

Christine N. Brinckmann

Der Singing Western – ein verklungenes Subgenre

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/449>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Brinckmann, Christine N.: Der Singing Western – ein verklungenes Subgenre. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 23 (2014), Nr. 1, S. 41–61. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/449>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://www.montage-av.de/pdf/231_2014/231_2014_Christine_N_Brinckmann_Der_Singing_Western_ein_verklungenes_Subgenre.pdf

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Der Singing Western – ein verklungenes Subgenre

Christine N. Brinckmann

«There ain't much left of the West no more,
the cowboys all turn troubadour.»
(Gene Autry in PUBLIC COWBOY NO. 1, USA 1937)

I.

Hollywood-Genres sind flexible Gebilde, die zwar Traditionen bewahren und Konventionen aufbauen, zugleich aber Innovationen willkommen heißen, um attraktiv zu bleiben. Die meisten Genres verfügen über eine Vielzahl von mehr oder weniger gefestigten Varianten, die gleichberechtigt nebeneinander stehen und deren Elemente zirkulieren, sich verändern, erneuern, wachsen und auch wieder verblassen und vergehen. So verfügt der Western, je nach seinen Protagonisten, über die Varianten Indianer-, Goldgräber-, Sheriff-, Outlaw- oder Cowboywestern, um nur die wichtigsten zu nennen. Unter ihnen herrscht Durchlässigkeit und reger Austausch, jeweils können die im einen Fall zentralen Figuren im andern Fall als flankierende Nebenfiguren auftreten – im Sheriff-Western ein Goldgräber, im Goldgräber-Western ein Indianer. Die Varianten verzahnen sich also und dezentrieren einander, und ihre Ingredienzien gehen immer neue Kombinationen ein. Dasselbe gilt für Erzählstrukturen, Themen und Motive – man denke an die Varianten Rache-, Law-and-Order- oder Frontierwestern, die mit unterschiedlichen Figurentypen besetzt sein können und deren Thematik mal dominant, mal marginal in Erscheinung tritt. Auf allen Ebenen können Innovationen auftreten, jedoch ohne die Substanz in Frage zu stellen – manche davon so gewichtig,

dass sie auf Dauer in den Genrefundus eingehen, andere ephemere Erscheinungen, die sich nicht lange halten.

Wichtig bei diesem Ordnungssystem ist die Parallelität der Formen: Sie liegen sozusagen als Nachbarn auf derselben Ebene, gleichberechtigte Varianten unter dem Schirm eines Genres, ohne untereinander eine Hierarchie auszuprägen. Einerseits ist es zwar gerechtfertigt, alle Varianten als ‹Subgenres› zu bezeichnen, wie dies in der Filmwissenschaft häufig geschieht.¹ Doch ist damit nicht viel gesagt oder gewonnen, und zudem würde der Western einzig aus Subgenres bestehen. Wollte man noch eine Ebene darunter ansetzen, so müsste man gleich von ‹Subsubgenres› sprechen. Eine griffige Nomenklatur ist das nicht.

Ich möchte daher vorschlagen, den Begriff *Subgenre* für ein anderes Phänomen zu reservieren, das sonst namenlos bliebe und bei dem die Vorsilbe ‹sub› in der Tat ein hierarchisches Verhältnis benennt. Gemeint sind Filmgruppen, die sich zwar ausgewählter Versatzstücke eines Genres bedienen, sich sozusagen auf dessen Folie entwickeln, zugleich aber bestimmte Alleinstellungsmerkmale aufweisen, die nur oder fast nur dort zu finden sind. In diesem Verständnis führen Subgenres neue Elemente ein, die nicht, wie andere Innovationen, in den allgemeinen Genrefundus aufgenommen werden – vielleicht weil sie sich mit dessen Grundstrukturen, Stimmungen, Figurenarsenal und Ideologie schwer vertragen, vielleicht auch, weil sie auf ein anderes Zielpublikum gemünzt sind. So ist das Verhältnis zwischen dem Subgenre und den eigentlichen Varianten des Genres ein relativ einseitiges: Das Subgenre spaltet sich ab und nimmt dabei typischerweise mehr, als es gibt. Doch kann sich dieses Verhältnis jederzeit ändern.

Zum Beispiel trat der Italowestern eines Tages neben den Hollywood-Western, von dem er genügend Strukturen und Motive borgte, um als ‹Western› angesprochen zu werden. Zugleich aber behauptete er sich für eine Weile als eigenständige Form mit unverkennbarer Ästhetik, einem originellen Figurenarsenal und abweichenden Erzählstrukturen. Seine Alleinstellungsmerkmale lagen sowohl im rasanten Einsatz filmischer Mittel wie in der zynischen Schnoddrigkeit der

1 Vgl. zum Beispiel das *Lexikon der Filmbegriffe*: <http://filmlexikon.uni-kiel.de>, in dem seltene Varianten eines Genres als ‹Subgenre› bezeichnet werden.

Statt von ‹Subgenres› ist es in der Filmwissenschaft auch üblich, von Zyklen zu sprechen. Doch sind die beiden Begriffe nicht deckungsgleich, sondern betreffen unterschiedliche Aspekte. Ein Zyklus hat, anders als ein Subgenre, typischerweise ein begrenztes Leben, da er auf aktuelle Themen oder Anstöße reagiert, deren Aktualität wieder abflaut. Der Zyklus erschöpft sich, läuft sich sozusagen tot, der Kreis schließt sich. Vgl. den Beitrag von Hans J. Wulff in diesem Heft.

Dialoge oder der Brutalität der Gewalt, die sich ohne Moralisierung entfaltete. Ein weiterer Unterschied ergab sich *ex negativo*, aus der Abstinenz gegenüber manchen traditionellen Western-Elementen. So arbeitete der Italowestern weder mit den ethnografischen Details der Frontierzeit noch pseudohistorisch-patriotisch mit der amerikanischen Geschichte. Er konnte sich daher zunächst als exotisches Subgenre etablieren. Allerdings begann das Hollywoodkino bald, erfolgreiche Muster und Elemente zu absorbieren, so dass der Italowestern seine Alleinstellungsmerkmale und damit seinen Sub-Status mehr und mehr verlor. Zu dieser Amalgamierung trugen die in den USA produzierten Filme von Sergio Leone bei und ebenso die neue Sensibilität von New Hollywood, wie sie sich etwa im Œuvre von Sam Peckinpah manifestiert. Heute mischen sich in Quentin Tarantinos *DJANGO UNCHAINED* (USA 2012) – sofern man ihn als Western klassifizieren möchte – Stilformen des Italowestern mit traditionell amerikanischen Elementen. Dagegen wurde der Italowestern in Europa sehr viel länger als eigenständiges Phänomen wahrgenommen und zog ein spezielles Publikum an.

Neben den Alleinstellungsmerkmalen und dem hierarchischen Verhältnis zum Hauptgenre gehört es zur Charakteristik der Subgenres, dass sie sich ihres Status in der Genrelandschaft bewusst sind und sich ‚genremäßig‘ gebärden. Das bedeutet, dass sie ihre Ähnlichkeit ausstellen, sich aufeinander beziehen, sich steigern und übertreffen, einander kontrastieren oder zitieren und die typischen Elemente immer wieder in leichten Variationen einsetzen. Wie andere Genres auch muss sich ein Subgenre verfestigen, um als Kategorie wahrgenommen zu werden. Damit die Zuschauer seine spezifischen Attraktionen erkennen, pflegen Filmtitel, Lobbyfotos und andere Paratexte Auskunft zu geben. Subgenres halten sich manchmal über lange Zeit, und das Korpus kann sehr groß werden.

Will man die Hierarchie weiter treiben, so können in der Tat Sub-subgenres eines Subgenres auftreten. Eine solche Kategorie einzurichten ist allerdings nur sinnvoll, wenn genügend Beispiele dazu vorliegen. Im übrigen können viele Filme grundsätzlich einem oder auch mehreren Hauptgenres zugeordnet werden, zu weiteren im Sub-Verhältnis stehen oder gar im Subsub-Verhältnis. Auch kann die Kreuzung zwischen zwei Genres das Alleinstellungsmerkmal eines Subgenres bilden, wenn sie dauerhaft zu einer neuen Einheit verschmelzen. Mehrfachmitgliedschaft bei verschiedenen Genres auf unterschiedlichen hierarchischen Ebenen ist ohnehin häufig der Fall, wobei die Ermessensspielräume bei der Klassifizierung groß sind.

Subgenres entwickelten sich und gediehen im klassischen Hollywoodkino besonders im Rahmen der sogenannten B-Filme – Produktionen, die mit geringerem Aufwand als die Hauptfilme eines Genres (die A-Kategorie), mit kleinem Budget unter fließbandartigen Bedingungen entstanden. Meist waren sie nur eine Stunde lang, und oft wurden sie in Serie produziert, was sich als ebenso praktisches wie gut vermarktbare Format erwies. Dass sich Subgenres besonders im B-Bereich ausprägten, lag einerseits daran, dass die Kürze der Filme eine spezifische Dramaturgie verlangte, die zu neuen Erzählformen anregte. Zum andern ermutigte das kleinere finanzielle Risiko die Produzenten, sich auch auf inhaltliche und formale Risiken einzulassen und neue Ideen aufzugreifen, die sich bei Erfolg zu Subgenres verfestigen konnten. So im Falle der *Singing Western*, um die es in diesem Beitrag gehen soll, von denen in den 1930er bis 1950er-Jahren einige Hundert produziert wurden.²

II.

Die amerikanische Westernfolklore blickte in den 1930er-Jahren auf eine lange und reiche Tradition zurück: Neben bildlichen Darstellungen aller Art waren es vor allem Werke der Populärliteratur (*dime novels* und *pulp magazines*)³ sowie Balladen und Lieder, die traditionell überliefert oder auch neu komponiert wurden.⁴ Der Zirkus, das Rodeo und andere Shows lieferten einen Rahmen für solche musikalischen Darbietungen, und in den 1920ern kam das Radio als universelles Verbreitungsmedium hinzu. Neben Country- und Westernmusik wurden dort auch Hörspiele mit musikalischen Einlagen ausgestrahlt, die von Cowboys, Sheriffs und anderen Western-Figuren handelten – akustische Vorläufer des *Singing Western*.

Schon das frühe amerikanische Kino hatte Westernstoffe einbezogen. Und mit dem sogenannten «Good-Badman» William S. Hart und dem extrovertierten Tom Mix traten ab den 1910er-Jahren zwei eigenwillige Protagonisten hervor, die sich dem Western verschrieben hatten. Ihre zahllosen Filme folgten Rezepten, die noch lange viru-

2 Eine beträchtliche Zahl von *Singing Western* sind auf YouTube zu sehen: http://www.youtube.com/watch?v=qCAad5V7aCA&list=PLmHgXUJMN1TUn3d9pVQZ_Cs50xmmAki-7, leider meist in schlechter technischer Qualität.

3 Zur Entwicklung von Westernmythos und Populärkultur vgl. Cawelti (1971) sowie Buscombe (1993).

4 Vgl. das Lemma «Western music (North America)» in Wikipedia sowie die Ausführungen von Green (2002).

lent bleiben sollten: unaufwändige Herstellung und Konzentration auf die Starpersönlichkeit des Protagonisten, der für Action, Gefühl und Ordnung sorgte und ein dyadisches Verhältnis zu seinem Pferd unterhielt. Neben solchen, meist in Serie produzierten Filmen kamen auch abendfüllende, «epische» A-Western auf die Leinwand, so zum Beispiel James Cruzes *THE COVERED WAGON* von 1923 oder John Fords *THE IRON HORSE* von 1924.⁵

Zu Beginn der 1930er-Jahre, im Zuge der Depression, ging die Produktion solcher A-Western jedoch merklich zurück – Gangsterfilme trafen die Stimmung des Publikums besser.⁶ Zugleich florierte der B-Bereich, da die Kinos in ihrer neu etablierten Praxis der *double bills* neben dem Hauptprogramm je einen kürzeren Film zeigten. Das gab den Westernserien Aufschwung, die in der Provinz und auf dem Land auf ein verlässliches, meist jugendliches Publikum zählen konnten. Der B-Western «went cheerfully on its way», schreibt Edward Buscombe (1993, 45), «self-contained» und ungetrübt von der Zeitstimmung. An das gleiche Zuschauersegment war das als «musical western» oder «singing western» bezeichnete Subgenre mit seinen *singing cowboys* adressiert. Die Filme griffen zwar bestehende Rezepte auf, mussten aber auch eigene Formen entwickeln, denn im Stummfilm hatte es keine Liederinlagen gegeben, und das Hörspiel folgte, zumindest zum Teil, eigenen medialen Gesetzen.⁷ Neue Erzählstrukturen und Figurentypen waren angesagt.

Es hatte nahegelegen, die populäre Westernmusik in die Filme zu integrieren, doch erst mit dem Einsatz professioneller, von Radio und Schallplatte bekannter Musiker entstand das Konzept des Singing Western. Eher zufällig hatte das B-Studio Mascot (später Republic), das auf Western spezialisiert war, den Cowboy-Sänger Gene Autry als Schauspieler entdeckt, als er in einem Ken-Maynard-Western als musizierende Nebenfigur mit melodischer Stimme auftrat:

- 5 Zur frühen Entwicklung des Western vgl. George N. Fenin/William K. Eversons ebenso solide wie passionierte historische Darstellung (1962), die wegen der reichen Kenntnis der Materie noch immer lesenswert und informativ ist. Außerdem Buscombe (1993) in seinem geschichtlichen Abriss, der – 30 Jahre später, gestützt auf neuere Forschungsergebnisse – ähnlich angelegt ist.
- 6 Vgl. Andrew Bergman (1971, 88), der diese Entwicklung anhand von Produktionsmaterial darlegt: «[The] public would be loathe to watch civilization being staked on the frontier while it crumbled outside the theatre. If one wanted dynamism and gunplay, the gangsters provided it all, in a comprehensible and attractive frame.»
- 7 Leider war es mir nicht möglich, Recherchen zu den frühen Western-Hörspielen anzustellen.

It was a modern voice, intimate and friendly, compatible with the demands of radio and record. Smooth and warm enough to appeal to those used to popular music, it yet retained the accent of the West and the unstudied sincerity that rural audiences demanded. (Green 2002, 129)

Man erkannte Autrys Potenzial, und bald wurde er zum Protagonisten und eigentlichen Begründer des Singing Western, einer Erfolgsformel, die schnell von anderen Studios aufgegriffen wurde.⁸

Mascot / Republic und ähnliche kleine Produktionsfirmen beschränkten sich meist auf bestimmte Genres, für die sie die Voraussetzungen vorhielten – im Falle des Western eine Ranch mit (unterschiedlich dressierten) Pferden⁹, Rindern und Requisiten, felsiges oder prärieartiges Gelände außerhalb von Los Angeles, feste Produktionsteams sowie vertraglich gebundene Schauspieler und Extras. So konnte man rasch und effizient Film um Film herstellen.¹⁰ Musikalische Nummern waren in diesem Kontext keine Extravaganz, sondern günstiger zu haben als Actionszenen: ohne Stunts, simpel auszuleuchten, schnell aufzunehmen. Hier ließ sich durchaus Geld sparen. Doch war das Strecken der Handlung nicht der einzige Grund für solche Einlagen – die Beliebtheit der Cowboylieder und ihrer Sänger war so groß, dass sie ihrerseits Publikum anzogen. Die singenden Cowboy-Stars, neben Gene Autry vor allem der jüngere Roy Rogers, aber auch Dick Foran, Tex Ritter oder Gruppen wie die «Sons of Pioneers», hatten sich bereits außerfilmisch profiliert.

Von sonstigen B-Western der Zeit – zum Beispiel den «Hopalong-Cassidy»- oder den «Lone Ranger»-Serien – unterscheiden sich die musikalischen Western zunächst durch ihr wichtigstes Alleinstellungsmerkmal, den Typus ihres Protagonisten: Die singenden Cowboys waren ja keine eigentlichen Schauspieler, sondern Folklore-Performer (und sie zeigten auch keine Ambition, Rollen zu übernehmen, bei denen mimische Wandlungsfähigkeit gefragt war, sondern beschränkten

8 Die Erfolgsformel wurde sogar im afroamerikanischen Film aufgegriffen, der sich zu dieser Zeit parallel zu Hollywood mit schwarzen Schauspielern und Low-budget-Produktionsfirmen etabliert hatte: Der Sänger Herb Jeffries («The Bronze Buckaroo») trat in *HARLEM ON THE PRAIRIE* (Sam Newfield, 1938) auf, weitere Singing Western folgten; vgl. Green 2002, 177ff.

9 Pferdestars hatten meist mehrere Doubles, die je nach Talent unterschiedliche Kunststücke vorführten.

10 Zu den Produktionsbedingungen vgl. Fenin / Everson (1962), Buscombe (1993) sowie das Interview mit Joseph Kane (1975), dem Regisseur / Produzenten von mindestens hundert Singing Western für das Studio Republic.

sich auf ihre Eigenart). Meist trat ein solcher Star als er selbst, unter eigenem Namen auf, um an seine außerfilmische Karriere anzuknüpfen – obwohl er innerhalb der erzählten Geschichte eine fiktionale Rolle spielte. Doch darüber später mehr.

Wie schon William S. Hart und Tom Mix legten die singenden Cowboys Wert darauf, zugleich als echte Cowboys wahrgenommen zu werden, was allerdings nur in manchen Fällen wirklich zutraf. Doch die Behauptung, sowohl singen als auch schießen und reiten zu können, war ihr Markenzeichen, und manche konnten tatsächlich die eigenen Stunts ausführen. Was merkwürdig berührt, ist ihre Gleichartigkeit, im Phänotypus wie in der Ausstaffierung, der Art zu singen (und zu jodeln) und nicht zuletzt der fiktionalen Rolle. Dies trug entscheidend zur Verfestigung des Subgenres bei, steht aber im Widerspruch zur Persönlichkeitsfokussierung auf die namentlich hervorgehobenen Darsteller. Doch scheint es diese nicht irritiert zu haben, als wechselnde Inkarnationen derselben Figur zu erscheinen. Alle singenden Cowboys sind ebenmäßig-athletisch gebaut mit einem sympathischen, jugendhaften Gesicht und makelloser Zahnreihe. Alle tragen eine Art Ausgehuniform, elaborierte Kostüme mit Dekoknöpfen, Fransen, Paspelierungen oder Stickereien, einem asymmetrisch gebundenen Halstüchlein, gewichsten Stiefeln und dem breitkrepfigen, hohen Stetson, den man beim Musizieren nicht abnimmt (Abb. 1). Ganz gleich, was sie gerade tun, sie erscheinen nicht pragmatisch und «aggressively male», sondern wie aus dem Ei gepellt. Hierin greifen sie auf den Kleidercode von Tom Mix zurück, dessen «circus approach» legendär war.¹¹

Auch charakterlich waren die Singing Cowboys mehr oder weniger aus einem Guss: gutgelaunte, unkomplizierte, bescheidene, hilfsbereite, tatkräftige Menschen, die sich allerdings durch ihr Charisma und ihr musikalisches Talent auszeichneten. Ihre moralische Lauterkeit war – schon weil sie ein jugendliches Publikum vor Augen hatten – vorbildhaft, ihr Wertesystem das traditionelle einer ruralen Gesellschaft. Dies ging so weit, dass zum Beispiel Gene Autry (nicht im Film, sondern im Leben) einen Verhaltenscodex für Cowboys publizierte, der sich ähnlich wie jener der Boy Scouts erzieherisch auswirken sollte (Abb. 2). Im Übrigen hatte die Festlegung auf gleichartige, in gleicher Weise gutartige Protagonisten auch den strukturellen Vorteil, dass die kurzen B-Filme sich nicht mit einer längeren Exposition aufhalten mussten: Es war von Beginn an klar, aus welchem Holz die Cowboys geschnitzt

¹¹ Vgl. Fenin / Everson (1962, 184f), die der Cowboy-Kostümierung ein ganzes Kapitel widmen.



1a-d
Gene Autry
(links) und Roy
Rogers (rechts),
je mit Gitarre
und Pferd

waren und wie sie sich verhalten würden. Eine weitere Charakterentwicklung war überflüssig. Hierin unterscheidet sich das Subgenre wesentlich von den Filmen William S. Harts, der als Outlaw zu beginnen pflegte, um sich dann zur Moral bekehren zu lassen.

Meist ist dem Helden ein Sidekick (der *saddle pal*) beigeordnet, vorzugsweise ein älterer Schauspieler, der für *comic relief* sorgt (und als Helfer versagt); vor allem aber ein intelligentes Pferd, das seinem Besitzer treu ergeben ist (und als märchenhafter Helfer reüssiert).¹² Jeder

¹² Aus diesem Zusammenhang stammt der berühmte Song «There's a bridle hanging on the wall» (1936 von Carson Robison), ein Cowboy-Weepie über ein verstorbene Pony, das seinem Herrn einst das Leben rettete. Das Lied wurde 1953 von Bruce

Gene Autry's Cowboy Code

1. The Cowboy must never shoot first, hit a smaller man, or take unfair advantage.
2. He must never go back on his word, or a trust confided in him.
3. He must always tell the truth.
4. He must be gentle with children, the elderly, and animals.
5. He must not advocate or possess racially or religiously intolerant ideas.
6. He must help people in distress.
7. He must be a good worker.
8. He must keep himself clean in thought, speech, action, and personal habits.
9. He must respect women, parents, and his nation's laws.
10. The cowboy is a patriot.

Gene Autry

2 Verhaltenscodex für Cowboys von Gene Autry

Cowboy-Star verfügte über sein besonderes, besonders prächtiges Pferd, das wie sein Herr von Film zu Film unter eigenem Namen auftrat – «Champion», «Trigger», «White Flash» etc. wurden als dramatische Personae in den Credits angekündigt. Frauen spielen in diesem Kosmos allenfalls Nebenrollen oder bieten Anlass für ritterliche Taten,¹³ die Romanzen der Protagonisten bleiben an der Oberfläche. Auch kommen von Film zu Film immer neue Partnerinnen zum Zuge, so dass das geübte Publikum die Verlobungen des Helden nicht allzu ernst nimmt: Für den nächsten Film ist er jeweils wieder Single. Auch eine Familie besitzen die Cowboys nicht, sie präsentieren sich ohne Herkunft und – mit Ausnahme von Sidekick und Pferd – ohne Anhang.

Low in Deutschland als «Es hängt ein Pferdehalter an der Wand» zum Hit gemacht und sogar in *AUF DER REEPERBAHN NACHTS UM HALB EINS* (Wolfgang Liebeneiner, BRD 1954) von Hans Albers und Heinz Rühmann im Duett gesungen.

13 Allerdings traten die Cowboys öfters mit einer Westersängerin auf, insbesondere Roy Rogers in den 1940er-Jahren mit seiner Ehefrau Dale Evans. Ein paar Versuchen, ein Singing Cowgirl zur Titelheldin zu machen, war dagegen kein besonderer Erfolg beschieden. Die wenigen Beispiele, die sich diesem Konzept verschrieben hatten, scheiterten neben der eigenen Absurdität daran, dass sie die eigentliche Attraktion des Subgenres, den Singing Cowboy, marginalisierten. Vgl. die sentimentalen Western mit der Sängerin Dorothy Page, deren süßliche Lieder zum Beispiel in *THE SINGING COWGIRL* (1938) an einen Waisenjungen gerichtet sind. Hätten diese Filme besser funktioniert, hätte ein Subsubgenre daraus werden können.

Der Gutartigkeit der Cowboys standen als Antagonisten oft Gangsterfiguren, kapitalistische Unternehmer oder korrupte Bankdirektoren gegenüber – Klischees insbesondere der Depressionszeit –, denen das Handwerk gelegt werden musste. Schwarz-Weiß-Malerei war, wie in anderen populären Genres auch, ein Grundrezept.

Die Handlung der Singing Western ist meist simpel gestrickt, inhaltlich eher dürrig. Die Filme waren weitgehend frei von dramatischer Spannung, denn man wusste, dass der Held siegen und überleben würde, und sie waren frei von psychologischem Tiefgang. Oft war der Plot auch diffus und zeigte wenig Sinn für Plausibilität – doch darum ging es gar nicht. Vielmehr liegt die Attraktivität der Filme auf dem Tagtraum-Charakter der Situationen und der Performance der Protagonisten, der musikalischen wie der handfesten – also im Wesentlichen auf *semantischer* Ebene (zur Dichotomie «syntaktisch / semantisch» vgl. Altman 1986). Oft scheint der einfältige Plot nur ein Vorwand, um diese Attraktionen in einen linearen Verbund zu bringen. Schon die Titel verorten die Filme vor allem geografisch, ohne eine spezifische Handlung anzukündigen: PRAIRIE GUNSMOKE, PRAIRIE MOON, ARIZONA TRAIL, NIGHTTIME IN NEVADA oder ROUND-UP TIME IN TEXAS sind typische Beispiele.¹⁴ Oft enthalten sie allerdings einen Hinweis auf die Musik: SONG OF TEXAS, SONG OF NEVADA, SONG OF THE CABALLERO, RHYTHM OF THE RIO GRANDE, MELODY TRAIL, SUNSET SERENADE, FIDDLELIN' BUCKAROO oder, besonders poetisch, THE SAGEBRUSH TROUBADOUR. Titel dieser Art bleiben bis in die 1950er-Jahre, über die gesamte Laufzeit des Subgenres, austauschbar in Gebrauch.

Die Einführung der transmedialen musikalischen Cowboys zog, wie gesagt, Konsequenzen für die Struktur und Thematik der Filme nach sich – ein Alleinstellungsmerkmal ergab das andere. Doch das Subgenre zeichnet sich zugleich durch die spezifische Auswahl und Mischung bewährter Motive aus, die es pragmatisch vereinte. Allerdings spielen die Filme, weil «echte» Singing Cowboys die Protagonisten stellten, oft in der Gegenwart – denn man sollte Zeuge werden, wie sie in modernen Situationen und im Radio auftraten. In diesen Fällen löste sich das Subgenre von seiner historischen Bindung, verzichtet auf ganze Welten von Geschichten und Utensilien (zum Beispiel Indianer, Scouts, Frontier-Folklore). Stattdessen erscheinen technische Errungenschaften als Indizien des Zeitgenössischen: Autos, Radios, Flugzeuge und

¹⁴ Man bedenke, dass sie nicht in Arizona oder Texas, sondern im Umland von Los Angeles gedreht wurden.

sogar Fernseher (vgl. *THE SINGING COWBOY*, 1936).¹⁵ Ein frühes Beispiel, *IN OLD SANTA FE* (1934), enthält sowohl ein Cabrio mit schicker junger Frau am Steuer als auch eine altmodische Postkutsche, die im Galopp über felsigen Boden prescht, Gold transportiert und überfallen wird. 1935 gab es sogar ein Science-Fiction-Serial namens *THE PHANTOM EMPIRE*, in dem sich singende Cowboys mit einer futuristischen Alienkultur im Erdinnern anlegen. Daraus hätte sich in der Folge ein Subsubgenre entwickeln können, was allerdings nicht der Fall war.¹⁶

Eine weitere Konsequenz erwuchs aus der Natur der Liedeinlagen. Zum einen waren sie *showstopper*, da die Vortragenden sich während ihrer Auftritte ganz der Musik hingaben, so dass Feuergefechte nicht in Frage kamen – wer Gitarre spielt, kann nicht zum Revolver greifen. Außerdem ist das Musizieren eine vom Wesen her friedliche Tätigkeit (selbst beim Militär sind die Musikanten keine Kämpfer), und dies wirkte auf den Charakter der Protagonisten zurück, die weniger viril erscheinen als andere Westernhelden. Zweitens hatten die Einlagen eine gewisse Länge und konnten, anders als Hintergrundmusik, nicht nach Bedarf dosiert werden: Die meisten Lieder und alle Balladen waren mehrstrophig, was es bei der Attraktivität, die sie besaßen, zu respektieren galt. Weiterhin lassen Lieder und musikalische Rhythmen die Action-Stimmung umschlagen, denn ihr lyrisches Flair schwingt nur langsam aus.¹⁷ Als gefühlshaltige Einlagen durchbrechen sie den Gang der Handlung, setzen ihr ein eigenes Tempo entgegen und fokussieren die Zuschauer auf Gefühl und Genuss. Der Stockung und dem Entgleiten des Zusammenhangs wurde zwar oft entgegengewirkt, indem *reaction shots* die diegetischen Zuhörer einbezogen, die sich um die Performer gruppierten (und deren sichtliche Begeisterung jene des Kinopublikums steigern sollte). Doch die Eigendynamik der Einlagen behauptete sich gleichwohl. Zu ihren Besonderheiten später mehr.

Filmproduzenten, Drehbuchautoren und Regisseure reagierten auf die musikalischen Einlagen mit einer Erzählweise, die einer Nummerndramaturgie gleichkam. Auch die Spiel- und Actionszenen wurden als kleine Episoden gehandhabt, als Attraktionen von eigenem Wert. Akrobatische Stunts zu Pferde, Shoot-outs, Raufereien (*fisticuffs*), komische Szenen sowie gesellige und mitunter romantische Augenbli-

¹⁵ Doch hatte schon Tom Mix mitunter Autos in seine Filme einbezogen.

¹⁶ Zum Phänomen von *THE PHANTOM EMPIRE* vgl. Davis (2013). Die Idee, die diesem Serial zugrunde lag, wurde erst etwa 80 Jahre später mit *COWBOYS & ALIENS* (John Favreau, USA 2011) wieder aufgegriffen.

¹⁷ Zur Beharrlichkeit von Stimmungen vgl. Smith (1999, 113).

cke wechseln sich ab. Eine Konsequenz daraus war zudem, dass sich Versatzstücke aus früheren Filmen leicht einschieben ließen. Sie konnten, wie gesagt, auch anderen Genres entstammen – so enthält der Singing Western *THE OLD CORRAL* (1936) diverse typische Gangster-Szenen, während *MY PAL TRIGGER* (1946) als halber Tierfilm daherkommt und *RIDERS OF THE WHISTLING PINE* (1949) streckenweise als Melodrama und streckenweise als Problemfilm über die Schädlingsbekämpfung aus der Luft. Generische Mixturen waren den B-Filmen stets willkommen, um weitere Stoffe und Impulse auszubeuten (vgl. Davis 2013, 553–556). Es herrschten Anachronismus und Hybridität.

Eine formale Parallele zum Singing Western bildet das Musical, dessen Nummerncharakter und wechselnde Gangart ähnliche Erzählweisen generiert. Doch waren die musikalischen Western keine eigentlichen Musicals.¹⁸ Den formalen Analogien stehen keine semantischen Überschneidungen zur Seite – den Western fehlen unter anderem Opulenz, Glamour, urbane *sophistication* und eine dominante, austarierte Liebesgeschichte: der heterosexuelle «dual approach», der, wie Rick Altman hervorhebt, die Erzählung des Musicals strukturiert und seine Metaphorik bestimmt (vgl. Altman 1987, Kap. II und III). Außerdem sind die Einlagen der Western weit stärker diegetisch integriert, finden nicht auf der Theaterbühne statt, sondern in der Lebenswelt der Cowboys, oft unter freiem Himmel. Und schließlich appellierten die Musicals an ein ganz anderes Publikum als die schlichten kleinen Western. So gab es, trotz struktureller Verwandtschaft, kaum Cross-over-Phänomene. Der Singing Western ist kein wirkliches Subgenre des Musicals, die Verwandtschaftsbeziehung eine entfernte.

Die Singing Western hatten beim Gros der Westernforscher keine gute Presse. Robert Warshow gibt mit einer Mischung aus Stolz und Berührungsanst, nie einen solchen Film gesehen zu haben, obwohl er zur Generation von Jugendlichen gehörte, an die sich das Subgenre vor allem richtete (1972 [1954], 141). Und Jim Kitses schreibt zusammenfassend: «For many students of the western Gene Autry or Roy Rogers have seemed an embarrassing aberration» (1974, 68).¹⁹

¹⁸ Tatsächliche Western-Musicals gab es auf der Bühne häufiger, im Film eher selten. Beispiele für Verfilmungen solcher Stücke sind *ANNIE GET YOUR GUN* (George Sidney, 1950), *SEVEN BRIDES FOR SEVEN BROTHERS* (Stanley Donen, 1954), *OKLAHOMA!* (Fred Zinnemann, 1955) oder *PAINT YOUR WAGON* (Joshua Logan, 1969).

¹⁹ Nur wenige Filmwissenschaftler haben den Singing Western überhaupt in ihre historischen Darstellungen einbezogen, so etwa Fenin/ Everson (1962), die aber eher ungnädig darauf eingehen und ihn als eine Art Parodie des wirklichen Western be-

In späteren Jahren und im Rahmen der Cultural Studies wurde man allerdings großzügiger. Doch in der Tat handelt es sich um formelhafte Filme, die in der Theorie interessanter sind als auf der Leinwand und ein kritisches Publikum unterfordern: arm an narrativen Einfällen, kindisch in ihrer Tagträumerei, billig produziert und mit Schauspielern besetzt, die wenig Nuancen beherrschen. Plausibilität wird klein geschrieben, historische Informationen gehen gegen Null, man schlachtet aus, was sich irgend bietet, und schindet Zeit, um Geld zu sparen.

Auf der anderen Seite ist der Liedvortrag oft überzeugend und berührend – man spürt das Engagement und die Lust, mit denen die Cowboys musizieren; die Pferde sind von großer animalischer Eleganz und verblüffender Dressur, die Stunts oft virtuos; und selbstreflexive Momente oder gar Selbstironie – man vergleiche das Motto zu Beginn dieses Beitrags – sind an unerwarteten Stellen eingestreut. Auch kommen zahlreiche Momente vor, in denen unverblümt auf Radio-Auftritte und Schallplatten der realen Sänger verwiesen, die illusionäre Diegese also kurzfristig durchbrochen wird.²⁰ Trotz der Mixtur unterschiedlicher Elemente verstehen es die (meisten) der Filme, die Balance zwischen den Ansprüchen der Action und den Ansprüchen der Musik zu halten. Und die unerschrockene Art, wie sie mit ihrer absurden Konstruktion umgehen, ist unterhaltsam, liebenswert und erfrischend.

trachten. Spätere Ausnahmen bilden Joe Hembus (1976) und Edward Buscombe (1993), die keine Berührungssängste zeigen. Doch erst der Musikexperte Douglas B. Green widmete dem Phänomen 2002 ein umfassend recherchiertes Buch, das die musikalischen Besonderheiten ebenso wie die Biografie der Protagonisten umreißt und die Filme diskutiert. Übrigens tritt Green selbst als Singing Cowboy unter dem Namen «Ranger Doug» auf und ist Gründer der Gruppe *Riders in the Sky*. Auch hält er den Ehrentitel «Idol of the American Youth», tritt also in die Fußstapfen von Autry und Rogers.

20 So zum Beispiel in *THE OLD CORRAL* von 1936, an dessen Ende das glücklich vereinte Paar mit einer rotierenden Schallplatte überblendet wird.

III.

Im Folgenden möchte ich ein paar Besonderheiten der Singing Western genauer betrachten: die Darbietungsweise der Lieder, die eigenartige Doppelidentität der Protagonisten und die Adressierung an ein jugendliches Publikum.

Die Lieder in den musikalischen Western entstammen nur zum Teil der traditionellen Volksmusik. Es gehörte zum Selbstverständnis der Singing Cowboys, die Traditionen lebendig zu halten, indem sie sie weiterentwickelten, und viele von ihnen – selbst die Sidekicks – verstanden sich zugleich als Textautoren und Komponisten. Dabei pflegten sie keine puristische Stilreinheit, der Einfluss von Blues und Jazz ist ebenso spürbar wie jener der mexikanischen Mariachi. Eine Neuheit, die man häufig der Cowboytradition zuordnet, ist das sogenannte «blue yodeling». Allgemein herrschte und herrscht wohl die Vorstellung, dass die realen Cowboys jodelten, wenn sie sich über die Köpfe ihrer großen Herden hinweg verständigen wollten, und man nahm an, dass das Jodeln durch Einwanderer aus der Schweiz in den USA Fuß gefasst hatte. Doch das Blue Yodeling kam erst in den 1920er-Jahren und fern aller Viehherden oder Schweizer auf. Es verbreitete sich vielmehr durch Jimmie Rogers, dessen Stil die singenden Cowboys kopierten.²¹

In den Filmen wollte man den Liedvortrag simpel halten, damit er zum Charakter der Protagonisten passte, die volkstümlich und authentisch wirken sollten. Allerdings wurde diese Absicht konterkariert durch ein gegenläufiges Bedürfnis: Um nicht hinter die professionelle Qualität der eigenen Aufnahmen für Radio und Schallplatte zurückzufallen, zeichnete man die Lieder im Tonstudio auf. Und falls der Sänger nicht selbst Gitarre oder der Sidekick die Mundorgel spielte, traten oft weitere Instrumente hinzu. So beginnen die Filme gern mit einem einsamen Reiter, der allmählich näher kommt und sich ein Lied singt. Man sieht ihn auf Distanz in der weiten Landschaft, doch wird kein Wert auf eine entsprechende Tonperspektive oder Klangcharakteristik gelegt,²² man hört ihn so nah wie im Radio und in gleichbleibender

²¹ Vgl. dazu das Lemma «Blue Yodeling» in Wikipedia und vor allem die Ausführungen von Green (2002, 17ff).

²² In den 1930er-Jahren wurde einer realistischen Tonperspektive noch wenig Beachtung geschenkt. Doch offenbar vermied man Situationen, in denen Tonqualität und Distanz allzu weit auseinander klafften.

Lautstärke. Damit sein Gesang nicht zu dünn wirkt, verstärkt ihn ein unsichtbares Orchester.

Das Singen direkt ins Mikrofon, das sogenannte *close miking*, ist keine nur dem Singing Western eigene Praxis. Auch im Musical und gelegentlich in anderen Genres war und ist es üblich, Lieder als Nummern in Sendequalität zu bringen. Allerdings geschieht diese transdiegetische Verschiebung meist diskret und gekonnt, während sie im schlichten B-Western ganz ungeniert und abrupt erfolgt, was die Illusion schwächen kann. Alan Williams weist darauf hin, dass das *close miking* stets die Raumvorstellung affiziert:

The clarity of close recording [...] depends on the abolition of spatial impressions; not only does the sound seem very close, but it also conveys a sense of relative *spacelessness*. (1981, 151, Herv.i.O.)

Während dies der Wirkung im Musical zuarbeitet, erscheint es im Western, der so landschafts- und ortsbezogen ist, jedoch seltsam. So auch beim Musizieren vor innerdiegetischem Publikum: *Close miking* hat ja den Effekt, dass sich die Hörer direkt angesprochen fühlen, als singe man aus intimer Nähe persönlich für sie (vgl. Richard de Cordova 1986, 130). Doch so können die filmischen Figuren den Cowboy, dem sie im Saloon lauschen, gar nicht rezipiert haben. Von daher mag der verwirrende Eindruck entstehen, als dürften sie mithören, wie er fürs Kinopublikum singt. Das Lied bedient also zwei unterschiedliche Hörsituationen, die nicht gleichzeitig der Fall sein können. Und statt dies zu überbrücken, verschärfen eingeschnittene Großaufnahmen von Sängern wie Zuhörern das Dilemma nur noch weiter, weil sie uns durch wechselnde Distanzen und Perspektiven in den Raum zurückholen, ihn gegen den Eindruck der Musik bewusst machen.

Für die beigefügte Untermalung der Lieder trifft Ähnliches zu, sie ist zugleich diegetisch wie nondiegetisch: nondiegetisch, da die Instrumente, die man hört, gar nicht präsent sind, diegetisch, weil die Musik ganz offensichtlich der fiktionalen Darbietung anhaftet, sie live zu begleiten scheint. Doch *«live»* verliert hier seine Bedeutung. Allerdings sind es gerade solche fluktuierenden Unverträglichkeiten, die ein Aficionado genießen kann, der sie durchschaut: Genüsse, die nur in der Welt des Singing Western gewährt werden.

Wie erwähnt, tragen merkwürdigerweise fast alle singenden Cowboys in den Filmen ihren realen Namen, zumindest den Vornamen: «Sheriff Gene Autry» oder «Cowboy Gene», «Cowboy Roy Rogers» oder

«Ranger Tex»,²³ je nach den Erfordernissen des Plots. Und der Name fällt in den Dialogen meist häufiger als nötig, als wolle man ihn den Zuschauern einschärfen. Bei den singenden Cowboys handelt es sich also nicht um durchgängige fiktionale Figuren in immer neuen Geschichten, wie dies bei Robin Hood oder Mickey Mouse der Fall ist, sondern um durchgängig präsente Darsteller, die sich in wechselnden Rollen bewähren, ohne ihre außerfilmische Identität aufzugeben. Denn diese Identität, die aus ihrem Starcharakter in der Musikszene erwächst, ist wichtiger als jede fiktionale Plausibilität.²⁴

Man kennt das Phänomen, unter eigenem Namen aufzutreten, aus Cameo-Auftritten berühmter Personen. Mit dem Geschehen verschmelzen sie allenfalls vordergründig, und im allgemeinen bleiben sie randständig, als zusätzliche Attraktion, als Überraschung oder als Gag – sie fallen aus dem fiktionalen Universum heraus. Allerdings empfindet das Publikum den Bruch mit der Illusion im allgemeinen nicht als Störung, sondern beobachtet fasziniert, wie die prominenten Gäste sich in der Diegese bewegen, der sie eigentlich nicht angehören. Doch die Singing Cowboys fungieren als Protagonisten, nicht als Gäste, und sie sind zentral in der Diegese verhaftet. Als veritable Doppelwesen, die zugleich innerfilmisch wie außerfilmisch existieren und dies auch ausstellen, treiben sie ein Spiel, das den Ernst der Handlung ein Stückweit untergräbt. Manchmal gewinnt die Story die Oberhand und die Protagonisten vereinen sich mit den übrigen Figuren zu einem interaktiven Feld; dann wieder brechen sie heraus, um ihre Lieder so vorzutragen, wie man es von den realen Performern gewohnt ist.

Hans J. Wulff beschreibt eine weitere Parallele: Auch in den deutschen Schlagerfilmen der 1950er-Jahre war es üblich, dass die Stars «sich selbst» darstellten und ihren aus dem Showgeschäft berühmten Namen beibehielten.²⁵ So konnten sie sich auf eine – meist fadenscheinige und klamaukhafte – Geschichte einlassen, dabei aber jederzeit in ihr eigentliches Handwerk, die Musik, verfallen. Für das Publikum ergibt sich ein eigentümlicher Reiz:

23 Gene Autry war in dieser Hinsicht konsequenter als Roy Rogers, der in den 1940er-Jahren mitunter von dieser Regel abwich. Tex Ritter beschränkte sich meist auf seinen Vornamen.

24 Die Verschmelzung von fiktionaler und wirklicher Identität kann auch in gegenläufiger Richtung geschehen: So nannte sich der Stummfilm-Westernstar Gilbert M. Anderson nach der Figur, die er spielte, «Broncho Billy» Anderson.

25 Ein weiteres Beispiel bilden die Filme der Beatles.

Die rezeptive Rolle des Zuschauers beginnt zu changieren: Er bleibt in der Geschichte, verlässt auch nicht die diegetische Realität; aber tritt in eine Doppelwahrnehmung der Figur ein, sieht sie auch als Akteur der Unterhaltungswelt der Musik, die der Realität selbst zugehört. Die Platte des Schauspielers respektive Sängers kann man kaufen, die der Figur nicht. (Wulff 2014, o.S.)

Bei den Singing Western ist allerdings, zumindest tendenziell, ein größerer «Realismus» der Fall, und nicht zuletzt unterscheiden sie sich hierin von den Schlagerfilmen. Die Handlung mag zwar ebenfalls fadenscheinig und fantastisch sein, ist aber in der bekannten Abenteuerwelt des Westens situiert, in der geschossen und geritten wird, also handfeste Ereignisse zur Darstellung kommen. Außerdem wurzelten die Cowboy-Filme in der Geschichte der USA (mochte sie noch so romantisiert und verharmlost dargestellt werden), was für national-patriotische Färbung sorgte. Von daher ist der Bruch zwischen Handlung und musikalischen Einlagen, fiktionaler und außerfilmischer Figur deutlicher als im Fall der Schlagerfilme, und die Widersprüche treten stärker hervor.

Andrerseits gilt für alle Fiktionen, dass erlaubt ist, was gefällt. So ist anzunehmen, dass die Filme heute, wo die Attraktivität ihrer Elemente abgeklungen ist, brüchiger wirken als seinerzeit. Für das damalige Zielpublikum dürfte der Doppelstatus der singenden Cowboys einen besonderen Reiz gehabt haben, insbesondere für das jugendliche. Denn die Filme gewährten gleichsam ein Vergnügen im Konjunktiv: zu beobachten, wie sich Gene Autry oder Roy Rogers verhalten *würden*, wenn sie in die jeweilige fiktionale Situation geraten wären und tatsächlich die Abenteuer bestehen müssten – als wären diese Filme nicht gescripted, sondern die Darsteller direkt in die erzählten Umstände versetzt, in denen sie sich autonom, ihrer idolisierten Persona gemäß, verhalten. Dass die Idole singen konnten, wusste man; dass sie zugleich Helden der Tat waren, hob sie in eine weitere, superlativische Dimension.

Die Singing Western richteten sich primär an ein jugendliches, vorwiegend ländliches Publikum – allerdings ohne dies offiziell zu kennzeichnen, was ihre Beliebtheit bei diesem Zuschauersegment verstärkt haben dürfte. Inhaltlich waren die Western durchaus tauglich als Kinder- oder Teenagerfilme, so dass sie auch als Subgenre des Jugendfilms gelten können, und sie wurden oft – neben ihrer Funktion in den Double-bill-Programmen – als Kinder-Matinee vorgeführt (vgl. Davis 2013, 560). Dazu passt die entschärfte Gewalt, die eher choreografiert als blutrünstig wirkt, wobei Erschossene umfallen wie Schachfiguren

und kaum jemals Verletzte zu sehen sind. Auch der Tagtraumcharakter der Filme passt dazu, denn Jugendliche pflegen im Tagtraum sich und andere in imaginäre Situationen zu projizieren. Ähnlich ist der märchenhafte Charakter der Pferde zu veranschlagen oder die Komik der Sidekicks. Frederick Elkin hat – neben Omnipotenzfantasien und anderen kindgerechten Gratifikationen – vor allem auf diese beiden Elemente hingewiesen:

It has often been observed that the individual who controls a horse – a big, live, active, strong, responding animal – feels a deep sense of his own power. That a child who feels small and inferior should get such satisfaction out of a fantasy in which he owns and rides a horse seems very plausible. We leave aside any possible phallic significance. (Elkin 1974, 75)

Zu den komischen Sidekicks führt Elkin die Nähe zum Clown an sowie die für Kinder attraktive Vorstellung, dass die Sidekicks den Helden bedingungslos verehren. Man könnte dem hinzufügen, dass der Komiker, vor allem wenn er älter als der Held ist, auch als eine Art Großvater verstanden werden kann, über dessen Dummheiten, Scherze und Ängste man lachen darf. Doch im Zentrum stand in jedem Fall der Cowboy-Held, der zugleich Musikstar ist. Übrigens richtete sich auch das Merchandising, das flächendeckend in den 1930er-Jahren einsetzte, um das Phänomen sowohl zu verstärken als auch auszuhebeln, vor allem an Kinder:

[...] over the years Roy Rogers made untold millions from marketing the name and image on a bewildering panoply of products, from food to pajamas to lunch boxes. As the King of the Cowboys, Roy's persona became one of the most iconic images stamped on children's items nationwide. (Green 2002, 190)

Vom Ausmaß der Verehrung der Cowboy-Figuren kündigt schließlich eine Umfrage, welche die Zeitschrift *Life* 1950 unter amerikanischen Jugendlichen veranstaltete, um deren wichtigste Idole zu eruieren. Zwischen erwartbaren Größen wie Florence Nightingale und Abraham Lincoln steht dort gleichberechtigt der singende Cowboy Roy Rogers, moralisches Vorbild für eine ganze Generation (vgl. *Time-Life* 1950, 45f).²⁶

²⁶ Noch 1968 war die Popularität und moralische Ausstrahlung von Roy Rogers so groß, dass man eine Fast-food-Kette nach ihm benannte, die bis heute floriert. Auf

IV.

In den 1950er-Jahren kam es schnell zum Verschwinden des Singing Western oder überhaupt des B-Western aus dem Kino. Zum einen mögen die schlichten Produktionen in Schwarzweiß neben Breitwandbildern in Technicolor ärmlich ausgesehen haben.²⁷ Zum andern übernahm das Fernsehen diese Sparte, und Stars wie Gene Autry oder Roy Rogers setzten dort ihre Karriere in Serien und eigenen Shows fort. Nach wie vor wurde zwar in den Kinowestern, deren Herstellung mit größerem Budget und in kleinerer Anzahl weiterging, gelegentlich gesungen. Doch waren das begrenzte Einsätze, lyrische Momente am Lagerfeuer oder musikalische Unterhaltung im Saloon, die zum Ambiente gehörten. Die professionelle, transmediale Spezialisierung ‹singing cowboy› war bei keinem späteren Cowboy-Darsteller gegeben, es waren keine Musiker, sondern Schauspieler. So berührt das Lied ‹I was born under a wandering star›, das Lee Marvin in *PAINT YOUR WAGON* (Joshua Logan, 1969) charmant, aber mit krächzender Stimme vorträgt, nicht zuletzt dadurch, dass er so schlecht singt. Einen derart amateurhaften Liedvortrag hatte es in den 1930er-Jahren nicht gegeben, John Waynes Gesang in *RIDERS OF DESTINY* (1934) wurde zum Beispiel durch einen professionellen Sänger synchronisiert, weil er den musikalischen Standards nicht genügte.

Die Cowboy-Ballade fand in den 1950er-Jahren neue Verwendung als filmischer *theme song*, der den Credits und, an besonderen Stellen, der Handlung unterlegt war. Hier konnte der eine oder andere Singing Cowboy seine Filmkarriere fortsetzen – so Tex Ritter, ehemaliger Kollege von Gene Autry und Roy Rogers, der in *HIGH NOON* (Fred Zinnemann, 1952) ‹Do not forsake me, oh my darling› singt. Die akusmatische Stimme gibt dem Film ein musikalisches und emotionales Flair, das ihn umfängt und färbt, ohne auf der diegetischen Ebene verankert zu sein. Ein Element des Subgenres ‹Singing B-Western› bereicherte also den A-Western, wenn auch auf neue Art.

Auch als Teil der Kinderkultur ist der singende Cowboy im Film präsent geblieben. In *TOY STORY II* (John Lasseter / Ash Brannon, 1999) tritt die kleine Plastikpuppe des Cowboy-Sheriffs Woody auf (Abb. 3)

ihrer Website findet sich folgende Erklärung: ‹Roy embodied the honest, wholesome image desired for the brand. His genuine western appreciation for quality roast beef and ‹down home cooking› provided an authenticity that customers could relate to› [royrogersrestaurants.com / company information / about us].

27 In den 1940er-Jahren wurden ein paar Singing Western in Farbe produziert, was sich aber als zu teuer erwies.

– ein Spielzeug, das in großem Umfang vermarktet wurde – und singt zur Gitarre. Und auf YouTube finden sich viele von Eltern produzierte Videos, in denen ihre niedlichen, kostümierten Kinder – beiderlei Geschlechts – sich als singende Cowboys versuchen.



3 Cowboy-Sheriff Woody aus TOY STORY II

Literatur

- Altman, Rick (1981) *The American Film Musical: Paradigmatic Structure and Mediatory Function*. In: *Genre: The Musical*. Hg. v. Rick Altman. London usw.: Routledge & Kegan Paul, S. 197–207.
- (1986) *A Semantic / Syntactic Approach to Film Genre*. In: Grant 1986, S. 26–40.
- (1987) *The American Film Musical*. Bloomington & Indianapolis / London: Indiana University Press / BFI.
- Bergman, Andrew (1971) *We're in the Money. Depression America and its Films*. New York: New York University Press.
- Buscombe, Edward (Hg.) (1993) *The BFI Companion to the Western*. Neuaufl., London: Andre Deutsch / BFI.
- (1986) *The Idea of Genre [1970]*. In: Grant 1986, S. 11–25.
- Cawelti, John G. (1971) *The Six-Gun Mystique*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press.
- de Cordova, Richard (1986) *Genre and Performance: An Overview*. In: Grant 1986, S. 129–139.
- Davis, Blair (2013) *Singing Sci-Fi Cowboys: Gene Autry and Genre Amalgamation in THE PHANTOM EMPIRE (1935)*. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 33,4, S. 552–575.
- Elkin, Frederick (1974) *The Psychological Appeal for Children of the Hollywood B Western*. In: Nachbar 1974, S. 73–77.

- Fenin, George N./ Everson, William K. (1962) *The Western from Silents to Cinemascope*. New York: Orion.
- Grant, Barry Keith (Hg.) (1986) *Film Genre Reader*. Austin: University of Texas Press.
- Green, Douglas B. (2002) *Singing in the Saddle: The History of the Singing Cowboy*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Hembus, Joe (1976) *Western Lexikon. 1324 Filme von 1894–1978*. München: Heyne.
- Kane, Joseph (1975) Interview mit Todd McCarthy und Charles Flynn. In: *Kings of the Bs: Working Within the Hollywood System. An Anthology of Film History and Criticism*. Hg. v. Todd McCarthy & Charles Flynn, New York: Dutton, S. 312–324.
- Kitses, Jim (1969) *Horizons West. Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah: Studies of Authorship within the Western*. London: Thames & Hudson with BFI.
- (1974) The Western: Ideology and Archetype. In: Nachbar 1974, S. 64–72.
- Nachbar, Jack (Hg.) (1974) *Focus on the Western*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Seguron, André (1998) The Horse Opera: Gene Autry et Roy Rogers. In: *CinemAction* 86,1, S. 146–149.
- Smith, Greg M. (1999) Local Emotions, Global Moods, and Film Structure. In: *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Hg. v. Carl Plantinga & Greg M. Smith, Baltimore / London: Johns Hopkins University Press, S. 103–126.
- Time-Life (1969) The Idols of the Young. In: *This Fabulous Century: 1940–1950*, Bd. V. Hg. v. den Time-Life-Herausgebern. New York: Time-Life Books, S. 44f.
- Warshow, Robert (1972) Movie Chronical: The Westerner [1954]. In: Ders.: *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre & Other Aspects of Popular Culture*. New York: Atheneum, S. 135–154.
- Wikipedia (2014): Lemmas «Singing Cowboy»; «Western Music (North America)»; «Blue Yodel»; «Gene Autry»; «Roy Rogers» u.a.
- Williams, Alan (1981) The Musical Film and Recorded Popular Music. In: *Genre: The Musical*. Hg. v. Rick Altman. London usw.: Routledge & Kegan Paul, S. 148–158.
- Wulff, Hans J. (2014) *Musiker spielen Musiker: Die Brüchigkeit des Figur / Schauspieler-Doppels*. [Zitat aus einem noch unpublizierten Manuskript zum deutschen Schlagerfilm].