

Jörn Ahrens

Wie aus Wildnis Gesellschaft wird

Kulturelle Selbstverständigung
und populäre Kultur am Beispiel
von John Fords Film
„The Man Who Shot Liberty Valance“

ARBEIT GRENZEN POLITIK HANDLUNG
SCHAFT DISKURS SCHICHT MOBILITÄT
ZEIT ELITE KOMMUNIKATION WIRTSCHAFT
RISIKO ERZIEHUNG GESELLSCHAFT
RATIONALITÄT VERANTWORTUNG MACHT
KONTRAST KONTAKT SPRACHE MISSEN
KONTAKT VERMITTLUNG KONTROLLE
KONTAKT GEFÜHRTE WIRTSCHAFT VERTE
KONTAKT WIRTSCHAFT SOZIALISATION
KONTAKT VERMITTLUNG WIRTSCHAFT



Wie aus Wildnis Gesellschaft wird

Jörn Ahrens

Wie aus Wildnis Gesellschaft wird

Kulturelle Selbstverständigung
und populäre Kultur am Beispiel
von John Fords Film
„The Man Who Shot Liberty Valance“

Jörn Ahrens
Universität Gießen, Deutschland

ISBN 978-3-531-16774-9
DOI 10.1007/978-3-531-93238-5

ISBN 978-3-531-93238-5 (eBook)

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

Springer VS

© VS Verlag für Sozialwissenschaften | Springer Fachmedien Wiesbaden 2012

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Satz: text plus form, Dresden

Einbandentwurf: KünkelLopka GmbH, Heidelberg

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer VS ist eine Marke von Springer DE. Springer DE ist Teil der Fachverlagsgruppe Springer Science+Business Media
www.springer-vs.de

Inhalt

1 Einleitung: Kultur, Gesellschaft und John Fords <i>The Man Who Shot Liberty Valance</i>	7
2 Der Western als Gründungserzählung	29
3 Kultur	59
4 Gesellschaft	77
5 Figuren des Films	95
1 John Ford: Biographischer Überblick	96
2 Marshal Link Appleyard	99
3 Ransom Stoddard	106
4 Tom Doniphon	108
5 Liberty Valance	114
6 Recht und Gesetz im Western	118
7 Kultur und Gesellschaft	122
6 Subjektivität und Anomie oder Die Unmöglichkeit von Freiheit und Vergesellschaftung	127
1 Autonomie und Subjektivität	128
2 Das souveräne Subjekt	137
3 Freiheit und Gesetz	142
4 Subjektivität und das Böse	148
5 Anerkennung	151
7 Das Böse in der Gesellschaft und die Erziehung der Individuen	157
1 Das Böse als radikal Anderes	157
2 Kurze Ideengeschichte des Bösen	160
3 Stoddard als Erzieher	167

8 Ethik und die Ambivalenz von Kultur	183
1 Kant und das Böse	183
2 Liberty Valance und das radikal Böse	184
3 Das Böse in der Gesellschaft	194
4 Vergebliche Liebesmüh: Zum Versuch, das Böse aus der Gesellschaft zu entfernen	196
5 Western Ethics	202
6 Ethik, Gewalt, Gesellschaft	208
9 Gesellschaft als Verrechtlichung der Wildnis	213
1 Der Garten als Utopie	213
2 Cactus Rose: Kultur und Natur	222
3 Gesellschaftsgründung	226
10 Gesellschaftsgründung	241
11 Kultur und die Bereitstellung von Imaginationsräumen	267
1 Die große Erzählung	269
2 Erinnerung und Vergesellschaftung	273
3 Mythisierungen	284
4 Sozialer Raum als fiktiver Raum	291
12 Praktiken kultureller Selbstvergewisserung	297
1 Filmische Selbstvergewisserung als Kulturtechnik	297
2 Kulturelle Empirie	304
3 Populärkultur	309
4 Spielfilm und Soziologie	318
5 Kultursoziologische Perspektiven	321
Filmsequenzen: Zusammenfassungen	327
Filmographie	341
Bibliographie	343

1 Einleitung: Kultur, Gesellschaft und John Fords

The Man Who Shot Liberty Valance

Es ist nicht unbedingt üblich, eine (kultur)soziologische Studie an einem Spielfilm auszurichten. Bezeichnender Weise ist das Medium Film bislang kaum in den engeren Fokus soziologischer Arbeiten vorgerückt. Sofern dies doch der Fall ist, dient es in aller Regel als Gegenstand für Untersuchungen, die darin einen mikrosoziologischen Teilbereich innerhalb des gesellschaftlichen Gesamtrahmens sehen. Wenig verwunderlich, wenden sich solche Untersuchungen in erster Linie den geläufigen Rezeptionspraktiken des Publikums zu, der Genese und Inszenierung von Fan- oder Star-Systemen oder den allgemeinen sozio-ökonomischen Produktionsbedingungen, in die das Medium gesellschaftlich eingelassen ist. Von Fall zu Fall wird außerdem betont, der Film sei symbolisch möglicherweise stärker aufgeladen als andere kulturelle Objekte. Kaum je aber hat sich die Soziologie einzelnen Filmen oder Genres als solchen zugewandt, sich auf deren Binnenlogiken, auf die von ihnen ausgehende und in ihnen verankerte kulturelle Wirksamkeit und Kommunikation konzentriert. In aller Regel liegt stattdessen die Akzentuierung auf der sozialstrukturellen Rahmung des Mediums Film. Das ist erstaunlich, weil man davon ausgehen kann, dass das Medium Film einen ungeheuer reichhaltigen und interessanten Speicher gesellschaftlichen wie kulturellen Wissens bereithält.

Indem die vorliegende Studie von der Produktion eines amerikanischen Regisseurs ausgeht, die selbst schon stolze 50 Jahre alt ist, setzt sie sich gleich zu Beginn zwei Einwänden aus. Erstens: Warum stellt die Arbeit eines amerikanischen Regisseurs den Ausgangspunkt dar, wenn den Erfahrungshintergrund der Studie doch ganz offensichtlich eine europäische Moderne bildet? Ist demgegenüber die Spezifik der US-amerikanischen Gesellschaft nicht viel zu ausgeprägt? Wäre es nicht viel naheliegender, wenn schon ein auf das Medium Film ausgerichteter Ansatz verfolgt werden muss, von einem Vertreter des europäischen (Autoren)Films, von Rainer Werner Fassbinder etwa oder von Francois Truffaut, auszugehen? Und zweitens: Ist angesichts der raschen Verfallszeit von Produkten der populären Kultur und in Anbetracht des rapiden sozialen Wandels in der Moderne, speziell aber der Gegenwart, ein Objekt, das vor einem halben Jahrhundert erstellt wurde, im angebrochenen 21. Jahrhundert nicht schon längst hoffnungslos veraltet? Wäre es daher nicht viel sinnvoller und auch naheliegender eine aktuelle Produktion zu wählen, die einen viel deutlicheren zeitlichen Index aufweisen könnte – also beispielsweise anstatt eines Filmes von Ford oder sogar von Fassbinder, eine Produktion von Hans-Christian Schmid?

So berechtigt beide Einwände auf den ersten Blick wirken mögen, zielen sie doch an der Sache vorbei. Stattdessen argumentiert dieses Buch gerade für die These, dass die Halbwertszeit populärkultureller Artefakte mitnichten zwingend so kurz ist, wie häufig angenommen wird. Im Gegenteil, gerade von diversen Produktionen der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts lässt sich sagen, dass sie eine durchaus substantielle, langfristige und tiefergehende Wirkmächtigkeit besitzen, als dies bei neueren Filmen der Fall ist. So zeichnet sich etwa Schmidts *Lichter* (D 2003) konsequent durch einen Aktualitätsindex aus, der hier ganz unmittelbar das Thema illegaler Einwanderung an der deutsch-polnischen Grenze, genauso aber die grobkörnige Ästhetik des Films betrifft, wie auch die beiläufigen Kameraeinstellungen auf einen deutschen Alltag, die auf eine Rezeption des Bekannten setzen, das sich verfremdet, wenn es auf der Leinwand dargestellt und gesehen wird. Ähnlich fokussieren Zugänge Rainer Werner Fassbinders, wie, um nur ein Beispiel zu nennen, in *Angst essen Seele auf* (D 1974), unübersehbar auf eine Kommentierung ihrer gesellschaftlichen Gegenwart, wodurch sie sich bei allem ästhetischen und inszenatorischen Wert rasch historisieren. Schließlich lebt auch das aktuelle Blockbuster-Kino von der Überführung von Gegenwartskonventionen in eine allgemein verständliche Filmsprache – wie jüngst James Camerons *Avatar* (USA/UK 2009) in seiner Inszenierung als Umweltmärchen gezeigt hat. Damit sind diese Filmtypen in aller Regel viel stärker an den aktuellen „Zeitkern“ (Koselleck) ihres Produktionskontextes gebunden, als dies bei einem scheinbar alten, mithin stilistisch veralteten, Film wie dem John Fords der Fall ist. Das heißt, dass neuere Produktionen auf den ersten Blick ganz sicher hilfreich sein können, einen unmittelbaren Zugang zu symbolischen und medialen Vergesellschaftungsprozessen der Gegenwart zu finden, jenseits dieser (immer diffus bleibenden) Gegenwartsspanne aber an Kraft verlieren.

Zudem ist bemerkenswert, dass diejenigen Filme, die tatsächlich über eine paradigmatisch zu nennende symbolische Kraft verfügen, über die eine Epoche exemplarisch pointiert, narrativ wie ästhetisch verdichtet und zugleich einer subtilen kinematographischen Analyse unterzogen wird, in aller Regel zwar formal wie inhaltlich ambitionierte Werke sind, jedoch nicht der Avantgarde, dem Kunstkino oder dem Autorenfilm zugeordnet werden können. Vielmehr ragen diese Meilensteine einer soziologisch wie auch kulturtheoretisch relevanten Filmgeschichte üblicherweise ausgerechnet aus dem sogenannten Mainstream hervor. Damit lässt sich ein in gesellschaftsanalytischer Hinsicht interessantes Phänomen ausmachen: Unter dem Eindruck einer über massenmediale Techniken dominierten Vergesellschaftung erlangen speziell Filme, die sich einerseits klassisch als Genrefilm positionieren, andererseits aber mit den Konventionen des Genres souverän umzugehen wissen, eine sozial wie kulturell indexikalische Funktion. Gerade weil sie dem System der Gesellschaft erfolgreich und absolut zielgerichtet integriert sind, also gar nicht zwingend Alternativen der kulturellen Produktion und Rezeption realisieren wollen, gelingt es ihnen, zu einem Brennglas des kulturellen Selbstverständnisses ihrer Gegenwart zu werden. Zugleich gehen sie über diese Gegenwart aber auch hinaus, indem sie die darin angelegten epistemologischen, diskursiven und transforma-

torischen Tendenzen auf ein allgemeines Niveau gesellschaftlicher Deutung befördern. Solche Filme sind nicht nur ein exemplarischer Ausdruck ihrer Zeit, sie heben die gesellschaftlichen und kulturellen Tendenzen dieser Zeit auch im klassischen Sinne auf, indem sie sie zugleich abbilden, ikonisieren, verfremden, analysieren und dekonstruieren. Das geht aber nur im Gewande des Mainstreams auf, weil nur dieser es sich leisten kann, vordergründig völlig affirmativ aufzutreten und damit erzählerisch, dramaturgisch und ästhetisch eine Leichtigkeit zu entfalten, deren Intellektualität sich, wenn überhaupt, erst auf den zweiten Blick erschließt.

Just diese Leichtigkeit einer der Unterhaltung dienenden Inszenierung verwandelt der Mainstreamfilm immer wieder in ein wesentliches Instrument zur Analyse von Kultur und Gesellschaft. Auf dem Seziertisch der bewegten Bilder wird soziale Wirklichkeit zum Opfer einer scheinbar erfolgreichen Integration des Medienformats Spielfilm in die ihr immanenten hegemonialen Interessen der Machtdurchsetzung.¹ Hingegen bricht sich der eindeutig etikettierte Autorenfilm immer schon an seinem Uneinverständnis mit seiner Gegenwart, zumindest an seiner kritischen Distanz zu dieser. Gerade weil er Dissens und Subversion ostentativ herausstellt, bleibt er immer partikular, macht sich zwar nicht gemein mit hegemonialen Interessen, ist vor lauter Entlarvungsstreben aber auch nicht in der Lage, eine allgemeine Typik so abzubilden, dass sie zugleich verstanden und dekonstruiert wird. Auf den demgegenüber produktiven Aspekt des Genrefilms hat insbesondere Hickethier aufmerksam gemacht: „Die einfache Narrationsstruktur ist Voraussetzung dafür, dass die erzählten Geschichten in hohem Maße mit zusätzlichen Bedeutungen aufgeladen werden können.“² Genres könnten, folgert er, „für tiefer liegende kulturelle und soziale Bedeutungsgefüge eine wesentliche Transmissionsform darstellen.“³ Auf diese Weise verfährt der Genrefilm im Allgemeinen – und der hier diskutierte Western im Besonderen. Insofern ist es gerade die Typik des Formats, das dessen subtile Perspektive ermöglicht, wobei diese sich nicht nur darauf beschränkt, mythologisch grundierte „Basisgeschichten“ (Hickethier) in die kulturellen Distributionskanäle einzuspeisen, sondern derlei Mythologeme filmisch einer meta-theoretischen Bestandsaufnahme zu unterziehen. Damit wird das Genre konsequent von dem ihm immer noch anhaftenden Ruch des bloß Seriellen, Stereotypen befreit und ganz im Gegenteil als zentrales Element kultureller und gesellschaftlicher Produk-

1 Nicht von ungefähr verbindet sich diese Kompetenz speziell mit dem amerikanischen Hollywoodfilm, dem es augenscheinlich gelungen ist, kulturelle Chiffres zu entwickeln, die im globalen Maßstab dechiffrierbar, zumindest aber übersetzbar sind. Aus diesem Grunde geht das Argument, diese Filme seien Ausdruck einer spezifischen US-amerikanischen Kultur an der Sache vorbei, ist doch die moderne Massenkultur in hohem Maße amerikanisch geprägt, wenn nicht gar erfunden – das Selbstverständnis zumindest der westdeutschen Nachkriegsmoderne ist ohne Hollywood gar nicht denkbar (vgl. Lars Koch [Hg.]: *Modernisierung als Amerikanisierung? Entwicklungslinien der westdeutschen Kultur 1945–1960*, Bielefeld 2007).

2 Knut Hickethier: *Genretheorie und Genreanalyse*, in: Jürgen Felix (Hg.): *Moderne Film Theorie*, Mainz 2003, S. 82

3 Ebd.

tivität in der Gegenwart erkannt. Im Anschluss daran müsste dann freilich der Begriff der „repräsentativen Kultur“ neu bestimmt werden.⁴ Wenn diese tatsächlich innerhalb einer Gesellschaft diejenigen „Werte, Bedeutungen und Ideen zur Verfügung stellt, die kraft faktischer Anerkennung wirksam werden“,⁵ kann man nicht umhin, populäre Artefakte als die eigentlichen Produzenten einer Ikonographie, überhaupt der symbolischen Formen der Gegenwart zu adressieren, hinter deren Wirkmächtigkeit die Bemühungen einer eingehetzten bürgerlichen Hochkultur stets zurückbleiben müssen.⁶ Und dies nicht nur, weil die Produkte der populären Kultur auf eine weit breitere Rezeptionsbasis stoßen, innerhalb einer gesellschaftlichen Ökonomie der Aufmerksamkeit also ungleich effektiver agieren. Vielmehr erweisen sie sich auch als primär stilbildend, geben sie doch nicht nur die Formate vor, an denen sich Gesellschaft ästhetisch schult, sondern weisen zugleich auch deren Horizont für aktuelle und mittelfristige soziale und kulturelle Entwicklungstendenzen.

Der Begriff der repräsentativen Kultur müsste daher neu bestimmt werden und nicht allein auf den Umstand verweisen, die je spezifischen Kulturartefakte seien repräsentativ in dem Sinne, dass sie mit der habituellen Aura kultureller Distinktion ausgestattet wären oder speziell repräsentativ für ihren gesellschaftlichen Kontext seien. Genauso repräsentieren sie nämlich die im kulturellen Feld aktiven Strömungen, Konfliktlinien und Verarbeitungspotentiale und stellen damit einen kulturell performativen Raum zur Verfügung, worin die anzuerkennenden „Werte, Bedeutungen und Ideen“ überhaupt erst verhandelt und diskursiv gemacht werden können. Was damit ermöglicht wird, ist die Erstellung einer Figuration ganz im Sinne von Elias, also von Beziehungsgeflechten von Individuen, sozialen Anordnungen, die Macht- und Interaktionsverhältnisse abbilden, ohne dabei dezidiert an ihre jeweiligen Trägersubjekte gebunden oder strukturell fixiert zu sein.⁷ Diese Perspektive einer Verdichtung, Bearbeitung und Distribution sozialer Imago im Film wurde bislang in aller Regel an eine individualisierende Betrachtung des Films herangetragen, die sich vor allem auf die Psychoanalyse stützt. So etwa wenn Elisabeth Bronfen anmerkt: „And because fantasy is our most powerful tool for orga-

4 Friedrich H. Tenbruck: Repräsentative Kultur, in: Ders.: Perspektiven der Kulturosoziologie. Gesammelte Aufsätze, Opladen 1996; vgl. a. Kap. 12.

5 Udo Göttlich/Clemens Albrecht/Winfried Gebhardt: Einleitung: Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Zum Verhältnis von Cultural Studies und Kulturosoziologie, in: Dies. (Hg.): Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies, Köln 2002, S. 10

6 Kulturelle Artefakte werden im Folgenden allgemein verstanden als Dinge respektive Objekte, „die material und kulturell zugleich strukturiert werden, indem sie in soziale Praktiken eingebunden sind. (...) Artefakte haben Wirkungen, ob man will oder nicht, und damit eine Eigenmächtigkeit, die sich auf die Möglichkeit von Praktiken, Diskursen und Subjektivitäten auswirkt“ (Andreas Reckwitz: Auf dem Weg zu einer kulturosoziologischen Analytik zwischen Praxeologie und Poststrukturalismus, in: Monika Wohlrab-Sahr (Hg.): Kulturosoziologie. Paradigmen – Methoden – Fragestellungen, Wiesbaden 2010, S. 193).

7 Vgl. Norbert Elias: Die Gesellschaft der Individuen, Frankfurt/M. 2003; Ders.: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie, Frankfurt/M. 2002

nizing personal desires into coherent narratives, cinema has emerged as particularly prominent in the representation of psychic processes.“⁸ Nun braucht man nur den Begriff „psychic“ durch „social“ ersetzen und schon ließe sich die methodisch-analytische Basis des vorliegenden Buches formulieren. Nur ist damit eben nicht beabsichtigt, psychische Prozesse auf die Gesellschaft zu übertragen und so zu tun, als sei diese ein großer Mensch. Das ist freilich nicht der Fall. Wir wissen aber, dass gesellschaftliche und kulturelle Dynamiken massiv auch von Imagologien ausgehen, von einem sozialen und kulturellen Imaginären, das subtil – diskursiv wie auch ikonisch – in den Hervorbringungen von Gesellschaft und Kultur verhandelt wird. Und eben dies geschieht nach wie vor im Film als dem weiterhin zentralen Medium einer Massenkommunikation gesellschaftlicher Images – „Hollywood functions as one of the most salient archives we have of our visual culture of nightmares and dreams. (...) [The] visual culture has informed Hollywood’s refiguration of the repertoire of traditional Western images; appropriation that cites previous visual and narrative representations and transforms them in order to adjust them to the demands of contemporary culture.“⁹ Es scheint daher nicht übertrieben zu sagen, heute beerbe die populäre Kultur den klassischen Werkbegriff, womit sich das Werk aktuell viel eher in der konventionellen Genrearbeit wiederfände, als im autonomen Kunstwerk.

Vor diesem Hintergrund folgt dieses Buch zwei wesentlichen Anliegen: Zunächst beabsichtigt es, über die unmittelbare Arbeit am untersuchten Gegenstand einen kultursoziologischen Ansatz thematisch und methodisch vorzustellen. Im Vordergrund steht dabei der Versuch, kulturelles Wissen unmittelbar aus den Artefakten zu gewinnen, die eine Kultur der Gegenwart selbst hervorbringt. Insofern geht es nicht nur darum, einen alten Western daraufhin abzustauben, welche gesellschaftlichen Semantiken er womöglich noch in sich einschließt. Vielmehr ginge es darum zu zeigen, dass in diesem weitgehend konventionellen Produkt einer ökonomisch befeuerten, also dezidiert nicht „autonomen“ Massenkultur ein nicht zu unterschätzendes Wissen über Gesellschaft und Kultur aufgehoben ist. Und wenn Gesellschaft immer auch einen Anfang setzen muss, dessen sie nicht habhaft werden kann, weil sie die ihr vorgängigen Stadien der Kulturalisation niemals erreichen, sondern immer nur imaginieren kann, dann berichten die populärkulturellen Imaginationsnarrative natürlich genau davon – und sie tun es insbesondere in einem Medium, das sich narrativ in der Zeit und sich selbst in Bildern bewegt, das ästhetische Form, Visualität, Audialität, Ikonik und Dramatik in sich vereint und das gerade aufgrund seiner notwendigen Artifizialität den Blick freilegen kann auf die subtilen Abläufe von Gesellschaft. Der Entstehung und der Möglichkeit von Gesellschaft konnte man sich, von Platons Erzählung vom Staat über die großen Utopien und die Mythen von Hobbes, Rousseau und Freud, immer schon nur über Imagologien nähern, über die Implementierung, Variation und Tradierung spezifischer Narrationen.

8 Elisabeth Bronfen: *Home in Hollywood. The Imaginary Geography of Cinema*, New York 2004, S. 20

9 Ebd., S. 19

Sie verleihen der Gesellschaft erst einen Sinn, der deren Existenz rechtfertigt und sie statten sie mit einer Aura der Selbstverständlichkeit und Notwendigkeit aus, ohne die jede Normsetzung größeren Stils, die für jede Gesellschaftsformation unerlässlich ist, in sich zusammenbrüche wie ein Streichholzhäuschen.

Exakt dies leistet das Medium Film; und Fords Western über den Konflikt zwischen dem Gangster Liberty Valance, der alle Atavismen des gesetzlosen Wilden Westens verkörpert, und dem Anwalt Ransom Stoddard, der dem Wilden Westen die Wildheit abtrainieren und ihn verrechtlichen möchte, ist hier natürlich absolut paradigmatisch zu verstehen. Schließlich handelt dieser Film von nichts anderem handelt, als von den Schwierigkeiten und Hoffnungen der Gesellschaftsgründung inmitten einer offenbaren kulturellen Wildnis – visualisiert durch die Einöde der Western Frontier. Dieser Film stellt nicht weniger dar, als ein soziologisches Gedankenexperiment¹⁰ – vorbildlich und konsequent ausbuchstabiert und so anschaulich wie eindringlich inszeniert. Geradezu volkspädagogisch schreitet Ford von einer Etappe der Gesellschaftsbildung zur nächsten und drückt seinem Publikum mit dem nötigen Pathos den Ernst der Gesellschaft und die Tugenden des Bürgersinns aufs Auge. Exemplarisch lässt sich an diesem Beispiel daher auch eine kulturelle Empirie darstellen, die dicht an ihrem Gegenstand arbeitet, dessen kulturelle wie soziale Bedeutungen herauschält und darüber hinaus selbst Teil des Untersuchungsprozesses ist.¹¹ Komplettiert wird diese Arbeit am empirischen Material durch eine kulturtheoretische Analyse des Gegenstandes. Das bedeutet, die untersuchten kulturellen Dinge selbst als distinkte Daten zu begreifen. Der klassische Kanon empirischer Ansätze lässt sich somit kultursoziologisch sinnvoll ergänzen und erweitern und die Materialität von Kultur programmatisch für die Analyse von Kultur und Gesellschaft nutzen. Damit lassen sich kulturelle Dinge auch nicht lediglich als Agenten kultureller Diskurse begreifen, sondern in ihrer Eigenlogik berücksichtigen.

Darüber hinaus nutzt diese Studie Fords Film, um an ihm die gängigen Verfahrensweisen kultureller Selbstvergewisserung zu rekonstruieren sowie die Kompetenzen einer Kultursoziologie zu unterstreichen, die sowohl von einem nivellierten Kulturbegriff als auch von einem breiten Empiriebegriff ausgeht. In diesem Sinne wird insbesondere der Umgang mit einem kulturellen Datenmaterial geprobt, das in spezifischer, sich gegenseitig durchdringender Weise untersucht werden muss. Dabei handelt es sich um das Medium des (Spiel-)Films. Über dessen Narrativ und die Generierung symbolischer Bedeutungen durch die formalen und ästhetischen Praktiken des Mediums, soll exemplarisch eine Möglichkeit der Kulturanalyse dargestellt werden. Dabei fällt die Wahl mit Absicht und Bedacht auf einen klassischen Genrefilm, der heute zwar als Klassiker gehandelt wird, zur Zeit seiner Produktion aber als genuiner Repräsentant des Mainstream

10 Zum heuristischen und analytischen Wert des Gedankenexperiments in den Humanwissenschaften vgl. Thomas Macho/Annette Wunschel (Hg.): *Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur*, Frankfurt/M. 2004

11 Vgl. zur kulturellen Empirie Kap. 12.

galt. Anhand des Filmbeispiels soll erläutert werden, inwieweit sich gesellschaftliche Prozesse in kulturellen Artefakten widerspiegeln, diese also ein distinktes Datenmaterial bereitstellen, um das kulturelle Feld zu einer bestimmten Zeit und in einer bestimmten Gesellschaft zu veranschaulichen. Im Medium des Films (zwar nicht nur, wenngleich insbesondere in diesem) sedimentieren sich – mal offenkundig, mal subtil, immer aber symbolisch verdichtet – sozio-kulturelle Diskurse, die für die Selbstverständigung von Gesellschaft entweder generell oder situativ bedeutsam sind. Diese werden darin in Bild und Ton aufgehoben. Man kann daher sagen, der Film sei in kulturgeschichtlicher wie auch in kulturanalytischer Perspektive ein gefrorener, bestimmte Verhältnisse konservierender und, wie auf einer photographischen Platte, abbildender Diskurs. Insofern enthält jeder Film, enthält jedes Kulturartefakt, einen klaren kulturellen, zeitlichen Index und unveräußerlichen Zeitkern. Trotzdem lassen sich zugleich diverse Aussageformationen identifizieren, die sich auf einer Art Metaebene zu Problemen von Gesellschaft und Kultur äußern und sich ihrer annehmen. Das bedeutet, dass ein Medium wie der Film eben nicht lediglich als Reservoir zeitgenössischer gesellschaftlicher Formationen und Diskurse fungiert; der Film bildet nicht nur etwas ab, spiegelt nicht nur die Bilder der Gesellschaft in diese zurück. Vielmehr wird das Medium selbst zum kulturellen Akteur im Rahmen der wechselseitigen Auseinandersetzung zwischen ästhetischer Repräsentation, individueller wie sozialer Rezeption und einer über spezifische Diskursverhältnisse gefassten Kommunikation. Das heißt dann auch, in Rechnung zu stellen, dass der Film in der Lage ist, abstrakte, kulturelle Zusammenhänge mit seinen spezifischen formalen, ästhetischen und narrativen Mitteln zu analysieren, sie zu kommentieren und überhaupt kommunikativ in die Gemengelage von Gesellschaft und Kultur einzugreifen.

Man kann sagen, das Medium Film sei in kulturtheoretischer wie performativer Perspektive ein intervenierender, äußerst lebendiger und wirkmächtiger Diskursakteur, der mannigfaltig auf die gesellschaftlichen und kulturellen Kontexte zurückwirkt, aus denen heraus er entsteht. Zugleich ist er natürlich, da er ja kulturelles Artefakt ist, das instrumentell und in aller Regel mit einer ökonomischen Zielsetzung versehen, im Rahmen sozialer Diskurs- und Interessenlagen hergestellt wird, reines Objekt, das gerade nicht selbst analysiert, sondern in das sehr gezielt Bedeutung hineingelegt wird. Wenn Simmel daher für das Kunstwerk ausführt, und schließlich am Henkel des profansten Kruges pointiert, es lebe „ein Dasein jenseits der Realität“,¹² das sich zwar aus der Materialität seiner Formen speise, zugleich aber von diesen ablöse und einer transzendenten Realität öffne, dann trifft dies auf den Film nur bedingt zu. Diesem geht es eher noch wie jenem Henkel, von dem Simmel meint, er stelle eine ziemlich komplizierte Figur dar, indem er gleichermaßen eine praktische als auch eine ästhetische Dimension gewinne. Nur hat der Film eben nicht bloß eine distinkte Aufgabe im Horizont sozialer

12 Georg Simmel: *Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne*, Berlin 1986, S. 111

Praktiken und Kulturtechniken. Vielmehr handelt es sich um ein Medium, das Gesellschaft und Kultur bereits als audiovisuelle Repräsentation in sich aufgehoben hat. Und zugleich geht er genau darüber auch hinaus, indem das Medium die bloße Wiedergabe soziokultureller Formationen überschreibt und in eine Praxis der Interpretation, der Inspektion und der medialen Analyse überführt. Es trifft daher nur halb den Kern der Sache, wenn Winter in einem der ersten substantiellen Beiträge zur Filmsoziologie zu dem Schluss kommt, „in der Interaktion mit dem Film schaff[t]en die Rezipienten aktiv Bedeutungen.“¹³ Denn es sind nicht bloß die Rezipienten, die die symbolische Repräsentationsfolie des Films nutzen, um daran ihre gesellschaftliche Bedeutungsgenerierung anzuschließen. Das Medium selbst, in seiner ästhetisch-narrativen Verarbeitung und Bearbeitung von sozialer Wirklichkeit, schafft Bedeutungskontexte, gibt Interpretationsspielräume vor und entfaltet über die ihm eigene mediale Logik ganz eigenständig ganze Analyse- und Argumentationsketten. Die Artefakte des Mediums stellen daher nicht nur ein empirisch oder hermeneutisch aufzuschließendes Material dar. Indem sie Repräsentationsformen kultureller und gesellschaftlicher Diskurslagen abgeben, nehmen sie zugleich eine Position als kulturelle Akteure ein, die auf eine eigenständige Qualität kultureller, insbesondere auch populärkultureller Artefakte innerhalb gesellschaftlicher Interaktionskonstellationen verweist.¹⁴ Der von Denzin geprägte Begriff der „Kinogesellschaft“ (cinematic society) erweist sich daher durchaus als fruchtbar; speziell auch mit Blick auf Denzins Analyse einer Korrespondenz der Wahrnehmung der Medien Film und Photographie mit der objektiven Produktion von Erkenntnis im wissenschaftlichen Experiment. „Kinofilme wurden zu einer Machttechnologie, zu einem Apparat der Macht, der Sinn organisierte und Bedeutung ins Alltagsleben brachte.“¹⁵ Zugleich geht der Film über diesen Status des sozialtechnologischen Apparates deutlich hinaus, indem er jene sozialen Akteursqualitäten generiert, die die Diskurse der Macht gerade zu sezieren helfen.

Absicht dieses Buches ist es zu zeigen, wie sich an einem kulturellen Gegenstand arbeiten lässt und wie sehr diesem Gegenstand, einem Artefakt, das in Beziehung zur Gesellschaft steht, ein (oder sogar: sein) Wissen über Kultur und Gesellschaft inne wohnt. Bei der Untersuchung von Fords *The Man Who Shot Liberty Valance* handelt es sich dem hier genutzten Ansatz zufolge um die Analyse eines in mehrfacher Hinsicht als exemplarisch begriffenen Films. Darüber hinaus beabsichtigt diese Studie aber auch zu zeigen, was dieser Ansatz für die Kultursoziologie als Analyse von Gesellschaft (und Kultur) leisten kann. Insofern steht vor allem die Produktivität des Zugriffs im Vorder-

13 Rainer Winter: Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft, München 1992, S. 23

14 Vgl. hierzu speziell Kap. 12

15 Norman K. Denzin: Die Geburt der Kinogesellschaft, in: Rainer Winter/Elisabeth Niederer (Hg.): Ethnographie, Kino und Interpretation – die performative Wende der Sozialwissenschaften. Der Norman K. Denzin-Reader, Bielefeld 2008, S. 93; vgl. a. Norman K. Denzin: *The Cinematic Society. The Voyeur's Gaze*, London et al. 1995

grund – wobei immer präsent gehalten werden muss, dass Kulturosoziologie plural und heterogen angelegt ist und keiner einheitlichen Programmatik folgt. Entsprechend vertritt diese Studie, eine Variante innerhalb dieses Spektrums, die insbesondere auf die analytische Kompetenz populärkultureller Artefakte setzt. Im Vordergrund steht also eine Akzentuierung der Praxis kulturosoziologischen Arbeitens. Als kennzeichnend für die Kulturosoziologie kann gelten, dass sie ihre Fragestellungen und Problemlagen über die Untersuchung kultureller Praktiken und Objekte erschließt. Der Begriff des Artefakts meint demgemäß jedes Objekt, das im kulturellen Feld entsteht und das mit kulturellem respektive mit sozialem Sinn ausgestattet wird.¹⁶ Charakteristisch ist dabei, dass eine solche analytische Praxis, die auf dem Weg über kulturelle Phänomene gesellschaftliche Zusammenhänge verstehen und erklären will, auf eine interdisziplinäre Perspektive nicht verzichten kann. Entsprechend greift auch diese Arbeit immer wieder auf Erkenntnisse, Methoden und Positionen aus benachbarten Disziplinen zurück. Der sogenannte „Cultural Turn“ in den Human- und Sozialwissenschaften¹⁷ wird dabei nicht als erkenntnisverwässernde Abschleifung sozialwissenschaftlicher Ansätze und Methoden begriffen, sondern im Gegenteil als Ermöglichung einer konstellativen Bearbeitung kulturellen Wissens. Sofern Kultur nicht lediglich ein Gegenstand unter anderen sein soll, der der sozialwissenschaftlichen Untersuchung zugeführt wird, sondern ein distinktes Feld definiert, worin Interaktionspraktiken und Symbolisierungsleistungen selbst erst Untersuchungsgegenstände definieren, muss Soziologie hier die Grenzen der eigenen Disziplin ausweiten und tendenziell interdisziplinär diffundieren. Faktisch erschließt sich Kulturosoziologie als praktisch arbeitendes Feld ohnedies nicht bloß über eine nur soziologische Perspektivierung. Im Gegenteil, gerade weil es ihr um die Verbindung von Gesellschaft und Kultur geht, ist sie gehalten, ihren methodischen Fokus interdisziplinär zu erweitern. Nur in dieser Perspektive wird Kulturosoziologie unter den Bedingungen einer für die Kategorie der Kultur konstitutiven Unbestimmtheit produktiv sein können.

Damit stellt sich freilich auch die Frage nach dem Verhältnis von Kultur und Gesellschaft. Bekanntlich soll Soziologie die Wissenschaft von der Gesellschaft sein; schließlich ist Gesellschaft der „Grundbegriff der Soziologie“ (Ritsert) schlechthin. Gesellschaft erscheint demnach als Ensemble spezifischer Organisationsformen sozialer Zusammen-

16 Insofern ist der hier verwendete Begriff des kulturellen Artefakts nicht identisch mit Latours Fassung des Begriffs (vgl. Bruno Latour: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt/M. 2000). Im Vergleich zu Latour ist hier nicht jedes mögliche Ding angezielt und in den sozialen Raum einbezogen. Vielmehr liegt das Augenmerk auf explizit kulturellen Artefakten, wenngleich die Hervorhebung von deren sozialen Akteursqualitäten freilich mit Latour geteilt wird. Die Verwendung des Artefaktbegriffes mit Bezug auf kulturelle Dinge geht auf Adorno zurück, als Hervorbringungen einer ästhetischen Idee, die sich von ihrem Schöpfer symbolisch wie kulturell ablöst (vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften* 7, Frankfurt/M., 1997). Das hier genutzte Verständnis des Artefakts kann als Synthese beider Ansätze verstanden werden.

17 Vgl. Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2006