikanischen <i>auteur</i></b>	17
3.1.	Tragweite, Spielarten und Nutzen der Autorentheorie	20
3.2.	Aspekte und Implikationen der Genretheorie als Basis für eine Einordnung der hellmanschen Werke in den genregeschichtlichen Kontext sowie in Bezug auf amerikanische Darstellungstraditionen	25
3.2.1.	Die Genres	30
3.2.1.1.	Western: Mythen, Räume und Helden – Wandel und Kontinuitäten	30
3.2.1.2.	Road Movies und der Modus des Transitorischen	38
3.3.	Filmphänomenologische Perspektiven und Intermedialität	45
<b>4.</b>	<b>Schlüssel-Motive, Figuren und narrative Strukturen bei Hellman im Verhältnis zu vorausgesetzten Genre-Mustern</b>	53
4.1.	Absurde Bewegungen durch eine indifferente Welt	54
4.1.1.	Der Topos der (endlosen) Reise: protagonale Aktionen ohne Anfang oder Determination	56
4.1.2.	Diegetische Räume: (Aus-) Wege in der <i>freien</i> Natur?	64
4.1.3.	Rituale des Alltags: die Wiederkehr des Immergleichen	71
4.2.	Figurenkonstellationen und ihre Verschiebungen	76
4.2.1.	Die physische und moralische Degradierung des Helden	76
4.2.2.	Konfrontationen, Abstoßungen und Abhängigkeiten: die <i>Anderen</i> als Spiegel für die Fehlbarkeit des Helden	80
4.3.	Genre-Konstituenten im Stadium der Erosion	84

<b>5.</b>	<b>Formale Dissonanzen: Stilwechsel zwischen <i>continuity</i>, Dokumentarismus, theatergleicher Abstraktion und avantgardistischem Experiment</b>	<b>87</b>
5.1.	Dramatisch-syntagmatische Kohärenz vs. elliptisches Erzählen und zeitliche Dehnung	87
5.2.	Tropische Strukturen und vorfilmische Realität	92
5.3.	Der authentische, der semantische und der gestörte Ton	96
5.4.	Die filmische Welt als Bühne	101
<b>6.</b>	<b>Bewegungen und Bewegungsbilder in der Krise: filmische Selbstblockade, Sinnverluste und der veränderte Blick auf die absurde <i>Wirklichkeit</i></b>	<b>106</b>
6.1.	Finale Brüche im Kontinuum – das Erscheinen des Dispositivs	108
6.2.	Kinetische Endlosschleifen: Handlungen im Leerlauf oder Stillstand	113
6.3.	Jenseits einer Genre-Illusion: die <i>filmische Einstellung</i>	118
<b>7.</b>	<b>Schlussbemerkungen</b>	<b>127</b>
<b>8.</b>	<b>Literatur- und Filmverzeichnis</b>	<b>131</b>



## 1. Einleitung

Als zunächst hauptsächlich in Europa beachteter sowie kommerziell relativ erfolgloser Regisseur serienmäßig produzierter *B-Movies* und *Independent*-Filme hat Monte Hellman inzwischen durch die Filmkritik bzw. –wissenschaft im Zuge einer allseitigen Retrospektive der Periode des so genannten *New Hollywood* (1967-1976)<sup>1</sup> eine Aufwertung erfahren. So wird ihm heute ein fester Platz inmitten jener Gruppe von amerikanischen Filmemachern zugesprochen, die im Kontext einer sich sowohl ideologisch, soziokulturell wie filmindustriell transformierenden Gesellschaft in den 1960/70er Jahren neue kreative Freiheiten genossen und rückwirkend als „Autorenfilmer“ bewertet werden. Obwohl sich ein Fachpublikum den Filmen Hellmans mit wachsendem Interesse zuwendet, sind letztere einer breiten Öffentlichkeit jedoch weitestgehend unbekannt geblieben. Selbst in Kritikerkreisen gelten sie gemeinhin als schwer zugängliche Kuriositäten, werden geradezu als hermetisch (vgl. Tatum 1988, 35) eingestuft innerhalb der zum Großteil nach standardisierten Schemata funktionierenden Hollywood-Produktionen, sogar im Vergleich zu Werken anderer nonkonformistischer Filmemacher jener Jahre. Im Zuge der intensiven Beschäftigung mit der zeitgenössischen Filmkultur<sup>2</sup> erschienen erste Publikationen zu Hellmans Werk, die in der vorliegenden Studie Berücksichtigung finden sollen, jedoch für die hier im Zentrum stehende Fragestellung nur von eingeschränkter Relevanz sein können. Folgen sie doch primär einer biografisch-monografischen Konzeption, die den chronologisch betrachteten Filmen *a priori* eine singuläre Autorschaft zugrunde legt, welche hier unter anderem gerade zur Disposition gestellt und überprüft werden soll. Zahlreiche Äußerungen zu Ästhetik und *Botschaft* der als Kultobjekte gehandelten Filme, besonders auch in den in

---

<sup>1</sup> Diese Datierung hat sich in der Forschungsliteratur mehrheitlich durchgesetzt, so z.B. in: Elsaesser/Horwath/King (2004), Prinzler/Jatho (2004) oder Dammann (2007).

<sup>2</sup> Es ist bereits an dieser Stelle hervorzuheben, dass die frühen Werke Hellmans, welche schon bei ersten Vorführungen für Befremden sorgten und bei den ausführenden Produzenten auf Ablehnung stießen (vgl. Tatum 1988, 37), bis 1966, also zeitlich vor der eigentlichen *New Hollywood*-Phase entstanden sind. Eine eindeutige Subsumierung des Regisseurs unter die Protagonisten dieser Periode – es ist selbst zweifelhaft, *New Hollywood* als homogene *Bewegung* oder *Schule* zu beurteilen – muss allein deshalb als fragwürdig gelten. Vielmehr scheint es ratsam, Hellman, sofern eine solche limitierende Kategorisierung überhaupt anzustreben ist, allenfalls als Vorläufer einzuschätzen, oder doch sein Werk eher isoliert zu betrachten – eine Sichtweise, die wir durch diese Arbeit unterstützen wollen.

Fachzeitschriften oder Internetforen veröffentlichten Artikeln und Besprechungen, beschränken sich häufig auf die Erwähnung einzelner Motive, einen Vergleich mit möglichen europäischen Vorbildern wie Robert Bresson (vgl. z.B. Douin 2005 und Tatum 1988, 84), Michelangelo Antonioni (vgl. z.B. Burdeau 2005) oder auch Rivette (vgl. z.B. Brandlmeier 1998,17 und Jones 2004, 166), und fassen Stil und thematischen Schwerpunkt mit vermeintlich allumfassenden Begriffen wie *existentialistisch* zusammen. Ohne auf eine Einordnung Hellmans in den zeitgeschichtlichen Kontext gänzlich zu verzichten oder einflussreiche literarische und künstlerisch-ideologische Strömungen außer Acht zu lassen, wollen wir Hellmans Arbeit in unserem Ansatz nicht im Vorfeld auf singuläre Kategorien reduzieren, sondern ihn zunächst als das verstehen, was er, nach oberflächlichen Kriterien zu urteilen, zu sein scheint – ein unter Vertrag stehender Regisseur<sup>3</sup> von *Aktionsfilmen*; also von Filmen, die sich eindeutig in eine amerikanische Genretradition stellen<sup>4</sup> und in denen sich idealtypisch Aktionen bzw. *Bewegungen* (vor allem des Helden, aber auch anderer Art) in einer schematischen und konventionalisierten Weise entlang von Handlungslinien über die klassische Trias – Exposition, Höhepunkt, Schluss – entfalten. Es werden in diesen üblicherweise Identifikationspotentiale durch die Protagonisten freigesetzt und klassische filmsprachliche Mittel genutzt, die einen kontinuierlichen und geschlossenen Ablauf des Geschehens vermitteln.<sup>5</sup>

Durch eine systematische Betrachtung durchgängig wiederkehrender Motive und Figurenarrangements auf der *histoire*-Ebene einzelner exemplarischer Filmtexte, insbesondere der Genrefilm-Varianten THE SHOOTING (USA 1966), RIDE IN THE

---

<sup>3</sup> Vgl. das Zitat Hellmans: „Basically, I’ve never done my own movies. I’ve been a director for hire, and I’ve tried to do what I could with the projects I was assigned to.“ (zit. n. Jones 2004, 193).

<sup>4</sup> Die Spannweite der bisher von Hellman *bedienten* Genres reicht vom Horrorfilm (BEAST FROM HAUNTED CAVE (USA 1959) bzw. SILENT NIGHT, DEADLY NIGHT III: BETTER WATCH OUT (USA 1989)) über den Kriegsfilm (BACK DOOR TO HELL (USA 1964)), den Abenteuerfilm (FLIGHT TO FURY (USA 1964)) bzw. Abenteuer-/ Piratenfilm/ Melodram (IGUANA (Italien/ USA 1987/’88)) bis zum Western (CHINA 9, LIBERTY 37 (Italien/ USA 1978)) und Road Movie (TWO-LANE BLACKTOP (USA 1971)).

<sup>5</sup> Natürlich ist die Auseinandersetzung der *movie-brats*-Generation mit den Genre-Formaten in den 1970ern schon häufig dezidiert zum Thema gemacht worden (vgl. z.B. Dammann 2007, 233ff.), doch gilt dies in Bezug auf Hellman nur sehr eingeschränkt, von einigen Randbemerkungen in Kritiken und Artikeln einmal abgesehen.

WHIRLWIND (USA 1966) und TWO-LANE BLACKTOP (USA 1971)<sup>6</sup>, sollen genretypische narrative Strukturen und Topoi identifiziert und deren spezifische Behandlung analysiert werden, unter besonderer Berücksichtigung der diesen zugrunde liegenden Archetypen und Mythen. Weiterhin ist die *discours*-Ebene auf formale Konstanten hin zu untersuchen, das heißt hinsichtlich der *mise en scène* und der filmischen Auflösung in den Blick zu nehmen, um eine stilistische Einheitlichkeit in Kongruenz oder Differenz zu tradierten kinematografischen Inszenierungsstrategien sichtbar werden zu lassen.<sup>7</sup> Eine solche Untersuchung bemüht unweigerlich die Prämissen und Kategorien der Genretheorie, welche wir zur Beurteilung des Hellmanschen Werks stets mit dem Autorenkonzept zusammendenken wollen<sup>8</sup>, um gerade an der möglichen Abweichung von generischen Konventionen eine *inscription* des hypothetischen Autors festmachen zu können. Die Auseinandersetzung des Zuschauersubjekts mit dem Genrefilm ist gleichfalls von essentieller Bedeutung und verdient zum Verständnis von Wahrnehmungsprozessen in Bezug auf die Hellman-Werke eine besonders kritische Beachtung – jede Rezeptionsleistung muss in einem kommunikativ-kognitiven Bezugsrahmen gesehen werden, da eine im Vorfeld stattgefundene Genrezuordnung

---

<sup>6</sup> Diese Auswahl erschien, gerade aufgrund der zeitlichen Nähe der Entstehung der Filme und mit Hinblick auf eine angenommene spezifische stilistische Prägung im geistig-kulturellen Umfeld bzw. Vorfeld der Periode des *New Hollywood*, als besonders sinnvoll. Darüber hinaus bietet sich eine Konzentration auf die zwei Genres Western und Road Movie für unseren Zugang geradezu an, gilt der Western doch „in der Genretheorie als klassisches Beispiel eines Film-Genres“ (Bertelsen 1991, 9), das als „[b]odenständiger Vorläufer des Road Movies“ (Heinzlmeier 1985, 2) angesehen wird. Außerdem handelt es sich hierbei ausschließlich um Produktionen, bei denen Hellman nicht nur aktiv am Drehbuch beteiligt war – der Regisseur arbeitete eng mit den Autoren Carol Eastman, Jack Nicholson (vgl. Stevens 2001, 54f.) und Rudy Wurlitzer (vgl. Stevens 2001, 79f.) zusammen und veränderte stellenweise die Plot-Strukturen *a posteriori* –, sondern ihm während der Dreharbeiten und beim Schnitt ein Höchstmaß an kreativer Freiheit von Seiten der Produktion gewährt wurde (vgl. Tatum 1988, 32, 42), was die These der Autorschaft bekräftigen könnte.

<sup>7</sup> Diese Vorgehensweise steht unabstreitbar auch einer neoformalistisch-kognitivistischen Analysepraxis nahe (vgl. bspw. Bordwell 1989, 369-389), und es werden einige Annahmen dieser Theorie als Grundlage für die Arbeit anerkannt, wie z.B. die Voraussetzung eines einheitlichen normativen Stils in amerikanischen Filmproduktionen. Allerdings sei explizit darauf hingewiesen, dass die auf rein formale Strukturen des Films fixierte Perspektive nicht vorbehaltlos übernommen werden soll, da die diegetische Ebene samt ihres semantischen Potentials in dem hier vertretenen Ansatz immer in Interaktion zur formal-ästhetischen Dimension stehend gedacht ist.

<sup>8</sup> Hier folgen wir einer Einschätzung Hickethiers (vgl. Hickethier 2003, 69).

beim Publikum bestimmte Erwartungen und Wahrnehmungsmodi evozieren kann oder auch ein fixes „Stimulationsangebot“ (Hickethier 2003, 88) in Aussicht stellt. Diesem rezeptionstheoretischen Aspekt soll im Folgenden eine verstärkte Aufmerksamkeit zuteil werden; scheint uns die noch näher zu bestimmende *Andersartigkeit* der Hellman-Filme doch eben nicht allein in der spezifischen Sujetwahl und -bearbeitung sowie in der durch diese transportierten weltanschaulichen Haltung bzw. Aussage zu bestehen, sondern wird, auf einer Metaebene, vor allem in dem reflexiven Umgang mit dem Medium – in der in den Filmen vollzogenen Transparenzwerdung von dessen Grenzen und inhärenten Möglichkeiten – zu suchen sein. Die bewussten Eingriffe und die damit einhergehenden Hinweise auf das filmische Dispositiv *per se*, die besonders in den Endszenen der ausgewählten Filmtexte in Erscheinung treten und stets in Relation zur Diegese gesehen werden müssen, legen eine Heranziehung filmphänomenologischer Konzepte und Überlegungen zur Intermedialität bei Hellman nahe. Inwiefern stehen eine Taktik der Störung des gewohnten Repräsentationsmodus sowie die merkbliche Manipulation der filmischen Raum-Zeit-Deixis samt den daraus resultierenden Konsequenzen für die Wahrnehmungssituation des Zuschauers<sup>9</sup> darüber hinaus möglicherweise in einem konnotativen Zusammenhang mit existentiellen Diskursen, welche intradiegetisch oder über gezielte Brüche in narrativen Genre-Strukturen verhandelt werden? Ermöglichen die Werke Hellmans somit unter Umständen einen profunderen oder *filmischen* Blick (im Sinne Siegfried Kracauers) auf eine gewöhnlich als sinnvoll-kohärentes Ganzes

---

<sup>9</sup> Es sei hier gleich darauf hingewiesen, dass der Arbeit kein Konzept eines konstruierten *idealen Zuschauers* (vgl. Möller 1996, 212) zugrunde gelegt ist, dessen Wahrnehmungsweisen im Rezeptionsprozess eindeutig abzuschätzen wären. Uns ist bewusst, dass es zur genaueren Beurteilung von Wirkungsmechanismen des Films empirisch fundierter Untersuchungen – die uns für den verfolgten Ansatz jedoch nicht notwendig erscheinen – bedürfte, welche sich anhand differenzierter Kategorien (Alter, Geschlecht, soziales Milieu etc.) den einzelnen Rezipientengruppen zuzuwenden hätten, um abgesicherte Aussagen treffen zu können. Die rezeptionsbezogenen Folgerungen leiten sich bei uns vielmehr aus der hier zentralen Struktur- und Formenanalyse ab, die vor der Folie von, auf Publikums- und Produktionsseite gleichermaßen anerkannten filmischen Konventionen des populären (Genre-) Kinos vorgenommen wird. Wir gehen also von einem, im Wesentlichen durch die Regeln und Normen bzw. *Modi der Filmpraxis* Hollywoods (vgl. Bordwell/ Staiger/ Thompson 1985) konditionierten Zuschauer aus. Es ist anzunehmen, dass ein solcher – noch mehr in den 1960er/70er Jahren als in der heutigen Zeit der hybriden Formen des postklassischen/ -modernen Films – mit völlig anderen Voreinstellungen bspw. einen (europäischen) *Kunstfilm* rezipiert (hat), als einen (amerikanischen) Genrefilm, wie bspw. einen Western oder einen Road-Movie.

wahrgenommene und repräsentierte (Genrefilm-) Wirklichkeit? Und werden damit, zuvor im populären amerikanischen Kino sorgfältig verborgene Aspekte der Realität bzw. des Lebens nun erst sichtbar, indem originäre Potentiale des filmischen Mediums zum Tragen kommen? In einem letzten Schritt wollen wir uns zur Annäherung an diese Fragen den vielfältigen Implikationen des hellmanschen Umgangs mit dem filmischen Bewegungsbild widmen; mittels einer Zusammenschau auf die behandelten Ebenen – die narrative, inhaltliche, bildästhetische<sup>10</sup> und die metafiktionale bzw. *metakinematografische*<sup>11</sup> – soll eine programmatische Linie ausfindig gemacht werden, welche schließlich die Existenz einer persönlichen *modernen Handschrift* Hellmans im Sinne des Autorenkonzepts bestätigt. Nicht zuletzt ist es unser Ziel, über diesen Zugang dazu beizutragen, die bis heute anhaltende Mischung aus Faszination und Irritation des Zuschauers gegenüber dessen Filmen besser zu verstehen.

---

<sup>10</sup> Eine Untersuchung der Bildästhetik schließt die Berücksichtigung des Film-Tons zumeist notwendigerweise mit ein.

<sup>11</sup> Zur weiteren Definition einer *metakinematografischen Ebene* siehe unsere Ausführungen bezüglich Robert Altman's frühem Filmwerk (Lehmann 2006, 77-85).

## 2. Zur Hellman-Rezeption

Neben den monografischen Arbeiten, die sich mit Monte Hellman und seinen Filmen beschäftigen (siehe vor allem Tatum 1988; Stevens 2001; Jones 2004) – diese wählen grundsätzlich einen biografisch-anekdoteschen bzw. diachronen Zugang, um die Themen, den Stil und eine in den Filmen zum Ausdruck kommende philosophische *vision du monde* aus dem Werdegang des Regisseurs, über mögliche Einflüsse auf diesen oder aus der Entstehungszeit heraus zu begreifen – existiert eine Vielzahl an Beiträgen, Filmbesprechungen in Fachzeitschriften oder Boulevardblättern sowie Fanseiten im Internet, in denen Hellman insgesamt zu einer Ikone des amerikanischen *auteurism* stilisiert wird. Es findet in den englisch-, französisch- und deutschsprachigen Artikeln immer wieder die Affinität zu europäischen Filmemachern der *Nouvelle Vague* oder des italienischen *Neorealismus* Erwähnung, sowie der künstlerische Ursprung Hellmans im modernen Theater, hier vor allem im *Theater des Absurden* eines Beckett – allerdings ausschließlich am Beispiel von *Warten auf Godot* (1952) festgemacht – aber auch im Fundus des *New American Drama* zitiert wird, um so als willkommene Interpretationshilfe zur Verfügung zu stehen. Darüber hinaus sagt die Kritik Hellman gerne eine vage geistige Heimat in den epistemologischen Modellen des französischen Existentialismus nach, insbesondere eine Nähe zur Philosophie Camusscher Prägung, was dieser sogar zum Teil bestätigt<sup>12</sup>. Der *Mythos von Sisyphos* (1942) dient mehr als einmal als vorausgesetzter universeller Hypotext<sup>13</sup>, um den Filmen eine ideologische Homogenität in Bezug auf die Heldenfiguren und deren Daseinszustand zu attestieren (vgl. bspw. Béghin 2005, 86; Gaydos 1988, 77 oder auch Krohn 1988).<sup>14</sup> Ein Zustand

---

<sup>12</sup> Vgl. Monte Hellman, zit. n. PLUNGING ON ALONE: MONTE HELLMANS LIFE IN A DAY (USA 1986, Paul Joyce), 00:39:15 – 00:42:14.

<sup>13</sup> Hier im Sinne von Genette verstanden (vgl. Genette 1982, 93).

<sup>14</sup> Natürlich kann eine derartige Applikation bereitstehender Konzepte, die auf abgesicherten *hochkulturellen* Denktraditionen beruhen, eine grobe Vereinfachung darstellen, um den Gehalt des hellmanschen Werks (gesteht man ihm denn die Autorschaft zu) fassbar zu machen, wie es auch sehr oft geschehen ist. Zu Recht kritisiert Ulrich von Berg (2003, 285) eine solche Herangehensweise; jedoch darf es unserer Meinung nach in der Konsequenz nicht dazu führen, auf interpretative Annäherungsversuche gänzlich zu verzichten oder sich einer „Sehnsucht, nicht darüber reden zu wollen“ (von Berg 2003, 285), welche die Filme evozieren würden, hinzugeben. Zeugt eine solche Reaktion doch eben von intensiver perzeptiver Wirkung, die eine filmwissenschaftliche bzw. -theoretische Zuwendung geradezu provoziert. Auch die eindeutigen Bezüge zur zeitgenössischen Diskussion über das Wesen des Absurden sowie

der Paranoia und Angst infolge des Kennedy-Attentats prägte nach Meinung vieler Kritiker den allgemeinen Bewusstseinszustand im Amerika der späten 1960er Jahre und fände seinen unmittelbaren Ausdruck in der innerhalb der Hellman-*Western* vorherrschenden Atmosphäre.<sup>15</sup>

Interessant in Bezug auf die Rezeptionsgeschichte nimmt sich außerdem die extrem verzögerte, teilweise vollständig vernachlässigte und schwierige Distribution der Filme aus. So bekamen das amerikanische und das deutsche Publikum *THE SHOOTING* und *RIDE IN THE WHIRLWIND* erst sechs bzw. drei Jahre nach ihrer Entstehung in Kinovorführungen zu sehen, nachdem sie bereits, jedoch ebenfalls mit großer Verspätung, über das Fernsehen ausgestrahlt worden waren.<sup>16</sup> Nur in der französischen Kritik erhielten die Filme von Anfang an eine positive Resonanz (vgl. Stevens 2001, 57). Allein diese Fakten deuten schon auf den Sonderstatus bzw. eine gewisse *Sperrigkeit* der *Western* hin<sup>17</sup>, die eigentlich, wie es bei AIP<sup>18</sup>-*Exploitation*-Produktionen üblich war, sowohl für eine schnelle Herstellung, als auch eine zügige und effiziente Auswertung vorgesehen waren (vgl. Tatum 1988, 31).<sup>19</sup> Genauso fand eine ernsthafte Rezeption *TWO-LANE BLACKTOPS* zur Zeit der Erstaufführung

---

deren literarische Manifestationen dürfen nicht *in toto* unberücksichtigt bleiben, wenn sie auch nicht einer unvoreingenommenen Betrachtung der Filmtexte vorgeschaltet werden sollen.

<sup>15</sup> Auch die Annahme eines solchen zeitgeschichtlichen Einflusses auf die Filme wird von Hellman, vor allem im Falle von *THE SHOOTING*, bestätigt und bedarf daher bei der Betrachtung der Filme keiner zusätzlichen heuristischen Beweisführung. Noch bemerkenswerter als dieser nahe liegende Bezug, hinsichtlich Hellmans bewussten Umgangs mit dem Medium, ist die von letzterem hervorgehobene intermediale Referenz zur filmischen Aufzeichnung bzw. zur Fernsehübertragung des Mordes an Lee Harvey Oswald durch Jack Ruby (vgl. Jones 2004, 175f.).

<sup>16</sup> *THE SHOOTING* und *RIDE IN THE WHIRLWIND* wurden erst 1969 von der ARD unter den Titeln *DAS SCHIESSEN* und *RITT IM WIRBELWIND* ausgestrahlt (vgl. Koll/Lux/Messias 2002, 25070, 2681).

<sup>17</sup> Bezeichnend ist auch die fehlende oder lediglich marginale Beachtung der Filme in ansonsten ausführlichen Übersichtswerken zum *Western* (vgl. z.B. Seesslen 1995, 169).

<sup>18</sup> Die größte und einflussreichste *Independent*-Filmproduktionsfirma im Hollywood der 1950er/60er Jahre, American International Pictures (vgl. Gray 2004, 48f.), war für Hellman über sechs Jahre dessen professionelle Heimat und Lehrstätte. Im Auftrag der AIP drehte der Regisseur unter der Ägide Roger Cormans diverse *Low-Budget-Filme* und arbeitete in den unterschiedlichsten Sektoren der Filmherstellung mit.

<sup>19</sup> Obwohl Monte Hellman und Jack Nicholson als offizielle Produzenten von *RIDE IN THE WHIRLWIND* und *THE SHOOTING* in den *credits* genannt werden, war es Roger Corman, welcher die Filme finanzierte und beaufsichtigte. Dieser musste hier aus Vertragsgründen und, um seine Unabhängigkeit zu wahren, im Hintergrund bleiben (vgl. Stevens 2001, 56).