

„UNHEIGHTENED MOMENTS“

AMBIGUITÄT UND FILMISCHE LANGSAMKEIT IN KELLY REICHARDTS *MEEK'S CUTOFF* (2010)

Diplomarbeit zur Erlangung des akademischen Grades „Mag. Art.“ (Magister artium) in den Studienrichtungen *Kunst und kommunikative Praxis* und *Textil – Freie, angewandte und experimentelle künstlerische Gestaltung*.

Eingereicht an der Universität für Angewandte Kunst Wien am Institut für *Kunstwissenschaft, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung*

Betreut von Univ. Prof. Mag. Dr.phil. Gabriele Jutz.

Vorgelegt von Laura Egger-Karlegger (1046059).

Wien, April 2018

© Copyright 2018 Laura Egger-Karlegger

Diese Arbeit wird unter den Bedingungen der Creative Common Lizenz Namensnennung-NichtKommerziell-KeineBearbeitung Österreich (CC BY-NC-ND) veröffentlicht – siehe <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/at/>.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit,
dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbstständig verfasst, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe, dass diese Diplomarbeit weder im In- noch im Ausland (einer Beurteilerin / einem Beurteiler zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde, dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Wien, 30. April 2018

Laura Egger-Karlegger

DANKSAGUNG

Mein Dank richtet sich an Gabriele Jutz für die unterstützende Begleitung der vorliegenden Arbeit. Ich weiß Deine aufmerksame und reflektierte Herangehensweise sehr zu schätzen und Deine Lehrveranstaltungen waren während meines gesamten Studiums ein wichtiger Bezugspunkt für mich. Danke für die Zusammenarbeit. Ich möchte mich bei Tanja Widmann für die künstlerische und theoretische Arbeitsweise, die sie in ihren Seminaren vorschlägt, und durch die ich so viel Neues lernen konnte, bedanken. Bei Tanja, Anna Demmelbauer, Maria Fössl und Magda Barthofer möchte ich mich für die Konzeption und Realisierung des NOWOW Kinos in der Mensa der Universität für angewandte Kunst bedanken. In diesem Kontext habe ich *Meek's Cutoff* zum ersten Mal gesehen und die gemeinsamen Filmabende haben maßgeblich zu meinem Interesse an filmtheoretischer Auseinandersetzung beigetragen. Für die kontinuierliche und produktive Zusammenarbeit möchte ich mich bei der Gruppe, die sich in den Seminaren von Tanja neu und wieder formiert hat, bedanken. Bei meinen Freund*innen und Studienkolleg*innen möchte ich mich für eine Vielzahl an Unterhaltungen und Situationen bedanken. Vielen Dank an Marie für die Zeit, die Gespräche und die gemeinsame Arbeit. Meinen Eltern, Thomas und Lidia, und meiner Schwester Sophia danke ich für den Stellenwert den Film in unserer Familie einnimmt. Besonders bedanke ich mich bei euch auch für die Selbstverständlichkeit, mit der ihr immer für mich da seid. Abschließend möchte ich mich von ganzem Herzen bei Georg bedanken. Danke für den Austausch, die Gespräche und die Unterstützung.

DANKE

Gabriele Jutz, Tanja Widmann, Barabara Putz-Plecko, Manora Auersperg, Julia Ganizer, Anna Demmelbauer, Maria Fössl, Magda Barthofer, Christina Kehrer, Christoph Schwarz, Daniel Stuhlpfarrer, Dominic Conditt, Sylvia Hirschvogel, Marie Huth, Sarah Podbelsek, Florentina Prath, Alina Helal, Ina Hahn, Jessyca R. Hauser, Karolina Preuschl, Lidia Egger-Karlegger, Sophia Egger-Karlegger, Thomas Renoldner, Georg Wolf

KURZFASSUNG

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um eine Text- und Kontextanalyse des Spielfilms *Meek's Cutoff* (USA, 2010) von Kelly Reichardt. Der Film wurde als Anti-Western rezipiert und zeigt die Reise einer Gruppe Siedler*innen, die im Jahr 1845 vom Osten Nordamerikas Richtung Oregon im Westen unterwegs ist. Die filmische Form positioniert *Meek's Cutoff* im Kontext des *slow cinema*. Das zeitgenössische Phänomen der Entschleunigung wird zu Beginn dieser Arbeit mit einem Fokus auf filmische Formen der Langsamkeit verhandelt. Im Sinne einer Analyse filmsprachlicher Elemente widmet sich die Arbeit außerdem: der Repräsentation von Routine und Erschöpfung, der Hierarchisierung der Soundebenen, dem Umgang mit filmischer Landschaft und der Konzeption einzelner Figuren. Entlang der Beschreibung ausgesuchter Szenen wird das feministische Potenzial von *Meek's Cutoff* herausgearbeitet und in Bezug auf die indigene Figur widmet sich die Arbeit den Prozessen stereotyper Zuschreibungen. Ausgehend von einer Textanalyse werden Verbindungen zu filmtheoretischen, politischen und gesellschaftlichen Kontexten hergestellt.

ABSTRACT

The following paper is a text and context analysis of the feature film *Meek's Cutoff* (USA, 2010) by Kelly Reichardt. The film was received as an Anti-Western and shows the journey of a group of settlers. The story takes place in 1845 and the settlers are travelling from North eastern America and are heading towards Oregon in the West. The cinematic form positions *Meek's Cutoff* in the context of *slow cinema*. The contemporary phenomenon of deceleration is negotiated at the beginning of the paper with a focus on cinematic *slowness*. In terms of an analysis of cinematic language, the paper also deals with the representation of labour and exhaustion, the hierarchy of sounds, the depiction of landscape and an analysis of individual film characters. The feminist potential of *Meek's Cutoff* has been discussed, based on selected scenes. In relation to the cinematic character of an indigenous man, the paper deals with stereotyping and othering. Theoretical, political and social context connected to the film are established through text analysis.

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	1
TEIL 1	
Einleitung: Plot, Figuren und Kontext	5
Qualität der Langsamkeit	12
Slow Cinema	16
Kultureller Kontext, Authentizität und Zeitgenoss*innenschaft	18
Charakteristika: Was macht filmische Langsamkeit aus?	28
Marketingstrategien im Kontrast zu Langsamkeit	32
TEIL 2	
Arbeit: On-Screen und Off-Screen-Körper	36
Körperliche Rezeption: Erschöpfung	41
Spuren der Wüste	48
Orientierungslosigkeit und Nacht	53
(Haptischer) Sound: Auditive Hierarchien	58
„Haptic Hearing“ und die Geräusche der Umgebung	60
Musik und Gleichzeitigkeit	62
Schweigen und Sprechen	64

TEIL 3	
Landschaft- und Figurenanalyse	70
„The Super Unforgiving and Dynamic Landscape“	70
„Oh, you don't need to patronize Me, Mr. Meek“	78
„Searching for a Feminist Western“	88
Widersprüchlichkeiten: Emilys eurozentrische Perspektive	90
„He's saying: ‚Just over the hill. Just over there.‘“	93
Das Recht auf Unlesbarkeit	99
KONKLUSION	102
LITERATURVERZEICHNIS	106
ANHANG: HANDSCHRIFTLICHE NOTIZEN	111

VORWORT

Die Auseinandersetzung mit Film ist seit vielen Jahren ein wichtiger Bestandteil meiner künstlerischen und theoretischen Arbeit. Die Analyse filmischer Werke erzeugt ein Verständnis für die Strategien und Muster einer visuellen Welt, die uns täglich umgibt und beeinflusst. Als Einstieg in Filmgeschichte und -theorie diente mir mein Interesse an experimentellen und avantgardistischen Filmpraxen, die Sehgewohnheiten und tradierte Genrekonventionen untergraben und im Zuge dessen verschiedene Modi filmischer Wahrnehmung vorschlagen. In der Beschäftigung mit den unterschiedlichsten Formen filmischer Produktion, erscheint mir auch die Beobachtung sich wiederholender narrativer, filmsprachlicher und konzeptueller Strategien – sowohl im Kontext des Experimental- oder Independent-Kinos als auch im (klassischen) Hollywoodkino – essentiell. Verdeutlichen möchte ich hiermit, dass ich sowohl am Kunstkino als auch am Mainstream-Kino interessiert bin und meiner Meinung nach beide – oftmals als Dichotomie verstandenen – Bereiche filmischer Produktion Teil einer filmtheoretischen Auseinandersetzung sein müssen. Ein weiterer wichtiger Bezugspunkt für mich war zunächst und ist nach wie vor die Auseinandersetzung mit stereotypen Darstellungsformen in Bezug auf *gender* und *race* im Film. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, wie stereotype Formen dekonstruiert und visuelle Vorschläge fernab simplifizierender Zuschreibungen gemacht werden können. Mit diesen ersten äußert allgemein gehaltenen Worten sollen grob einige Interessensbereiche abgesteckt werden. In der detaillierten Analyse einzelner Filme sehe ich eine produktive Möglichkeit, mich komplexen Fragestellungen anhand kleiner Gesten und Momente zu nähern. Die vorliegende Arbeit fokussiert auf den Film *Meek's Cutoff* (USA, 2010) der US-amerikanischen Regisseurin Kelly Reichardt.

Reichardt ist eine wichtige Figur im US-amerikanischen Independent-Kino. Bis zum jetzigen Zeitpunkt hat sie sechs Spielfilme und drei experimentelle Kurzfilme veröffentlicht. Bei *Meek's Cutoff* handelt es sich um ihren vierten Spielfilm. Der Titel dieser Arbeit „Unheightened Moments“ bezieht sich auf ein Interview mit Reichardt, in dem sie ihr Interesse an der Darstellung von Routine und täglichen Anforderungen beschreibt.¹ Ihre Filme zeichnen sich durch einen Fokus auf alltägliche Gesten aus, welche in einer auffällig langsamen und reduzierten Form gezeigt werden. Sie thematisiert häufig gesellschaftlich marginalisierte Positionen und widmet sich der Darstellung einer zermürbenden, aber lebensnotwendigen Routine, die aus einer ökonomisch prekären Gegenwart entsteht. In einem Interview, das im März 2017 am British Film Institute stattgefunden hat, beschreibt Reichardt die Frage nach Solidarität und gegenseitiger Verantwortung als Basis ihrer Filme:

¹ Vgl. Quart, 2011, S. 41.

I think a lot of [my films] deal with questions of community and questions about who we are to each other and what do we owe to each other. [...]. Is it an each man for himself situation that we want to live in? It's mostly sort of focused on American life. Or is it [...] more about a feeling of [...] I have enough if your family is lacking I can cover us both. [...]. It seems like it's going to continue to be a bigger I got mine, good luck. [...] I think the sadness of that is in the films. [...] I don't know... It's so funny to be taken aback so constantly about life's realities.²

Die Gesten der Personen, deren Leben Reichardt immer nur in ausschnittartiger Form zeigt, sind oft mehrdeutig – kaum erzählen die Filme von Vergangenheit, Wünschen oder Vorstellungen der Figuren. Ambiguität und ein Gefühl der Verunsicherung findet sich in all ihren Filmen, die meist offen enden. Aus der Mehrdeutigkeit entsteht eine vermeintliche Unklarheit in Bezug auf die politische Positionierung der Filme. Ein Vorwurf, der Teil der Kritik an Reichardts filmischer Arbeit ist.³ Im Gegensatz dazu sehe ich gerade in dieser Mehrdeutigkeit einen wichtigen Aspekt der politischen Relevanz ihrer Filme. Das Potenzial einer polysemantischen und reduzierten filmischen Form herauszuarbeiten ist zentraler Bestandteil der folgenden filmtheoretischen Auseinandersetzung.

Reichardt arbeitet sich an einem spezifisch nordamerikanischen kinematografischen Idiom ab und so beinhalten ihre Filme häufig noch die Spuren kollektiv verankerter Genrekonventionen, die aber durch die filmische Form und den Fokus auf Mikrodramen unterminiert werden. In *Meek's Cutoff* arbeitet sie mit den Genrekonventionen des klassischen Western und thematisiert die Migrationsbewegung in den Westen Nordamerikas, welche in der Mitte des 19. Jahrhundert erstmals verstärkt stattfand. Die reduzierte filmische Form und der Umgang mit dem Narrativ des Films positioniert *Meek's Cutoff* an der Schnittstelle zwischen experimentellen und narrativen filmischen Praxen.

Die filmische Form von *Meek's Cutoff* verankert den Film innerhalb des Diskurses um *slow cinema*. Der erste Teil dieser Arbeit beschäftigt sich mit den filmsprachlichen Strategien und der zeitgenössischen Bedeutung filmischer Langsamkeit. Die Filmtheoretikerin Erika Balsom verhandelt in *After Uniqueness* (2017) unter anderem das widersprüchliche Konzept der Authentizität im Kontext einer Geschichte der Zirkulation und Distribution von Film und Videokunst. In Bezug auf ihre Konzeption von Authentizität bespreche ich das *slow cinema*. Dabei werden einerseits die kulturellen Kontexte, in denen die entsprechenden Filme produziert und konsumiert werden, behandelt. Andererseits wird es über das Konzept der Authentizität möglich, sich dem Vorwurf des Rückzugs von gegenwärtigen Beschleunigung und gesellschaftlichen Konflikten zu stellen. Ziel des ersten Teils dieser Arbeit ist es, die

² Bei dem Zitat handelt es sich um eine unvollständige Transkription Reichardts Antwort auf eine Frage, bei der Stewart „the sense of economic crisis“ in Reichardts Filmen anspricht. Vgl. Interview: Clare Stewart mit Kelly Reichardt, British Film Institute, 15.3.2017, ab 15:15, <https://youtu.be/Q9A0M6S0nbE?t=15m15s> (6.4.18).

³ Vgl. Quart, 2011, S. 42.

Ausgangspunkte der Kritik am *slow cinema* zu beleuchten und gleichzeitig die zeitgenössische Relevanz filmischer Langsamkeit herauszuarbeiten.

Das Empfinden von Langsamkeit ist subjektiv und vom jeweiligen Kontext abhängig. Aus diesem Grund ist die Auseinandersetzung mit den Charakteristika und Strategien filmischer Langsamkeit ein wichtiger Bestandteil der Begriffsdefinition von *slow cinema*. Dabei ist die Thematisierung und Repräsentation von Arbeit ein interessanter Aspekt des Diskurses und stellt den Einstieg in den zweiten Teil dieser Arbeit dar. In *Slow Cinema* (2016) von Tiago de Luca und Nuno Barradas Jorge beispielsweise wird der Thematisierung von unterschiedlichsten Repräsentationsformen von Arbeit unter dem Titel „Slow Cinema and Labour“ ein Teil gewidmet. In Reichardt's Filmen, so auch in *Meek's Cutoff*, trägt die Thematisierung von Arbeit und die Darstellung täglicher Verrichtungen grundlegend zur filmischen Atmosphäre bei – auch die Langsamkeit entsteht zum Teil aus der gezeigten Routine und Wiederholung. In diesem zweiten Teil wird nicht nur die Arbeit *on-screen* thematisiert, sondern auch die Arbeit rund um die Filmproduktion sowie die Arbeit des Publikums *off-screen*. Im Kontext eines Screenings, an dem ich teilgenommen habe, und in einigen Filmrezensionen wurde beschrieben, dass *Meek's Cutoff* das körperliche Gefühl, mit den Siedler*innen durch die Wüste gegangen zu sein, erzeuge. Um dieses Phänomen besser fassen zu können beziehe ich mich auf die körperbezogene Filmtheorie. Die Wahrnehmung und das Verstehen von Film wird hier nicht als ausschließlich intellektueller und visueller Akt verstanden, sondern als Prozess, der den Körper in seiner Gesamtheit anspricht.⁴ Die körperliche Qualität von *Meek's Cutoff* thematisiere ich in Bezug auf die Erschöpfung der Figuren *on-screen*, welche *off-screen* durch die Körper des Publikums gespiegelt wird und untersuche das Potenzial dieses Prozesses. Der zweite Teil der Arbeit widmet sich den Körpern *on-* und *off-screen*, ebenso wie der Untersuchung haptischer Bilder nach Laura Marks und einer Befragung der Dominanz des Sehsinns.

Die körperliche Qualität auditiver Prozesse ermöglicht einen Einstieg in die Analyse der Soundebene. In *Meek's Cutoff* werden Gruppendynamik, Machtstrukturen und die Verteilung von Wissen thematisiert. Anhand der Soundebene lassen sich hierarchische Formen beschreiben. Auf filmsprachlicher Ebene fällt eine umgekehrte Hierarchisierung der Soundelemente Sprache, Musik und Geräusche auf.⁵ Während Sprache in konventionellen Filmen meist das wichtigste Element ist und nicht von Geräuschen oder Musik überdeckt werden darf, nehmen die Umgebungsgeräusche in *Meek's Cutoff* viel auditiven Raum ein. Es kommt zu einer Umkehrung der klassischen Hierarchisierung der Soundebenen und die durchgängig hörbaren Geräusche tragen maßgeblich zur körperlichen Qualität des Films bei. Die Beschäftigung mit der Soundebene stellt die Schnittstelle zwischen Teil zwei und drei dieser Arbeit dar. Über die Analyse von Sprache und Sprechzeit wird die Hierarchie

⁴ Vgl. Marks, 2000, S. 145.

⁵ Vgl. Bordwell/Thompson, 2010, S. 274–278.

zwischen den Figuren, die sich auf auditiver und visueller Ebene einschreibt, behandelt. Dadurch werden auch Aspekte, welche für die folgende Figurenanalyse bedeutsam sind, thematisiert.

Im abschließenden dritten Teil der Arbeit wird die Diskussion um politische Relevanz des Films anhand filmsprachlicher Setzungen und kontextueller Bezugspunkte weiter vorangetrieben – über den Umgang mit filmischer Landschaft, aus einer feministischen Perspektive heraus und anhand der Figur des Native in Bezug auf den Prozess des *othering*. In der Darstellung und Thematisierung von historischen sowie zeitgenössischen Hierarchien und Machtstrukturen findet sich die zeitgenössische Relevanz von *Meek's Cutoff*. Die Machtstrukturen im Film werden über die Verteilung von Wissen thematisiert, welche sowohl anhand der Figuren als auch in Bezug auf das Publikum verhandelt wird. Dies passiert in einer mehrdeutigen, oft subtilen Art und Weise und einer äußerst langsamen Form. In der folgenden Arbeit soll argumentiert werden, dass der Film nicht nur auf einer historischen Ebene oder in Bezug auf eine Dekonstruktion des klassischen Westerngenres interessant ist, sondern dass die langsame Form selbst politisch und zeitgenössisch relevant ist. Erst in der Langsamkeit und in der detaillierten Betrachtung werden die filmischen Elemente, also die Soundebene, die Landschaft, die Konzeption der Figuren und die Bedeutung ihrer Gestik und Mimik (un)lesbar.

EINLEITUNG: PLOT, FIGUREN UND KONTEXT



Abb. 1: 00:00:42 –00:00:50⁶

Meek's Cutoff beginnt mit einem Schriftzug – dem Filmtitel, der aussieht als sei er in Stoff gestickt. In der Mitte des Bildes befindet sich ein Baum, in dessen Krone das Wort „Oregon“ und die Zahl „1845“ zu lesen sind. Oberhalb des Baumes steht „MEEK'S“ und unterhalb „CUTOFF“. Rund um den Baum und am Rand des Bildes sind einfache Sterne eingestickt. Das Rauschen eines Flusses, der wenige Sekunden später zu sehen sein wird, und langsame Musik begleiten das Bild. Diese klingt während der folgenden Einstellung ab, bis nur das Rauschen des Flusses, ein metallenes Geräusch und ein Quietschen zu hören sind. Ein Planwagen (*prairie schooner*⁷), der von zwei Ochsen gezogen wird, die ein Mann durch den Fluss führt, verursacht die Geräusche. Ein Pferd, das hinten an den Wagen gebunden ist, durchquert ebenfalls den Fluss. An der tiefsten Stelle reicht dem Mann das Wasser bis an die Brust. Die Kamera ist in Bodennähe positioniert und befindet sich am Flussufer, auf das sich der Mann zubewegt. Er wird seitlich von hinten gefilmt und die Kamera ist zu weit entfernt, um sein Gesicht erkennen zu können, außerdem wird es teilweise von einem Hut bedeckt. Mit einem langsamen Schwenk begleitet die Kamera die Bewegung des Mannes,

⁶ *Meek's Cutoff*, USA 2010 [feature film, DVD] Dir. Kelly Reichardt. Soda Picture, London, 2011, 98 min. Die Zeitangaben in dieser Arbeit ergeben sich, wenn die DVD mit dem Programm „DVD-Player“ auf einem MacBook abgespielt wird. Mit anderen Abspielgeräten können die Zeitangaben variieren.

⁷ Im Nordamerika des 19. Jahrhunderts waren die sogenannten *prairie schooner* die bevorzugten Transportmittel der Migration (zirka 1840-1860) Richtung Westen Nordamerikas.
<https://www.britannica.com/technology/prairie-schooner> (30.11.2017)

wobei vereinzelte, unscharfe Grashalme in den Vordergrund des Bildes kommen, wodurch ein Gefühl der Beobachtung verstärkt wird. In den folgenden Einstellungen durchqueren weitere Menschen den Fluss – drei Frauen, die auf ihren Köpfen oder Schultern Gepäck transportieren. Eine von ihnen trägt einen Käfig mit einem Kanarienvogel. Durch die Bonnets, die sie tragen, sind ihre Gesichter nicht zu erkennen. Wieder spiegelt der Schwenk der Kamera die Bewegung der Frauen. Zwei weitere Männer und ein Junge sind auf der gegenüberliegenden Flussseite zu sehen. Ein Gespräch ist hörbar, bleibt aber unverständlich, da es vom Rauschen des Flusses überdeckt wird. Eine Halbnaher zeigt eine Frau, die nasse Wäsche über dem Wüstenboden auswringt. Sie steht inmitten trockener Wüstenpflanzen, auf denen bereits Textilien zum Trocknen aufgehängt wurden. Da sie das Bonnet in dieser Einstellung nicht trägt, ist ihr Gesicht erkennbar. Weiters ist zu sehen: Ein Mann, der Wasser mit Hilfe eines Kübels in ein Fass umfüllt. Eine Frau, die Geschirr im Fluss wäscht und eine weitere, die dem Kanarienvogel Wasser zu trinken gibt. In all diesen Einstellungen ist die Kamera deutlich näher an den Darsteller*innen, als in den vorherigen. In einer weiteren halbnahen Einstellung ist ein Esel zu sehen, der von einem Mann in rotem Hemd, mit langen Haaren und einem Hut, beladen wird. Das Gesicht des Mannes ist nicht zu sehen, weil er der Kamera den Rücken zukehrt. Außerdem wird es von seinen grauen Haaren und seinem Bart verdeckt. Während dieser Einstellung ist bereits ein immer lauter werdendes Kratzen und Schaben hörbar und in der folgenden Einstellung wird der Ursprung des Geräusches sichtbar: Ein Mann, dessen Gesicht wiederum zu großen Teilen von seinem Hut verdeckt wird, ritzt sorgfältig ein Wort in einen vertrockneten, am Boden liegenden Baumstamm. Die Zeit und Witterung haben das Holz des Baumes völlig ausgebleicht und ausgetrocknet. Er beendet das Schnitzen und tritt zurück, wodurch das Wort „LOST“ lesbar wird.⁸

Meek's Cutoff von Kelly Reichardt zeigt den letzten Abschnitt der Reise dreier Pionierfamilien, die auf dem *Oregon Trail* Richtung Pazifikküste unterwegs sind. Das Setting und der historische Bezug des Films verweisen auf US-amerikanische Expansions- und europäische Kolonisationsgeschichte. Die Ortsangabe „Oregon“ und die Jahreszahl „1845“ positionieren ihn in einer Zeit, in der sich Nordamerika durch eine verstärkte Inlandmigration – von Osten nach Westen – nachhaltig verändert hat. Seit dem Jahr 1836 wanderten vermehrt Menschen Richtung Oregon, wodurch sich mit der Zeit der *Oregon Trail*⁹ als bevorzugte Route etablierte, die zwischen Independence oder St. Joseph in Missouri und dem Willamette-Tal in Oregon lag. Mit einer Strecke von 3500 Kilometern dauerte die Reise durchschnittlich 166 Tage. Zwischen 1837 und 1842 machten sich mehrere kleine Gruppen

⁸ 00:00:40–00:04:55.

⁹ Die Bewegung Richtung Westen hatte meist Oregon oder Kalifornien zum Ziel. Es entwickelte sich im mit dem sogenannten *California Trail* eine ähnlich frequentierte Strecke. Diese Route spielte besonders ab den 1840er Jahren im Kontext des Kalifornischen Goldrausches eine zentrale Rolle. Siehe: John D. Unruh, Jr: *The Plains Across. The Overland Emigrants and Trans-Mississippi West, 1840.*

auf den Weg Richtung Westen, bis 1843 mit 875 Menschen erstmals eine größere Gruppe unterwegs war. Zu diesem Zeitpunkt gab es dort nur wenige verstreute Siedlungen, die Mehrheit des Landes war noch nicht von US-Amerikaner*innen oder Europäer*innen besiedelt und die Infrastruktur war nicht mit jener des Ostens Nordamerikas zu vergleichen. Das Land im Westen war aber nur aus einer kolonialen Perspektive unbesiedelt. Im Westen lebten eine Vielzahl unterschiedlicher indigener Stämme, die sich bis heute mit Folgen der europäischen und US-amerikanischen Kolonialisierung konfrontiert sehen. Im folgenden Jahr machten sich 1475 Menschen auf den Weg und 1845, jenem Jahr, in dem der Film spielt, waren es 2500. Im Jahr 1849 wurde die Region durch die Vereinigten Staaten von Amerika offiziell als *Oregon Territorium* benannt. Bis zu diesem Zeitpunkt erhoben sowohl die USA als auch Großbritannien territoriale Besitzansprüche auf die Region.¹⁰

Mit drei Planwagen, sechs Ochsen, einem Esel und drei Pferden bewegt sich die Gruppe in *Meek's Cutoff* durch die Wüste Oregons (*High Desert*¹¹). In den ersten Minuten werden, bis auf einen Mann, mit dem es erst im weiteren Verlauf zu einem Zusammentreffen kommt, die Figuren des Films vorgestellt. Auch wenn die Figuren zurückhaltend konzipiert sind – das Publikum erfährt wenig über deren Vergangenheit oder Motivation – ist die Narration auf Emily Tetherow (Michelle Williams) fokussiert. Ihr Mann Solomon Tetherow¹² (Will Patton) spielt bei täglichen Entscheidungen eine zentrale Rolle. Durch die schwangere Glory White (Shirley Henderson), ihren Mann William (Neal Huff) und ihren Sohn Jimmy (Tommy Nelson) wird unter anderem Religion thematisiert. Die ersten gesprochenen Worte des Films sind eine von Jimmy vorgelesene Bibelpassage.¹³ Millie Gately (Zoe Kazan) und Thomas Gately (Paul Dano) sind das jüngste Paar der Gruppe und verkörpern eine gewisse Naivität, welche sich im Laufe des Films zu Verzweiflung wandelt. Die beiden bringen einen Kanarienvogel auf die Reise mit. In den bereits beschriebenen ersten Einstellungen ist zu sehen, wie er Wasser zu trinken bekommt und zu einem späteren Zeitpunkt ist ein nunmehr leerer Käfig zu sehen, der an einem Wagen baumelt.¹⁴ Thomas ritzt das erwähnte „LOST“ in den Baumstamm, wodurch die Situation der Reisenden von Beginn an thematisiert wird.

Die Gruppe hat Stephen Meek, einen *frontiersman*¹⁵, bezahlt, damit er sie über eine vermeintliche Abkürzung schneller nach Oregon führt. Zu Beginn des Films ist er bereits

¹⁰ Vgl. Ragen, 2013, S. ix.

¹¹ Die Wüste liegt südlich der Blue Mountains, westlich der Cascade Range, westlich von Idaho und nördlich von Nevada – im Osten des Bundesstaats Oregon. Vgl. LaLande, 2017, https://oregonencyclopedia.org/articles/high_desert/ (30.11.17).

¹² Wie bei Stephen Meek handelt es sich bei Solomon Tetherow um eine historisch dokumentierte Person. Aus (seinen) Tagebüchern geht hervor, dass er Teil des Migrationszuges im Jahr 1845 war. Meek hat in diesem Jahr einen Teil des Migrationszuges zu einer Abkürzung nach Oregon überredet und mit großer Wahrscheinlichkeit nahm auch ein Mann namens Solomon Tetherow an dieser Abkürzung teil. Zwei Figuren des Films sind demnach historische Personen und ihr Zusammentreffen ist dokumentiert. Vgl. Clark/Tiller, 1993, S. 54 und S. 247.

¹³ 00:06:52–00:07:46.

¹⁴ 01:04:40–01:04:47.

¹⁵ Der Begriff der Grenze (*frontier*) spielt eine wichtige Rolle in der amerikanischen Geschichtsschreibung und im Genre des Western. Er bezeichnet die Grenze zwischen US-amerikanischem Territorium sowie durch europäische Kolonien besiedelte Gebiete und unbekanntem bzw. „unbesiedeltem“ Land. Das aus der Perspektive

angeheuert, weder das erste Treffen noch die vorherige Wanderung ist zu sehen und die Vorgeschichte wird in Dialogen nur peripher thematisiert. Stephen Meek, der dem Film seinen Namen gibt, ist eine gut dokumentierte historische Figur. Im Jahr 1845 überzeugte er eine Gruppe von 1200 Menschen mit 200 Wagen und 2000 Nutztieren, sich ihm anzuschließen. Er versprach ihnen Zeitersparnis und Sicherheit vor indigenen Gruppen, die angeblich einen Überfall auf die Hauptroute planten.¹⁶ Während eines ersten Dialogs¹⁷ erfährt Glory von Emily, dass die Männer darüber beratschlagen, ob Meek gehängt werden soll. Bereits zu Beginn des Films herrschen Zweifel an Meeks Glaubwürdigkeit. Seine Motivation bleibt undurchsichtig und die Frage, ob er sie bewusst in die Irre führt oder ob er sich und sein Wissen überschätzt hat, bleibt ungeklärt. Im Verlauf des Films bewegt sich die Gruppe durch unwegsames, gleichbleibend karges Gelände, wobei sie schon zu Beginn die Orientierung verliert und ihr langsam die Wasservorräte ausgehen. Die Gruppendynamik ändert sich mit der Gefangennahme eines indigenen Mannes¹⁸ (Rod Rondeaux) durch Meek und Salomon. Emily hat den Mann bereits einmal gesehen und ist ihm auch ein zweites Mal begegnet. Hin- und hergerissen zwischen Angst und der Hoffnung, er wisse, wo Wasser zu finden sei, beschließt die Gruppe, gegen das Anraten von Meek, ihn nicht zu töten und in einem weiteren Schritt ihm zu folgen. Doch auch diese neubesetzte Führungsposition ändert nichts an der Orientierungslosigkeit der Gruppe. Ein Gefühl der Unsicherheit bleibt durch die erschwerte Kommunikation konstant. Denn obwohl der Native spricht, können die Figuren des Films ihn nicht verstehen und, auf Grund der Entscheidung der Filmemacherin, keine Untertitel zu verwenden, auch ein Großteil des Publikums nicht. Nach dem Verlust eines der Planwagen und mit zunehmender Verzweiflung, kommt es zu einer Konfrontation zwischen Emily, Meek und dem Native, wobei Emilys Solidarität mit dem unbekanntem Mann deutlich wird. Der Film endet offen und so bleibt das Schicksal der Figuren weitgehend ungeklärt. In den letzten Minuten kommt es allerdings zu einer Verschiebung der Machtstruktur und Meek gesteht sein Scheitern ein. Die Veränderung in der hierarchischen Gruppendynamik wird im folgenden Absatz anhand der Schlusszene beschrieben.

der Kolonialmächte unbesiedelte Land war von verschiedenen indigenen Stämmen bewohnt, welche gewaltsam und strategisch vertrieben wurden. Die sogenannten *frontiersmen* waren Männer, die an den Grenzen des kolonisierten Territoriums lebten und sich durch Expeditionen Wissen über das unbekannte Land aneignen konnten. Dieses Wissen war im Zuge der großen Migration von Bedeutung, da die Siedler*innen, vermehrt während dem ersten Jahrzehnt, darauf angewiesen waren. Während den ersten Jahren wurden oft *frontiersmen* angeheuert, um Siedlungszüge nach Westen zu führen. Vgl. Unruh, 1993, S.108.

¹⁶ Die Geschichte von Stephen Meek scheint Faszination auszuüben, denn es gibt einige Publikationen, die sich ausschließlich ihr widmen. Keith Clark und Lowell Tiller beispielsweise haben in ihrem Buch „Terrible Trail: The Meek Cutoff, 1845“ (Oregon, 1966) anhand von Tagebucheinträgen und Briefen mit großer Wahrscheinlichkeit die genaue Route des „verschollenen“ Wagenzugs nachvollzogen. Die Publikation wird von Kelly Reichardt als historische Quelle für den Film und dessen Vorbereitung genannt. Vgl. Quart, 2011, S. 41. In „The Meek Cutoff: Tracing the Oregon Trail’s Lost Wagon Train of 1845“ (Washington, 2013) bezieht sich der Autor Brooks Geer Ragen auf Tiller und Clark und bereist die Route mit einem Research- und Expeditionsteam Tag für Tag selbst. Die Faszination scheint teilweise von einem vermeintlichen Goldfund auszugehen, dem in beiden Publikationen ein Kapitel gewidmet ist.

¹⁷ 00:11:47–00:12:02.

¹⁸ Der Native American bekommt im Film keinen Namen, auch im Abspann wird er nur „The Indian“ genannt.

Der Native, dem die Gruppe inzwischen folgt, betritt den Bildausschnitt auf der linken Seite und durchquert ihn fast vollständig. Er geht durch eine trockene Wüstenlandschaft und zunächst ist nur ein Teil seines Körpers, mit dem Ende der Einstellung seine gesamte Gestalt zu sehen. Der Boden ist von niedrigem, trockenem Gras und vereinzelt Steinen bedeckt. Die Landschaft vor ihm erhebt sich zu einem sanft ansteigenden Hügel, weswegen das Publikum nicht weit sehen kann und unklar ist, worauf er sich zu bewegt. Er ist von hinten zu sehen, trägt eine Decke über seiner linken Schulter, ein gewebtes Gefäß in seiner linken, eine Pfanne und einen Stoffbeutel in seiner rechten Hand. Die Kamera folgt seiner Bewegung langsam. Zu hören sind seine Schritte, das Quietschen der Planwagen und die Geräusche von Insekten. Dann sind Emilys Gesicht und Schultern von vorne zu sehen. Sie trägt ihr Bonnet nicht mehr, auf ihrem Gesicht und ihrer Kleidung sind die Spuren der zehrenden Reise zu erkennen. Sie befindet sich in der Mitte des Frames und die Kamera begleitet ihre Bewegung. Zu hören sind Umgebungsgeräusche, bis eine männliche Stimme mehrmals „Whoa“ ausruft. Emily sieht sich nach der Stimme um. In der nächsten Einstellung ist Glory zu sehen, die inzwischen die Ochsen eines Planwagens führt. Um die Tiere zu stoppen, ruft auch sie laut „Whoa“, bleibt stehen und blickt auf etwas *off-screen*. Nun ist wieder Emily sichtbar, sie schaut umher, fixiert ihren Blick und langsame sphärische Musik setzt ein, gefolgt von einem Schnitt auf eine menschenleere Landschaft, in deren Mitte ein Baum steht, dessen untere Hälfte grüne Nadeln trägt. Die obere Hälfte ist vertrocknet. Hinter dem Baum erhebt sich wiederum die Landschaft, wodurch der Blick erneut beschränkt bleibt. Das Bild bleibt einige Sekunden menschenleer, bis nacheinander – Jimmy zuerst, gefolgt von Millie und Glory – die Menschen im Bildausschnitt auftauchen. Ihre Bewegung ist von langsam anschwellender Musik begleitet, gleichzeitig sind die Schritte und das Rascheln der Kleider deutlich zu hören. Die Kamera ist fixiert und steht in einigem Abstand zur Szenerie, Figuren und Baum erscheinen klein.

Nachdem alle bei dem Baum angekommen sind, fragt Jimmy: „Mommy, a tree can't live without water. Can it?“ Darauf folgt Millies Versuch, Thomas von der Umkehr zu überzeugen. Emily und Solomon mischen sich in die Unterhaltung ein und versuchen, die beiden bei der Gruppe zu halten. Während sie sprechen schwillt die Musik langsam ab. Es folgt eine nahe Einstellung, die Millie und Thomas zeigt. Sie hat sich zu ihm gedreht, nach seiner Jacke gegriffen und versucht erneut ihn zu überzeugen. Während er zögernd zur Seite schaut, ist Solomons Stimme, die Glory nach ihrer Meinung fragt, aus dem *Off* zu hören. Nach einem weiteren Schnitt sind Emily, Solomon, Jimmy und Glory in einer halbnahen Einstellung vor dem Baum zu sehen und Glory entscheidet sich gegen die Umkehr. „We stay the course. We don't have a choice not that I see.“ Aus dem *Off* erkundigt sich Thomas nach Meeks Meinung und die Figuren richten ihren Blick auf ihn, der sich außerhalb des Frames befindet. Meek, auf einem Pferd sitzend, ist seitlich in einer

halbnahen Einstellung von unten zu sehen. Sein Blick ist nach unten gerichtet und seine Hände liegen übereinander. Er blickt aus dem Frame, Richtung Solomon und Emily und erwidert: „I'm taking my orders from you now, Mr. Thetherow, Mrs. Thetherow. And we're all taking our orders from him, I'd say. We're all just playing our parts now. This was written long before we got here. I'm at your command.“ Mit *him* meint Meek den Native und während er über ihn spricht, ist zu sehen, wie dieser durch eine weite, offene Landschaft geht. Auf der rechten Seite des Frames ist ein kleiner Teil des Baumes zu sehen und im Hintergrund, in weiter Entfernung erhebt sich eine Hügelkette. Der Native geht langsam von links nach rechts. Der Film endet mit einer Nahaufnahme von Emilys Gesicht, eingerahmt von den Ästen des Baumes blickt sie in seine Richtung. In der folgenden Einstellung, die den Native wieder in der weiten Landschaft stehend zeigt, wird deutlich, dass er ihren Blick erwidert. Langsam dreht er der Kamera den Rücken zu und setzt sich in Bewegung. Die sphärische Musik setzt erneut ein; noch während er sich entfernt wird langsam ein Schwarzbild eingeblendet und der Abspann, der wie das Titelbild zum Teil gestickt zu sein scheint, beginnt.¹⁹



Abb. 2: 01:31:02.

¹⁹ 01:30:06–01:33:28.



Abb. 3: 01:32:36.



Abb. 4: 01:32:42.

QUALITÄT DER LANGSAMKEIT



Abb. 5: 00:06:00

Auf die Einstellung am Beginn des Films, die das Wort „LOST“, eingeritzt in einen toten Baumstamm zeigt, folgt eine Totale. Im Hintergrund ist der Fluss und auf der rechten Seite ein angeschnittener Hügel zu sehen, im Vordergrund trockenes Steppengras. Die Gruppe bewegt sich auf die Kamera zu und verlässt den Bildausschnitt nacheinander auf der linken Seite. Angeführt wird sie von dem bärtigen Mann im roten Hemd. Nachdem ein Esel das Bild verlassen hat, eröffnet sich ein Blick auf eine menschenleere Landschaft, die für einige Sekunden zu sehen ist, bis in der Mitte des linken Bildrands allmählich ein Reiter auf einem Pferd auftaucht. Für einen Moment sieht es so aus als würde sich der Reiter schwerelos in der Luft bewegen, bis verständlich wird, dass es sich um eine langsame Überblendung zur nächsten Einstellung handelt. Zu sehen ist eine Totale, die wiederum eine karge Steppenlandschaft zeigt. In einiger Entfernung bewegt sich die Gruppe auf einer Erhöhung entlang der Horizontlinie. Das Gras im Vordergrund bewegt sich im Wind, in der Mitte des Bildes ist eine dunklere Stelle (eventuell eine Ansammlung von Steinen) zu sehen und das Bild ist fast vollständig in hellbraun gehalten. Im Moment, in dem die erste Einstellung fast vollständig in die zweite übergegangen ist, setzt atmosphärische Musik ein – bis dahin war nur das Quietschen der Wagen, das Rauschen des Flusses, die Bewegungen der Menschen und Tiere hörbar – die in der Folgeeinstellung von Zirpen abgelöst wird. Zu sehen sind die

rötlich orangen Farben des Sonnenuntergangs auf den Wolken und das Blau des Himmels dazwischen, vor einer mit Textilien behängten Wäscheleine, die als schwarze Silhouette sichtbar ist. Es ist Nacht geworden.²⁰

Meek's Cutoff erzählt seine Geschichte in minimalistischer und zurückhaltender Form. Die lange Überblendung fungiert als Übergang zwischen dem Prolog und dem folgenden Film. Wasser wird als wichtige Ressource eingeführt – die Gruppe durchquert einen Fluss, ein zentraler Moment für die Reise der Siedler*innen.²¹ Auch die gezeigten Arbeiten (Wäsche- und Geschirrwaschen, Wasservorrat auffüllen und den Kanarienvogel füttern) sind an das Vorhandensein von Wasser gekoppelt. Das Verschmelzen der Landschaften durch die Technik der Überblendung ermöglicht zu beobachten, wie der Fluss langsam verschwindet und zu trockenem Wüstenboden wird. Parallel dazu wird das Rauschen des Flusses langsam ausgeblendet und weicht atmosphärischer Musik. Der Moment, in dem die Gruppe eine Wasserquelle verlässt, wird ausgestellt. Im weiteren Verlauf wird die Bedeutung dieses ersten Ortes deutlich und die Suche nach Wasser zu einem zentralen Thema der Narration. Durch die Überblendung wird Meek, der auf einem Pferd die Gruppe anführt und mit einigem Abstand vorangeht, als Anführer und Außenseiter positioniert.²² Das für den Film zentrale Motiv des Gehens durch eine karge Wüstenlandschaft wird in diesen Minuten erstmals etabliert. Die etwa zweiminütige Überblendung²³ thematisiert auf narrativer Ebene zentrale Motive des Films und nimmt diese vorweg, wodurch deren Bedeutung erst im Nachhinein oder im Zuge eines erneuten Ansehens lesbar wird. In der ersten Konfrontation wirkt der Moment der Überblendung in seiner Langsamkeit irritierend. Auch die vorhergehenden Einstellungen sind langsam, jedoch gibt es dort Menschen und Tätigkeiten zu beobachten. Das Gezeigte ist schnell erfassbar, gleichzeitig ist die Kamera- und Publikumsposition ungewohnt, wie etwa der Abstand zu einem Gespräch, das zwar hör- aber nicht verstehbar ist oder die Entscheidung, die Gesichter der Figuren kaum zu zeigen. Durch die Unterwanderung des gewohnten Settings, in dem der vorfilmische Inhalt explizit für die Kamera inszeniert und arrangiert wird, entsteht eine voyeuristische Position. Die unscharfen Grashalme, welche durch einen langsamen Schwenk in den Bildausschnitt kommen, verstärken das Gefühl, das Publikum sei in einer Beobachtungsposition. Die ersten Minuten des Films wirken natürlich, so als würde das Gezeigte auch in Abwesenheit der Kamera passieren. Die formalen Verfahren erinnern an

²⁰ 00:04:56-00:06:36.

²¹ Flussüberquerungen werden in der Geschichtsschreibung der amerikanischen Migration des 19. Jahrhunderts und in den Tagebüchern der Siedler*innen als gefährlich beschrieben und Wasser ist, besonders in der Wüste, von großer Bedeutung. Vgl. Unruh, 1993, S. 157.

²² Kommentare zur Überblendung siehe: Vgl. Pattison, 2016, <https://mubi.com/notebook/posts/cows-aren-t-built-to-swim-kelly-reichardt-s-essays-on-the-unvoiced> (20.12.17) und Dietrich, 2011, <https://tmagazine.blogs.nytimes.com/2011/04/07/o-pioneers-kelly-reichardts-anti-western/> (20.12.17).

²³ Gemeint sind hier die zwei Einstellungen in ihrer Gesamtdauer, die ineinander übergehen und jeweils etwa eine Minute dauern. Der Moment, in dem tatsächlich zwei Einstellungen gleichzeitig zu sehen sind, dauert etwa 25 Sekunden.

beobachtende Dokumentationen.²⁴ Demgegenüber ist eine Überblendung ein auffallend künstlicher Eingriff, der das Material und die Methoden des Films bewusst macht. Die Überblendung der zwei Einstellungen zeigt das Gehen als Tätigkeit, als Notwendigkeit um den Ort wechseln zu können, gleichzeitig werden die zwei grundlegenden Parameter von Film, das Vergehen von Zeit und das Durchqueren von Raum, sichtbar.²⁵ Ebenfalls im Kontrast zu den vorherigen Minuten hat der beschriebene Übergang eine traumartige Qualität, die sich durch die räumliche Orientierungslosigkeit im Bild und den Eindruck, die Figuren würden schweben, einstellt. Die Orientierungslosigkeit des Publikums in diesem Moment spiegelt die der Figuren des Films wider.

Der Prolog stellt die Figuren vor, ohne dass ihre Vorgeschichte oder Motivation transparent gemacht würde. Der Film zeigt einen kleinen Ausschnitt aus dem Leben und der Reise der Siedler*innen, steigt abrupt in die Geschichte ein und endet offen. Es wird wenig miteinander gesprochen und meist nur in Zusammenhang mit täglichen Entscheidungen oder Situationen. Die seltenen Dialoge fungieren trotzdem als Exposition und bieten einen bruchstückhaften Einblick in die Ängste, Vorstellungen und Hoffnungen der Figuren. Die Geschichte ist chronologisch aufgebaut und lässt sich anhand einiger *plot points* einfach nacherzählen. Die Thematisierung der Bewegung von Siedler*innen Richtung Westen verweist auf einen narrativen Topos des Westerngenres – das Thema der Grenze²⁶ – in dem die Inbesitznahme vermeintlich unbesiedelten Landes als zentrales Moment der US-amerikanischen Geschichtsschreibung von Bedeutung ist. Dieses Moment einer Zäsur wird in *Meek's Cutoff* in reduzierter Form und auf alltäglicher Ebene dargestellt. Auch wenn sich die Narration in wenigen Momenten zuspitzt, gibt es keine überhöhten dramatischen Momente. In einem Setting, das die täglichen Anforderungen einer orientierungslosen Reise durch karge, unfruchtbare Wüstenlandschaft thematisiert, kann der Verlust eines Wagens oder die Verknappung der Wasservorräte verheerend sein. Das Zusammentreffen beziehungsweise die Gefangennahme des indigenen Mannes kann als zentraler *plot point*, als Wendepunkt gesehen werden. Seine Anwesenheit verändert die Gruppendynamik, wodurch stereotype Vorstellungen ausgesprochen und teilweise widerlegt werden. Trotz des narrativen Wendepunkts ändert sich weder die zeitliche Ausdehnung noch die Struktur des Films.

Der Film ist kreisförmig strukturiert – Tag und Nacht wechseln einander ab. Untertags bewegt sich die Gruppe weiter Richtung Westen, immer auf der Suche nach Wasser, bis ein günstiger Ort für die Übernachtung gefunden ist. Das Sonnenlicht zeigt die Auswirkungen

²⁴ Kelly Reichardt nennt die Dokumentation *Nanook of the North* von Robert J. Flaherty (USA, 1922) als Bezugspunkt für den Film.

²⁵ Vgl. Gorfinkel, 2016, S. 132.

²⁶ Die romantische Vorstellung einer unbekannt, freien und „wild“ Landschaft, jenseits der Grenze der zivilisierten Welt ist ein wiederkehrendes Thema im Genre des Western. Die Vorstellung, sich diese zu eigen zu machen, war Teil der Motivation eine strapaziöse Reise in den Westen aufzunehmen. Vgl. Weidinger, 2006, S. 59–62.

der strapaziösen Reise auf körperlicher Ebene und macht die zunehmende Verunsicherung und Orientierungslosigkeit sichtbar. Im Kontrast dazu sind die Nachtszenen auffällig dunkel, oft sind nur vage Konturen und vom schwachen Schein eines Lagerfeuers erhellte Gesichter zu sehen. Gespräche finden in der Dunkelheit der Nacht statt. Oft besprechen Emily und Solomon im privaten Raum ihres Zelttes – die wenigen Szenen in einem Innenraum – den vergangenen Tag und evaluieren ihre Situation. Das Auf- und Abbauen der Nachtlager ist begleitet von wiederkehrenden Verrichtungen, wie Wäsche waschen, Kochen, Feuer machen oder die Schäden an den Planwagen beheben, welche detailliert gezeigt werden. Aus der kreisförmigen Struktur, der zeitlichen Ausdehnung und der gleichbleibenden, kargen Landschaft resultiert ein Gefühl der Monotonie, welches dem Bedürfnis nach Glaubwürdigkeit und Realismus verpflichtet ist. Reichardt arbeitet bewusst gegen die klassische Konzeption des Western, den sie als eine Sammlung überhöhter Momente, welche einer klaren narrativen Tradition folgen und auf einen Höhepunkt zusteuern, beschreibt. Gemeinsam mit Jon Raymond, Drehbuchautor bei der Mehrheit ihrer filmischen Projekte, beschäftigte sie sich mit den Tagebüchern der Siedler*innen, durch welche die Zeit der amerikanischen Migration Richtung Westen (1840–1860) ausführlich dokumentiert wurde. Reichardt beschreibt die Lektüre der Tagebücher, vor allem jener der Frauen, als Grundlage für den Fokus und die Struktur des Films. „The diaries also begin with big ideas and grand dreams when they start out, but as they go on, the trip turns into a stripped-down list of chores (e.g., pitching a tent).“²⁷ Thematisiert wird der Zeitraum, in dem romantische Vorstellungen von einer Zukunft im Westen durch die Realität, täglich wiederkehrende Aufgaben bewältigen zu müssen und die daraus resultierende Monotonie abgelöst werden. Meek's *Cutoff* setzt ein, als die Figuren bereits seit sechs Monaten unterwegs sind²⁸ und die Hoffnung, durch eine Abkürzung schneller in Oregon anzukommen, bereits von einem Gefühl der Orientierungs- und Hoffnungslosigkeit abgelöst wurde. „Seen the elephant²⁹, my eye. Two weeks, he said and we'd be in the pass. It's been over five and we haven't even seen a mountain yet“ sagt Emily zu Solomon in einer ersten längeren Nachtszene, während derer sie sich über ihre Situation und Stephen Meek unterhalten.³⁰ Es ist so dunkel, dass die beiden kaum zu erkennen sind, eine gemusterte Laterne verbreitet schwaches Licht und beleuchtet die Vorderseiten ihrer Körper sowie den Boden und Büsche in ihrer Umgebung, die allerdings nur schwer zu erkennen sind. Sie gehen langsam, bleiben aber in der Mitte des Bildes – die Kamera begleitet ihre Bewegung. Auch im Film wurden große Ideen und

²⁷ Vgl. Quart, 2011, S.41.

²⁸ Im Interview mit Andrew Klevan (University of Oxford) beschreibt Kelly Reichardt die monotone Qualität der Tagebücher im Verhältnis zu den poetischen Beschreibungen am Beginn der Reise. Mai 2014, ab 24:40 https://youtu.be/-koEJ_05YXw?t=24m40s (17.12.17).

²⁹ Ein US-amerikanisches Sprichwort, das von Mitte bis Ende des 19. Jahrhunderts beliebt war und unter anderem im Zusammenhang mit den *Overland Trails* beispielsweise in Tagebucheinträgen auftaucht. Es bedeutet, dass man Erkenntnisse über die Welt durch signifikante Kosten gewonnen hat.

https://everipedia.org/wiki/Seeing_the_elephant/ (21.12.17).

³⁰ 00:12:35–00:14:36.

romantische Vorstellungen, von denen kaum noch etwas greifbar geblieben ist, auf eine sich wiederholende Liste von Arbeiten und aus der Situation entstehende Notwendigkeiten reduziert. Die verlangsamte Geschwindigkeit sowie die detaillierte Darstellung von Alltag und dem Mikrokosmos einer kleinen Gruppe positioniert den Film innerhalb des Diskurses um *slow cinema*³¹.

SLOW CINEMA

Slow cinema wird oft im Zusammenhang mit Kunst kino diskutiert, zirkuliert häufig in der kulturellen Sphäre der internationalen Filmfestivalszene – welche die Bewerbung, Konsumption und Produktion durch Förderungsprogramme ermöglicht – und beschreibt, wie der Begriff schon sagt, „langsame“ Filme.³² In der Diskussion um die Begriffsdefinition gibt es Positionen, welche die Bezeichnung „kontemplatives Kino“ (CCC = *contemporary contemplative cinema*) bevorzugen, um die betreffenden Filme aus dem Bereich der potenziell negativ konnotierten Langsamkeit zu befreien und zu betonen, dass diese nicht das vorrangige Merkmal ist.³³ Der Begriff Kontemplation positioniert die entsprechenden Filme deutlicher im Bereich eines intellektuellen, künstlerischen und experimentellen Kinos. An dieser definitorischen Frage lässt sich eine Diskussion um und eine Kritik an *slow cinema* ablesen. Dem Filmkritiker Dan Krois diene sein Filmerlebnis mit *Meek's Cutoff* als Einstieg in einen Text³⁴, in dem er das kritische Potenzial langsamer Filme und die Rolle der Filmkritiker*innen hinterfragte. Er verglich den langsamen Film mit „cultural vegetables“, die als Filmkritiker*in oder filmaffiner Mensch konsumiert werden müssen, obwohl man lieber etwas „Unterhaltamereres“ vorziehen würde. Ebenfalls in der New York Times reagierten die Filmkritiker*innen Manohla Dargis und A.O. Scott mit „In Defense of the Slow and Boring“ auf seinen Text. Sie beschreiben das Potenzial langsamer Filme mit dem Entstehen eines Freiraums zum Denken und zur Reflexion. Die negative Konnotation von schwierigen oder ernsthaften Filmen im Vergleich mit einem Unterhaltungskino, das auf Spaß und der Wiederholung bekannter Muster aufbaut, wird besprochen und hinterfragt. Um die finanzielle Vormachtstellung von Hollywood-Produktionen zu betonen, verweisen Dargis und Scott auf die marginalisierte und finanziell prekäre Position der Filmschaffenden des *slow cinema*. Auch Kelly Reichardt, deren Filme im Vergleich zu vielen anderen Beispielen aus diesem

³¹ Der Begriff „cinema of slowness“ wurde erstmals im Jahr 2003 vom französischen Filmkritiker Michel Ciment verwendet und in weiterer Folge in Form von Texten in Magazinen und Blogs diskutiert. Im Jahr 2014 wurden drei Bücher zum Thema publiziert: „Countering the Cinema of Action“ von Ira Jaffe, „Tsai Ming-liang a Cinema of Slowness“ von Hwee Lim und „On Slowness: Toward an Aesthetic of the Contemporary“ von Lutz Koepnick. Vgl. De Luca/Jorge, 2016, S. 2–3.

Definition siehe: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8493> (4.1.18).

³² Vgl. De Luca/Jorges, 2016, S. 11–12.

³³ Vgl. Tuttle, 2010, <https://unspokencinema.blogspot.co.at/2010/05/slow-films-easy-life-sight.html> (4.1.18)

³⁴ Vgl. Krois, 2011, <http://www.nytimes.com/2011/05/01/magazine/mag-01Riff-t.html> (4.1.18).

Kontext ein großes Publikum haben und auf DVD/Blue-Ray erscheinen, unterrichtet Film- und Medienkunst am Bard College³⁵ in New York, da sie von ihrer künstlerischen Arbeit allein nicht leben könnte. Abschließend thematisieren Dargis und Scott die Hegemonie des Mainstream-Kinos in Form von Blockbustern, welche durch die kleinen Filmproduktionen des *slow cinema* nicht angegriffen werden kann und fordern dazu auf, die gesellschaftlich negative Konnotation von Wörtern wie „langweilig“ oder „schwierig“ zu hinterfragen.³⁶ Die Frage nach der gesellschaftlichen Wertigkeit von Kontemplation und filmischer Ausdehnung vor dem Hintergrund einer beschleunigten Unterhaltungsindustrie steht in Verbindung mit der Analyse des politischen Potenzials des *slow cinema*.

Die Dichotomie von Mainstream-Kino und Kunstfilm scheint in vielen Fällen als definitorische Grundlage des *slow cinema* zu fungieren und verweist auf einen gesellschaftlichen Raum, der einerseits marginalisiert und prekär, andererseits auch elitär ist und soziales Kapital produziert. Diese gesellschaftliche Positionierung, im Sinne einer Selbstinszenierung und Vermarktungsstrategie entsprechender Filme als „wertvolles“ Kunstkino, ist Teil einer Kritik, die *slow cinema* als präventiv beschreibt und ihm Eskapismus vorwirft. Nick James, der Herausgeber des Filmmagazins *Sight & Sound*, beschrieb die reduzierte Filmsprache des *slow cinema* als zu flüchtig und mehrdeutig, um politisch relevante Aussagen treffen zu können.³⁷ In der Langsamkeit, die auch dazu führt, dass das Publikum mehr Zeit mit einzelnen Einstellungen verbringt und dem ästhetischen Aufbau eines Frames größere Aufmerksamkeit schenkt, wende sich das *slow cinema* von der beschleunigten Realität des Spätkapitalismus ab. Dadurch habe es keinen Anspruch auf Kritik an zeitgenössischen, gesellschaftlichen und kapitalistischen Problemstellungen beziehungsweise wisse nicht, wie Kritik geäußert werden kann. Die Gegenposition zum Mainstream-Kino kann einen Freiraum schaffen, in dem Kritik möglich ist. Doch für Einige greifen die Methoden des *slow cinema* in ihrer Ambiguität und minimalistischen Ästhetik nicht beziehungsweise sind zu passiv. James formulierte diese Kritik als einer der Ersten und viele folgende Magazin- und Blogbeiträge, aber auch filmtheoretische Texte, die sich dem Potenzial filmischer Langsamkeit widmen, bezogen sich auf seine Aussagen.³⁸ Im Folgenden soll die Kritik am *slow cinema* ausführlicher thematisiert und problematisiert werden. Im Zuge dessen werde ich auch auf andere Phänomene der Entschleunigung eingehen und anhand

³⁵ <http://www.bard.edu/academics/faculty/profile/?id=58> (17.1.18).

³⁶ Vgl. Dargis/Scott, 2011, <http://www.nytimes.com/2011/06/05/movies/films-in-defense-of-slow-and-boring.html> (4.1.18).

³⁷ Vgl. James, 2010, S. 5.

³⁸ Steven Shaviro beispielsweise reagierte auf ein Zitat von Nick James: „Slow Cinema has been the clear alternative to Hollywood for some time, but from now on, with Hollywood in trouble, I'll be looking out for more active forms of rebellion“ und beschreibt das zeitgenössische *Slow Cinema* als rückschrittlich und nostalgisch. Gleichzeitig formuliert er seine Wertschätzung für „schwierige“ Filme der 1960er bis 1980er, beispielsweise Filme von Chantal Akerman, Michel Antonioni oder Andrei Tarkowski. Aktuellen langsamen Filmen fehle etwas, das zeitgenössische Kritik verunmögliche. Vgl. Shaviro, 2010, <http://www.shaviro.com/Blog/?p=891> (4.1.18).

der Thematisierung des Begriffs „Authentizität“ durch Erika Balsom³⁹ auf den kulturellen Status des *slow cinema* eingehen.

KULTURELLER KONTEXT, AUTHENTIZITÄT UND ZEITGENOSS*INNENSCHAFT

Slow Cinema (2016), der Titel des Buches von Tiago De Luca und Nuno Barradas Jorges zeigt, dass sich die Autoren für eine Konzeption entschieden haben, die an das Wort „langsam“ – im Gegensatz zu „kontemplativ“ – gekoppelt ist. In den Beiträgen werden einzelne Filme analysiert – in erster Linie Spielfilme und Dokumentationen, denen Langsamkeit und ein bestimmter Umgang mit Narration gemeinsam ist. Häufig befinden sich diese Filme in einem Naheverhältnis zu experimentellen filmischen Praxen. Gleichzeitig steckt dieses Buch das Feld des „langsamen Kinos“ ab und konkretisiert es anhand von *case studies*. Das Konzept der Langsamkeit ist für die Autoren beweglicher als das der Kontemplation, weil es auf unterschiedliche filmische Modi sowie Genres und Medien anwendbar ist. Langsamkeit kann auch außerhalb des Kunstkinos diskutiert werden. Außerdem kann für De Luca und Jorges auf diese Weise ein weiter gefasstes gesellschaftliches Feld, dem teilweise politischer Aktivismus zugesprochen wird – Slow Food, Slow Travel oder Slow Media –, implizit thematisiert werden.⁴⁰ Der Wunsch nach Entschleunigung, vor dem Hintergrund eines schnelllebigen (Arbeits-)Alltags, ist in verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen als übergreifende Tendenz zu beobachten. Allerdings findet Verlangsamung vermehrt im Bereich der Freizeit statt. Wie Lutz Koepnick in der Einleitung zu *On Slowness* (2014)⁴¹ bemerkt, rufen nur wenige Wirtschaftstheoretiker*innen⁴² und Vertreter*innen populistischer Politik zu einer Verlangsamung in Bereichen der Wirtschaft, Arbeit oder Politik auf.⁴³ Verlangsamung ist paradoxerweise häufig sowohl an Konsum als auch an Konsumverzicht gekoppelt und somit Teil einer kapitalistischen Marktlogik. Für die Verfechter*innen der Slow-Bewegung sind nachvollziehbare Produktions- und Distributionsformen zentral und sollen die Qualität sowie die ethische Vertretbarkeit der Produkte garantieren. Beispielsweise ist es im Zusammenhang mit regionalen, saisonalen oder fair produzierten Lebensmitteln ausschlaggebend für den Verkauf der Produkte, dass Herkunft und Anbau- und Arbeitsbedingungen transparent gemacht werden. Die politische Intention dieser

³⁹ Erika Balsom: *After Uniqueness: A History of Film and Video Art in Circulation*, New York: Columbia University Press, 2017.

⁴⁰ Vgl. De Luca/Jorges, 2016, S. 3.

⁴¹ Lutz Koepnick: *On Slowness – Toward an Aesthetic of the Contemporary*, New York: Columbia University Press, 2014.

⁴² Niko Paech ist ein Umweltökonom und Wachstumskritiker. Er hat die Theorie der Postwachstumsökonomie geprägt. Vgl. Paech, 2018, <http://www.postwachstumssoekonomie.de/material/grundzuege/> und vgl. Rohrbeck, 2017, <http://www.zeit.de/2017/11/niko-paech-oekonom-professur-wissenschaft> (3.4.2018).

⁴³ Vgl. Koepnick, 2014, S. 1–3.

Bewegungen ist unumstritten, setzen sie sich doch gegen menschenunwürdige Arbeitsbedingungen und umweltschädigende Produktionsprozesse ein. Außerdem werden die massenhafte Produktion von Überschuss sowie eine tief verankerte Wegwerfkultur und der Umgang mit Müll thematisiert. Es ist allerdings ebenso notwendig zu bedenken, dass der Wunsch nach Entschleunigung eine gewinnbringende Industrie erzeugt hat und Teil bestimmter – tendenziell urbaner – Lifestyles geworden ist. Auch eine „Industrie der Langsamkeit“ ist tief in kapitalistischen Strukturen verankert, teilweise sind die entsprechenden Produkte hochpreisig und schwer erhältlich. Zu bedenken ist auch die Diskussion um die Glaubwürdigkeit bestimmter Siegel, die eigentlich faire und nachhaltige Prozesse garantieren sollten. Notwendigerweise stellt sich die Frage, wer, unter welchen Umständen, mit welchem finanziellen Kapital und mit welcher kulturellen Vorbildung an Phänomenen der Entschleunigung partizipieren kann.

Im Unterschied zu massenhaft hergestellten, anonymen Produkten ist die Koppelung an konkrete Orte und Menschen ein zentraler Bestandteil einer Vermarktungsstrategie, die mit populären Vorstellungen von Authentizität arbeitet. Erika Balsom beschreibt im ersten Kapitel ihres Buches *After Uniqueness* (2017) – „The Promise and Threat of Reproducibility“ – einen Bedeutungszuwachs von Authentizität in der gegenwärtigen Gesellschaft unter anderem im Kontext kapitalistischer Vermarktungsstrategien. Ihr Fokus liegt dabei nicht explizit auf Phänomenen der Verlangsamung, aber sie beschreibt unterschiedliche Trends – das Revival von Vinyl oder analoger fotografischer und filmischer Techniken, ebenso wie die Bewerbung einer kanadischen Provinz mit dem Slogan „Find Yourself“⁴⁴ – bei denen Entschleunigung eine mehr oder weniger offensichtliche Rolle spielt. Der Rückbezug auf ein konkretes Subjekt und eine individuell einzigartige Erfahrung – in Bereichen der Konsumtion ebenso wie in der Produktion – sowie der Vorschlag einer Alternative zum gesellschaftlichen Status Quo mit permanenten technologischen Erneuerungen, sind zentraler Bestandteil dessen, was unter Authentizität verstanden werden kann. Authentizität ist ein ambivalenter Begriff, der sowohl konservative als auch fortschrittliche Tendenzen beinhaltet. Als Antwort auf die Industrialisierungsprozesse ab dem 18. Jahrhundert diente das Konzept der Authentizität der Stabilisierung des individuellen Subjekts, dessen authentisches Dasein durch die Mechanisierung und Beschleunigung des Alltags als bedroht angesehen wurde. Die Bedrohung des Subjekts wurde auch in der potenziellen Gleichförmigkeit des täglichen Lebens vermutet, welche durch Veränderungen in Bereichen der Produktion und Distribution – eine Steigerung der Warenmenge und Beschleunigung der Zirkulation sowie ein niederschwelliger Zugang zu Dingen und Erfahrungen – zunächst in urbanen Zusammenhängen entstehen konnte. Die Konzeption von Authentizität als Stabilisierung des Subjekts war, so Balsom, eine Obsession des 19. Jahrhunderts, wobei

⁴⁴ Vgl. Balsom, 2017, S. 48–53.

das Kunstobjekt und die Figur des*der Künstlers*in als Idealbeispiel eines authentischen Lebens eine zentrale Rolle spielte. Die Vorstellung, dass sich durch die Interaktion mit dem authentischen Kunstobjekt dessen Unversehrtheit auf das betrachtende Subjekt übertragen würde, bestätigt den Stellenwert des manuell hergestellten Objekts im Diskurs um Authentizität. Die Dekonstruktion der romantisierenden Konzeption eines stabilen und ganzheitlichen Subjekts war inhärenter Bestandteil poststrukturalistischer Kritik.⁴⁵ Trotz des widersprüchlichen Status und der kritischen Analyse des Begriffs Authentizität, führte der Überschuss an schnell produzierten Waren in spätkapitalistischen Zusammenhängen zu einer erneuten Bestärkung von Werten wie Einzigartigkeit und Seltenheit in der gegenwärtigen (visuellen) Kultur.⁴⁶ Authentizität ist demnach insofern ein widersprüchlicher Begriff, weil er einerseits einen kritischen Blick auf (technischen) „Fortschritt“ einfordert, andererseits zutiefst bürgerliche Vorstellungen eines „wahrhaftigen“ Lebens propagiert, an dem nur bestimmte Gesellschaftsschichten teilnehmen können. Trotz der grundlegenden Problematik der Verschwendung, des Überschusses und der Ausbeutung ist es notwendig zu thematisieren, dass die massenhafte Herstellung von Produkten sowie (bewegter) Bilder grundsätzlich einer größeren Menge an Menschen Partizipation an unterschiedlichen gesellschaftlichen und kulturellen Bereichen ermöglicht. Balsom beschreibt das Versprechen der Reproduzierbarkeit in Zusammenhang mit einer erhöhten Zugänglichkeit durch die beschleunigte Zirkulation digitaler Bilder. Eben diese Nivellierung weckt den Wunsch nach Einzigartigkeit und Authentizität – Exklusion scheint dabei eine inhärente Konsequenz zu sein. In dieser Widersprüchlichkeit ist es essentiell, jenen Moment zu beobachten, in dem das kritische Potenzial einer alternativen Form selbst Teil kapitalistischer Vermarktungsstrategien wird. Das Streben nach einem authentischen Erlebnis, gekoppelt an eine Vorstellung von Individualität, ermöglicht die Ausdifferenzierung des Marktes in Form einer unübersichtlichen Menge an vermeintlich unterschiedlichen Produkten, was primär zu Profitsteigerung führen soll.⁴⁷ Im Folgenden sollen Bezüge zwischen Balsoms Konzeption von Authentizität und *slow cinema* hergestellt und beschrieben werden. Zunächst werde ich auf Marketingstrategien des *slow cinema* eingehen und den Produktionskontext von *Meek's Cutoff* beleuchten.

Im Bereich des *slow cinema* werden Marketing- und Werbestrategien scheinbar nicht primär im Sinne des Antriebs einer gewinnbringenden Industrie angewandt, sondern um eine kulturelle Position zu bestätigen. Doch auch wenn die finanziell marginalisierte Position – besonders im Verhältnis zu großen Hollywood-Produktionen – berücksichtigt werden muss, so stellt die internationale Filmfestival Szene doch einen globalen Nischenmarkt mit Institutionen und Agent*innen dar. Aus dem Kontext des Filmfestivals ergeben sich

⁴⁵ Vgl. Balsom, 2017, S. 26–29.

⁴⁶ Vgl. Balsom, 2017, S. 48–53.

⁴⁷ Vgl. Balsom, 2017, S. 51.

Abhängigkeitsverhältnisse von (staatlichen) Förderungsprogrammen oder kleinen Filmproduktionsfirmen, die berücksichtigt werden müssen, weil sie Konsumption, Produktion und Distribution beeinflussen. Ähnlich wie andere Bereiche der Entschleunigung findet das *slow cinema* in bestimmten kulturellen Kontexten und unter bestimmten finanziellen Zwängen statt.⁴⁸ Ich denke, dass die jeweiligen materiellen und finanziellen Voraussetzungen sowie die Produktionskontexte berücksichtigt werden müssen, da sie die filmische Form beeinflussen. Obwohl sich das *slow cinema* in einer kritischen Gegenposition zu Mainstream-Produktionen und deren Vermarktungsstrategien befindet, ist es dennoch notwendig zu bedenken, dass es sich hierbei ebenfalls um eine Form von (Film-)Industrie handelt. Mit einem Produktionsbudget von etwa zwei Millionen US-Dollar ist *Meek's Cutoff* der erste Film von Reichardt mit einem verhältnismäßig großen Ausgangskapital, welches Dreharbeiten in der Wüste erst ermöglichte. An *Meek's Cutoff* waren mehrere kleinere Filmproduktions- und Distributionsfirmen, wie *Evenstar Films* und *Oscilloscope Laboratories*⁴⁹ beteiligt und der Film hatte bei den Internationalen Filmfestspielen von Venedig Premiere. Danach wurde der Film auf weiteren Festivals, unter anderem bei der Viennale 2010⁵⁰ in Wien, und im regulären Kinobetrieb gezeigt, zunächst in zwei Kinos in New York und sieben Wochen später in 45 internationalen Kinos. Insgesamt nahm der Film etwa 977,777 US-Dollar ein.⁵¹ Aus einer filmindustriellen Perspektive und durch die Art der Zirkulation befindet sich *Meek's Cutoff* deutlich innerhalb des Feldes US-amerikanischer Independent-Produktionen.⁵² *Meek's Cutoff* und andere Filme des *slow cinema* wurden für einen bestimmten kulturellen Kontext und in Antizipation eines einschlägig filminteressierten Publikums produziert. Ich denke nicht, dass die Berücksichtigung der finanziellen Voraussetzungen, spezifischer Vermarktungsstrategien und die Position innerhalb einer kapitalistischen Logik das kritische Potenzial von Filmen, die sich von den Produktionsformen des Mainstreams abwenden, schwächt. Es handelt sich vielmehr um eine Ebene, die in einer filmtheoretischen Arbeit berücksichtigt werden muss, wenn Phänomene der Langsamkeit auch hinsichtlich ihrer kapitalistischen Verortung thematisiert werden sollen.

Das Naheverhältnis des *slow cinema* zum Feld des Kunstkinos verweist auf einen spezifischen Bereich des Diskurses um Authentizität. Balsoms Fokus auf das bewegte Bild sowie die Analyse des widersprüchlichen Status und das wechselseitige Verhältnis der Begriffe Authentizität und Reproduktion scheinen geeignet, das Feld des *slow cinema* abzustechen. In diesem Zusammenhang sollen der Vorwurf des Eskapismus und das Potenzial der Kritik an gegenwärtigen gesellschaftlichen Strukturen thematisiert werden.

⁴⁸ Vgl. Lim, 2014, S. 24–28.

⁴⁹ Für eine vollständige Liste der Produktions- und Distributionsfirmen siehe: http://www.imdb.com/title/tt1518812/companycredits?ref=tt_dt_co (27.2.18)

⁵⁰ <https://www.viennale.at/en/films/meeks-cutoff> (27.2.18)

⁵¹ <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=meekscutoff.htm> (27.2.18)

⁵² Vgl. King, 2013, S. 15–20.

Balsom beschreibt ein historisches Verständnis von Fotografie und in weiterer Folge von Film und Video, welches besagte Medien durch ihre technischen Voraussetzungen als inhärent „unauthentisch“ ansieht. Denn es handelt sich dabei um Medien, die von apparativen Prozessen abhängig sind und bei denen die Möglichkeit der technischen Reproduktion, das Herstellen einer maschinellen Kopie, grundlegend ist. Balsoms Fokus liegt auf der Analyse des widersprüchlichen Status der Kopie, wobei sie zwischen „referential reproducibility“ und „circulatory reproducibility“ unterscheidet. Der Begriff der „referential reproducibility“ bezieht sich auf die grundlegende Fähigkeit filmischer Medien vorfilmische Wirklichkeit wiederzugeben.⁵³ Bereits in erster Instanz schafft der Film eine maschinelle Kopie der Realität, die als „unauthentisch“ gilt, weil sie nicht von Menschenhand, sondern von einer Apparatur hergestellt wurde. „Circulatory reproducibility“ wiederum beschreibt die Fähigkeit zur (massenhaften) Vervielfältigung und Verbreitung von Artefakten. Aus dem Einzelobjekt wird ein Multiple. Unter dem Blickwinkel der „circulatory reproducibility“ betont Balsom einen spezifischen Aspekt von Authentizität, der an die Frage gekoppelt ist, in welchen Kontexten filmische Bilder zugänglich sind und wie sie konsumiert werden können. Digitale Reproduktion und Verbreitung ermöglicht die Entstehung einer Masse schnell zirkulierender Bilder, die nahezu permanent verfügbar und einfach zu modifizieren sind. Durch die schnelle Bewegung und die Veränderbarkeit verschwindet das produzierende Subjekt hinter den Bildern oder, anders gesagt, Autor*innenschaft im Sinne eines individuellen Subjekts wird infrage gestellt. In der Beweglichkeit, Zugänglichkeit sowie der Destabilisierung der Autor*innenposition beschreibt Balsom das Versprechen und Potenzial der Reproduzierbarkeit. Sucht man den Wert des authentischen Kunstobjekts in seiner Einzigartigkeit und in der manuellen Herstellung durch ein konkretes Subjekt, dann findet sich dort auch eine Legitimation für Exklusivität. Die entsprechenden Objekte oder Erfahrungen sollen nur einer spezifischen Gesellschaftsschicht zugänglich sein und stehen somit in Verbindung mit zutiefst bürgerlichen Vorstellungen von Eigentum. Damit ist nicht nur Besitz im Sinne eines materiellen Objekts gemeint, sondern auch in Form von kulturellem Kapital oder einzigartigen Erfahrungen. Im Unterschied dazu birgt die Möglichkeit der Vervielfältigung das Potenzial, künstlerische Positionen und (Bewegt-)Bilder einem größeren Publikum zugänglich zu machen. Balsom beschreibt unter anderem die künstlerischen Positionen einiger Experimentalfilmemacher*innen in den 1960ern, beispielsweise jene von Jonas Mekas, die betonten, dass ihre Filme für alle Menschen zugänglich sein sollten. Dabei ging es nicht um Verbreitung im Sinne eines möglichst hohen finanziellen Profits, sondern um das utopische Potenzial des öffentlichen, kollektiven Filmerlebnisses.⁵⁴ Künstlerische Strategien der erhöhten Zugänglichkeit und Zirkulation führen zwar nicht automatisch zu einer Destabilisierung von Autor*innenschaft, hinterfragen aber den exklusiven,

⁵³ Vgl. Balsom, 2017, S. 4–5 und S. 20.

⁵⁴ Vgl. Balsom, 2017, S. 37–42.

authentischen Status des Kunstobjekts. In *After Uniqueness* beleuchtet Balsom zwei unterschiedliche Reaktionen künstlerischer Praxis auf beschleunigte Reproduzierbarkeit und Distribution digitaler Bilder. Einerseits Positionen, die bewusst mit Zugänglichkeit und Zirkulation arbeiten, andererseits jene, die die Reproduzierbarkeit digitaler Bilder unterdrücken und mit limitiertem Zugang oder der Einzigartigkeit des performativen Moments arbeiten.⁵⁵ Beispiele des *slow cinema* kommen nur selten in den kommerziellen Kinoverleih. Eine Gelegenheit, sie auf der Kinoleinwand zu sehen, bieten internationale Filmfestivals, wodurch *slow cinema* zu einer raren, wenn nicht gar einmaligen Erfahrung wird, die ihm einen gleichsam performativen Charakter verleiht. Wie die Performance, die (zumindest teilweise) nur im Hier und Jetzt existiert, werden diese singulären Erlebnisse zu etwas Besonderem. Im Kontext des Filmfestivals, ebenso wie in der filmtheoretischen Arbeit um *slow cinema*, spielt die spezifische filmische Position einzelner Regisseur*innen eine wichtige Rolle. In dem Moment, wo das Medium Film Legitimität im Kontext künstlerischer Produktion erhält und Film zum Kunstobjekt wird, entsteht eine neue Allianz mit Authentizität.⁵⁶ Die Bedeutung von Autor*innenschaft wird im *slow cinema* tendenziell stabilisiert. Die Gründe dafür sehe ich einerseits in dem Naheverhältnis zum Autor*innenfilm, häufig übernehmen die Regisseur*innen mehrere oder sämtliche künstlerische Aspekte ihrer Filme, wodurch die spezifische künstlerische „Handschrift“ Bedeutung gewinnt. Andererseits spielt innerhalb des Independent-Kinos die Figur des*der Autors*in auch im Sinne einer Vermarktungsstrategie eine wichtige Rolle.⁵⁷

Auch auf der Ebene der Narration lässt sich eine Parallele zwischen *slow cinema* und Balsoms Konzeption von Authentizität herstellen. Versteht man das klassische narrative System Hollywoods als standardisierte Form normativer Unterhaltung, die eine stabile und vorhersagbare Erfahrung garantieren soll, dann lässt sich die hegemoniale filmische Struktur mit industriellen Prozessen der Mechanisierung und Automatisierung vergleichen. Das industrielle Kino ist ein ideologischer Apparat, welcher die Erfahrung des Publikums standardisiert und diszipliniert.⁵⁸ *Slow cinema* arbeitet bewusst gegen dieses normative Verständnis von Kino und betont die Qualität einer ungewohnten und individuellen Kinoerfahrung. Die von Person zu Person unterschiedliche Erfahrung ist auch für Reichardt interessant und sie sieht Ambiguität als großes Potenzial ihrer Filme. Als Reaktion auf die Kritik, ihr Film *Wendy and Lucy* (USA, 2008)⁵⁹ sei zu unklar in seiner politischen Aussage, beschreibt Reichardt ihr Interesse an einem Projektionsraum für die unterschiedlichen Vorstellungen und Positionen des Publikums. „I think movies are more interesting without my talking about my personal politics. I think Jon Raymond’s [Drehbuchautor bei vielen von

⁵⁵ Vgl. Balsom, 2017, S. 20–24.

⁵⁶ Vgl. Balsom, 2017, S. 40.

⁵⁷ Vgl. King, 2013, S. 19.

⁵⁸ Vgl. Balsom, 2017, S. 39.

⁵⁹ Bei *Wendy and Lucy* handelt es sich um den Vorgängerkino von *Meek’s Cutoff*.

Reichardts Filmen] writing allows a great deal of space for audiences to project their feelings and prejudice onto the character, be they left or right politically.”⁶⁰ Reichardts Zitat beinhaltet zwei interessante Aspekte: Einerseits betont sie die Bedeutung von individueller Erfahrung und Lesart, andererseits weist sie die Kritik einer unklaren politischen Positionierung und des Rückzugs vor konkreten Aussagen zurück. An diesem Punkt setzt Steven Shaviros Kritik des *slow cinema* an. Die filmische Form des *slow cinema* sei keine kritische Antwort auf die standardisierte Form Hollywoods. Die Verlangsamung, der Einsatz von *long takes*, sei selbst zu einem normativen Standard geworden, der ernsthaftes, schwieriges Kino signalisiert, ohne Einblicke in zeitgenössische Konflikte und Widersprüchlichkeiten zu ermöglichen. Vielmehr ziehe sich das „langsame Kino“ in einen vermeintlich unberührten, überschaubaren Bereich zurück. Für Shaviro ist *slow cinema* ein rückschrittliches, nostalgisches Klischee, das der Bewahrung überholter Formen verpflichtet ist:

When I say CCC [contemporary contemplative cinema] is regressive, I don't mean that all change automatically constitutes 'progress', or that such 'progress' is somehow automatically good. But in a world that has been so profoundly changed over the past 30 or 40 years by globalization, financialization, and technological innovation, it's simply an evasive cop-out to make movies as if none of that had happened. And in a film industry whose production processes have been entirely upended by digitalization, and where film itself has increasingly been displaced by newer media, it is a profound failure of imagination to continue to make films in the old way, or that continue to signify in the old way, when this "old way" has itself become nothing more than a nostalgic cliché.⁶¹

Shaviro vermutet im *slow cinema* eine grundlegend ablehnende Haltung gegenüber digitaler Technologien – eine Kritik, die in dieser verallgemeinernden Form nicht haltbar ist. Reichardt arbeitet häufig mit analogem 35-mm Filmmaterial und nennt die übertriebene oder „unnatürliche“ Genauigkeit und die harten Konturen digitaler Bilder als Gründe.⁶² Die Entscheidung, mit analogem Material zu arbeiten, lässt sich teilweise mit einem formalen Interesse begründen und muss nicht notwendigerweise aus der Ablehnung von Digitalisierung – auch im Sinne einer politischen Haltung – resultieren oder per se eine nostalgische Geste sein. Die Verwendung von analogem Material kann die Zugänglichkeit allerdings limitieren, besonders wenn das analoge Filmerlebnis als überlegen beschrieben wird, wie Reichardt es tut. In einem Gespräch an der Universität von Oxford beschreibt sie die Enttäuschung, dass ein vergangenes Screening vor Ort mit DVD stattgefunden hat „I'm praying you saw print. [...] No, what a shame, there are prints available. [...] You go through

⁶⁰ Vgl. Quart, 2011, S. 42.

⁶¹ Vgl. Shaviro, 2010, <http://www.shaviro.com/Blog/?p=891> (2.2.18).

⁶² Vgl. Arnold, 2017,

https://diepresse.com/home/kultur/film/5178924/Kelly-Reichardt_Digitale-Bilder-sind-viel-zu-genau (12.2.18).

the hell of shooting on film and then everyone shows a DVD. [...] It's a completely different experience on film, I promise it really is."⁶³ Ist ein Film für analoges Material konzipiert, dann ist es produktiv, die analoge Version zu sehen, weil die materialspezifische Qualität nachhaltigen Einfluss auf das Filmerlebnis hat. Allerdings muss auch berücksichtigt werden, dass es, wie erwähnt, nur selten Gelegenheit gibt, diese Erfahrung zu machen. Der performative Charakter und die Exklusivität der Erfahrung wird dadurch erneut betont. Trotzdem sind Veränderungen durch Digitalisierungsprozesse in Bereichen der Zirkulation, Produktion und Konsumtion sowie ein gleichzeitig verstärktes Interesse an „anachronistischen“ Materialien und Formen schlicht zu komplex, um sie einfach als rückschrittlich abzutun. Es gibt keinen grundlegenden Widerspruch zwischen filmischer Langsamkeit und digitaler Technologie, ermöglicht diese doch Aufnahmen von einer Dauer, die mit analogem Material nicht möglich wären.⁶⁴ Shaviros Begriff des Rückzugs scheint sich nicht nur auf die Ebene der Produktion zu beziehen, sondern auch die Inhalte und Themen des *slow cinema* anzusprechen. So werden Parallelen zwischen der Kritik am *slow cinema* und der inhärenten Problematik der Konzeption von Authentizität, im Sinne eines Rückzugs von gegenwärtigen Geschwindigkeiten und Lebensrealitäten, deutlich. Romantisierte Vorstellungen eines authentischen Lebens spielen mit Fantasien vergangener oder überholter Formen und für Shaviro findet im *slow cinema* ebenfalls ein passiver Rückzug aus zeitgenössischen, kulturellen und politischen Problemstellungen statt. Shaviro arbeitet mit einer äußerst binären Rhetorik und scheint die Filmindustrie als singuläre Form zu verstehen, während sich *slow cinema* gerne als eine spezifische filmische Form innerhalb eines diversen Feldes verstehen würde. Eine vehemente Ablehnung von Mainstream Hollywood-Produktionen, wie sie teilweise von Regisseur*innen des *slow cinema* formuliert wird⁶⁵, erscheint mir ebenso kontraproduktiv, wie zeitgenössischen Formen filmischer Langsamkeit und Kontemplation jede Form von kritischem Potenzial oder Relevanz abzusprechen. Die wertende Dichotomie zwischen Mainstream-Kino und *Independent Cinema*, mit der auch Shaviro arbeitet, halte ich für überholt. Die Hegemonie und Beliebtheit des Hollywoodkinos ist unbestreitbar, deswegen muss auch in diesem Bereich filmtheoretische Analyse und Kritik stattfinden.⁶⁶ Der Vorwurf, die Welten des *slow cinema* seien vollständig von der Gegenwart abgewandt, entspricht einer spezifisch eurozentrischen, westlichen und kapitalistisch orientierten Perspektive, widmet es sich doch mit großer Aufmerksamkeit und Sorgfalt jenen Regionen, die negativ von Globalisierung beeinflusst

⁶³ Kelly Reichardt im Gespräch mit Andrew Kelvan, Mai 2014, ab 57:63 https://youtu.be/-koEJ_05YXw?t=57m36s (27.2.18),

⁶⁴ Vgl. Lim, 2014, S. 34–7.

⁶⁵ „No When I watch the coming attractions at a movie theater, there is nothing that makes me feel more alienated from mainstream filmmaking.“ Reichardts Antwort auf die Frage, ob das verhältnismäßig größere Budget von *Meek's Cutoff* eine Motivation darstellt, sich in Richtung Mainstream-Kino zu bewegen. Vgl. Quart, 2011, S. 42.

⁶⁶ Vgl. Schoonover, 2016, S. 162.

oder vernachlässigt wurden.⁶⁷ Da *Meek's Cutoff* eine US-amerikanische Produktion ist, nimmt der Film bis zu einem gewissen Grad selbst eine westliche Perspektive ein. Allerdings thematisiert Reichardt eben diese Perspektive und arbeitet sich an ihr ab. In ihren Filmen und im *slow cinema* allgemein werden häufig Lebensrealitäten gezeigt, die de facto in verschiedenen Regionen der Welt existieren und deren marginalisierte Positionen aus gegenwärtigen Strukturen resultieren. Es wird Routine und Ermüdung gezeigt, die Teil der Realität sind, wenn Partizipation an einer kapitalistischen Arbeits- und Lebenswelt nicht möglich ist. Es werden Aspekte des täglichen Lebens thematisiert, denen in einer zielorientierten Gesellschaft keine Aufmerksamkeit geschenkt wird. Ich denke, dass sich das *slow cinema* nicht im Sinne einer Kapitulation von gegenwärtigen Lebensrealitäten und Prozessen abwendet, sondern einen anderen Betrachtungsmodus mit einem verstärkten Fokus auf Details vorschlägt und dadurch zeitgenössisch relevante Kritik äußern kann.

Lutz Koepnick thematisiert in *On Slowness* das Feld zeitgenössischer Kunst- und Filmproduktion und reagiert explizit auf die Kritik des Rückzugs und die Vorstellung von Langsamkeit als Anachronismus. Langsamkeit ist mehr als eine Inversion gegenwärtiger Geschwindigkeiten, denn die Hinterfragung von Beschleunigung, Wahrnehmung und Mobilität ist inhärenter Bestandteil einer langsamen Form.⁶⁸ Über die simultane Anwesenheit verschiedener Zeitlichkeiten beschreibt Koepnick in Bezug auf Giorgio Agambens Konzeption von Zeitgenossenschaft eine spezifisch zeitgenössische Qualität von Langsamkeit. Für Agamben ist die anachronistische Form notwendig, um zeitgenössisch sein zu können:

Those who are truly contemporary, who truly belong to their time, are those who neither perfectly coincide with it nor adjust themselves to its demands. They are thus in this sense irrelevant. But precisely because of this condition, precisely through this disconnection and this anachronism, they are more capable than others of perceiving and grasping their own time.⁶⁹

Innerhalb dieser Konzeption ist Gegenwart nicht transparent und niemals vollständig lesbar für jene, die sich ausschließlich innerhalb gegenwärtiger Formen bewegen. Zeitgenössisch zu sein bedeutet für Koepnick in Bezug auf Agamben nicht, komplett in gegenwärtige Strukturen oder Lebensformen involviert zu sein oder sich deren Anforderungen zu unterwerfen, sondern diese zwar gut zu kennen, aber nicht uneingeschränkt anzunehmen. Die Anwendung anachronistisch anmutender Formen wird als Notwendigkeit beschrieben, um Abstand zu gewinnen und den Blick besser auf gegenwärtige Strukturen richten zu können. In einer Zeit globaler Beschleunigung ist Langsamkeit Teil einer vergangenen Lebensform und darf nur in ausgewählten Bereichen des gesellschaftlichen Lebens –

⁶⁷ Vgl. De Luca/Jorges, 2026, S. 12–16.

⁶⁸ Vgl. Koepnick, 2014, S. 5–6.

⁶⁹ Giorgio Agamben, 2009, S. 40.

innerhalb einer Warenlogik – stattfinden. Durch diesen Status als anachronistische Form wird *slowness* für Koepnick zur passendsten Möglichkeit, um gleichzeitig zeitgemäß und unzeitgemäß⁷⁰ zu sein – wodurch die Gegenwart greifbar gemacht werden kann. Er wendet sich an Kritiker*innen, ebenso wie an Befürworter*innen der Verlangsamung, denn beide entwerfen die Vorstellung eines Rückzugsraums, für die einen entstanden aus Kapitulation und für die anderen resultierend in Erlösung. In beiden Fällen wird (vergangene) Langsamkeit und (gegenwärtige) Beschleunigung als Dichotomie verstanden. Im Gegensatz dazu ist Langsamkeit für Koepnick zutiefst in beschleunigte Dynamiken der Gegenwart involviert. Sie ermöglicht ein Interagieren mit Simultanität und Beschleunigung, ohne sich ein- oder unterordnen zu müssen und entsprechende Formen anzuwenden. Gleichzeitig verweist die langsame Form auf verschiedene Narrative, thematisiert Antizipation und trägt simultan unterschiedliche Zeitlichkeiten in sich.⁷¹

Meek's Cutoff verweist auf Topoi des Westerngenres, ohne diese nach den filmischen Konventionen eines klassischen Western auszuführen. Sie sind lesbar und präsent, gleichzeitig in ihrer Negation radikal abwesend. Das Jahr 1845 und der Kontext des *Oregon Trail* verweisen auf ein spezifisches historisches Moment. Der Film stellt einen Rückgriff dar und so werden anachronistische Lebens-, Arbeits- und Gesellschaftsformen dargestellt. Gleichzeitig wird der Mythos US-amerikanischer Expansionsgeschichte und romantisierte Vorstellungen des Westens, die nach wie vor zutiefst in zeitgenössischen Identitäten verankert sind, hinterfragt. Reichardt stellt Fragen nach territorialen Besitzansprüchen sowie der Verteilung von Wissen und Macht und dem Umgang mit Unbekanntem. Durch die zeitliche Ausdehnung und die Opazität der Figuren entstehen Ambiguität und Zweifel. Es zieht sich ein Gefühl des Unbehagens durch *Meek's Cutoff* – das Erwarten eines Unglücks, das nie wirklich eintritt.⁷² In der Offenheit und Unklarheit der narrativen Form ebenso wie in der Unlesbarkeit der Figuren wird ein Freiraum geschaffen, der Rückschlüsse auf größere gesellschaftliche Zusammenhänge ermöglicht. In der Abwesenheit eindeutiger Antworten sehe ich in *Meek's Cutoff* einen Gegenvorschlag zum Denken in binären Strukturen und dem gegenwärtigen Bedeutungszuwachs populistischer Politik. Der Film beschreibt ein Abhängigkeitsverhältnis, in dem eine Gruppe auf das vermeintliche Wissen einer einzelnen Person, die im Grunde nichts zu wissen scheint, angewiesen ist. *Meek's Cutoff* wurde in einigen Rezensionen als Allegorie für die Präsidentschaft von G.W. Bush verstanden. Auch wenn Kelly Reichardt diese Konkretisierung ablehnt und ich eine ausführliche Analyse in diese Richtung für

⁷⁰ Vgl. Koepnick, 2014, S. 6.

⁷¹ Vgl. Koepnick, 2014, S. 6.

⁷² Vgl. Gregory, 2016,

https://www.nytimes.com/2016/10/16/magazine/the-quiet-menace-of-kelly-reichardts-feminist-westerns.html?_r=0
(2.2.18.).

uninteressant halte, so thematisiert der Vergleich doch eine bestimmte (politische) Rhetorik und verweist auf eine mögliche politische Positionierung des Films.⁷³

Slow cinema investiert, im Gegensatz zu konservativen Vorstellungen von Authentizität, nicht in die Glorifizierung und Neubewertung „auratischer“ Objekte. Der Diskurs um Authentizität nach Balsom ermöglicht allerdings eine Diskussion der widersprüchlichen Positionierung des *slow cinema*. Der Einsatz anachronistisch anmutender Formen, die zugleich ungewohnt und bekannt sind, ermöglicht einen Abstand zu gegenwärtigen Strukturen, wodurch diese erst in den Blick genommen werden können. Koepnick formuliert die politische Agent*innenschaft der Langsamkeit mit dem Ziel, zum Nachdenken anzuregen. Nicht, weil das Nachdenken selbst das politische Ziel sei, sondern weil die zeitliche Ausdehnung Widersprüchlichkeiten und Unvereinbarkeiten direkt wahrnehmbar mache.⁷⁴

The wager of aesthetic slowness is not simply to find islands of respite, calm, and stillness somewhere outside of the cascades of contemporary speed culture. It is to investigate what it means to experience a world of speed, acceleration, and contemporality.⁷⁵

Zu einem späteren Zeitpunkt in dieser Arbeit (Teil 3) soll die in *Meek's Cutoff* geäußerte Kritik an US-amerikanischer Expansionsgeschichte und Genrekonventionen, die stereotype Vorstellungen von *gender* und *race* propagieren, ausführlich analysiert werden. Zunächst werde ich, im Vertrauen auf das kritische Potenzial der Langsamkeit, weitere Charakteristika des *slow cinema* erarbeiten. Ich sehe in Reduktion und Ambiguität sowie in der Abwesenheit von konkreten Antworten eine zeitgenössisch relevante Alternative filmischer Produktion und eine Reaktion auf eine schwer greifbare Beschleunigung der Gegenwart, in der die produktive Nutzung von Zeit und einfache, zielgerichtete Antworten auf komplexe Problemstellungen gewünscht sind.

CHARAKTERISTIKA: WAS MACHT FILMISCHE LANGSAMKEIT AUS?

Ein Parameter des Mainstream-Kinos und des (klassischen) Hollywoodkinos ist die Elision oder das Auslassen von „dead time“. Die Mittel des Films sind dem Vortreiben der Narration untergeordnet, dem Aufrechterhalten der filmischen Illusion verpflichtet. Filmische Zeit wird produktiv gemacht, indem „etwas“ passiert und die narrative Ebene bedient wird. Die Dauer und das Vergehen von Zeit sollen durch narrative Parameter unsichtbar gemacht werden, wodurch ein hierarchisches Verhältnis zwischen Narration und Zeit entsteht. Die

⁷³ Vgl. Bell, 2011, <http://www.indiewire.com/2011/04/keepin-it-real-kelly-reichardt-called-bullshit-on-modern-equipment-for-anti-western-meeks-cutoff-119372/> (12.2.18) und Pejkovic, 2011, <http://www.trespasmag.com/interview-with-meeks-cutoff-writer-jon-raymond/> (12.2.18).

⁷⁴ Vgl. Koepnick, 2014, S. 155–157.

⁷⁵ Koepnick, 2014, S. 10.

Vermeidung von toter Zeit ist ein zentraler Aspekt im illusionistischen Kino, bei dem das Publikum ungestört in die Narration eintauchen soll. *Slow cinema*, im Unterschied zum Mainstream-Kino, umfasst hingegen Filme, die sich der scheinbar unproduktiven Zeit widmen. Es entsteht ein Bewusstsein für Dauer und Vergehen von Zeit. *Meek's Cutoff* liefert kaum Exposition und so existieren seine Figuren nur in der Gegenwart. Als Reaktion auf die Feststellung, dass die Hintergrundgeschichte der Figuren in *Meek's Cutoff* unklar bleibt und es kaum Exposition gibt, beschreibt Reichardt den Moment, in dem der Film einsetzt, folgendermaßen:

Yes, it all takes place at a moment in time – we don't know what happened before or what follows afterwards. Especially for the scale of film I make, which gets into the nitty gritty, you want a smaller time frame. You focus everything on the moment and the minutiae.⁷⁶

Reichardt rückt jene Tätigkeiten, die häufig nebenbei passieren und im Detail „unwichtig“ für die Narration sind, ins Zentrum ihres Films. Während die Figuren gehen, Essen zubereiten, Feuer machen oder Dinge reparieren, wird selten gesprochen, die Kamera ruht auf den Figuren und das Publikum beobachtet häufig die Tätigkeiten selbst, ohne dass diese die Narration signifikant vorantreiben würden. Fokus und Detailtreue erscheinen vor dem Hintergrund einer filmischen Unterhaltungsindustrie und einer beschleunigten Medienwelt unproduktiv oder überflüssig. Die Qualität von Wörtern wie „schnell“ oder „langsam“ ist objektiv schwer festzumachen, dennoch ist das Definieren und das Abstecken des Untersuchungsfeldes ein Bestandteil der filmwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem langsamen Kino. Eine quantitative Möglichkeit der Definition wäre die Untersuchung der durchschnittlichen Einstellungsdauer (ASL = *average shot length*), welche sich im US-amerikanischen Mainstream-Kino in den vergangenen Jahrzehnten stetig verringert hat. In den 1970er Jahren variierte sie zwischen fünf und neun Sekunden, in den 1990er waren es zwischen zwei und acht Sekunden und bei Filmen um das Jahr 2007 betrug die ASL etwa zwei Sekunden.⁷⁷ In *Meek's Cutoff* liegt sie zwischen zehn und dreißig Sekunden.⁷⁸ Verglichen mit anderen Filmen des *slow cinema*, beispielsweise mit den Einstellungen von zweieinhalb Minuten in der *California Trilogy* von James Benning (USA, 1999–2001), ist das eher kurz. Langsamkeit und Dauer spielt in der filmischen Arbeit von Benning eine ebenso zentrale Rolle wie bei Reichardt. In der Analyse von Langsamkeit eröffnet sich durch einen Vergleich ein interessanter Unterschied in der jeweiligen Herangehensweise. Während die Dauer der Einstellung bei Benning häufig im Sinne eines konzeptuellen Systems vorgegeben ist – in der *California Trilogy* beispielweise ergibt sich die Dauer der Einstellungen aus der

⁷⁶ Reichardt im Interview mit Quart, 2011, S. 41.

⁷⁷ Vgl. Flanagan, 2008, http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm (4.1.18).

⁷⁸ Vgl. Gorfinkel, 2016, S. 125.

Länge der einzelnen 16mm-Filmrollen, mit denen er arbeitet⁷⁹ – bleibt sie bei Reichardt bis zu einem gewissen Grad der Narration verpflichtet. Die gezeigten Tätigkeiten sind Teil der Narration, ergeben sich aus ihr und der Struktur des Films und so kommt es zu einer Verschiebung der Aufmerksamkeit. Das Gezeigte wäre in einem anderen Film mit einer ähnlichen Narration ebenfalls vorhanden, aber der gewohnte Hintergrund des Geschehens wird in *Meek's Cutoff* in den Vordergrund gerückt. Sowohl bei Benning wie bei Reichardt werden das Vergehen von Zeit und die Dauer selbst in den Fokus gerückt, aber im Sinne bestimmter filmischer Traditionen werden verschiedene Strategien verfolgt. Reichardt arbeitet mit Narrativen sowie genrespezifischen Konventionen und einem nordamerikanischen kinematographischen Idiom⁸⁰, während Benning einer Tradition des experimentellen Kinos verpflichtet ist, in dem das filmische Konzept selbst im Zentrum steht. Beide befinden sich in einem Nahverhältnis zu dokumentarischen Traditionen und thematisieren die Landschaft des nordamerikanischen Westens – Kalifornien und Oregon. Auch wenn *Meek's Cutoff* ein Spielfilm ist, weist er dokumentarische Qualitäten auf – ganz grundlegend das Dokumentieren der vergehenden Zeit. Während eines Gesprächs an der Universität Oxford wurde Reichardt gefragt, ob sie Parallelen zwischen ihrem und Bennings Umgang mit Zeit und Landschaft sehe. Sie beschreibt, dass die Geschwindigkeit ihrer Filme entsteht, weil sie Geschichten fernab überhöhter Momente erzählen möchte und an Monotonie interessiert ist. Experimentelle filmische Praxen sind zwar Bezugspunkte, die narrative Ebene ist dennoch die Basis ihrer Filme. Im Zuge ihrer Antwort erwähnt sie auch den Experimentalfilmmaker Peter Hutton, der sich auch intensiv mit der Darstellung von Landschaft beschäftigt hat.⁸¹ „I teach with Peter Hutton, who's sort of from the same school [of] landscape filmmaker. Where I teach it's really more of an avant-garde program and I'm sort of as narrative as they can swallow.“⁸² In der Dokumentation *Nanook of the North* (USA, 1922) von Robert J. Flaherty, die Reichardt ebenfalls als Bezugspunkt nennt, zeigt der Regisseur das tägliche Leben der Inuit in der harschen Umgebung der kanadischen Hudson Bay. Die Mehrheit der Arbeiten wird in voller Länge gezeigt – die Dauer der Tätigkeit bestimmt die filmische Länge. In *Meek's Cutoff* passiert dies nur in zwei Momenten, während derer sich die Narration zuspitzt. Zum ersten Mal, wenn Emily, in Folge der ersten Konfrontation mit dem Native, als Nachricht zwei Schüsse mit einem Gewehr abfeuert. Und ein zweites Mal gegen Ende des Films, als die drei Planwagen abgeseilt werden müssen und Emily im weiteren Verlauf Meek direkt konfrontiert. Auch in diesem Moment basiert die zeitliche Ausdehnung auf einer narrativen Notwendigkeit. Der Umgang mit Zeitlichkeit und Narration ist dennoch ungewohnt und stellt etablierte filmische Muster infrage. *Meek's Cutoff*

⁷⁹ Vgl. Ault, 2007, S. 91f.

⁸⁰ Vgl. De Luca/Jorge, 2016, S.17.

⁸¹ Peter Hutton ist im Juni 2016 gestorben. Zum Zeitpunkt des Interviews (Mai 2014) unterrichtete er ebenfalls am Bard College, an dem er Leiter des „Film and Electronic Art“-Programms war.

⁸² Reichardt im Gespräch mit Klevan, Mai 2014, ab 01:00:36 https://youtu.be/-koEJ_05YXw?t=1h36s (19.3.18).

befindet sich an der Schnittstelle zwischen narrativen und experimentellen filmischen Praxen.

Die Analyse der messbaren Einstellungsdauer kann produktiv sein. Die Wahrnehmung von Langsamkeit entsteht durch verschiedene Strategien, ist vor allem subjektiv und kann allerdings durch die Angabe einer Zeitspanne allein nicht vollständig repräsentiert werden. Einstellungen mit einer langen Dauer werden nicht automatisch als langsam wahrgenommen. Unterschiedliche Screening-Kontexte spielen ebenfalls eine wichtige Rolle. Sieht man einen Film beispielsweise im Kino, so ist die Dauer des Films, die Blickrichtung, die körperliche Position festgelegt und es sind bestimmte Verhaltensweisen an den Raum gekoppelt. Durch tragbare Geräte (Laptops, Smartphones, Tablets) entsteht die Möglichkeit, Filme und Medien an unterschiedlichen Orten zu konsumieren. Zuseher*innen können in den Film eingreifen, ihn verlangsamen, beschleunigen oder stoppen. Die Möglichkeit auf die Uhr zu sehen ist naheliegender und die körperliche Position flexibler. Das Verhältnis zwischen Publikum und Screen ist loser und es ist nicht garantiert, dass der Film in der vorgesehenen Geschwindigkeit konsumiert wird. Koepnick beschreibt in diesem Zusammenhang eine neue Form visueller Lust, die aus der Möglichkeit entsteht, in den Film eingreifen zu können.⁸³ Im Kontext von Filmfestivals findet das *slow cinema* mehrheitlich im Kinoraum statt, wodurch die Aufrechterhaltung der vorgesehenen Zeit weitgehend gewährleistet ist. Auch in aktuellen Hollywood-Produktionen gibt es eine Diskrepanz zwischen Einstellungsdauer und der Wahrnehmung von Geschwindigkeit. Die Einstellungen sind teilweise so kurz, dass sie nicht mehr voneinander zu unterscheiden sind und wie ein nicht endender *single shot* wirken können. Ein übervolles Geschehen und parallele Bewegungen lassen diese Filme dennoch schnell wirken.⁸⁴ Die Wahrnehmung filmischer Langsamkeit ist vom Kontext abgängig und die bloße quantitative Berücksichtigung der durchschnittlichen Einstellungsdauer würde in der Analyse zu kurz greifen.

Die Ebene der Narration und der Fokus des Films spielen eine grundlegende Rolle in der Konstitution des Gefühls von Langsamkeit. Die klassische Hegemonie von Drama, Konsequenzen und psychologischer Motivation, die viele Narrative bestimmt und unsere Sehgewohnheiten beeinflusst, wird aufgelockert. Im *slow cinema* kommt es zu einer Verschiebung der Aufmerksamkeit. Tätigkeiten und Dinge, die in vielen Filmen nebenbei vorkommen, werden ins Zentrum gerückt. Die narrative Ebene wird ausgedehnt, wodurch Aspekte, die in einem der Kontinuität und Kausalität verpflichteten Film untergehen, in den Vordergrund treten. Inhalt, Performance, Rhythmus und Form werden gleichwertig in ihrer Repräsentation. Im *slow cinema* dominieren entdramatisierte und dezentrierte Modi des Geschichtenerzählens, die sich oft auf einer alltäglichen Ebene abspielen.⁸⁵ Diese

⁸³ Vgl. Koepnick, 2014, S. 153–155.

⁸⁴ Vgl. Nagib, 2016, S. 27.

⁸⁵ Vgl. Flanagan, 2008. http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm (4.1.18).

Verschiebung und die zeitliche Ausdehnung entsprechen nicht den Sehgewohnheiten, die durch eine Mainstream-Kultur ausgebildet wurden. In *Meek's Cutoff* arbeitet sich Kelly Reichardt an den Genrekonventionen des Western ab. Die filmischen Konventionen bleiben noch erkennbar, werden durch die langsame Form aber grundsätzlich infrage gestellt. In diesem Zusammenhang ist die Aufmachung der DVD, die mit klassischen Bildern des „Wilden Westens“ wirbt, interessant, denn hier wird mit der Erwartungshaltung des Publikums, das zum Teil auf einen klassischen Western vorbereitet wird, gespielt. Es ist anzunehmen, dass die Entscheidungen vom Filmvertrieb *Soda Pictures* und dem Marketing getroffen wurden, wodurch eine verkaufsstrategische Motivation naheliegend ist. Diese Form der Vermarktung („exploitation-type marketing“) beschreibt Geoff King als typisch für einige Independent-Produktionen und als Strategie, um ein Naheverhältnis zu konventionelleren Produktionen herzustellen.⁸⁶ Im Folgenden werde ich die Aspekte der Aufmachung der DVD⁸⁷, die an einen traditionellen Western erinnert und die Diskrepanz zur tatsächlichen filmischen Form beschreiben.

MARKETINGSTRATEGIEN IM KONTRAST ZU LANGSAMKEIT

In der Mitte des DVD-Covers ist Emily zu sehen, die mit einem Gewehr auf jemanden zielt, der im Bild nicht zu sehen ist. Ihr Blick ist konzentriert, gleichzeitig sind die Spuren der Anstrengung in ihrem Gesicht und auf ihrer Kleidung sichtbar. Im Hintergrund ist eine karge Landschaft, in deren Mitte ein steiler Berg aufragt, zu erkennen. Im Film bewegt sich die Gruppe in einigen Momenten an steilen Felswänden entlang, aber die Szenerie kommt, wie sie auf dem Cover abgebildet ist, nicht im Film vor und erinnert an ikonografische Landschaften des Westerngenres. Im unteren Bereich des DVD-Covers ist ein Großteil der Gruppe zu sehen, Stephen Meek im Vordergrund und hinter ihm die drei Männer, noch weiter hinten sind die Tiere, Teile der Planwagen und die Frauen zu sehen. Es handelt sich um den Moment, in dem entschieden wird, ob es möglich ist, die drei Planwagen in die vor ihnen liegende Absenkung abzuseilen. Am oberen Ende des DVD-Covers wird *Total Film* zitiert und *Meek's Cutoff* als „A Film With True Grit“ beworben. Der Filmtitel befindet sich in der Mitte des Covers und unterhalb ist „The Road to Civilisation is not Always Civilised“ zu lesen. Diese Aufmachung spielt mit der Erwartungshaltung eines Publikums, das die Spannung und Action eines klassischen Western kennt. Der abgebildete Moment zeigt einen der wenigen dramatischen Höhepunkte, in Zuge dessen sich die Narration kurz zuspitzt, nur um sich im nächsten Augenblick wieder zu lösen.

⁸⁶ Vgl. King, 2013, S. 19.

⁸⁷ Es gibt drei verschiedene DVD-Varianten. Ich beschreibe jene DVD, die in Großbritannien produziert wurde. Geoff King bezieht sich in seinem Text ebenfalls auf diese Variante.

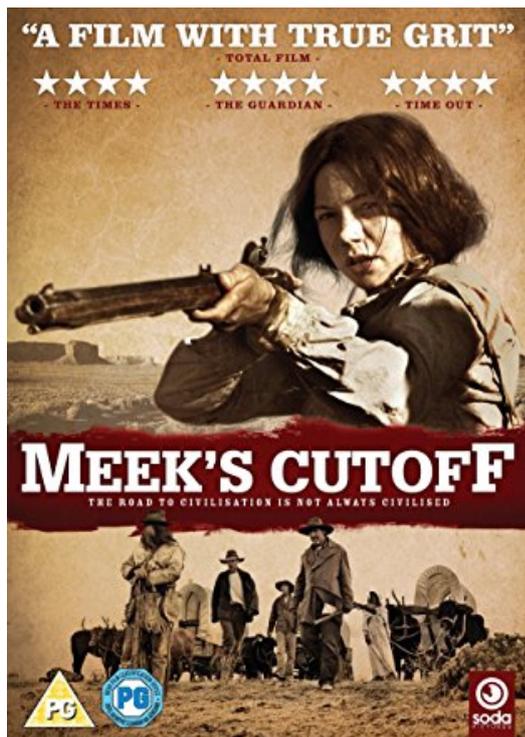


Abb. 6⁸⁸

Die Szene ist eine Ausnahme im Verhältnis zum gesamten Film, in dem zwar eine permanente Anspannung vorherrscht, diese aber nie eskaliert. Es handelt sich um eine strategische Entscheidung, auf dem Cover mit jenem Moment zu werben, der einem actionreichen Western am nächsten kommt. Auch wenn diese Action im Film selbst nicht vorhanden ist, sondern vielmehr Kritik an dieser filmischen Form, auf die das Cover anspielt, äußert. Ungewöhnlich ist die Abbildung, einer weiblichen Figur, Emilys. Klassischen Genrekonventionen zufolge nehmen Frauen kaum aktive Rollen ein. Es wird zwar angedeutet, dass es sich um keinen stereotypen Western handelt, auf die reduzierte Form des Films wird allerdings nicht verwiesen. In *Meek's Cutoff* sind zwar alle Elemente eines Western – vordergründig klassische Figuren und eine geschlechterspezifische Rollenverteilung, weite Landschaften, die Idealisierung des Westens und die Reise dorthin, die Konfrontation mit einem möglicherweise feindlichen indigenen Mann – vorhanden, aber sie werden entgegen bekannter Genrekonventionen in reduzierter Form eingesetzt und somit infrage gestellt. Der Untertitel mit dem Begriff „Zivilisation“ wirkt zunächst wie ein Verweis auf gewaltvolle Übergriffe, die sich in der Einsamkeit der Wüste zutragen werden. Im Film selbst kommt es kaum zu Gewaltdarstellungen und so eröffnet sich die Möglichkeit, den Untertitel auch als historischen Kommentar zu lesen. Die Vorstellung von „zivilisiert sein“ verweist auf die strategische Unterdrückung, Verdrängung und Ermordung der indigenen Bevölkerung zu Gunsten einer fortschreitenden „westlichen Zivilisation“. Die vermeintliche Notwendigkeit der Zivilisierung – die Vorstellung einer zivilisatorischen Verpflichtung – des Westens

⁸⁸ *Meek's Cutoff*, USA 2010 [feature film, DVD] Dir. Kelly Reichardt. Soda Picture, London, 2011, 98 min.

Nordamerikas basiert auf dem Konzept des sogenannten *manifest destiny*. Die Prägung dieses Begriffs wird auf den New Yorker Zeitungsherausgeber John L. Sullivan zurückgeführt und beschreibt das gottgegebene Recht auf US-amerikanische Expansion. An den Begriff gekoppelte Vorstellungen dienten und dienen immer noch der Legitimation einer weißen US-amerikanischen Vormachtstellung und territorialer Besitzansprüche.⁸⁹

In der DVD befindet sich auch eine Textbeilage, die einer ähnlichen Marketingstrategie folgt und zusätzliche Informationen zum Film liefert. Das Heft ist etwas kleiner als A5, besteht aus sechs doppelbedruckten Seiten und ist in Sepia gehalten. Auf der Vorderseite steht erneut „The Path to Civilisation is Not Always Civilised“ und der Filmtitel. Hier steht das Wort „path“, anstelle des auf dem Cover verwendeten „road“ und vermutlich handelt es sich dabei um ein Versehen. Unterhalb des Filmtitels wird Kelly Reichardt genannt und es wird darauf verwiesen, dass sie auch die Regisseurin von *Wendy and Lucy* und *Old Joy* ist. Ihr Name wird hier erstmals genannt. Im Zuge dieser Beobachtung ist mir aufgefallen, dass auf dem DVD Cover keine Namen genannt werden, obwohl bei Marketingstrategien des Independent-Kinos häufig mit der Bekanntheit der Regisseur*innen oder Schauspieler*innen gearbeitet wird. Auch die Schauspielerin Michelle Williams (Emily) war zum Zeitpunkt der Veröffentlichung bereits bekannt. Ihr Name wird auf der Rückseite der DVD genannt, wo darauf verwiesen wird, dass sie für ihre Rolle in *Shutter Island* (USA, 2010) für einen Oscar nominiert wurde. Auf der Rückseite der Textbeilage sind Ausschnitte von Filmkritiken verschiedener Magazine zu lesen, auch hier steht erneut „A Film With True Grit“. Der Text im Inneren des Hefts setzt sich aus Kommentaren zu verschiedenen Aspekten des Films zusammen. Auf der ersten Seite wird der Plot des Films zusammengefasst, wobei die Migration als extrem gefährlich und anstrengend beschrieben wird. Im vorletzten Absatz wird eine Verbindung zu Filmklassikern wie *The Searchers* (John Ford, USA, 1956), *A Fistful of Dollars* (Sergio Leone, ESP/ITA, 1964), *True Grit* (Henry Hathaway, USA, 1969) oder *Seven Samurai* (Akira Kurosawa, JPN, 1954) sowie ein Vergleich mit deren Regisseuren hergestellt. Michelle Williams wird mit John Wayne oder Clint Eastwood verglichen. Auf der folgenden Doppelseite findet sich ein Kommentar von Reichardt, in dem sie die Tagebücher der Siedler*innen als wichtigen Bezugspunkt nennt. Unter ihrem Text sind ihre Biografie und eine kurze Beschreibung ihrer Filme sowie ihrer filmischen Praxis zu lesen. Außerdem findet sich auf dieser Doppelseite eine Liste der Besetzung. Die von Rod Rondeaux verkörperte Figur besitzt auch hier keinen Namen und wird lediglich als „The Indian“ bezeichnet. Auf der vorletzten Doppelseite wird unter dem Titel „Anatomy of a Rifle“ die schwierige Bedienung der Gewehre, die von den Siedler*innen verwendet wurden, beschrieben. Im Film selbst fallen nur zwei Schüsse, die von Emily abgegeben werden und die Funktion einer Nachricht an die Männer, die auf der Suche nach

⁸⁹ Vgl. Weidinger, 2006, S. 63–64.

Wasser sind und sich nicht im Camp befinden, erfüllt. Die Szene ist bemerkenswert, weil sie den langwierigen Prozess des Gewehrladens vollständig zeigt und so auffällig viel Zeit in Anspruch nimmt.⁹⁰ Es ist irritierend, dass die Beschreibung einer Waffe so viel Raum bekommt, im Text aber keine direkte Verbindung zum Film hergestellt wird. Abschließend werden auf der letzten Seite noch Fragen zum historischen Kontext, dem *Oregon Trail* und Stephen Meek beantwortet und Reichardts ältere Filme mit dem Slogan „Most Wanted“ beworben. Die Farbe des Covers und Hefts entsprechen nicht den dominanten Farben im Film. Das Cover ist in Sepia gehalten und die gedeckten Farben der Abbildungen im Heft wirken ebenfalls dunkler. Außerdem sind die Bilder von transparenten Spuren überdeckt, wodurch eine Textur entsteht, die an analoges Filmmaterial erinnert. Der Film widmet sich ausführlich der Monotonie des Alltags der Reise und ist einer naturgetreuen Darstellung verpflichtet. Im Unterschied dazu arbeitet das Marketing mit einer nostalgischen Ästhetik, welche die Topoi des klassischen Westerngenres imitieren soll.

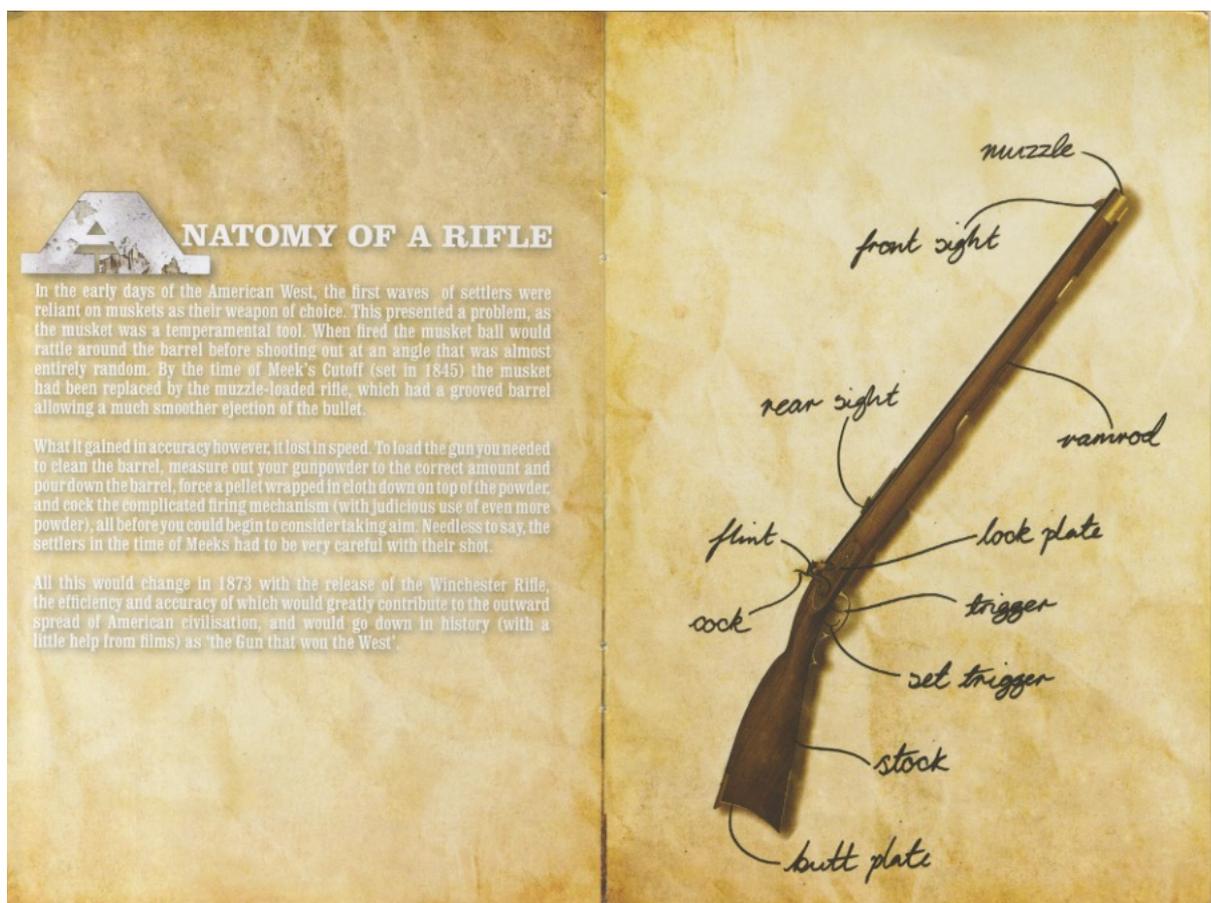


Abb. 7

⁹⁰ 00:31:12–00:32:15.



Abb. 8⁹¹

ARBEIT: ON-SCREEN UND OFF-SCREEN KÖRPER

In *Meek's Cutoff* gibt es kaum menschenleere Einstellungen. Zwar werden einige Male ungewohnt große Abstände zwischen Kamera und Figuren eingesetzt, aber diese bleiben meist innerhalb des Bildausschnitts. Wie bereits erwähnt, liegt der Fokus des Films auf der detaillierten Darstellung täglich wiederkehrender Verrichtungen. Das Gehen und Rasten ist ebenso als Arbeit einzuschätzen wie das Zubereiten von Mahlzeiten oder die Reparatur eines Planwagens, da alles dem Wunsch des Vorankommens und des Überlebens untergeordnet ist. Gleichzeitig entsteht ein Gefühl des Stillstands, da sich die Umgebung und der tägliche Ablauf kaum verändern. Auf der Ebene des Plots ergibt sich die Qualität der Darstellung aus der Tatsache, dass die Gruppe bereits seit Monaten unterwegs ist und ihre Tätigkeiten bereits tausende Male ausgeführt hat. Es steckt eine Normalität, Monotonie und Ermüdung in der Ausführung. Jene Momente, die in voller Länge gezeigt werden, wie das Laden eines Gewehrs durch Emily oder das Herablassen der Planwagen in eine Absenkung, stellen Ausnahmesituationen dar. Sie sind an Aufregung gekoppelt, bilden die „dramatischen

⁹¹ Bei Abbildung 7 und 8 handelt es sich um Scans der DVD-Beilage. In der Beilage wird auf die Presseaussendung zum Film verwiesen. „This is an extract from the full press kit of MEEK'S CUTOFF, which has more dispatches from the Production Team and can be found at www.sodapictures.com/meekscutoff.“ Allerdings existiert die Internetseite nicht mehr.

Höhepunkte“ des Films und unterbrechen die Gleichförmigkeit des Alltags. Auf filmtechnischer Ebene entsteht die langsame Qualität durch das Verweilen der Kamera, immer für einige Sekunden „zu lang“, durch die kreisförmige Struktur und durch Pausen während der Dialoge. Der Einsatz von Originalton oder atmosphärischer langsamer Musik unterstützt diesen Eindruck. Es ist ungewohnt, die Details dieser diversen Tätigkeiten, denen eine direkt erkennbare dramatische Funktion fehlt, zu beobachten.

Die Darstellung und Thematisierung verschiedener Formen von Arbeit ist ein filmübergreifendes Merkmal des *slow cinema*. Oft liegt der Fokus auf marginalisierten Gruppen und Arbeitsformen, die selten repräsentiert werden.⁹² Die minimalistische und zurückhaltende Ästhetik wird dem *slow cinema* in diesem Zusammenhang zum Vorwurf gemacht. Das Begreifen der realen Unterdrückungsmechanismen und Machtstrukturen hinter marginalisierten Existenzen werde durch eine überästhetische Inszenierung verunmöglicht, so eine Kritik.⁹³ Auch *Meek's Cutoff* lässt sich in seiner Ambiguität schwer auf konkrete politische Aussagen fixieren, aber innerhalb des Films sowie in der Diskussion um den Film und in den Bereichen, die er implizit anspricht, eröffnet sich ein Freiraum für zeitgenössisch relevante Fragestellungen, insbesondere in Bezug auf Idealvorstellungen vermeintlich amerikanischer Lebensweisen und verschiedener Formen von Arbeit. Reichardts Filme zeigen Menschen ohne soziales Netz, ohne Rückhalt, die sich in einer Situation wiederfinden, in der jede falsche Entscheidung verheerend sein kann. Vor dem Hintergrund eines gegenwärtigen spätkapitalistischen Alltags werden Fragen nach sozialer Gemeinschaft und Verantwortung füreinander gestellt.⁹⁴ Der Fokus ihrer Filme liegt auf dem Alltag und den Gesten marginalisierter Positionen. Aus der Verschiebung der Aufmerksamkeit auf Aspekte des Lebens, die nur selten im Kino gezeigt werden, entsteht die politische Relevanz in Reichardts Filmen und, in einem größer gefassten Kontext, das kritische Potenzial von Langsamkeit. Die detaillierte, langsame Darstellung eines marginalisierten Alltags hinterfragt ganz grundlegend, welche Themen, Körper oder Orte in der Domäne des Ästhetischen und der Filmindustrie Platz finden und welche nicht.⁹⁵ Die Präsenz marginalisierter Verrichtungen ermöglicht die Beschäftigung mit Fragen nach der

⁹² Auch wenn es sich bei *Meek's Cutoff* um ein US-amerikanisches Beispiel handelt, so soll doch erwähnt werden, dass viele der Filme und Regisseur*innen, die mit Strategien der Langsamkeit arbeiten, aus Regionen der Welt kommen, die von Globalisierungsprozessen ausgeschlossen oder negativ beeinflusst wurden. Das Buch *Slow Cinema* von Tiago de Luca und Nuno Barradas Jorge, das als Basis für diesen Abschnitt der Arbeit fungiert, ist Teil einer Bücherserie mit dem Titel „Traditions in World Cinema“, herausgegeben von Linda Badley und R. Barton Palmer. Es handelt sich dabei um Textbücher und Monografien, die sich der Analyse zeitgenössischer und unterschätzter filmischer Bewegungen widmen. Zu den betreffenden Phänomenen gibt es im Vorfeld meist wenig wissenschaftliche Arbeit und sie finden global statt. Die Thematisierung transkultureller Dynamiken, eines kulturellen Imperialismus und von Globalisierungsprozessen ist Teil der Auseinandersetzung. Die globalen Zusammenhänge in der Analyse des Kinos der Langsamkeit und die Frage, welche Regionen vermehrt mit den entsprechenden filmischen Strategien arbeiten und warum, ist ein interessanter Aspekt des Diskurses, der in dieser Arbeit allerdings nicht ausführlich bearbeitet wird. Vgl. De Luca/Jorgo, 2016, S. xvii-xviii.

⁹³ Vgl. De Luca/Jorges, 2016, S. 13.

⁹⁴ Vgl. Interview: Clare Stewart mit Kelly Reichardt, British Film Institute, 15.3.2017, ab 15:16, <https://youtu.be/Q9A0M6S0nbE?t=15m16s> (8.1.18).

⁹⁵ Vgl. De Luca/Jorgo, 2016, S. 13–14.

Wertigkeit von Arbeit in gesamtgesellschaftlichen Zusammenhängen und auf verschiedenen Ebenen.⁹⁶ Im Folgenden möchte ich auf verschiedene Formen von Arbeit in *Meek's Cutoff* eingehen, dabei wird sowohl die Arbeit der Schauspieler*innen, der Regisseurin und verschiedener Beteiligter thematisiert als auch die Arbeit der Figuren im Film und jene des Publikums.

In Bezug auf ihre eigenen Arbeitserfahrungen und als Teil ihrer politischen Agenda erzählt Reichardt von der Schwierigkeit, Geld für ihre Filmproduktionen zu bekommen.

I had 10 years from the mid-1990s when I couldn't get a movie made. It had a lot to do with being a woman. That's definitely a factor in raising money. During that time, it was impossible to get anything going, so I just said, 'Fuck you' and did Super 8 shorts instead.⁹⁷

Wie bereits erwähnt, unterrichtet Reichardt Film und Medienkunst am *Bard College* in New York, da sie mit ihren Filmen kaum Profit macht. In der Reflexion ihrer eigenen Position und Geschichte beschreibt sie, dass es kaum Frauen gibt, die eine Karriere im Film machen konnten, die mit jener von Wes Anderson, Gus Van Sant oder Todd Haynes (drei sehr erfolgreiche Regisseure aus dem Bereich des Independent-Kino) vergleichbar wäre.⁹⁸ Bei den Filmen von Kelly Reichardt handelt es sich, wie bei vielen anderen Beispielen aus dem Bereich des *slow cinema*, um verhältnismäßig kleine Produktionen. Dabei übernimmt die Filmemacherin gleich mehrere Aufgaben: die Regie, den Schnitt – „I'm the editor we can afford, so I get the job“⁹⁹ – und beschreibt, dass der Film erst in der Postproduktion entsteht. Es gibt für sie häufig einen Unterschied zwischen dem Film, den sie unabhängig von Umwelteinflüssen (wie Wetter) konzipiert und dem Endprodukt. Eine Diskrepanz, die auch durch finanzielle Einschränkungen entsteht. Im Fall von *Meek's Cutoff* endet der Film anders als im Skript vorgesehen, weil die Sonne vor der letzten Aufnahme untergegangen war und es kein Geld mehr gab, um ein weiteres Mal in die Wüste zu fahren. Reichardt beschreibt, wie ihr während des Schnitts klar wurde, dass sie mit dem vorhandenen Material nicht zu einem für sie zufriedenstellenden Ende kommen würde. Allerdings konnte sie Rod Rondaux und Michelle Williams davon überzeugen, ein weiteres Mal in die Wüste zu fahren, um die letzte Einstellung zu drehen. Das aus der Not entstandene Ende beschreibt sie als passender und erwähnt, dass es auch in der ursprünglichen Form offengehalten war.¹⁰⁰

In der Beschreibung ihres Arbeitsprozesses spielt die Zusammenarbeit mit Jon Raymond als Drehbuchautor eine entscheidende Rolle. Durch seine Texte eröffne sich für

⁹⁶ Der dritte Abschnitt von *Slow Cinema* mit dem Titel „Slow Cinema and Labour“ beschäftigt sich mit der Bedeutung und Bewertung von Arbeit im Zusammenhang mit *slow cinema*. Vgl. De Luca/Jorge, 2016, S. 153–205 und S. 17.

⁹⁷ Reichardt, 2011, <https://www.theguardian.com/film/2011/apr/09/kelly-reichardt-meeks-cutoff> (12.1.18).

⁹⁸ Vgl. Gilbey, 2011, <https://www.theguardian.com/film/2011/apr/09/kelly-reichardt-meeks-cutoff> (17.1.18).

⁹⁹ Interview, Steward mit Reichardt, März 2017, ab 01:38, <https://youtu.be/Q9A0M6S0nbE?t=1m38s> (12.1.18).

¹⁰⁰ Während des Gesprächs erzählt Reichardt ausführlicher, wie das Ende zu Stande gekommen ist, Mai 2014, ab 01:08:07, https://youtu.be/-koEJ_05YXw?t=1h8m7s (19.3.18).

Reichardt die Möglichkeit, sich von der eigenen Geschichte zu entfernen und in eine fremde Lebensrealität einzutauchen. Die Texte von Jon Raymond und, im Fall ihres letzten Films *Certain Women* (USA, 2016) die Kurzgeschichten von Maile Meloy, bieten in ihrer Offenheit dennoch eine Struktur für Reichardt, um eine Geschichte zu entwickeln.¹⁰¹ Sie beschreibt, dass die Texte von Raymond oder Meloy bei vielen Leser*innen vordergründig den Eindruck erzeugen, dass sie zu alltägliche Geschichten erzählen. Der Fokus auf Mikrodramen sei zu beiläufig, um gesellschaftliche Bedeutung zu produzieren, so der Eindruck. In diese Geschichten muss Rezeptionsarbeit investiert werden, um Rückschlüsse auf größere Fragestellungen und Strukturen herstellen zu können. Oft handelt es sich um minimalistische Geschichten, die Routine, Wiederholung und das Abarbeiten täglicher Aufgaben beinhalten. „There is a lot of chores. I like chores, I like to film chores and process. And I like routine.“¹⁰² Die Rechercharbeit und Auseinandersetzung mit den Tagebüchern der Siedler*innen stellt im Sinne einer (historischen) Basis einen zentralen Bestandteil der Arbeit im Vorfeld dar und diente als Grundlage für das Drehbuch. Mit vergehender Zeit verändert sich die Qualität der Tagebücher, weg von romantischen Ideen hin zu einer Auflistung täglicher Aufgaben. Diese Veränderung ist grundlegend für die Geschwindigkeit und Stimmung des Films. Als Spiegelung der Erschöpfung und Ausdauer der Figuren erfüllt die karge Landschaft eine zentrale Funktion. Die Figuren in Raymonds Texten und Reichardts Filmen sind immer in ihre Umgebung eingebettet, von ihr abhängig. Die Erarbeitung fremder Geschichten ermöglicht die Erforschung unbekannter Landschaften. Reichardt lebt, arbeitet und unterrichtet in New York, aber die Mehrheit ihre Filme spielt im Westen der USA, in Oregon oder Montana. Die Erforschung einer Landschaft, eines Ortes ermöglicht einen Einstieg in die Narration und so beginnt die Suche nach Drehorten zu einem frühen Zeitpunkt in der Entwicklung des Skripts. Die lange Dauer dieses Arbeitsprozesses beschreibt Kelly Reichardt als produktiven Moment, um zu klären, was man tut und welche Fragestellungen der Film thematisieren soll. Die Einsamkeit des Autofahrens (beziehungsweise der Bewegungen durch die Landschaft) und die Abwesenheit der täglichen Probleme eröffnen einen Zwischenraum, der Erfahrungen ermöglicht, die wiederum das Skript beeinflussen können.¹⁰³

Dem Prozess der Bewegung und den daraus entstehenden Veränderungen wird sowohl in der Vorbereitung als auch im Film selbst eine zentrale Bedeutung beigemessen. Dem Wunsch nach Glaubwürdigkeit folgend – der geschichtstreuen Darstellung eines Ausschnitts des täglichen Lebens der Siedler*innen verpflichtet – wurden Planwagen, Kleidung und Gegenstände aus der Zeit um 1840 verwendet. In Vorbereitung auf den Film und die harschen Arbeitsbedingungen am Set besuchten die Schauspieler*innen ein

¹⁰¹ Interview, Steward mit Reichardt, März 2017, ab 06:52, <https://youtu.be/Q9A0M6S0nbE?t=6m52s> (12.1.18).

¹⁰² Interview, Steward mit Reichardt, März 2017, ab 10:36, <https://youtu.be/Q9A0M6S0nbE?t=10m36s> (12.1.18).

¹⁰³ Vgl. Reichardt im Gespräch mit Klevan, Mai 2014, ab 19:06, https://youtu.be/-koEJ_05YXw?t=19m6s (8.1.18).

Pioniercamp, um zu lernen, wie ein Zelt aufgebaut, ein Planwagen gepackt, ein Feuer ohne Zündhölzer gemacht, ein Ochse geführt, Brot in der Erde gebacken, gestrickt oder ein Gewehr geladen und abgefeuert wird. Den drei Familien des Films wurde eine bestimmte Menge an Geld zur Verfügung gestellt und sie mussten sich selbst für die notwendigen Gegenstände entscheiden und wie sie den Planwagen packen. In der Vorbereitung des Films wurde kaum Zeit in die Erarbeitung von Dialogen investiert, sondern mehr in das Nachempfinden des Kontexts, in dem der Film spielt. Reichardt beschreibt den Prozess der Dreharbeiten, bei dem verschiedene Stimmen zu Wort kommen und Perspektiven berücksichtigt werden, als „other“ im Verhältnis zu den Vorstellungen, die während der Entwicklung des Skripts entstehen.¹⁰⁴ Die Eigendynamik der Dreharbeiten wird durch die schwierigen Bedingungen in der Wüste ebenfalls beeinflusst.

The desert is beautiful, but it's 110 degrees. Everything's so unfriendly and prickly, and the fine dust gets in the vehicle engines. We were worried about the wagons, because they were from the period. In the end it was the cars that broke down; the wagons held up perfectly. There was a struggle to get to set every day with all the animals, but it put everyone in the frame of mind to think about what conditions were actually like on the Oregon Trail. Well, that's what I kept telling the cast when it got really hard. They'd say: Look, we're actors. We can act.¹⁰⁵

Die Form der schauspielerischen Arbeit, die für *Meek's Cutoff* konstitutiv ist, reduziert die Anwendung schauspielerischer Techniken und konzentriert sich auf die Ausführung erlernter Tätigkeiten. Das Setting und die Situation, im Rückbezug auf einen historischen Kontext, ist künstlich hergestellt, gleichzeitig werden Menschen gezeigt, die tatsächlich in der Wüste arbeiten und dort Zeit verbringen. Die Langsamkeit in *Meek's Cutoff* wird durch die Präsenz der Darsteller*innen, die Effekte der Erschöpfung und die Anstrengungen der körperlichen Arbeit erfahrbar.¹⁰⁶ Die körperliche Präsenz der Darsteller*innen ist im *slow cinema* von größerer Bedeutung als die Anwendung schauspielerischer Techniken. Das Publikum wird eingeladen, die Anwesenheit von Menschen und ihren Alltag zu beobachten. Es wird eine spezifische, ungewohnte Form schauspielerischer Arbeit angewandt, die einen Leerraum herstellt und ein Gefühl der Ungeduld, sowie den Eindruck verschwendeter Zeit erzeugen kann. Dem arbeitenden Körper auf der Leinwand ist die Arbeit des*der Rezipient*in gegenübergestellt. Das *slow cinema* antizipiert ein Publikum, das an einer unökonomischen Zeitlichkeit interessiert ist.¹⁰⁷ Die Ambiguität der Narration und die reduzierte Form überlässt dem Publikum die Interpretationsarbeit und ermöglicht dadurch verschiedene Lesarten.

¹⁰⁴ Vgl. Interview, Stewart mit Reichardt, März 2017, ab 03:30, https://youtu.be/-koEJ_05YXw?t=19m6s (12.1.18).

¹⁰⁵ Reichardt, 2011. <https://www.theguardian.com/film/2011/apr/09/kelly-reichardt-meeks-cutoff> (8.1.18).

¹⁰⁶ Vgl. Gorfinkel, 2016, S. 123–127.

¹⁰⁷ Vgl. Schoonover, 2016, S. 153.

KÖRPERLICHE REZEPTION: ERSCHÖPFUNG

Filmische Rezeption findet auch auf körperlicher Ebene statt. In der westlichen Filmtheorie dominierte lange Zeit ein okularzentrisches Paradigma, dessen Fokus auf dem Sehsinn lag und den „restlichen“ Körper als nebensächlich betrachtete. Durch Theoretiker*innen wie Linda Williams¹⁰⁸, Vivian Sobchack¹⁰⁹, Laura Marks¹¹⁰ oder Steven Shaviro¹¹¹ wurde die Hierarchie der Sinne kritisch hinterfragt und die Bedeutung der körperlichen Erfahrung als inhärente Instanz des Filmerlebnisses analysiert. Das Verstehen von Film wird nicht als ausschließlich intellektueller Akt verstanden, sondern als komplexer Wahrnehmungsprozess, der den Körper in seiner Gesamtheit anspricht.¹¹² Im Folgenden werde ich mich zunächst auf eine Publikation von Laura Marks beziehen, die mit *The Skin of the Film* (2000) eine umfassende Analyse der körperbezogenen Filmtheorie vorgelegt hat. Dabei thematisiert sie interkulturelles Kino und feministische Filmpraxis und erarbeitet eine spezifisch politische Ebene der Berücksichtigung aller Sinne. Kritik an der Privilegierung des Sehens ist ein Aspekt feministischer Theorie – das Sehen als Sinn, der Distanz schafft, ermöglicht die Objektivierung von Körpern und beinhaltet dadurch den Wunsch nach visueller Kontrolle.¹¹³ Auf Grund dessen wurde die Adressierung der körperlichen Ebene durch die Verwendung von „haptic images“¹¹⁴, die eine körperliche Involvierung ermöglichen, teilweise als spezifisch weibliche Visualität (miss)verstanden. Für Marks stellt dies eine Einschränkung dar, sie versteht die Berücksichtigung von Haptik als Strategie, die in verschiedenen visuellen Traditionen verwendet wird und nicht ausschließlich innerhalb feministischer filmischer Praxis.¹¹⁵ Die Vorstellung des Bezugs auf den Körper im Sinne einer Rückkehr zu einer vermeintlichen Natürlichkeit beschreibt Marks als eurozentrische Fehleinschätzung. Es ist eine spezifisch westliche Form der Visualität, die durch die Privilegierung von Distanz mit Vorstellungen von Kontrolle und Objektivierung arbeitet. In der Vorstellung von Natürlichkeit wird nicht berücksichtigt, dass sinnliches Wissen in verschiedenen Kulturen mit der Zeit

¹⁰⁸ Linda Williams entwickelte aus der Beschäftigung mit Porno, Horrorfilm und Melodrama die Kategorie der Körpergenres. Linda Williams, „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess“, in: *Film Quarterly*, Vol. 44, Nr. 4, Sommer 1991, S. 2–13.

¹⁰⁹ Vivian Sobchack beschreibt mit „What My Fingers Knew“ die Erfahrung, eine Einstellung körperlich bereits verstanden zu haben, bevor der Film (*Das Piano* von Jane Campion) sie in der Folgeeinstellung visuell erklärt. Vivian Sobchack, 'What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh', in: *senses of cinema*, Nr. 5, April 2000, <http://sensesofcinema.com/2000/conference-special-effects-special-affects/fingers/> (12.2.18).

¹¹⁰ Laura Marks: *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham/London: Duke University Press, 2000.

¹¹¹ Steven Shaviro: *The Cinematic Body*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

¹¹² Vgl. Marks, 2000, S. 145.

¹¹³ Vgl. Marks, 2000, S. 133.

¹¹⁴ Ein Begriff, mit dem Laura Marks in *The Skin of the Film*, in Bezug auf Alois Riegl, der zwischen haptischen und optischen Bildern unterschied, arbeitet und auf den ich zu einem späteren Zeitpunkt ausführlicher eingehen werde.

¹¹⁵ Vgl. Marks, 2000, S. 170.

entwickelt wurde. Die Berücksichtigung des Körpers stellt für Marks keine Rückkehr zu vermeintlich prädiskursiven Formen der Wahrnehmung dar und ist keine Neuentdeckung westlicher Theoretiker*innen, sondern eine spezifische Form künstlerischer und theoretischer Arbeit.

[...] a result of the Eurocentric mistake of thinking that because the proximal senses of touch, taste, and smell are not accorded much importance in Western cultures, they are outside culture in general.¹¹⁶

Marks geht es darum zu thematisieren, dass die körperliche Ebene als bedeutungsvolle Instanz in der Auseinandersetzung mit Kunst in „nicht-westlichen“ Kulturen häufig eine zentrale Rolle spielt und mit der Zeit kultiviert wurde. Sie kritisiert eine Tendenz in der Haltung westlicher Theoretiker*innen, die davon ausgeht, dass Aspekte kultureller Auseinandersetzung, die in westlichen Zusammenhängen nicht berücksichtigt oder unterdrückt werden, per se natürlich und prädiskursiv seien. In ihrer Beschreibung wird deutlich, dass der Körper in unterschiedlichen kulturellen Kontexten und zu verschiedenen Zeitpunkten als bedeutungstiftende Instanz ernst genommen wurde und wird. Um die Involvierung des Körpers beschreiben zu können, unterscheidet Marks zwischen haptischen Bildern, die vom Film angeboten werden, und haptischer Visualität, der Neigung des Publikums die haptischen Bilder körperlich wahrzunehmen. Die Haltung der Filmschaffenden und das Interesse des Publikums sind dabei von Bedeutung. Versteht man die Kinoerfahrung als wechselseitige Beziehung zwischen zwei Körpern – dem Körper des Films und dem Körper des Publikums – dann muss die Filmwahrnehmung als aktiver Prozess angesehen werden. Filmrezeption findet grundsätzlich immer auch auf körperlichen Ebene statt, allerdings gibt es Filme und filmische Strategien, die eine körperliche Involvierung verstärkt hervorrufen. Im Folgenden möchte ich auf das Verhältnis zwischen den *on-* und *off-Screen*-Körpern in *Meek's Cutoff* fokussieren sowie die spezifische Art und Weise der körperlichen Adressierung beschreiben.

Die Körper der Darsteller*innen sind in *Meek's Cutoff* nahezu permanent präsent. Durch die Reduktion emotionaler Reaktionen wird Anstrengung und Erschöpfung sowie das Vergehen von Zeit primär auf körperlicher Ebene erfahrbar. Die detaillierte Beobachtung der Anstrengungen ist für das Publikum auch körperlich nachvollziehbar. Eine der ersten Reaktionen, die nach einem Screening¹¹⁷ des Films, an dem ich teilgenommen habe, diskutiert wurden, war das Gefühl der Zuschauer*innen gemeinsam mit den Siedler*innen durch die Wüste gewandert zu sein. In seiner Kritik beschreibt Dan Krois Ähnliches:

¹¹⁶ Marks, 2000, S. 144.

¹¹⁷ An der Universität für angewandte Kunst wurden von November 2010 bis Jänner 2015 Screenings im NOWOW – Kino in der Mensa – veranstaltet. Im Juni 2012 wurde *Meek's Cutoff* gezeigt und diskutiert. <https://uni-ak.at/?p=3466> (12.1.18).

By the end, I could sympathize with the settlers' exhaustion; I felt as if I'd been through a similarly grueling experience. Which is to say, it affected me viscerally, and I've found myself thinking about it over and over since. But during the time I actually watched the film, I had trouble staying planted in my seat with my attention focused on the screen, as the long dissolves from one wind-blasted plateau to another sent my thoughts in a dozen directions.¹¹⁸

Obwohl die Beschreibung der filmischen Erfahrung Teil einer negativen Kritik ist, erfasst sie akkurat einen körperlichen Affekt, den *Meek's Cutoff* auslösen kann. Die Spiegelung der filmisch dargestellten Erfahrung auf körperlicher Ebene entsteht durch die narrative Reduktion. Die Bewegungen und die Arbeiten *on-screen* erfüllen keine direkte, narrative Funktion und produzieren dadurch einen Überschuss, der sich aus der Langsamkeit und der zusätzlichen Zeit ergibt und nicht in eine narrative Kontinuität eingeordnet werden kann. Marks spricht sogar von Überwältigung in Gestalt visueller Textur als eine mögliche Strategie für die Herstellung haptischer Wahrnehmung „Films that [...] seem to contain more visual texture than the eye can apprehend, have the effect of overwhelming vision and spilling into other sense perceptions.“¹¹⁹ Im *slow cinema* lässt sich an der zeitlichen Ausdehnung und den visuellen Details der Moment festmachen, in dem es dem Auge nicht mehr möglich ist, das Bild in seiner Langsamkeit zu erfassen. Vielleicht kann die Situation als gegensätzlich zu Marks Beschreibung verstanden werden – geprägt von schnelllebigen Sehgewohnheiten, hat sich das Auge sattgesehen, aber die Einstellung ist immer noch sichtbar und der so entstandene Überschuss macht sich mittels anderer Sinne bemerkbar. Ein Großteil zeitgenössischer Sehgewohnheiten ist von einer zielorientierten und effektiven Linearität geprägt, wodurch Filme, welche diese Funktion nicht erfüllen, als unproduktiv oder langweilig empfunden werden.

In ihrer Analyse der drei Körpergenres – Porno, Melodrama und Horrorfilm – beschäftigt sich Linda Williams mit dem Potenzial von Exzess, als etwas, das jenseits des Mainstream-Kinos positioniert ist.¹²⁰ Die exzessiven Darstellungen von Gewalt, Sex und Emotionen finden direkt am Körper der Schauspieler*innen statt. Sie befinden sich „außerhalb“ normativer Vorstellungen von gutem Geschmack und erfüllen keine narrative Funktion. Es handelt sich um Aspekte, die im öffentlichen Leben keinen Platz finden, und innerhalb eines spätkapitalistischen Systems ist verschwendete Zeit oder Langeweile nicht vereinbar mit einer Logik der Produktivität und Effizienz. Es werden Aspekte für das Publikum körperlich erfahrbar gemacht, die in anderen gesellschaftlichen Zusammenhängen weitgehend unterdrückt werden. In dem Moment, in dem Zeitverschwendung nicht oder nur schwer auszuhalten ist, wird die Aufmerksamkeit auf ein Paradox kapitalistischer Strukturen

¹¹⁸ Kois, 2011, <http://www.nytimes.com/2011/05/01/magazine/mag-01Riff-t.html> (9.1.18).

¹¹⁹ Marks, 2000, S. 175.

¹²⁰ Vgl. Williams, 1990, S. 2ff.

gelenkt. Während Materialien und Ressourcen verschwendet werden müssen, um ständiges Wachstum zu garantieren, darf (potenzielle Arbeits-) Zeit – die bekanntlich Geld ist – niemals verschwendet werden. Gleichzeitig kann die Möglichkeit, Zeit zu vergeuden, auch als Statussymbol verstanden werden. Langeweile verweist auf die Unfähigkeit des Subjekts seine Zeit „sinnvoll“ zu nutzen und ist eine Ursache von Zeitverschwendung. Das Empfinden von Langeweile und Zeitverschwendung ist, ebenso wie Langsamkeit, zutiefst subjektiv und hängt von individuellen Sehgewohnheiten ab. Vor dem Hintergrund einer beschleunigten Medienlandschaft lassen sich filmische Strategien beschreiben, die Langeweile erzeugen können – beispielsweise die Reduktion der visuellen Bedeutungsträger. Spektakuläre Landschaften sind ein zentraler Topos des Westerngenres. Im Unterschied dazu bietet die gleichbleibende, trockene Wüstenlandschaft in *Meek's Cutoff* dem Blick des Publikums wenig an. Die Reduktion auf der bildlichen Ebene befreit den Blick des Publikums, der sich innerhalb des Frames bewegen kann und die zeitliche Ausdehnung ermöglicht eine genaue Beobachtung von Details. In dieser ersten grundlegenden Setzung wird der Körper im Sinne des wandernden Blicks direkt angesprochen. Außerdem basiert die Begegnung zwischen Film und Publikum auf einem „Vertrag“, der sich durch filmische Konventionen auf zeitlicher ebenso wie auf narrativer Ebene herstellt. Interaktion mit Film und Medien produzieren Antizipation, wird diese nicht erfüllt ergibt sich eine Diskrepanz zwischen der Erwartungshaltung des Publikums und dem Film, was einem „Vertragsbruch“ gleichkommt. Entspricht die filmische Erfahrung – die zeitliche Ausdehnung – nicht der Gewohnheit, kann Langeweile entstehen.¹²¹ Trotz ihrer grundsätzlich negativen Konnotation wird Langeweile im Diskurs um *slow cinema* als produktives Moment verstanden. Auch die Haltung und Sehgewohnheiten des Publikums können sich durch die wiederholte Konfrontation mit vermeintlicher Langeweile verändern. Karl Schoonover beispielsweise versteht Langeweile als zentralen Bestandteil der Rezeptionsarbeit um den Kunstfilm. „It turns boredom into a kind of special work, one in which empty on-screen time is repurposed, renovated, rehabilitated.“¹²² In Bezug auf die Körpergenres nach Williams entwirft er ein wechselseitiges Verhältnis zwischen *on-screen*- und *off-screen*-Körper, bei dem die Abwesenheit von Arbeit *on-screen* – die Zeitverschwendung – die stattfindende Arbeit *off-screen* bedingt.

Die Darstellung und Thematisierung von Nichtarbeit, von Arbeitsverweigerung, hat eine Tradition im *Art Cinema*, bei der sich die Figuren „außerhalb“ einer kapitalistischen Verwertungslogik befinden. Innerhalb dessen gibt es eine spezifisch feministische Bewegung, die sich gegen soziale (Re-) Produktion wendet und sich nicht-produktiver Zeit widmet. Die Figuren sind des produktiven Lebens überdrüssig und gehen auf in der

¹²¹ Vgl. Lim, 2014, S. 28–30.

¹²² Vgl. Schoonover, 2016, S. 158–159. Schoonover positioniert das *slow cinema* innerhalb einer Tradition des Kunstfilms und verwendet den Begriff *Art Cinema*.

Erschöpfung, der Langeweile eines Lebens ohne Struktur.¹²³ In *Meek's Cutoff* ist Arbeit nicht abwesend, sondern überpräsent. Durch die wiederkehrende Form und die gleichbleibende Umgebung, die ein Gefühl des Stillstands erzeugt, erscheint die tägliche Arbeit – trotz der Lebensnotwendigkeit – unproduktiv. Die Figuren in *Meek's Cutoff* sind erschöpft von endloser Wiederholung, Orientierungslosigkeit und Monotonie. Elena Gorfinkel sieht in der ausgedehnten Form der Darstellung von Erschöpfung in *Meek's Cutoff*¹²⁴ sowie im Vorgängerkino *Wendy and Lucy*¹²⁵ ein gesellschaftspolitisches Moment. Im Unterschied zu Langeweile, die sich in einem oppositionellen Verhältnis zur Anstrengung befindet und aus dem Nichtstun entsteht, wird Müdigkeit und Erschöpfung als deren Konsequenz verstanden.¹²⁶ Erschöpfung und Müdigkeit wurden lange als Bedrohung für soziale und ökonomische Produktivität gesehen. Die Energie des arbeitenden Körpers sollte weitgehend produktiv gemacht und Erschöpfung in Arbeitszusammenhängen eliminiert werden. Ähnlich wie Langeweile oder Zeitverschwendung wurde Erschöpfung als etwas verstanden, das nicht effizient sein kann und nur „außerhalb“ einer öffentlichen Sphäre stattfinden darf. In westlichen Industrienationen wurden, durch die Entwicklung eines postfordistischen Arbeitsmodells, Formen immaterieller Arbeit und Flexibilität in Bereichen der Arbeitsorganisation zur Norm, wodurch die Trennung von Produktions- und Privatsphäre aufgehoben wurde. Erschöpfung ist nicht mehr die Konsequenz von Anstrengung, sondern allgegenwärtig, der konstante Zustand der Erschöpfung wird als Grundlage für eine postindustrielle, neoliberale und globale Ökonomie beschrieben. Für Gorfinkel liegt das Potenzial des Kinos in der Möglichkeit, ein Archiv von Gesten anzulegen, das (körperliche) Erschöpfung dokumentiert.¹²⁷

Through and with the cinema, we see fatigue as both a depletion of energy and a form of accumulation – an archive of gestures, a residual collection, the tracing and remains of effort in the body that falls, breathes, waits.¹²⁸

Sie beschreibt die permanente Erschöpfung von Wendy, die sich an den Grenzen des (ökonomischen) Überlebens befindet, als Notwendigkeit bei dem Versuch, erneut Teil spätkapitalistischer Arbeitszusammenhänge zu werden. Wendy ist unfreiwillig ohne kapitalistische Teilhabe, setzt all ihre Energie daran diese wiederzuerlangen und bleibt dabei

¹²³ Vgl. Gorfinkel, 2012, S. 322–323.

¹²⁴ Elena Gorfinkel beschreibt in „Exhausted Drift: Austerity, Dispossession and the Politics of Slow in Kelly Reichardt's *Meek's Cutoff*“ die Politik des Films anhand unterschiedlicher Momente. Im weiteren Verlauf dieser Arbeit werde ich immer wieder auf diesen Text, in dem Momente der Kritik auch unabhängig von der langsamen Form beschrieben werden, zurückkommen. Für die Analyse von Erschöpfung erscheint mir ihr Text aus dem Jahr 2012, der sich mit *Wendy and Lucy* von Kelly Reichardt (USA, 2012) und *Rosetta* von Jean-Pierre und Luc Dardenne (BEL, FRA, 1999) beschäftigt, passender. Elena Gorfinkel, „Weariness, Waiting: Endurance and Art Cinema's Tired Bodies“, in: *Discourse*, Vol. 34, Spring/Fall 2012, S. 311–347.

¹²⁵ Wendy ist gemeinsam mit ihrer Hündin auf dem Weg nach Alaska, wo sie auf einen Job in einer Fischfabrik hofft. Als ihr Auto nicht mehr anspringt und sie Lucy verliert, muss sie in der namenlosen Stadt bleiben. Der Film begleitet Wendy über zwei Tage und beobachtet sie bei dem Versuch Lucy wieder zu finden und mit ihren finanziellen Schwierigkeiten umzugehen.

¹²⁶ Vgl. Gorfinkel, 2012, S. 314–317.

¹²⁷ Vgl. Gorfinkel, 2012, S. 319–320.

¹²⁸ Gorfinkel, 2012, S. 320.

erfolglos. Die Figuren in *Meek's Cutoff* verwenden all ihre Kraft darauf zu überleben, mit dem Ziel, ein neues Leben im Westen beginnen zu können. Die grundlegende Motivation der Bewegung speist sich aus romantisierenden Vorstellungen des Westens und aus dem Glauben, ein Recht auf dieses Land zu haben. *Meek's Cutoff* arbeitet mit einem Narrativ US-amerikanischer Legitimation für territorialen Besitzanspruch und der Fantasie, dass mit ausreichend Arbeit und Anstrengung alles erreicht werden könne. Doch durch das Gefühl des aussichtslosen Stillstands und das offene Ende befragt der Film sein eigenes Narrativ, kritisiert eine westliche Idealvorstellung von Anstrengung – „No Pain, No Gain“ – und territoriale Besitzansprüche. Die Figuren verweigern gesellschaftliche Strukturen nicht, wollen mit aller Anstrengung Teil davon sein. Gerade durch diese Positionierung „innerhalb“ des Systems und die Unmöglichkeit voranzukommen, wird Kritik geäußert. Es geht in Reichardts Filmen, wie im *slow cinema* allgemein, nicht um das Entwerfen von Utopien, sondern um eine verschobene Perspektive auf die Gegenwart und das Verhältnis zur Vergangenheit.¹²⁹

Die filmische Langsamkeit erzeugt körperliche Reaktionen. Im Folgenden soll das wechselseitige Verhältnis zwischen Publikum und *Meek's Cutoff* anhand der Konzeption des haptischen Kinos nach Laura Marks beschrieben werden. In Bezug auf Alois Riegls Unterscheidung zwischen optischen und haptischen Bildern, entwirft Marks ein Verhältnis zwischen Publikum und Film, das auf körperlicher Involvierung durch haptische Bilder basiert. Dabei betont sie, dass körperliche Ebenen der Rezeption und haptische Visualität zu unterschiedlichen Zeitpunkten und in verschiedenen kulturellen Kontexten einen anderen Stellenwert einnehmen, somit keine neue Entdeckung westlicher Filmtheorie sind. In Filmen sowie im Prozess des Sehens ist immer sowohl optische als auch haptische Visualität beteiligt, allerdings lassen sich Tendenzen zu einer der beiden visuellen Formen beschreiben. Eine Unterscheidung lässt sich an narrativen Strategien festmachen. Wie bereits erwähnt ist Reichardts Umgang mit Narrativen konstituierend für die Qualität ihrer Filme und ich denke, dass hier haptische Wahrnehmung durch narrative Reduktion begünstigt wird. Die Langsamkeit, die Erschöpfung und die körperliche Erfahrung werden in Reichardts Filmen spürbar, weil das Publikum nicht einem verschachtelten Plot folgt, sondern dazu aufgefordert wird, sich auf die Beobachtung eines zehrenden Alltags und die Wahrnehmung vergehender Zeit einzulassen. Marks beschreibt, dass haptische Bilder das Publikum dazu bringen auf der visuellen Ebene zu verweilen, anstatt in die Narration gezogen zu werden. Um haptische Bilder zu vervollständigen sind Erinnerungen und Vorstellungen des Publikums notwendig. Während haptische Bilder Unvollständigkeit bewusst einsetzen, arbeitet optische Visualität mit der Illusion von Vollständigkeit und der Vorstellung, dass im Bild oder im Film selbst alles vorhanden ist, was das Publikum benötigt,

¹²⁹ Vgl. Koepnick, 2014, S. 156–158.

um Bedeutung herzustellen.¹³⁰ Reichardt arbeitet bewusst mit offenen Narrativen, die einen Raum für unterschiedliche Lesarten ermöglichen. Haptische Bilder sind somit häufig Teil einer Kritik an Vorstellungen von Vollständigkeit, die ihrerseits Teil visueller Kontrolle sind. Es zieht sich ein Gefühl der Unsicherheit durch *Meek's Cutoff* und obwohl es kaum dramatische Höhepunkte gibt, bleibt der Eindruck, dass im nächsten Moment etwas Schreckliches passieren wird. Reichardt arbeitet präzise mit filmischen Mitteln, beispielsweise dem Einsatz von Musik, der Einstellungsdauer oder Blicken der Darsteller*innen, um dieses Gefühl zu erzeugen, aber es entsteht auch in den Köpfen des Publikums durch Elemente, die sich „außerhalb“ des Films befinden. Das permanente Gefühl der Bedrohung stellt sich auch über einen Rückgriff auf vergangene Filmerfahrungen sowie daraus entstehende Antizipation her, wodurch sich die Qualität des Films erst vervollständigt. Das körperliche Gefühl des Unbehagens, der Anspannung wird durch die Erinnerung an andere Filme wie beispielsweise Western, die mit expliziter Gewalt arbeiten, unterstützt. Klarerweise spielen filmische Konventionen und individuelle Filmerfahrungen immer eine Rolle. Ich bin allerdings der Meinung, dass *Meek's Cutoff* durch seine reduzierte Form dieses Wissen explizit adressiert, um Bedeutung entstehen zu lassen. Auch die politische Dimension von Reichardts Filmen entsteht häufig erst durch ein spezifisches Vorwissen oder eine politische Haltung auf Seiten des Publikums. So wird eine Kritik an US-amerikanischer Expansionsgeschichte oder naturalisierten Geschlechterrollen implizit thematisiert, ist aber, je nach Blickwinkel des Publikums, deutlich bis peripher präsent. Ein zentraler Aspekt dieser Setzung ist, dass die Rezeption der Filme von Reichardt nicht als mehr oder weniger „erfolgreich“ angesehen wird, je nachdem was das Publikum verstanden hat oder welche kritischen politischen Überlegungen stattfanden. Sie versteht ihre Filme nicht als per se politische Filme. Auch mit den Schauspieler*innen spricht sie nicht über die politische oder gesellschaftskritische Dimension der Filme, sondern fordert primär ein Nachvollziehen des Lebens der Filmcharaktere. In diesem Zusammenhang beschreibt Reichardt, wie Michelle Williams, die Hauptdarstellerin in einigen von Reichardts Filmen – sie verkörpert Emily in *Meek's Cutoff* – erst nach dem Screening von *Wendy and Lucy* erkannte, dass es sich um einen politischen Film handelt.¹³¹ Die spezifische Form der Narration bietet in ihrer Übersichtlichkeit, die im Sinne einer Chronologie einfach nachvollziehbar ist, und ihrer gleichzeitigen Ambiguität den Rahmen für haptische Wahrnehmung. Die filmischen Gesten werden ohne narrative Eingliederung oder konkrete politische Aussage körperlich spürbar und sind demnach haptische Bilder.

¹³⁰ Vgl. Marks, 2000, S. 163–164.

¹³¹ Vgl. Reichardt im Gespräch mit Klevan, Mai 2014, ab 35:07 https://youtu.be/-koEJ_05YXw?t=35m7s (5.3.18).

SPUREN DER WÜSTE

Im Unterschied zu optischen Bildern, die mit illusionistischer Tiefe und Repräsentation arbeiten, sind haptische Bilder an Details und materiellen Oberflächen interessiert. Marks beschreibt, dass haptische Bilder zwar häufig mit Körnung oder Unschärfe arbeiten, dass aber hochauflösende Bilder ebenso eine taktile Qualität aufweisen können.¹³² In Bezug auf ihren Umgang mit Landschaft beschreibt Reichardt den Wunsch, die Textur der Wüste einzufangen und wiederzugeben. Sie arbeitet mit analogem Filmmaterial und dessen materialspezifische Qualität ist für sie relevant um Landschaft abzubilden.¹³³ Durch dieses Interesse an der Abbildung der Struktur von Oberflächen wird eine weitere Verbindung zum haptischen Kino deutlich. Es fällt mir schwer, die haptische Qualität, die sich über die Verwendung analogen Materials herstellt, vollständig zu beurteilen, da ich *Meek's Cutoff* nur auf DVD, mehrmals allerdings in großflächig projizierter Form, sehen konnte. Dennoch habe ich den Eindruck, durch die Unschärfe der DVD und vergangene Erfahrungen mit analogen Filmprojektionen, die haptische Qualität analogen Materials nachvollziehen zu können. Die körperlich wahrnehmbare Haptik entsteht in *Meek's Cutoff* zu großen Teilen aus der detaillierten Darstellung körperlicher Arbeit und dem Prozess des Gehens sowie, wie bereits beschrieben, der daraus entstehenden Erschöpfung der Darsteller*innen und des Publikums. Die Erschöpfung wiederum, wird zum Teil durch die Spuren der Wüste, die in Form von Schmutz und Abnutzung der Kleidung an den Körpern der Darsteller*innen sichtbar sind, deutlich. Mit Fortschreiten des Films wird die Kleidung, welche zu Beginn noch im Fluss gewaschen wurde, immer schmutziger, Lippen durch die Hitze spröde oder die Haut von Schmutz und einer dünnen Schicht Staub bedeckt. Die Überanstrengung wird in Form des Zusammenbruchs von William White, der kontinuierlich das Trinken verweigert, um die Wasservorräte für seine Familie aufzusparen, gegen Ende des Films deutlich. Zu sehen ist eine Totale, die menschenleere Wüstenlandschaft mit kaum Vegetation zeigt. Die Landschaft nimmt zwei Drittel des Frames ein und erhebt sich zu einem Hügel, wodurch der Blick eingeschränkt ist. Der Himmel ist von Wolken bedeckt. In der rechten Bildhälfte ist ein spitz zulaufender Hügel zu sehen, während die Erhebung links vom Rand des Frames abgeschnitten wird. Mit Beginn der Einstellung endet die langsame, düstere Musik der vorherigen Einstellung in Form einer abrupten Ausblendung. Zu hören ist nun das Zirpen von Insekten und das Scheppern der Planwagen, das bereits hörbar ist, bevor sich die Gruppe nacheinander, angeführt von dem Native und gefolgt von Meek, von der rechten Seite in das

¹³² Vgl. Marks, 2000, S. 173–175.

¹³³ Vgl. Arnold, 2017, https://diepresse.com/home/kultur/film/5178924/Kelly-Reichardt_Digitale-Bilder-sind-viel-zu-genau (5.3.18).

Bild bewegt. Die Kamera ist fixiert und befindet sich in einem großen Abstand zum Geschehen, wodurch die Figuren sehr klein und ihre Gesichter nicht zu erkennen sind. Der Native und Meek auf seinem Pferd durchqueren den gesamten Frame und verlassen es auf der linken Seite, währenddessen hat die erste Familie es bereits auf der rechten Seite betreten. In der Mitte der Strecke angekommen, bricht der Mann, der die Ochsen des ersten Wagens führt, zusammen und bleibt reglos liegen. Durch das weiße Hemd, das er trägt, ist erkennbar, dass es sich um William handelt. Glory läuft an ihm vorbei und stoppt die Ochsen. Anschließend läuft sie zu ihm zurück und kniet sich hin, die zwei anderen Frauen folgen ihrem Beispiel und noch vor dem Schnitt auf eine halbnaher Einstellung haben sich alle drei Frauen um William versammelt. Am lautesten sind die Geräusche der Wagen, der Tiere und die Schritte der Menschen. Nach dem Zusammenbruch hört man ein leises Rufen von Glory, um die Ochsen zu stoppen und unverständliche Stimmen.



Abb. 9: 01:27:33.



Abb. 10: 01:26:36.

Gleich zu Beginn der folgenden Einstellung – Glory hält Williams Kopf, Jimmy nähert sich seinem Vater, Emily und Solomon knien sich ebenfalls zu ihm hinunter – sagt Glory: „He won’t drink. I’ve tried every day, but he refuses.“ Die Kamera ist jetzt sehr nah an den Menschen positioniert, in der linken unteren Hälfte ist Williams Gesicht und Teile seines Oberkörpers zu sehen. Die Anderen positionieren sich um ihn herum, während Glory und Jimmys Gesichter sichtbar sind, erkennt man Millie, Emily und Solomon nur an ihrer Kleidung und ihren Stimmen. Die Kamera verweilt auf seinem Gesicht, auf dem die Spuren der zehrenden Reise deutlich sichtbar sind, während Solomon ihm gut zuredet und Emily Wasser holt. Seine ziellos blickenden Augen sind geöffnet ohne etwas erkennen zu können.¹³⁴ Die Folgen der Reise sind in einer Form körperlich invasiv, die schlussendlich Williams Blick vernebelt und sein Sehen verunmöglicht.

Die Wüste hinterlässt Spuren auf den Körpern und der Kleidung der Siedler*innen. Anhand dieser Spuren kommuniziert sich Erschöpfung und die vergangene Zeit. Reichardt ist an den Spuren auch im Sinne eines Beweises für die Zeit, welche die Schauspieler*innen in der Wüste verbracht haben, interessiert. „They threatened to stage a mutiny if they weren’t allowed to wash out their costumes, which had become so smelly. We reached a compromise where they could wash the inside of them.“¹³⁵ Reichardt verlangte, dass die Abnutzungen an der Außenseite der Kleidung erhalten blieben. Die Spuren auf den Kleidern am Ende des Films verweisen demnach auf die Hinterlassenschaften der Wüste und somit

¹³⁴ 01:26:36–01:30:00.

¹³⁵ Vgl. Gilbey, 2011, <https://www.theguardian.com/film/2011/apr/09/kelly-reichardt-meeks-cutoff> (3.4.18).

auf die Zeit der Dreharbeiten. Sie dienen als Verweis auf den „authentischen“ Status des Films – die Spuren auf den Kleidern stammen (bis zu einem bestimmten Grad) wirklich von den Einwirkungen der Umgebung und wurden nicht künstlich hergestellt. Innerhalb der semiologischen Zeichentypologie nach Charles Sanders Peirce zählt die Spur zur Kategorie des Index. Der Index ist von tatsächlich vorhandenen Objekten, welche Spuren, Abdrücke oder Abnutzungen in einem Material erzeugen können oder auf Oberflächen einwirken, abhängig. So entsteht eine direkte Verbindung zwischen der umgebenden Welt und dem Index.¹³⁶ Die Spuren auf der Kleidung und den Körpern der Schauspieler*innen sind im Prozess des Gehens durch die Wüste entstanden und von deren tatsächlichem Vorhandensein „abhängig“. Reichardt scheint zunächst auf einer repräsentativen Ebene an indexikalen Zeichen interessiert zu sein. Durch ihre Arbeit mit analogem Filmmaterial stellt sich aber ebenfalls eine Verbindung zum Index her. Rosalind Krauss analysiert in „Anmerkungen zum Index“ die unterschiedlichsten Formen künstlerischer Produktion der 1970er Jahre – von Videokunst, Performance, Body Art über Konzeptkunst zum Fotorealismus in der Malerei oder abstrakter Malerei bis hin zu den sogenannten *earthworks*.¹³⁷ Die Kunst der 1970er zeichnet sich durch Eklektizismus aus, aber gleichzeitig lässt sich die Verwendung fotografischer Medien – als Teil des Kunstwerks und/oder als Dokumentationsmethode – als übergreifende Tendenz beschreiben. Durch den medienspezifischen Entstehungsprozess der analogen Bilder, der von den Spuren, die Licht auf dem lichtempfindlichen Material hinterlässt, abhängig ist, besteht eine explizite Verbindung zu Formen des Index. Im indexikalen Zeichen sieht Krauss eine künstlerische Form, welche die diversen Kunstpraxen der 1970er gemein haben.¹³⁸ In der analogen Fotografie und im analogen Film werden im Sinne eines Abbildes ikonische Zeichen produziert, welche wiederum durch indexikale Spuren, die durch Lichteinwirkung direkt im filmischen Material entstehen, hergestellt wurden. Der Index spielt in der theoretischen und analytischen Auseinandersetzung mit (experimentellen) filmischen Praxen, die mit Körpern und analogem Filmmaterial arbeiten, eine wichtige Rolle. Der *direct* und *handmade* Film thematisiert die konzeptuelle Setzung des Index, in seiner Abhängigkeit von der realen Welt, in einer radikalen Form. Spuren werden durch Kratzen, Ritzen und verschiedene Formen der Druckeinwirkung durch die Hand des*der Künstler*in oder mit Hilfe von Objekten direkt im Filmmaterial hinterlassen. Durch die Abhängigkeit von einem (menschlichen) Körper, der diese Spuren hinterlässt, wird den Filmen des *direct* oder *handmade film* häufig ein spezifisch authentischer Status zugesprochen. Denn die Spur liefert den Beweis für die (vergangene) Anwesenheit eines Körpers oder Objekts.¹³⁹ (Im Abschnitt zu Authentizität und *slow cinema* habe ich die Koppelung von authentischem Objekt und produzierendem Subjekt

¹³⁶ Vgl. Jutz, 2010, 156.

¹³⁷ Vgl. Krauss, 2000, S. 249.

¹³⁸ Vgl. Krauss, 2000, S. 260–264.

¹³⁹ Vgl. Jutz, 2010, S. 155–161.

bereits erläutert.) Diese Formen der kameralosen Filmproduktion – wie *handmade*, *direct* oder autogenerativer Film – verdeutlichen den Status der Spur als authentische künstlerische Form. Kim Knowles analysiert in „Blood, Sweat and Tears; Bodily Inscriptions in Contemporary Experimental Film“ Filmbeispiele von verschiedenen zeitgenössischen Künstler*innen, die den menschlichen Körper und das analoge Filmmaterial in direkten Kontakt bringen. Dabei werden beispielsweise Körperflüssigkeiten wie Blut oder Schweiß zur bildgebenden Instanz. In diesen Arbeiten überschneiden sich für Knowles verschiedene zeitgenössische Fragestellungen: Die körperlichen Einschreibungen befragen die Vergänglichkeit des menschlichen Körpers ebenso wie die des analogen Materials. Fragen der Obsoleszenz und einer Ökonomie der Verschwendung werden sowohl auf einer materiellen als auch auf einer sozialen Ebene verhandelt, so Knowles.¹⁴⁰ In Bezug auf *Meek's Cutoff* ist Knowles These insofern interessant, als dass Langsamkeit – wie im ersten Teil bereits beschrieben – in vielen gesellschaftlichen Bereichen obsolet erscheint. Die Darstellung von erschöpften, arbeitenden Körpern ist in *Meek's Cutoff* wichtig, weil sie Langsamkeit und vergehende Zeit erfahrbar machen. Durch Reichardts Entscheidung mit analogem Material zu arbeiten, findet eine Auseinandersetzung mit Wertigkeit und vermeintlicher Überflüssigkeit (Welche Gesten werden gezeigt und nehmen wie viel Zeit ein? Welche Geschichten werden im Kino erzählt?) nicht nur auf inhaltlicher und narrativer Ebene, sondern auch auf materieller Ebene statt.

In *Meek's Cutoff* ist die Spur nicht nur auf narrativer Ebene, sondern auch auf materieller Ebene von Bedeutung. Dieser Aspekt wird durch die Verwendung von analogem Filmmaterial betont, bei dem erneut die Spur eine Rolle spielt, da sie bildgebend ist. Die Körnung des Sandes oder des Staubs sowie Risse in Boden und Haut werden in ihrer materialspezifischen Qualität auf den Körpern sichtbar. Für mich handelt es sich hierbei um eine konzeptuelle Setzung von *Meek's Cutoff*, die körperliche Reaktionen unterstützt und vor allem bei einem Screening des Films auf analogem Material den Unterschied körperlich spürbar machen kann. Dennoch denke ich, dass das analoge Filmmaterial in diesem Fall nicht primär verantwortlich für eine haptische Filmwahrnehmung ist. Laura Marks kritisiert eine Haltung innerhalb von körperbezogenen Filmtheorien, die den analogen Film als tendenziell haptisches und Video als tendenziell optisches Medium versteht. Sie widerspricht dieser Unterteilung: Die unterschiedliche Qualität optischer und haptischer Bilder entspricht nicht der Unterscheidung analog/digital. Eine körperliche Filmerfahrung kann durch die Verwendung von analogem Material entstehen, aber auch durch digitale Bilder. Marks beschreibt, dass ein „berührender“ Blick häufig durch eine Form der Reduktion, visuelle „Beeinträchtigung“ oder Überforderung entsteht, durch extreme Nahaufnahmen, einen Fokus auf Details, Unschärfe, aber auch durch eine extrem hohe Bildauflösung. Dabei handelt es

¹⁴⁰ Vgl. Knowles, 2013, <https://necsus-ejms.org/blood-sweat-and-tears-bodily-inscriptions-in-contemporary-experimental-film/> (3.4.18).

sich um verschiedene Bildstrategien, die von der Dichotomie zwischen digital und analog unabhängig sind. Filme, die mit haptischen Bildern arbeiten, befragen die Dominanz des Sehsinns und schlagen eine alternative Form des Sehens und der körperlichen Adressierung vor.

ORIENTIERUNGSLOSIGKEIT UND NACHT

Abschließend zur Auseinandersetzung mit der visuellen Ebene des haptischen Kinos, möchte ich auf weitere Strategien von Reichardts Film eingehen, welche die Funktionen des Sehsinns grundsätzlich thematisieren. Das Gefühl der Verlorenheit und der Orientierungslosigkeit zieht sich, wie mehrfach erwähnt, durch den ganzen Film. Orientierungsfähigkeit als grundlegende Funktion des Sehsinns wird von Beginn an infrage gestellt. Der Versuch, sich mit Hilfe des Blicks in der Wüste zurecht zu finden, scheitert immer wieder. In *Meek's Cutoff* besprechen die Männer während einer Pause die Eigenheiten der Wüste und welchen Einfluss diese auf ihre Orientierung haben können. In dieser Szene muss entschieden werden, ob sie ihr Nachtlager aufschlagen oder weitergehen sollen. Im Zuge der Unterhaltung warnt Meek sie vor der Wüste. „Well, I'd be careful now. This country'll play tricks on you. That piece you see out there might be a lot farther than you think. Guarantee it.“ Als sich Thomas erkundigt, wie weit es denn sei, erwidert Meek: “I wouldn't say. I just know it'll be farther than I think. The thinness of the air makes everything look closer than it is.“ Die Männer entscheiden sich entgegen Meeks Warnung weiterzugehen, wodurch das schwindende Vertrauen in sein Wissen und seine Orientierung erneut deutlich wird.¹⁴¹ Zu einem späteren Zeitpunkt reitet Meek voraus, um nach Wasser Ausschau zu halten. Er kehrt mit guten Nachrichten zurück, nur um bei genauer Überprüfung festzustellen, dass der gefundene See alkalisch und sein Wasser somit selbst für die Tiere untrinkbar ist.¹⁴² Orientierungslosigkeit, Ambiguität und das Gefühl der Unsicherheit sind grundlegende Elemente von *Meek's Cutoff*. Die Dinge sind häufig anders als auf den ersten Blick vermutet und müssen durch andere Sinne überprüft werden. Die Dominanz des Sehsinns in seiner Funktion, sich in der Welt zu orientieren, wird hiermit infrage gestellt.

¹⁴¹ 00:17:43–00:18:53.

¹⁴² 00:26:21–00:27:33.



Abb. 11: 00:27:03.

In den wiederkehrenden Nachtszenen werden die Möglichkeiten des Sehens durch eine naheliegende Strategie reduziert – die Dunkelheit. *Meek's Cutoff* begleitet die Figuren für die Zeitspanne von etwa einer Woche, in dieser Zeit wechseln sich Tag und Nacht ab – der Film beginnt und endet bei Tag. Etwa alle zehn bis 20 Minuten findet eine Szene, mit einer Dauer von durchschnittlich drei Minuten, bei Nacht statt. In der Mitte des Films, von Minute 33 bis Minute 51, kommt es zum zentralen narrativen Wendepunkt, währenddessen der Native gefangen genommen wird. Es handelt sich auch um die längste, helle Zeitspanne des Films.¹⁴³ Die Nachtszenen sind zu großen Teilen auffällig dunkel und die Figuren sind meist nur im schwachen Schein eines Feuers oder einer Laterne zu erkennen. Reichardt beschreibt die Schwierigkeit, eine passende Lichtsituation für die Nachtszenen herzustellen. Denn einerseits sollte der Eindruck vermittelt werden, dass Feuerstellen und Laternen die einzigen Lichtquellen sind, um die reale Dunkelheit vor Ort erfahrbar zu machen. Andererseits gibt es Einstellungen, in denen das Camp weitgehend erkennbar sein soll. Der Kameramann Christopher Blauvelt setzte daher Kerzen, Feuerstellen und minimale künstliche Beleuchtung ein, um die Dunkelheit glaubhaft erfahrbar zu machen.¹⁴⁴ Den Sehgewohnheiten des Mainstream-Kinos entsprechend sind auch Szenen bei Nacht deutlich erkennbar – filmische Dunkelheit ist nur selten wirklich dunkel – und so wirkt die

¹⁴³ Im Zuge der Auseinandersetzung mit *Meek's Cutoff*, habe ich verschiedene Zeiten, wie Nachtszenen, Sprechzeiten oder Musik, notiert. Scans der entsprechenden Notizen finden sich am Ende der Arbeit.

¹⁴⁴ Vgl. Ponsoldt, 2011, <https://filmmakermagazine.com/35034-lost-in-america-kelly-reichardts-meeks-cutoff/> (8.3.18).

weitgehende Dunkelheit in *Meek's Cutoff* irritierend. Reichardt versucht die tatsächliche Dunkelheit der Wüste und die Situation der Siedler*innen nachzuvollziehen. Durch die Reduktion der visuellen Information und die Schwierigkeit, etwas zu erkennen, werden automatisch andere Sinne adressiert. Wie um einen Ausgleich zu schaffen, wird während der Nachtszenen verhältnismäßig mehr gesprochen als untertags. Von der gesamten Spielzeit des Films (98 Minuten) finden etwa 17 Minuten bei Nacht statt. Die Unterhaltungen dieser Zeitspanne dauern insgesamt etwa 10 Minuten. Im Vergleich dazu wird bei den verbleibenden 77 Minuten untertags während etwa 28 Minuten gesprochen. In der Nacht wird mehr als die Hälfte der Zeit gesprochen, während untertags mehr geschwiegen wird. Ein Großteil des Films ist der Fortbewegung oder dem Überwinden von Hindernissen gewidmet und während des Gehens würde Sprechen nur eine zusätzliche Anstrengung darstellen. Die Zeit der Nacht bedeutet demnach Erholung, die Möglichkeit, den vergangenen Tag zu rekapitulieren und über zukünftige Entscheidungen zu sprechen. Die auffällig dunklen Nachtszenen unterwandern vorherrschende Sehgewohnheiten, dem Auge wird weniger angeboten und so verschiebt sich die Wahrnehmung auf andere Sinne – zunächst auf das Hören. Während der ersten Nachtszene des Films spekulieren Emily und Solomon über die Möglichkeit, dass Meek sie bewusst in die Irre führe. Solomons gedämpfte Stimme ist allerdings bereits in der vorherigen Einstellung, während der Emily und Glory beim Sammeln von Feuerholz zu sehen sind, hörbar. Der Wechsel von Tag zu Nacht – von Helligkeit zu Finsternis – findet statt während Solomon spricht und ist dadurch weniger abrupt. Die Sprache hält die beiden Szenen zusammen und verlagert die Konzentration erneut auf die Tonebene. Trotzdem ist die Dunkelheit irritierend. Die beiden gehen langsam, ihre Körper sind nur durch den schwachen Schein einer Laterne zu erkennen, der Hintergrund ist schwarz und die Kamera folgt ihren Bewegungen.¹⁴⁵ Die nächsten drei Nachtszenen beginnen, im Unterschied zur ersten, mit einem abrupten Wechsel zwischen Helligkeit und Dunkelheit. Die letzte Nachtszene wird durch die Aufnahme einer menschenleeren Landschaft bei Sonnenuntergang eingeleitet. Durch die Abbildung der Dämmerung erscheint die folgende Dunkelheit weniger plötzlich.

Die folgenden drei Stills stammen aus der zweiten Nachtszene.¹⁴⁶ Das erste Standbild zeigt eine halbnaher Nachtaufnahme von Emily bei der Zubereitung eines Brotteigs. Auf dem zweiten ist zu sehen, wie sie das Brot der Familie White anbietet und das dritte zeigt die Gesichter von Millie und Thomas, während sie am Lagerfeuer sitzend einer von Meeks Geschichten zuhören.

¹⁴⁵ Solomon beginnt bei 00:12:54 zu sprechen, bei 00:13:06 beginnt die Nachtszene und die Einstellung dauert bis 00:14:45.

¹⁴⁶ 00:21:10–00:24:14.



Abb. 12: 00:21:13.



Abb. 13: 00:22:05.



Abb. 14: 00:22:35.

Die Nachtszene beginnt mit einer halbnahen Einstellung, die Emily beim Zubereiten eines Brotteigs zeigt. Von einer Feuerstelle beleuchtet sind ihre Hände, ihre Arme und ihr Kleid in der linken Hälfte des Frames zu sehen, während die rechte Hälfte weitgehend dunkel bleibt. Im Vordergrund ist unscharf eine Vorrichtung zum Kochen über dem Feuer und dahinter eine Fläche, auf welcher der Teig zubereitet wird sowie eine Schlüssel zu erkennen. Zu hören ist das Knistern des Feuers, Emilys Bewegungen und ein Hämmern, das sich in der folgenden Einstellung als Reparaturgeräusch herausstellt. Unmittelbar vor dieser Einstellung werden Solomon und Emily gehend vor ihrem Planwagen gezeigt. Die Kamera begleitet ihre Bewegung und ist so nah positioniert, dass sowohl Wagen als auch Ochsen vom Bildausschnitt abgeschnitten werden und kaum Umgebung zu sehen ist. Ein kleiner Teil des hellblauen Himmels und des hellgrauen Bodens sind zu sehen. Durch die Helligkeit der grellen Sonne sind alle Details der Einstellung – die Falten des Kleides, das dunkle Fell der Ochsen oder der Wind in der Stoffbespannung des Wagens – deutlich erkennbar. Wie beim Betreten eines dunkeln Raums an einem Sommertag sind die Augen mit Beginn der abrupt beginnenden Nachtszene noch nicht an die Dunkelheit gewöhnt und so tasten sie zunächst das Bild ab. Der Blick orientiert sich an den spärlich beleuchteten, helleren Stellen und an den Geräuschen, die meist von den langsamen Bewegungen im Bild stammen. Es ist ein kurzer Moment des Innehaltens, der Orientierungslosigkeit, während dessen die Augen sich erst an die Szenerie gewöhnen und scharfstellen müssen. In diesen kurzen Momenten des Wechsels von Tag zu Nacht wird eine spezifische Form von „berührendem“ Blick nach Marks ermöglicht. Durch den extremen Naturalismus der Nachtszenen und die Einschränkung des

Blicks wird die für die Zeitlichkeit des Films zentrale Orientierungslosigkeit noch unterstrichen.¹⁴⁷

(HAPTISCHER) SOUND: AUDITIVE HIERARCHIEN

Noch bevor das Titelbild am Anfang des Films gezeigt wird, beginnt langsame sphärische Musik und nach wenigen Sekunden setzt das Rauschen eines Flusses ein. Geräusch und Musik sind gleich laut. Mit Beginn der ersten Einstellung des Films hört die Musik langsam auf und in den folgenden sechs Minuten sind Umgebungsgeräusche hörbar, von denen der Fluss das lauteste ist. Man hört Insekten, Schritte im Wasser, Schritte auf dem Wüstenboden, das Umfüllen von Wasser, durch das Rauschen unverständliche Stimmen, das kratzende Geräusch beim Schnitzen des Wortes „LOST“, das Zwitschern eines Vogels oder das Quietschen der Planwagen beim Aufbruch der Gruppe. Während einer Überblendung in der sechsten Minute des Films setzt erneut langsame Musik ein und hört nach etwa einer halben Minute wieder auf. In dieser Zeit ist die Gruppe, wie sie sich an der Horizontlinie entlang bewegt, zu sehen. Die Planwagen geben ein regelmäßig quietschendes Geräusch von sich. In der Gleichzeitigkeit von Geräuschen und Musik ist es zunächst schwer, dem Quietschen eine Quelle zuzuordnen. Die ersten verständlichen Worte werden kurz danach gesprochen. Zu sehen ist die Familie White, sie sitzt gemeinsam an einer zum Tisch umfunktionierten Box und Jimmy, der Sohn, liest eine Bibelpassage vor. Gleichzeitig hört man das Rauschen des Windes und ein regelmäßiges Zwitschern. Während Jimmy vorliest findet ein erster kurzer Dialog statt. Aus dem *off* ist immer noch Jimmys Stimme zu hören, etwas leiser als in der vorherigen Einstellung, während Emily und Solomon an einer ausgelöschten Feuerstelle sitzend zu sehen sind. Durch die Stimme Jimmys und die Geräusche der Umgebung kaum verständlich sagt Emily: „Wish we had eggs“ und nach einer Pause erwidert Solomon: „I don't remember what eggs are.“¹⁴⁸ Gleichzeitig ist das Schnauben eines Pferdes, das im Hintergrund steht, zu hören. Im Sinne eine Exposition – die Familien sind nacheinander, vor ihren jeweiligen Planwagen zu sehen – zeigt die nächste Einstellung Millie und Thomas White vor ihrem Wagen. Zu hören ist die Schaufel, die Thomas verwendet um ihre Feuerstelle mit Erde zu bedecken und das Zwitschern des Kanarienvogels, den Millie füttert. Immer noch liest Jimmy vor. Die Geräusche der Schaufel, der Wind in der zum Trocknen aufgehängten Kleidung und der Überdeckung des Planwagens sind ähnlich laut wie seine Stimme. Noch während dieser Einstellung hört Jimmy auf zu lesen und in der nächsten Einstellung ist Meeks stöhnendes Gähnen, als er aus seinem Zelt kommt, hörbar. Während er sich von seinem Zelt wegbewegt, um in die

¹⁴⁷ Vgl. Gorfinkel, 2016, S. 129.

¹⁴⁸ 00:07:06–00:07:16.

weite Landschaft dahinter zu schauen, sind seine Schritte und die Geräusche der Landschaft zu hören.¹⁴⁹

Bereits in den ersten Minuten sind alle Soundelemente des Films vorhanden – Umgebungsgeräusche, Musik und Sprache. Zunächst erscheint vor allem der Umgang mit Sprache auffällig. Es gibt im Verlauf des Films einige Momente, in denen die sprechenden Figuren zwar zu sehen sind und ein Gespräch zwar hörbar, durch den Abstand der Kamera aber nicht verstehbar ist. Reichardt erklärt ihre filmische Herangehensweise aus dem Wunsch, die Narration und die inneren Prozesse der Figuren nicht primär durch Dialoge kommunizieren zu wollen. Zwar arbeitet sie in all ihren Filmen mit Dialogen und Sprache, diese nehmen auch eine wichtige Rolle ein, aber die Manifestierung innerer Zustände und narrativer Prozesse findet zwischen dem Gesagten statt. Der Aufbau einzelner Frames, wie sich die Figuren durch die Bildausschnitte bewegen oder Schnitte spielen für Reichardt eine größere Rolle in der Konzeption des Films als Dialoge. Die Sprache des Films liegt außerhalb des gesprochenen Wortes.¹⁵⁰ Die Reduktion der Bedeutung von Sprache ermöglicht den Geräuschen des Films mehr Raum einzunehmen. In ihrer Analyse der filmischen Soundebene haben Kristin Thompson und David Bordwell drei Kategorien herausgearbeitet: Sprache, Musik und Geräusche (*speech, music, and soundeffects*). Teil ihrer Analyse ist die Frage, wie Sound die Aufmerksamkeit des Publikums lenkt. Es existiert eine Hierarchie zwischen den Soundkategorien, innerhalb derer Dialoge, als zentraler Parameter für die Vermittlung narrativer Informationen, die wichtigste Rolle einnehmen. Dialoge oder Monologe, wenn sie narrativ bedeutsam sind, müssen im Film kaum mit Musik oder Geräuschen konkurrieren. Musik ist meist den Dialogen untergeordnet, findet in Unterhaltungspausen statt und wird langsam leiser oder ausgeblendet, sobald ein Charakter zu sprechen beginnt. Geräusche und Soundeffekte sind zwar essentiell um das Gefühl einer realistischen Umgebung zu vermitteln, werden allerdings selten bewusst wahrgenommen und in ihrer Lautstärke deutlich verringert, sobald gesprochen wird. Es gibt auch filmische Strategien – besonders in der Tradition des experimentellen Kinos – die diese Hierarchie aufbrechen und sich kritisch mit der Produktion von Bedeutung durch Sound auseinandersetzen. Im narrativen Kino allerdings herrscht meist diese Hierarchisierung vor.¹⁵¹ Doch auch der Umgang mit Geräuschen ist in *Meek's Cutoff* ungewöhnlich. Das Quietschen der Planwagen, die Schritte von Menschen und Tieren oder das Wehen des Winds sind durchgängig hörbar. Bereits in den ersten Minuten werden Geräusche eingesetzt, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu fokussieren. Während in einer halbnahen Einstellung Meek zu sehen ist, wie er seinen Esel belädt, sind gleichzeitig die Geräusche dieser Tätigkeit und ein konstantes Kratzen zu hören. Die Quelle des

¹⁴⁹ 00:00:40–00:08:26.

¹⁵⁰ Pressekonferenz zur Premiere von *Certain Women* (USA, 2016) beim 54. New Yorker Film Festival, Oktober 2016, ab 17:19 <https://youtu.be/MfgNfRVSWfc?t=17m19s> (12.3.18).

¹⁵¹ Vgl. Bordwell/Thompson, 2010, S. 274–278.

Geräusches ist unklar und der Versuch, es dem Kauen des Esels zuzuordnen, scheitert nach wenigen Sekunden. In der folgenden Einstellung wird deutlich, dass das Geräusch von Thomas kommt, der das Wort „LOST“ in einen Baumstamm ritzt.¹⁵² Interessant an diesem Moment ist, dass Geräusche und Bild bis zu diesem Zeitpunkt deckungsgleich waren und sich hier erstmals eine Einstellung auditiv ankündigt, bevor sie zu sehen ist. Dies ist eine filmische Strategie, die häufig angewandt wird, um eine Erwartungshaltung zu erzeugen. Auf der Tonebene ist ein Element bereits vorhanden, das im Bild noch abwesend ist und so erwartet das Publikum von der folgenden Einstellung eine Auflösung. Das Wort „LOST“ stellt einen ersten Moment der Exposition dar, verweist auf die grundlegende Stimmung des Films und die Situation der Siedler*innen. Die Strategie, etwas auditiv vorwegzunehmen, wird mehrmals eingesetzt und ist zentral in der Entstehung von *Suspense*.¹⁵³ Reichardt arbeitet in *Meek's Cutoff* mit der konstanten Erwartung einer unsichtbaren Gefahr sowie einem ständigen Gefühl des Unbehagens. Das Gefühl entsteht aus der Verlorenheit und dem Unwissen der Figuren und wird erstmals durch den auditiven Aufbau dieser Einstellung eingeführt und verstärkt sich im Verlauf des Films zunehmend.

„HAPTIC HEARING“ UND DIE GERÄUSCHE DER UMGEBUNG

Die Geräusche der umliegenden Landschaft und der Figuren, die sich durch sie bewegen, sind während des gesamten Films hörbar und werden auch während Dialogen oder Musik nicht leiser. Die Mehrheit der Unterhaltungen ist verständlich und jene Momente, in denen Geräusche das Gesprochene überdecken, ergeben sich immer aus der Kameraposition, aus dem Abstand der Kamera zum Geschehen. Die auditive Qualität des Films entsteht unter anderem aus einer Gleichzeitigkeit der Soundelemente. Wann immer gesprochen wird oder Musik hörbar ist, sind auch Schritte, Rascheln und Geräusche der Wüste hörbar. Die gleichbleibenden und wiederkehrenden Geräusche – Tag und Nacht hören sich unterschiedlich an – erfüllen eine wichtige Funktion in der Wahrnehmung der Monotonie und Anstrengung des Films. Die sich täglich wiederholenden Arbeiten und Prozesse bringen auch wiederkehrende Geräusche mit sich.¹⁵⁴ Durch die konstanten Geräusche trägt auch die auditive Ebene des Films zum Entstehen einer haptischen Qualität bei. Laura Marks' Fokus liegt zwar auf der visuellen Ebene, allerdings erwähnt sie eine Form von Sound, der sich mit den Strategien und Funktionen haptischer Bilder vergleichen lässt. Marks schreibt dazu: „We *listen* for specific things, while we *hear* ambient sound as an undifferentiated whole.“ Sie spricht von „haptic hearing“, das sich während des kurzen Moments einstellt, in dem sich verschiedene Sounds dem Publikum gleichzeitig präsentieren. Haptisches Hören findet statt,

¹⁵² 00:04:15–00:04:55.

¹⁵³ Vgl. Bordwell/Thompson, 2010, S. 270.

¹⁵⁴ Vgl. Gorfinkel, 2016, S. 129.

bevor eine Hierarchie hergestellt wird und die Aufmerksamkeit auf einen spezifischen Sound gelenkt wird. Marks beschreibt Kontexte, in denen die Erfahrung des haptischen Hörens länger aufrecht bleibt. Beispielsweise das Gehen durch einen leisen Wald oder die Überwältigung durch die laute Musik während einer Clubszene. In diesen Zusammenhängen bleibt die auditive Trennung zwischen Film und realer Welt undeutlich, beispielsweise vermischt sich das Rascheln der Bäume mit dem Atmen des Publikums.¹⁵⁵ Ich denke, dass der Umgang mit Geräuschen in *Meek's Cutoff* eben diese Form des haptischen Hörens ermöglicht. Die gleichbleibende Lautstärke der Geräusche und die Gleichzeitigkeit der drei Soundelemente tragen zu einer körperlichen Form der auditiven Wahrnehmung bei. Wie andere Aspekte des Films ist der Umgang mit den Geräuschen einer naturalistischen Vermittlung der Situation in der Wüste verpflichtet. Die konstanten Geräusche sind den filmischen Bildern weitgehend treu, allerdings gibt es einige Momente, in denen visuelle Elemente auditiv vorweggenommen werden. Als Bestandteil der diegetischen Welt des Films fallen die Geräusche unter üblichen Sehbedingungen (abseits einer filmtheoretischen Analyse) kaum auf.¹⁵⁶ Sie sind ein naturalisierter Bestandteil der Welt und tragen somit unbemerkt zur körperlichen Involvierung des Publikums bei. Reichardt beschreibt, dass sie in *Meek's Cutoff* erstmals mit mehreren Mikrofonen gearbeitet habe und vieles in der Postproduktion entschieden wurde. Das Quietschen der Räder wird dabei als wichtiges Geräusch beschrieben. Ähnlich wie die Schritte auf dem Wüstenboden begleitet das Quietschen den Großteil des Films. Gemeinsam mit Leslie Shatz entwickelte Reichardt das Sound Design und beschreibt den Prozess, die passenden Geräusche zu kombinieren, um den Eindruck von Stille erzeugen. „It's actually really layered, the sound design, but it's very quiet, and that was much harder to mix.“¹⁵⁷ In Reichardts Filmen werden Geräusche als bedeutungsstiftende Instanz ernst genommen und häufig eingesetzt, um Spannung zu erzeugen. In Bezug auf *Old Joy* (USA, 2006), ihren zweiten Spielfilm, beschreibt sie den Arbeitsprozess und wie sich der Film durch den Einsatz von Geräuschen in der Postproduktion änderte. „No one just thought that there was a movie in there. They were just like it was a great two weeks in the woods but you know... I'd be like no I'm gonna put the sound of a branch breaking there and that's gonna add tension.“¹⁵⁸ Reichardt beschreibt hier die vermeintliche Ereignislosigkeit ihrer Filme und dass sich Spannung über den Einsatz von Geräuschen herstellen lässt.

¹⁵⁵ Vgl. Marks, 2000, S. 182–183.

¹⁵⁶ Vgl. Bordwell/Thompson, 2010, S. 283–285.

¹⁵⁷ Vgl. Ponsoldt, 2011, <https://filmmakermagazine.com/35034-lost-in-america-kelly-reichardts-meeks-cutoff/> (12.3.18).

¹⁵⁸ Reichardt im Gespräch mit Klevan, Mai 2014, ab 46:44 https://youtu.be/-koEJ_05YXw?t=46m44s (12.3.18).

MUSIK UND GLEICHZEITIGKEIT

Der Umgang mit und die Art von Musik wird ebenfalls bereits in den ersten Minuten des Films deutlich. Noch bevor der Titel zu sehen ist, hören wir die ersten Sekunden Musik. Sie ist langsam, sphärisch und klingt, als würde sie rückwärts abgespielt werden. Kurz vor dem Abklingen ist ein quietschendes Geräusch, welches an das Reiben an rostigem Metall erinnert, zu hören, wodurch das Quietschen der Planwagen vorweggenommen wird. Einige Minuten später während der Überblendung ist erneut Musik zu hören, die wiederum langsam anschwillt, um nach etwa 35 Sekunden wieder abzuschwellen. Im weiteren Verlauf des Films setzt die Musik insgesamt 15 Mal ein, etwa zwei Mal alle zehn Minuten und nur einmal mit einer Dauer von mehr als einer Minute. Im Verhältnis zur gesamten Dauer des Films nimmt Musik insgesamt nur eine kurze Dauer, etwa 15 Minuten, ein. Gemeinsam mit dem Komponisten Jeff Grace entwickelte Reichardt die Musik und beschreibt, dass sie Windinstrumente verwenden wollte, weil die Cayuse, ein indigener Stamm Oregons, zu dem auch die Figur des Native im Film gehört, diese spielten. Zu hören ist die Musik von Flöten, die allerdings soweit verzerrt wurde, dass die Instrumente selbst nicht mehr erkennbar sind.¹⁵⁹ Die Musik folgt einem atonalen Muster, ist langsam, sphärisch und wirkt monoton. In einigen Momenten wird die Musik rhythmischer und erinnert an das Ticken einer Uhr oder Glockengeräusche. Die Musik setzt häufig in Momenten ein, während derer gegangen und nicht gesprochen wird. Die Langsamkeit und Monotonie der Musik erzeugt in einigen Szenen eine traumartige Qualität, die an Trance erinnert. In diesen Momenten vermischen sich die Umgebungsgeräusche mit der Musik. Die Einstellungen verstärken das Gefühl der Verlorenheit, denn die der Orientierung dienenden Geräusche sind nur noch undeutlich zu hören. Sie heben die Szenerie aus ihrer Alltäglichkeit und verweisen auf den tranceartigen Zustand, der durch monatelanges Gehen entsteht.

Einer der wenigen Momente, in dem sowohl Musik als auch Geräusche und Gesprochenes hörbar sind, folgt auf eine Nachtszene. In der abrupten Helligkeit hört man zunächst ein Quietschen und die Schritte der drei Frauen, die dicht nebeneinander einige Meter hinter den Planwagen gehen. Nach wenigen Sekunden setzt wiederum langsame Musik ein, gefolgt von einer Unterhaltung zwischen Glory und Emily. Ihre Körper sind ganz und von hinten zu sehen. Die Kamera folgt ihrer Bewegung und befindet sich in einem knappen Abstand zu ihnen, wodurch der folgende Wortwechsel verstehbar ist. Glory vermutet: „Maybe we're back on known ground“ und Emily erwidert: „Oh, he was guessing. Everyone has some luck sometimes.“ Nach Einsatz der Musik und während der Unterhaltung bleibt die Musik monoton und in der gleichen Lautstärke. Mit dem Ende des kurzen

¹⁵⁹ Vgl. Ponsoldt, 2011, <https://filmmakermagazine.com/35034-lost-in-america-kelly-reichardts-meeks-cutoff/> (12.3.18).

Wortwechsels wird die Musik rhythmisch, erinnert an eine Glocke und wird etwas lauter. Die Schritte der Frauen und die Geräusche der Planwagen sind jedoch nach wie vor gut hörbar. Die Musik endet mit einer Nahaufnahme der Sonne. Bis auf ein Zirpen, das an Insekten erinnert, sind keine Umgebungsgeräusche mehr zu hören. Die Musik verdichtet sich, wird lauter und scheint die sengende Hitze der Sonne zu spiegeln. Im nächsten Moment endet sie abrupt, eine halbnah Aufnahme der gehenden Millie ist zu sehen und die Geräusche des Gehens sind wieder deutlich zu hören.¹⁶⁰

Besonders gegen Ende des Films verstärkt die Musik das Gefühl des Unbehagens, ja sogar der Paranoia. In den letzten Minuten hat sich die Situation zugespitzt. Die Gruppe hat einen Wagen verloren, kaum mehr Wasser und Millie vermutet in jeder Geste des Native den Versuch einer Kommunikation mit seinen Verbündeten. Kleine Steintürme, Zeichnungen an einer Felswand oder Objekte, die er bearbeitet, werden für sie zu Zeichen, zu Mitteln der Kommunikation. Wiederum auf eine Nachtszene folgend ist die Gruppe von oben zu sehen. Die Kamera ist auf einer Felswand platziert, blickt nach unten und zeigt den Native und Meek, wie sie sich entlang der Wand bewegen. Nach einem Schnitt steht die Kamera nun vor der Felswand und begleitet die Bewegung der Figuren, wie sie nacheinander an dieser vorbeigehen. Im Hintergrund sind unscharf helle Zeichnungen auf der dunklen, rötlichen Wand zu erkennen. Die Bewegungen der einzelnen Figuren und die Geräusche des Wagens sind deutlich zu hören, gleichzeitig ist dröhnende, langsame Musik hörbar. Nicht durchgängig wird ein tickender Rhythmus eingesetzt, sondern abwechselnd mit verhältnismäßig hohen Tönen, die sich wellenartig auf- und abbauen. Nacheinander sehen wir nahe Aufnahmen der einzelnen Gesichter, die besorgt umherschauen. Meek, das Gewehr im Anschlag, murmelt unverständlich. Die Musik schwillt abrupt an, als eine menschenleere Wüstenlandschaft sichtbar wird. Durch die Nähe zur Felswand in den vorherigen Einstellungen und dem daraus entstehenden klaustrophobischen Gefühl wirkt die Landschaft nun weit und offen, obwohl sie im Hintergrund durch Hügel begrenzt ist.¹⁶¹ In der beschriebenen Szene spitzt sich das Gefühl der Anspannung und der Paranoia durch die Musik und die nahe Positionierung der Kamera zu. Interessant an dem Umgang mit der Musik in *Meek's Cutoff* ist, dass sie weitgehend mit Umgebungsgeräuschen vermischt wird. Teilweise ist es schwer zu entscheiden, ob das Gehörte Bestandteil der Musik oder der umgebenden Landschaft ist. Es gibt wenige kurze Momente, wie die beschriebene Aufnahme der Sonne, während derer die Umgebungsgeräusche nur noch sehr reduziert hörbar sind. Als einzig nicht-diegetisches Soundelement fällt die Musik zwar auf, aber sie hebt sich wenig von der konstanten Soundlandschaft ab, sondern ist Teil eines Sound Streams, der nur von einigen Momenten der Stille, meist mit Beginn und während der Nachtszenen, unterbrochen wird.¹⁶²

¹⁶⁰ 00:16:34–00:17:15.

¹⁶¹ 01:25:58–01:26:35.

¹⁶² Vgl. Bordwell/Thompson, 2010, S. 278.

SPRECHEN UND SCHWEIGEN

In den ersten Minuten des Films wird auch ein interessanter Umgang mit Gesprochenem deutlich. Die ersten Unterhaltungen sind nicht oder kaum verstehbar und die ersten deutlichen Worte kommen von Jimmy, der aus der Bibel vorliest.¹⁶³ Es handelt sich um Vers 19 bis 24 des dritten Kapitels der Genesis, welche den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Garten Eden beschreiben.¹⁶⁴ Durch die veraltete Sprache und den ungewohnten Textrhythmus ist es schwierig, den Inhalt nur durch Zuhören zu verstehen. So fallen zunächst einzelne Wörter wie Schweiß oder Staub auf, die eine Verbindung zur Situation der Siedler*innen herstellen. Jimmy liest: „In the sweat of thy face shalt thou eat bread till thou return unto the ground for out of it was thou taken, for dust thou art, and unto dust shalt thou return.“¹⁶⁵ Das Motiv der Vertreibung aus dem Garten Eden passt zum Moment der Reise. Um die Migrationsbewegung Richtung Westen anzutreiben und in Folge die US-amerikanischen Besitzansprüche auf das Territorium zu festigen, wurden Oregon und Kalifornien als Paradies beworben.¹⁶⁶ Allerdings beginnt der Film zu einem Zeitpunkt der Reise als die Realität der täglichen Anstrengungen paradiesische Vorstellungen bereits verdrängt hat. Während Jimmy: „Therefore, the Lord God sent him forth from the Garden of Eden, to till the ground from whence that he was taken“¹⁶⁷ vorliest, ist Thomas zu sehen, der mit einer Schaufel in der Erde gräbt und eine Feuerstelle mit Sand löscht. Jimmys Stimme wird leiser, sobald er nicht mehr im Bild ist und es gibt einen kurzen Moment, in dem er sich verliert. Das Vorlesen ist Teil einer morgendlichen Routine und erfüllt gleichzeitig die Funktion eines Verweises auf die Situation der Siedler*innen sowie den gesamtgesellschaftlichen Kontext ihrer Reise. Sprache erfüllt in narrativen Filmen häufig eine vermittelnde Funktion und liefert Informationen, die im Bild nicht vorhanden sind.¹⁶⁸ In *Meek's Cutoff* fungiert Sprache auch als vermittelnde Instanz und thematisiert Kontexte „außerhalb“ der filmischen Narration. Die Vergangenheit der Figuren wird allerdings kaum durch Gespräche geklärt und die Unterhaltungen beziehen sich häufig auf Situationen, die kurz vorher stattfanden oder gerade stattfinden. Teilweise thematisieren Aussagen und Dialoge größere, gesamtgesellschaftliche Zusammenhänge. Die Erwähnung des Gartens Eden

¹⁶³ Ich habe mich gegen eine detaillierte Analyse der Textpassage entschieden. Hier kann man den gesamten Text des Films nachlesen, allerdings ohne Verweise darauf wer spricht. Die Passage, die Jimmy vorliest, ist zu Beginn des Textes zu finden. https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=meeks-cutoff (17.3.18).

¹⁶⁴ Deutsche Übersetzung des dritten Kapitels der Genesis. <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/gen3.html> (17.3.18).

¹⁶⁵ 00:06:50–00:07:02.

¹⁶⁶ Vgl. Unruh, 1993, S. 90–91.

¹⁶⁷ 00:07:26–00:07:34.

¹⁶⁸ Vgl. Thompson/Bordwell, 2010, S. 275.

beispielsweise ist einer der Momente, die den historischen Kontext ansprechen. Die Vorstellung des Westens als Garten Eden stellte eine Motivation für die verstärkten Migrationsbewegungen im 19. Jahrhundert dar. Diese Verbindungen erschließen sich meist nur durch Wissen auf Seiten des Publikums und werden nicht im Film selbst hergestellt. Grundsätzlich erklärt Sprache in *Meek's Cutoff* wenig, sondern unterstützt in ihrer Ambiguität einen Interpretationsraum, der unterschiedliche Lesarten ermöglicht.

Die Art und Weise, wie Sprache auftaucht und Sprechzeit aufgeteilt wird, zu untersuchen, ist ein wichtiger Bestandteil der Auseinandersetzung mit der filmischen Soundebene. Bis zur neunten Minute findet Sprache beiläufig, schwer verständlich oder in der speziellen Form des Vorlesens statt. Dann erzählt Meek eine Geschichte über die gewaltvolle Konfrontation Joes (es wird nicht geklärt, wer Joe ist) mit einem Bären, die nichts mit der aktuellen Situation zu tun hat. Mit den abschließenden Sätzen stellt er dennoch eine absurd erscheinende Verbindung zu ihrer Situation her. „But there's no bears here Hell's full of bears, Jimmy. But there's no bears here.“ Noch bevor Meek und Jimmy zu sehen sind, ist Meeks Stimme zu hören und Emilys unbeteiligter Gesichtsausdruck wird für die Dauer von 20 Sekunden gezeigt. Seine Geschichte wird zwei Mal kurz von Jimmy unterbrochen und für eineinhalb Minuten spricht er fast durchgängig.¹⁶⁹ Mit dieser ersten Geschichte wird ein weiterer Parameter des Films und des Umgangs mit Sprache eingeführt – Meek spricht deutlich mehr als die anderen Figuren. Er erzählt als einziger Anekdoten, die seine von stereotypen Vorstellungen geprägte Weltsicht deutlich machen und entlang bestimmter Aspekte US-amerikanischer Geschichtsschreibung formuliert werden. Um die Verteilung der Sprechzeit belegen zu können, habe ich mir den Film hinsichtlich der Tonebene angeschaut und entsprechende Notizen gemacht.¹⁷⁰ Von den 98 Minuten¹⁷¹ des Films wird während etwa 38 Minuten gesprochen. Die Sprechzeit umfasst alle gesprochenen Worte, auch Gebete oder Gesang und jene Unterhaltungen, die durch den Kameraabstand unverständlich bleiben, wobei diese nur einen kleinen Teil der gesamten Sprechzeit einnehmen. Die gesamte Zeit habe ich unterteilt in „Monologe“, die Meek weitgehend ununterbrochen führt (5 Min. 15 Sek.), Unterhaltungen, an denen Meek beteiligt ist (18 Min. 55 Sek.), Momente, in denen der Native spricht (4 Min. 11 Sek.) sowie Gesang und Gebete der Familie White (1 Min. 39 Sek.). Die übrige Zeit (8 Min. 45 Sek.) besteht aus Unterhaltungen, an denen Meek nicht beteiligt ist und setzt sich mehrheitlich aus Gesprächen zwischen Emily und Solomon sowie zwischen den drei Frauen zusammen. Emily nimmt von den drei Frauen die meiste Sprechzeit in Anspruch, allerdings ist hinsichtlich der Gesamtdauer der Gespräche, an denen sie beteiligt ist (14 Min. 38 Sek.), zu bedenken, dass sie in Unterhaltungen, an denen auch Meek beteiligt ist, häufig nur wenige Sätze spricht, wohingegen er die Mehrheit der

¹⁶⁹ 00:09:26–00:10:46.

¹⁷⁰ Scans der handschriftlichen Notizen, die während des Arbeitsprozess entstanden sind, befinden sich im Anhang der Arbeit.

¹⁷¹ Inklusive Titelsequenz und Abspann.

Sprechzeit einnimmt. Grundsätzlich muss auch noch erwähnt werden, dass die Dialoge stockend geführt werden und ich diese Pausen in der Auflistung nicht berücksichtigt habe. Betrachtet man die Verteilung der Sprechzeit rein quantitativ, so wäre *Meek's Cutoff* insofern problematisch, als die weiblichen Figuren deutlich seltener zu Wort kommen. Reichardts Umgang mit Sprache stellt die Gleichsetzung von Sprechzeit und Macht infrage. Wie bereits zu Beginn beschrieben, findet der Film für Reichardt nicht in den Dialogen statt, sondern erzählt sich durch andere filmische Mittel. Reichardts Filme stehen jenen Charakteren, die viel sprechen oder Monologe führen, skeptisch gegenüber und in *Meek's Cutoff* werden Meeks Aussagen bereits zu Beginn von Emily kommentiert. Bereits während einer ersten Unterhaltung reagiert Emily mit: „Of course he did“, auf Solomons Kommentar: „Well, Meek got to talkin“.¹⁷² Zu einem späteren Zeitpunkt wendet sich Emily auch direkt an Meek. Auf Meeks Aussage: „Well, I know women are different from men. I know that much. I'll tell you the difference if you care to hear it“, erwidert sie [Emily chuckles]: „I don't doubt you will.“ Im Zuge dieser Unterhaltung beschreibt Meek seine auf binären Strukturen basierende Vorstellung von Männern und Frauen. Er setzt den vermeintlichen Unterschied mit einer Dichotomie zwischen „weiblich“ konnotiertem Chaos und „männlich“ konnotierter Zerstörung gleich. „Women are created on the principle of chaos – the chaos of creation, disorder, bringin' new things into the world. Men are created on the principle of destruction. It's like cleansing ordering destruction.“ Die hier in Auszügen wiedergegebene Unterhaltung findet während einer erzwungenen Pause statt, die durch die gebrochene Achse eines Planwagens entstanden ist. Während die drei Männer damit beschäftigt sind, die Reparaturen vorzunehmen, sitzen die drei Frauen und Jimmy unter einem großen Textil im Schatten und stricken. Meek nähert sich der Gruppe und ein Gespräch, das er zum Großteil dominiert, entwickelt sich.¹⁷³ Die Szene folgt zwar dem Schuss-Gegenschuss-Prinzip, aber die Kamera verweilt länger auf den Gesichtern der Frauen. Die subtile Mimik dieser Aufnahmen, in Form von Schmunzeln, Blickkontakt oder gehobenen Augenbrauen, ersetzt zum Teil eine verbale Reaktion und stellt Meeks Ausführungen infrage. Emilys verbale Konter sind notwendig; sie machen Meeks Überheblichkeit und die Sinnlosigkeit seiner Aussagen pointiert deutlich. Allerdings ist die Art und Weise, wie diese einseitigen Unterhaltungen inszeniert werden, auch ausschlaggebend für die Bewertung der Verteilung der Sprechzeit. Wenn Meek zu sprechen beginnt, ist er selten auch im Bild zu sehen. Häufig werden die Gesichter seiner Gesprächspartner*innen oder der Personen, die sich unbeteiligt in seiner Nähe befinden und die Unterhaltung mithören, gezeigt. Ihren mimischen Reaktionen wird visuell viel Raum gegeben, wodurch eine Bewertung seiner Worte teilweise vorweggenommen wird. Im Unterschied zur Deutlichkeit und den Details dieser Mimik, ist Meeks Gesicht von einem dichten Bart und einem Hut bedeckt. Seine Gesichtsausdrücke sind deshalb nur sehr

¹⁷² 00:13:36–00:13:37.

¹⁷³ 00:37:44–00:40:35.

reduziert nachvollziehbar und die Kamera hält zu ihm weitgehend einen größeren Abstand als zu den anderen Figuren. Auch wenn Meek auditiv überpräsent ist, wird diese Dominanz auf visueller Ebene konstant infrage gestellt. Seine Thesen, die im Prinzip die stereotypen Vorstellungen des klassischen Westerngenres wiedergeben, haben von Beginn an keine Wertigkeit und seine Ratschläge werden im Verlauf des Films kaum befolgt.

In ihrer Analyse der Elemente des klassischen Westerngenres behandelt Jane Tompkins das Thema der Kommunikation und beschreibt eine genrespezifische Abneigung gegenüber Sprache. Während die männlichen, weißen Helden des Genres weitgehend schweigen, werden die „ineffizienten“ Worte der weiblichen Figuren ignoriert und so sind es *Taten*, die den Plot vorantreiben. Weiblich konnotierte Figuren verwenden ihre Sprache im Angesicht der Schweigsamkeit ihres Gegenübers, im Sinne einer Reaktion, um die Stille zu füllen, wodurch der Schwall ihrer Worte häufig als sinnlos hingestellt wird.¹⁷⁴ Auch Annette Brauerhoch beschreibt die Schweigsamkeit männlicher Figuren als Kommunikationsform und als Machtmittel gegenüber Frauen. In „Glanz und Elend der Muskelmänner“ wird das Phänomen männlicher Schweigsamkeit Teil der Konzeption einer bestimmten Form männlicher Figuren im Film – wie Rocky, Conan oder Rambo – verstanden; Brauerhoch erwähnt allerdings auch den Western. Rocky und vergleichbare männliche Figuren zeichnen sich neben ihrer Schweigsamkeit auch durch die Zurschaustellung extrem überhöhter Körperformen aus. Brauerhoch beobachtet in der Koppelung von extremer männlicher Körperlichkeit und Schweigsamkeit den Wunsch nach der Konstruktion und Stabilisierung eines männlichen Ideal-Ichs. Brauerhochs Analyse ist Teil einer feministischen Filmtheorie, die mit psychoanalytischen Konzepten arbeitet. Demnach wird die Sprachverweigerung als Strategie, um die Unversehrtheit eines Ideal-Ichs zu garantieren, angesehen. Im Kontext psychoanalytischer Theorie wird der Spracherwerb als Angriff auf einen frühkindlichen Narzissmus verstanden. Mit dem Spracherwerb betritt das Kind die Welt der Konventionen und wird mit einem gesellschaftlichen und historischen Rahmen, auf den es keinen Einfluss hat und der der eigenen Geschichte voraus geht, konfrontiert. Das Erlernen von Sprache versteht Jacques Lacan als Eintritt in das Symbolische – demnach basiert die gesprochene oder geschriebene Sprache auf dem Zeichentyp des Symbols – welches dem Imaginären und einem frühkindlichen Gefühl der Omnipotenz gegenübergestellt ist. Mit dem Eintritt in den Bereich des Symbolischen wird das Imaginäre destabilisiert und somit jede Vorstellung eines vollständigen und unabhängigen Selbst.¹⁷⁵ Die schweigsamen Helden versuchen mit aller Kraft an diesem infantilen Gefühl der Unversehrtheit festzuhalten und verweigern aus diesem Grund Sprache.¹⁷⁶ Brauerhoch beschreibt diese Form männlicher Figuren als „letztes

¹⁷⁴ Vgl. Tompkins, 1992, S. 58–64.

¹⁷⁵ Vgl. Krauss, 1976, S. 250–251.

¹⁷⁶ Vgl. Brauerhoch, 1989, S. 24–25.

hysterisches Festhalten am männlichen Herrschaftsprinzip¹⁷⁷. Diese Konzeption männlicher Schweigsamkeit trifft auf Meek nicht zu. Seine Figur stellt im Prinzip die Umkehrung männlicher Schweigsamkeit dar, aber in seinem, im Vergleich zu den anderen Figuren, überbordenden Sprachgebrauch sind noch Spuren des schweigsamen Helden erkennbar. Es scheint, als habe Meek diese Strategie hinter sich gelassen und versuche nun mit Hilfe von Sprache „hysterisch an seiner Machtposition festzuhalten“¹⁷⁸.

Sich durch Schweigsamkeit unangreifbar zu machen, kann (im klassischen Western) als männliches Privileg beschrieben werden. Es ist bemerkenswert, dass im Fall von *Meek's Cutoff* dieses Privileg den weiblich konnotierten Charakteren zukommt. Wer nicht spricht ist schwerer einzuordnen; während Meeks Überheblichkeit und sein Unwissen immer wieder vorgeführt werden, können sich die anderen Figuren zurückhalten und weitgehend unlesbar bleiben. Trotzdem sind sie am Geschehen beteiligt. Besonders den Blicken der weiblich konnotierten Figuren wird Macht gegeben, über ihre mimischen Reaktionen wird die Dominanz von Sprache destabilisiert. Die weiblichen Figuren schweigen nicht wirklich, sie sprechen über Gestik und Mimik. Meek versucht bis kurz vor Schluss seine labile Machtposition, die von Beginn an von der Gruppe angezweifelt wird, durch Sprechen aufrecht zu erhalten. Seine Rede, seine Anekdoten erfüllen die filmische Strategie, stereotype Vorstellungen des klassischen Westerngenres darzulegen. Durch seine Position verlieren diese Aussagen, gerade weil sie von ihm kommen, teilweise bereits vor dem Moment der Äußerung jede Bedeutung. Es ist auch interessant zu bemerken, dass die Reduktion der Sprache hier nicht der Glorifizierung von Taten dient. Alle Figuren, bis auf Emily in einigen wenigen Momenten, bleiben weitgehend unentschlossen und ihren Umständen ausgeliefert. Der Moment, in dem Emily aktiv in das Geschehen eingreift, macht zwar ihre Haltung gegenüber Meek und ihre Solidarität mit dem Native deutlich, hat aber kaum Einfluss auf den weiteren Verlauf der Reise.

Etwa in der Mitte des Films wird der Native gezwungenermaßen Teil der Gruppe und sein Sprechen ist zentraler Bestandteil der zweiten Filmhälfte. Seine gesamte Sprechzeit ist mit vier Minuten fast von derselben Dauer wie Meeks Monologe. Der Native ist Teil des Volks der Cayuse. Allerdings spricht Rod Rondeaux, der den Native verkörpert, im Film Nez Percé und Crow, weil die Sprache der Cayuse strategisch unterdrückt und nicht überliefert wurde.¹⁷⁹ Durch Jahrhunderte systematischer Vernichtung und Zwangsumschulungen, die im Zuge von Assimilierungsprojekten stattfanden und der „Umerziehung zu Amerikaner*innen“ dienten¹⁸⁰, sprechen auch nur noch etwa 30 Menschen fließend Nez Percé. Die Entscheidung, seine Worte nicht durch Untertitel ins Englische zu übersetzen, führt dazu,

¹⁷⁷ Brauerhoch, 1989, S. 25.

¹⁷⁸ Vgl. Brauerhoch, 1989, S. 25.

¹⁷⁹ Vgl. Gespräch zwischen Klevan und Reichardt, Mai 2014, ab 39:45, https://youtu.be/-koEJ_05YXw?t=39m45s (18.3.18).

¹⁸⁰ Vgl. Wheelock, 2017, S. 40–41.

dass die Mehrheit des Publikums, ebenso wie die Figuren im Film, ihn nicht verstehen.¹⁸¹ Reichardt erklärt die Entscheidung mit ihrer Strategie, großen Teilen des Publikums nur das Wissen der Siedler*innen zukommen zu lassen. „We didn’t subtitle his dialog, because we wanted to see him as the emigrants would perceive him, and what the viewer would project on to somebody culturally different from them.“¹⁸² Laut Reichardt sollen die Textpassagen unübersetzt bleiben und so gibt es keine offizielle Übersetzung. Im Sinne einer konzeptuellen Setzung unterstreichen die Momente, in denen Sprache zwar deutlich zu hören aber nicht verstehbar ist, eine Verschiebung in der Hierarchie der Soundelemente. Sprache wird hier nicht eingesetzt, um Information zu vermitteln, sondern um die Position des Native und sein Verhältnis zu den anderen Figuren des Films aus der Perspektive der Siedler*innen nachvollziehbar zu machen. Das Nichtverstehen verstärkt den Fokus auf seine Mimik und Gestik – auch wenn diese nur schwer lesbar ist – sowie die Reaktionen der Gruppe auf seine Worte. Ich denke, dass der Umgang mit der indigenen Sprache nicht nur Sprache als filmisches Element, sondern auch eine Geschichte der Repräsentation indigener Figuren im Hollywoodkino thematisiert. Die Genrekonventionen des Western fixieren den Native meist auf zwei dichotome Stereotypen – als Freund oder Feind – dem weißen Westernhelden aber immer unterlegen.¹⁸³ Das Weglassen der Untertitel verstärkt die mehrdeutige Qualität des Charakters und ermöglicht ihm einer Einordnung zu entkommen. Vor dem Hintergrund einer Filmgeschichte, welche die Repräsentation der indigenen Bevölkerung Amerikas zu Gunsten einer Stabilisierung von weißen Figuren instrumentalisiert, ist diese Entscheidung politisch. Auf realpolitischer Ebene und in Zusammenhang mit dem kontinuierlichen Verschwinden von Nez Percé, stellt sich die Frage, ob *Meek’s Cutoff* zum Schutz der Sprache beitragen kann oder ob eine offizielle Übersetzung notwendig wäre, um ein wertvolles Artefakt zu erzeugen.¹⁸⁴ Eine detaillierte Analyse der Figur des Native, bei der der Umgang mit seiner Sprache nochmals eine Rolle spielen wird, und den daraus entstehenden politischen Implikationen wird zu einem späteren Zeitpunkt stattfinden.

Abschließend möchte ich zusammenfassend festhalten, dass *Meek’s Cutoff* auch im Umgang mit Sound die Konventionen narrativer Filmproduktion thematisiert und invertiert. Die Hierarchie zwischen Sprache, Musik und Geräusch wird durch die konstante Hörbarkeit der Umgebung und ihre gleichbleibende Lautstärke aufgehoben. Die spezifische Qualität der Musik entsteht erst in der Vermischung mit den Geräuschen. Die affektive Adressierung des Publikums und das konstante Gefühl der Bedrohung stellt sich nicht primär über den Einsatz von Musik her. Das Unbehagen entsteht durch eine klaustrophobische Enge, die durch

¹⁸¹ Nina Shen Rastogi unternimmt in dem Artikel den Versuch, die Sprache des Native zu übersetzen und thematisiert kurz den Arbeitsprozess vor dem Film und die politische Dimension der Entscheidung. http://www.slate.com/blogs/browbeat/2011/09/20/meek_s_cutoff_s_mysterious_indian_translated.html (18.3.18).

¹⁸² Vgl. Quart, 2011, S. 41.

¹⁸³ Vgl. Wheelock, 2017, S. 29–30.

¹⁸⁴ Vgl. Rastogi, 2011,

http://www.slate.com/blogs/browbeat/2011/09/20/meek_s_cutoff_s_mysterious_indian_translated.html (18.3.18).

Nahaufnahmen und Besonderheiten der Filmsprache – Geschwindigkeit, kreisförmiger Ablauf, gleichbleibende Landschaft – entsteht. Die Musik verstärkt die grundlegende Stimmung des Films und hat eine traum- oder tranceartige Qualität. Der Umgang mit Sprache verweist auf eine filmische Tradition, die durch männlich konnotierte Schweigsamkeit ein Machtgefälle naturalisiert. Der Film verweist auf diese Hierarchie und kehrt sie um, wodurch jenen Figuren das Privileg der Unlesbarkeit zu Teil wird, die im konventionellen Western häufig im Sinne einer Stabilisierung männlicher Helden instrumentalisiert werden.

LANDSCHAFTS- UND FIGURENANALYSE

Im Folgenden werde ich auf den Umgang mit der filmischen Landschaft eingehen. Die karge Wüste stellt die Basis des Narrativ von *Meek's Cutoff* dar, denn die Figuren sind ihrer Umgebung ausgeliefert und alle Entscheidungen resultieren aus ihrer Situation. Die Frage nach dem Verhältnis einzelner Figuren zur Landschaft stellt den Einstieg in die Figurenanalyse dar. Abschließend beschäftigt sich die Arbeit noch einmal detailliert mit Emily und der Figur des Native. Über diese Analyse soll, wie bereits in anderen Zusammenhängen, eine Verbindung zu gesellschaftlichen und politischen Fragestellungen hergestellt werden.

„THE SUPER UNFORGIVING AND DYNAMIC LANDSCAPE“¹⁸⁵

Das Gehen durch eine gleichbleibend karge Wüstenlandschaft ist ein zentrales Motiv in *Meek's Cutoff* und konstitutiv für die Wahrnehmung von Langsamkeit. Matthew Flanagan beschreibt das langsame Kino – im Rückbezug auf das modernistische Kino der 1950er und 1960er Jahre in Europa – als „Cinema of Walking“¹⁸⁶. Alle Filme von Kelly Reichardt thematisieren Bewegung und Stillstand. Sie erinnern an seltsame Western oder Road Movies und der Wunsch oder die Notwendigkeit den Ort zu wechseln sind die Basis ihrer Filme. Dabei entsteht häufig (erzwungener) Stillstand – selbst wenn die Figuren an ihrem „Ziel“ angekommen sind, bleibt das Gefühl, nicht voranzukommen, die Routine. Die Landschaft und die Orte selbst, an denen sich die Figuren befinden, spielen dabei eine wichtige Rolle. Im Fall von *Meek's Cutoff* beispielsweise beschreibt Reichardt, dass sie die Wüste Oregons bereits wandernd kennengelernt hatte und wusste, dass sie filmisch zu dieser Landschaft zurückkehren wollte. Die Auseinandersetzung mit der Geschichte und den

¹⁸⁵ In der Textbeilage zur DVD beschreibt Reichardt die zentralen Elemente des Films: „The journey seems trance-like each long day bleeding into the next. There are some of the things we tried to get across. The stillness, the silence and the super unforgiving and dynamic landscape.“

¹⁸⁶ Vgl. Flanagan, 2008, http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm (15.2.18).

Eigenheiten bestimmter Landschaften sowie der Prozess des *location scouting* stellen häufig den Ausgangspunkt ihrer Filme dar. Meist handelt es sich um unspektakuläre Landschaften, um Orte, die man während der Durchreise kennenlernt, um ein Umfeld für die Menschen, die sich in ihr bewegen.¹⁸⁷ Reichardts Filme arbeiten immer mit narrativen Ausschnitten, der Film beginnt mitten im Leben der Figuren, begleitet sie für eine kurze Zeit und verlässt sie dann wieder. Trotz des narrativen Ausschnitts und der alltäglichen Qualität beginnen die Filme häufig mit dramatisch zugespitzten Momenten. *Meek's Cutoff* zeigt etwa eine Woche der monatelangen Reise der Siedler*innen und beginnt mit dem Verlassen der letzten trinkbaren Wasserquelle des Films. Der Umgang mit Landschaft ist dabei interessant und Reichardt beschreibt das Verhältnis zu den Figuren folgendermaßen: „The characters are just sort of an extension of the landscape they're in. They're a product of the places they're from and their troubles – their everyday troubles.“¹⁸⁸ Durch die reduzierte Exposition und das wenige Wissen um die Figuren wird die Aufmerksamkeit auf die Umgebung gelenkt. Die Landschaft, oder der Umgang der Figuren mit ihr, erzählt die Geschichte und zwischen den Zeilen entsteht eine (narrative) Ambiguität, an der Reichardt interessiert ist.¹⁸⁹ Auch der filmtechnische Umgang mit der Landschaft trägt zur spezifischen Inszenierung, der Vermittlung eines Gefühls für den Ort bei. Es gibt eine Übereinkunft zwischen Reichardt und dem Kameramann Christopher Blauvelt, dass es in ihren Filmen keine Landschaft und Schönheit um ihrer selbst willen geben dürfe. Landschaftsbilder sollen nicht nur eingesetzt werden, um eine bestimmte Stimmung oder ein bestimmtes Gefühl zu erzeugen. Die Landschaft muss dem Film dienen¹⁹⁰ und in einem Nahverhältnis zum narrativen Setting des Films bleiben – die Narration entsteht zum Teil aus der Landschaft.

Meek's Cutoff wurde auf 35-mm Filmmaterial aufgenommen und in einem Seitenverhältnis von 4:3 gezeigt. Der Bildausschnitt begründet sich unter anderem in dem Wunsch, einer potenziellen Romantisierung der gezeigten Orte entgegen zu wirken sowie aus einer narrativen Notwendigkeit.¹⁹¹ Es gibt einige Momente im Film, die mit Überraschung arbeiten – beispielsweise jener Moment, in dem Emily auf den Native trifft und von seiner Anwesenheit erschreckt wird. Reichardt beschreibt, dass in der Weite der Wüste die gesamte kommende Woche – im Sinne einer Distanz, die zu Fuß zurückgelegt werden kann – in der offenen Landschaft sichtbar ist und kommentiert: „There are no surprises in the

¹⁸⁷ Vgl. Pekler, 2017, S. 12.

¹⁸⁸ Vgl. Gregory, 2016,

<https://www.nytimes.com/2016/10/16/magazine/the-quiet-menace-of-kelly-reichardts-feminist-westerns.html? r=0> (14.2.18).

¹⁸⁹ Gespräch zwischen Kelly Reichardt und Andrew Kelvan, Mai 2014, ab 24:11.

https://youtu.be/-koEJ_05YXw?t=24m11s (15.2.18).

¹⁹⁰ Pressekonferenz zu *Certain Women* beim 54. New Yorker Film Festival, Oktober 2016.

<https://youtu.be/MfqNfRVSWfc?t=14m7s> (15.2.18).

¹⁹¹ Vgl. Dietrich, 2011, <https://tmagazine.blogs.nytimes.com/2011/04/07/o-pioneers-kelly-reichardts-anti-western/> (15.2.18).

desert.“¹⁹² Das Format von 4:3 schränkt das Blickfeld auf horizontaler Ebene ein, wodurch Überraschungsmomente filmisch erst möglich werden. Es gibt auffällig wenig Momente, in denen eine offene Landschaft oder eine ungreifbare Horizontlinie gezeigt wird – selbst in weiter Ferne erheben sich meist Hügel. Das Bild ist tendenziell vertikal organisiert, der horizontalen Bewegung der Figuren entgegengesetzt, wodurch Himmel und Vordergrund viel Raum einnehmen. In den meisten Einstellungen wird der Blick des Publikums vertikal durch das Format und horizontal durch Hügel, die sich im Hintergrund erheben, begrenzt. Die Einschränkung des Blicks erzeugt ein klaustrophobisches Gefühl und spiegelt die Verlorenheit der Figuren. Reichardt beschreibt das Verhältnis von 4:3 als bestes Format für filmische Aufnahmen der Wüste. Die Kamera befindet sich entweder, in Form eines *tracking shots*, in einem Nahverhältnis zu den Figuren oder, von einer fixierten Position aus, in weiter Entfernung. So gibt es häufig Momente, in denen die Landschaft eine Konstante darstellt, durch die sich die Figuren bewegen. Für Reichardt findet so eine Bewegung, ein Wechsel zwischen subjektiver und objektiver Perspektive statt.¹⁹³ Sie beschreibt, dass der Film sich in einem Nahverhältnis zu den Figuren befindet. Teilweise entspricht der Kameraausschnitt dem Blick einzelner Figuren, insbesondere jenem Emilys. Gleichzeitig erscheint es Reichardt notwendig Distanz zwischen Publikum und Figuren zu bringen und das findet für sie in Form von Totalen statt. Eine fixierte Kamera etabliert einen bestimmten Ausschnitt der Landschaft als Konstante und die Figuren bewegen sich durch den Bildausschnitt. Die folgenden vier Stills zeigen unterschiedliche Bewegungen der Figuren in der Wüste. In allen ist zu erkennen, dass der Bildausschnitt im Hintergrund und teilweise auch in sehr weiter Ferne von Hügeln begrenzt ist. Zunächst sind William und Glory zu sehen. Die Kamera ist verhältnismäßig nah bei ihnen und bewegt sich in Form eines *tracking shots* parallel zu ihren Bewegungen. Um einen realistischen Eindruck zu erzeugen, wurden die *tracking shots* mit Hilfe von *dolly tracks*, die am Wüstenboden verlegt wurden, aufgenommen. Reichardt beschreibt, dass zunächst mit einem motorisierten Kamerawagen gearbeitet wurde. Das Fahrzeug war den topographischen Anforderungen der Wüste aber nicht gewachsen.¹⁹⁴ Im Verlauf des Films gibt es einige Einstellungen, in denen die Kamera auf die Bewegungen der Figuren reagiert und Reichardt beschreibt diese Einstellungen als subjektiv beziehungsweise an der Wahrnehmung der Siedler*innen orientiert. Im Kontrast dazu zeigt das zweite Still eine weite Einstellung und die Figuren bewegen sich auf die Kamera zu. Nach Reichardt verlässt die Kamera in diesen Momenten die Figuren, um eine objektivere Perspektive einzunehmen. Im dritten Still ist eine horizontale Bewegung zu sehen, die Kamera befindet

¹⁹² Reichardt im Gespräch mit Klevan, Mai 2014, ab 50:31, https://youtu.be/-koEJ_05YXw?t=50m31s (15.2.18).

¹⁹³ Vgl. Reichardt im Gespräch mit Klevan, Mai 2014, ab 56:57, https://youtu.be/-koEJ_05YXw?t=56m57s (15.2.18).

¹⁹⁴ Vgl. Ponsoldt, 2011, <https://filmmakermagazine.com/35034-lost-in-america-kelly-reichardts-meeks-cutoff/> (2.4.18).

sich neuerlich auf einer fixierten Position. In der letzten Einstellung sind Meek und der Native von hinten zu sehen, die in die Landschaft aufbrechen.



Abb. 15: 00:25:46.



Abb. 16: 00:19:01.



Abb. 17: 01:07:34.



Abb. 18: 00:55:35.

Das letzte Still stammt aus einer Einstellung, welche auf die Gefangennahme des Native folgt. Erstmals führt der Native die Gruppe an und Meek kommentiert die Richtung, die er

einschlägt: „Blue Mountains out that way, eventually. [...] His country. About what you'd expect.“¹⁹⁵ Durch die Anwesenheit des Native verändert sich die Gruppendynamik und Meeks Machtposition wird erstmals eindeutig infrage gestellt. Anhand dieser Einstellung und Meeks Aussagen wird deutlich, dass Landschaft für ihn in Besitz genommen werden kann und die *Blue Mountains* demnach (noch) der indigenen Bevölkerung gehören.

Die Wüste ist die klassische Landschaft des Westerngenres. Jane Tompkins beschreibt die Wüste im klassischen Western als einen Ort, der von Hierarchisierung in Bezug auf *race* und *gender* geprägt ist. Der einsame (Anti-)Held des Western, der sich den Anstrengungen der Wüste stellt und in eine wechselseitige Interaktion tritt, ist meist ein weißer Mann mittleren Alters. Innerhalb dieser Logik erfüllt die Landschaft spezifische Funktionen¹⁹⁶ – sie liefert sowohl die Quelle der Entbehrungen und des Schmerzes, die zentral für die Identität des Helden sind, als auch einen Ort der Erholung. Die Vollkommenheit und die Schönheit der unberührten Natur ist nur für den Helden allein erfahrbar – sie existiert für und durch seinen Blick. Die Landschaft ist Gegnerin ebenso wie Verbündete und dient der Fixierung der diegetischen Welt des Films. Die unwegsame Strenge der Wüste naturalisiert weiße Männer als Westernhelden als einzige, die in der Landschaft überleben und sie domestizieren können. Diese Hierarchie und die Konzeptualisierung der Wüste als männlich geprägter Ort scheint im Western nicht von den Überzeugungen einer bestimmten Gruppe auszugehen, sondern aus der Natur selbst entstanden zu sein.¹⁹⁷ Nicht nur in *Meek's Cutoff* arbeitet Reichardt an der Dekonstruktion einer veralteten Konzeption männlicher (Anti-)Helden und rückt den Alltag von weiblichen Figuren ins Zentrum ihrer Filme, die sich an der Peripherie gesellschaftlicher und kapitalistischer Strukturen befinden. In diesem Zusammenhang beschreibt Reichardt eine geschlechtsspezifische Unterscheidung in der Bewertung von Einsamkeit: „While a lone man can be a hero – readily and right from the start – a lone woman is cause for concern.“¹⁹⁸ In *Meek's Cutoff* wird die Konzeption des Westernhelden weitgehend an der Figur von Stephen Meek abgehandelt. Die Frage, wie er sich in der Landschaft bewegt und was er über sie weiß, ist dabei essentiell. Während einer Nachtszene am Lagerfeuer beschreibt er sein Verhältnis zur Wüste. Durch den schwachen Schein eines Feuers sind zunächst die Oberkörper von Thomas und Millie zu sehen. Thomas stützt seinen Kopf mit einem Arm ab und blickt auf Meek, der sich links außerhalb des Bildausschnittes befindet. Während er spricht, noch bevor er am Lagerfeuer liegend sichtbar wird, werfen sich Millie und Thomas einen Blick zu. Es ist deutlich, dass sie Meeks Worte infrage stellen oder lächerlich finden:

¹⁹⁵ 00:55:03–00:55:41.

¹⁹⁶ Vgl. Pichler/Pollach, 2006, S. 20–25.

¹⁹⁷ Vgl. Tompkins, 1992, S. 7–84.

¹⁹⁸ Vgl. Gregory, 2016,

https://www.nytimes.com/2016/10/16/magazine/the-quiet-menace-of-kelly-reichardts-feminist-westerns.html?_r=0 (15.2.18).

“It’s like my feet have gloves, like I can – I can handle the ground that I’m walking on. I feel the sand. I feel the dirt. I feel the gravel. I never slip. I never – I don’t – I never stumble. I can follow a trail in the dark and never stray of the path. I live with this world. I’m not just in it, is what I’m saying.”¹⁹⁹ Der klassische Westernheld ist ausgestattet mit spezifischen Fähigkeiten, während ihm andere fehlen – wie beispielsweise die Fähigkeit, verbal zu kommunizieren. Eine der zentralen Fähigkeiten, die nur in einem symbiotisch anmutenden Verhältnis zur Landschaft entstehen kann, ist die Fähigkeit, Zeichen zu entschlüsseln, Spuren zu lesen und dadurch unbekannte Wege zu finden.²⁰⁰ Meeks Selbstinszenierung als Bestandteil der Landschaft, in Verbindung mit dem durchgängigen Gefühl der Verlorenheit und seinen stereotypen Äußerungen lässt ihn zur Karikatur eines Westernhelden werden. Im Verhältnis zur Ambiguität und Ernsthaftigkeit der anderen Figuren scheint Meek in solchen Momenten die Funktion eines *comic relief* zu erfüllen. Meeks Rolle als *frontiersman*, der ein außergewöhnliches Verhältnis zur Landschaft und zur Natur hat, wird permanent infrage gestellt. Versteht man Meek als Vertreter des westlichen Zivilisationsprozesses, so wird in seinem Scheitern auch die legitimierende Funktion zivilisatorischer Vorstellungen infrage gestellt. Auch wenn die Verteilung von Wissen in Bezug auf die Landschaft einer geschlechterspezifischen Trennung folgt – von den männlichen Figuren wird erwartet, dass sie Entscheidungen treffen, während die weiblichen Figuren nur wenig davon erfahren – wird diese Konstellation ebenfalls permanent infrage gestellt. Grundlegend ist, dass die Vorstellung einer hierarchisch höher gestellten Position, die sich in einem exklusiven Verhältnis zur Landschaft des Films befindet, nicht haltbar ist und alle Figuren des Films sich gleichwertig in der Landschaft befinden. Nach einer Interaktion zwischen Emily und dem Native, wird sie von Meek mit einer, aus seiner Perspektive, provokanten Frage konfrontiert: „How’s your friend?“ Mit Emilys Antwort wird ihre grundlegende Haltung deutlich: „Wha – About the same as the rest of us, I’d say. Thirsty, hungry.“ Emily erkennt und beschreibt in diesem Moment, dass die Landschaft unbeeindruckt von den menschlichen Konflikten und vermeintlichen Unterschieden der Menschen, die sich orientierungslos durch sie bewegen, ist.

Es entspricht einer weitverbreitenden filmischen Konvention mit Landschaftsdarstellungen zu arbeiten, die metaphorisch oder symbolisch inszeniert und gelesen werden. Um beim klassischen Western zu bleiben: Im Kontext des Genres symbolisiert die offene Landschaft häufig Freiheit und Ungebundenheit. Dabei erfüllt die Landschaft oft eine spiegelnde Funktion – die Verdunkelung des Himmels vor einem dramatischen Ereignis beispielsweise – oder sie verweist auf die Entwicklung der Figuren innerhalb der Narration. Sie kann aber auch Trägerin emotionaler Zustände sein oder emotionale Verfasstheiten beim Publikum auslösen. Die Frage, welche Landschaftsbilder,

¹⁹⁹ 00:22:27–00:22:47.

²⁰⁰ Vgl. Tompkins, 1992, 77-78.

welche Reaktionen hervorrufen ist von kultureller und individueller Konditionierung abhängig. In der Einleitung des Katalogs *Moving Landscapes* (2006), der begleitend zur gleichnamigen Film- und Vortragsreihe im Filmmuseum in Wien²⁰¹ veröffentlicht wurde, beschreiben Barbara Pichler und Andrea Pollach eine Vielzahl an bedeutungsvermittelnden Strategien, historischen, politischen und ästhetischen Implikationen sowie künstlerischen Eigenheiten filmischer Landschaftsdarstellungen. Die Kategorisierung der Landschaft als *Symbol* im Unterschied zur Landschaft als *Zeugnis* fungiert als Strategie, zwei verschiedene filmische Konzeptionen von Landschaft greifbar zu machen. Innerhalb der konzeptionellen Perspektive der Landschaft als Zeugnis spielt der Ort selbst eine zentrale Rolle und die Landschaft wird nicht als „Bild“ verstanden, sondern als vielschichtiger Raum. Die entsprechenden Filme verweisen auf kulturelle und historische Prozesse, die in der Landschaft stattgefunden haben und in die sich subjektive und nationale Identitäten eingeschrieben haben. Diese Konzeption, den Raum im Sinne einer historischen und gesellschaftlichen Schichtung zu analysieren, resultierte aus dem sogenannten *spatial turn*, eine seit den 1980ern diskutierte Wende in den Kulturwissenschaften.²⁰² Eine Beschäftigung mit den tatsächlichen Orten und den kulturellen Praktiken, die an diesen Orten stattgefunden haben oder immer noch stattfinden, soll durch Film vermittelt werden. Diese Kategorie filmischer Landschaft basiert auf der Überlegung, dass sich kulturelle Praktiken, gesellschaftliche Kontexte, historische Prozesse und menschliche Handlungen in den Raum, den Ort oder die Landschaft einschreiben und sich durch ihre Abbildung vermitteln lassen.²⁰³

Die Zahl „1845“ und die Ortsangabe „Oregon“ am Beginn von *Meek's Cutoff* verweisen auf einen konkreten historischen und politischen Kontext. Die Legitimation US-amerikanischer Expansion speist sich nach wie vor aus dem Narrativ, ein „gottgegebenes“ oder naturalisiertes Recht auf das Land (gehabt) zu haben. Ich denke, dass dieses Narrativ und die Frage, wie Land in Besitz genommen wird, in *Meek's Cutoff* auch über den filmischen Umgang mit Landschaft verhandelt wird. Denn sie erfüllt zwar insofern eine narrative Funktion, als dass sich die Probleme und Konflikte der Siedler*innen – die fehlenden trinkbaren Wasserquellen – aus topographischen Gegebenheiten ergeben. Das Gefühl der Orientierungslosigkeit, das so grundlegend für den Film ist, entsteht auch zu großen Teilen aus der unbekanntem Landschaft. Gleichzeitig reagiert Reichardt in der Inszenierung von Landschaft kaum auf die Bewegung der Siedler*innen. Umgebung, Vegetation und Umwelteinflüsse sind im Verlauf des Films weitgehend gleichbleibend, wodurch die filmische Darstellung keine Hinweise auf die inneren Zustände der Figuren liefert. Die Landschaft erfüllt keine symbolische Funktion. Die Reduktion beziehungsweise Vermeidung narrativer und symbolischer Funktionen lässt die Landschaftsdarstellungen, wie

²⁰¹ https://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216720898687&schienen_id=1215680370504&ss1=y (15.2.18).

²⁰² <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6162> (15.2.18).

²⁰³ Vgl. Pollach/Pichler, 2006, S. 25–33.

ich finde, zu Verweisen auf historische und gegenwärtige Konflikte um territoriale Besitzansprüche werden.

„OH, YOU DON'T NEED TO PATRONIZE ME, MR. MEEK.“²⁰⁴

Überschriften wie „The Way West: A Feminist Perspective“²⁰⁵, „The Quiet Menace of Kelly Reichardt's Feminist Westerns“²⁰⁶ oder „Frauen waren auch dabei ‚Meek's Cutoff‘, der großartige Western der Regisseurin Kelly Reichardt“²⁰⁷ formulieren das feministische Potenzial von *Meek's Cutoff* und machen deutlich, dass die geschlechtsspezifische Darstellung einigen Filmrezensionen als Einstieg in die Auseinandersetzung diene. Zunächst verweisen diese Texte meist auf die Auseinandersetzung Reichardts mit den Tagebüchern der Siedler*innen und thematisieren, dass die nach Westen gerichtete Migration in *Meek's Cutoff* durch die Darstellung weiblicher Figuren realistischer sei. Tatsächlich unternahmen bis zu Beginn des Goldrausches, im Jahr 1849, in erster Linie Familien die Reise, mit dem Ziel sich im Westen dauerhaft anzusiedeln.²⁰⁸ Die Perspektive der Siedlerinnen spielt weder in der US-amerikanischen Expansionsmythologie (der sogenannte *pioneer instinct* wurde als inhärent männliches Streben naturalisiert)²⁰⁹ noch, wie auch Reichardt beschreibt, im klassischen Western eine signifikante Rolle.²¹⁰

Westerns are so macho and masculine. They are collections of heightened moments. In Jon Raymond's script the female presence is clearly significant. It's when we began reading the diaries that we realized how little their point of view was ever on screen. [...] While the women do what has to be done, the men discuss and decide on the direction to take. And that's where we pick up on them in the film – what I would call the „unheightened moment“ – and it's one of the women, Emily, whose point of view is central.²¹¹

Reichardt thematisiert hier die geschlechtsspezifische Arbeits- und Wissenstrennung, welche in *Meek's Cutoff* aufgezeigt wird. Anhand der Szenen, die Entscheidungsprozesse zeigen, lässt sich beobachten, wie durch den Einsatz filmischer Sprache die Perspektive der weiblichen Figuren eingenommen wird.

²⁰⁴ Emilys Erwiderung auf Meeks beschwichtigende Aussage: „We're not lost. We're just finding our way. [...] We gonna make [it] allright.“ 00:38:58–00:39:38.

²⁰⁵ Leonard Quart, „The Way West: A Feminist Perspective“, in: Cineast, Spring 2011, S. 40–42.

²⁰⁶ Alice Gregory, „The Quiet Menace of Reichardt's Feminist Westerns“, in: The New York Times Magazin, 14.10.2016. <http://www.zeit.de/2011/46/Film-Meeks-Cutoff> (14.4.18).

²⁰⁷ Ursula März, „Frauen waren auch dabei ‚Meek's Cutoff‘ der großartige Western der Regisseurin Kelly Reichardt“, in: Zeit Online, 10.11.2011. <http://www.zeit.de/2011/46/Film-Meeks-Cutoff> (14.4.18).

²⁰⁸ Vgl. Unruh, 1993, S. 96.

²⁰⁹ Vgl. Unruh, 1993, S. 90–91.

²¹⁰ Vgl. Schwarz, 2014, S. 45–47.

²¹¹ Reichardt im Interview mit Quart, 2011, S. 41.

Zu sehen ist eine weite Steppe, die zwei Drittel der Einstellung einnimmt. In weiter Entfernung erheben sich Hügel am Horizont. Der Himmel ist fast vollständig von weißen Wolken bedeckt. Die Kamera steht auf einer fixierten Position und in der rechten Hälfte des Bildausschnitts finden sich drei näherkommende Figuren. Der Abstand zur Kamera ist groß, die Figuren wirken winzig, und zunächst ist nur an der Kleidung zu erkennen, dass es sich um drei Frauen handelt. Rosa, grün und gelb sind die Farben der Kleider, anhand derer man sie unterscheiden kann. Denn sie kommen der Kamera nicht nah genug, um ihre Gesichter erkennen zu können. Der Wind fängt sich in den Kleidern, bläst sie auf, und versetzt die trockene Vegetation in Bewegung. Auf der Ebene des Sounds ist es schwierig zwischen Geräusch und Musik zu unterscheiden. Die Musik setzt sich aus monoton sphärischen Klängen und einem tickenden Rhythmus zusammen. Sie schwillt in regelmäßigen Abständen an und im nächsten Moment wieder ab, wobei der Wechsel etwa alle zwei Sekunden stattfindet. In der Mitte der Einstellung setzt der Rhythmus kurz aus, um nach wenigen Sekunden in leicht abgewandelter Form und etwas lauter wieder einzusetzen. Zu hören ist außerdem ein leises, an Wind erinnerndes Rauschen und ein Zirpen, das von Insekten kommen könnte. Der Wind ist deutlich sichtbar, aber nur undeutlich oder gar nicht zu hören. Es handelt sich um eine der wenigen Einstellungen, in denen Musik die auditive Ebene dominiert. Durch den Kontrast zur vorherigen und folgenden verleiht die Musik dieser Einstellung eine tranceartige Qualität, da die Möglichkeit, sich an den Geräuschen zu orientieren, weitgehend reduziert wurde. Die drei Frauen bilden eine Gruppe, bewegen sich ungefähr auf derselben Höhe und mit derselben Geschwindigkeit. Der Abstand zwischen ihnen lässt sie trotzdem einsam wirken und macht deutlich, dass kein Gespräch zwischen ihnen stattfinden kann. Die folgende Einstellung erscheint wie ein Gegenüber zur eben beschriebenen und stellt subtil einen Kontrast her. Kurz vor dem Schnitt schwillt die Musik ein letztes Mal an und geht nach dem Schnitt langsam in Umgebungsgeräusche, die sich aus dem Zirpen von Insekten, einem monotonen Rauschen und unverständlichen Stimmen zusammensetzt, über. Die Kamera blickt von einer Erhöhung aus nach unten und zeigt drei männliche Figuren nah beieinanderstehend – erneut ist ihr Geschlecht primär an ihrer Kleidung zu erkennen. Während einer sich von ihnen bewegt, stehen die anderen beiden weitgehend still. Es handelt sich erneut um eine Totale und die Figuren wirken verloren in der kargen Landschaft. Die Kameraperspektive ist so gewählt, dass kein Horizont und somit auch kein Himmel, sondern nur steiniger Boden, trockene Büsche und vereinzelt kleine Erderhebungen, zu sehen sind. Die langen Schatten der Pflanzen, der Steine und der drei Figuren verweisen auf die späte Tageszeit und so handelt es sich bei der übernächsten Einstellung um den Beginn einer Nachtszene. Das Gespräch der Männer ist zwar hörbar und einzelne Wörter erkennbar, aber der Inhalt bleibt verborgen. Im Verhältnis zur vorherigen Einstellung (30 Sekunden) wirkt diese mit zehn Sekunden kurz. Die folgende Einstellung

zeigt einen Hügel von schräg unten und die Position, auf der sich die Kamera kurz zuvor befunden haben könnte, wird nun sichtbar. Etwa in der Mitte des Frames ist Emily von hinten zu sehen, sie hebt sich vom hellen, rötlichen Himmel ab und ist umgeben von kniehohen Büschen. Sie trägt ihr Bonnet nicht auf dem Kopf, es hängt an ihrem Rücken herunter und mit ihrem rechten Arm umklammert sie trockenes Feuerholz. Ihr linker Arm ist gehoben, sie schützt ihre Augen vor der untergehenden Sonne. Sie hat die Position der Kamera eingenommen und, die Erfahrung des Publikums während der vorherigen Einstellung wiederholend, ist es nun sie, die das Gespräch der Männer zu verstehen versucht. Allerdings bleibt sie nur einen kurzen Moment unbewegt stehen und setzt ihre Tätigkeit – das Sammeln von Feuerholz – wenige Sekunden nach Beginn der Einstellung fort. Mit ihrer Aktivität beginnt auch die Kamera sich zu bewegen und die Geräusche ihrer Tätigkeit überdecken die unverständlichen Worte der Männer nun vollständig, die bis dahin noch hörbar waren. Die Stimmen verstummen abrupt – mitten im Satz – und es scheint, als würden sie in jenem Moment, in dem Emily den Versuch zu verstehen aufgibt, auch für das Publikum komplett verschwinden. Durch den langsamen Schwenk der Kamera, der Emilys Bewegung begleitet, kommt Glory ins Bild. Auch sie sammelt Feuerholz und trägt ihr Bonnet um den Hals, am Rücken hängend. Zunächst kehrt sie Emily den Rücken zu, aber als sie sich fragend an diese richtet: „What are they talking about? Where you told?“ entsteht Blickkontakt zwischen den Frauen. Emily blickt erneut für einen kurzen Moment den Hügel hinunter und erwidert: „Your husband didn’t say?“ während sie sich Glory nähert. Als Reaktion auf ihre Antwort: „Not this time“ stellt sich Emily dicht neben sie, bückt sich nach einem Holzstück und sagt mit deutlich gedämpfter Stimme: „They’re talking about whether to hang Stephen Meek.“ Glory blickt nun ebenfalls den Hügel hinunter, in Richtung der Männer, entfernt sich von Emily und setzt ihre Arbeit fort. Noch während die beiden Frauen zu sehen, ihre Schritte und die Umgebungsgeräusche zu hören sind, setzt eine tiefe Männerstimme ein und berichtet von der Unterhaltung, die soeben noch unverständlich stattgefunden hat. Etwa zehn Sekunden der Unterhaltung zwischen Solomon und Emily sind hörbar, bevor die folgende Nachtszene beginnt.²¹²

²¹² 00:10:47–00:11:18. Supertotale, drei Frauen gehend.

00:11:18–00:12:28. Supertotale, drei Männer sprechend, unverständlich.

00:11:28–00:12:24. Totale, Emily und Glory, Feuerholz sammelnd, kurzer Dialog.



Abb. 19: 00:11:27.



Abb. 20: 00:11:29.

Die Szene findet in den ersten fünfzehn Minuten des Films statt und ist auf mehreren Ebenen interessant. In den ersten beiden Einstellungen werden die Gruppen der Frauen und Männer einander gegenübergestellt. Der Kameraabstand ist ähnlich groß, wodurch viel von der kargen Umgebung sichtbar wird. Doch die Qualität der Landschaftsdarstellung unterscheidet sich, einmal offen und weitläufig, das andere Mal bedrückend und ohne sichtbaren Horizont. Die Perspektive – von oben auf die Männer blickend – wird eingesetzt, um die Positionierung des Publikums deutlich zu machen. Der folgende Blick – nun von unten nach oben – zeigt die Position, wo die Kamera zuvor gestanden haben könnte. Jetzt steht Emily an dieser Stelle und es wird klar, dass zuvor ihre Perspektive gezeigt wurde. Auf visueller Ebene, durch den *point-of-view-shot*, und auf Grund der Entscheidung, das Gespräch der Männer auch außer Hörweite zu positionieren, wird Kompliz*innenschaft zwischen den weiblichen Figuren und den Zuseher*innen erzeugt. In diesem Moment fallen innerdiegetisches und extradiegetisches Hören zusammen. Der Versuch des Publikums, einzelne Wörter zu verstehen und Sinn zu erzeugen, macht es möglich, die Situation der weiblichen Figuren körperlich nachzuvollziehen. Durch den Bildaufbau, den Schnitt und die Kameraposition wird visuell erstmals eine Gruppendynamik vorweggenommen, die durch den kurzen Dialog sogleich bestätigt wird. Eine geschlechterspezifische Trennung von Arbeit, Macht und Wissen wird deutlich. Während die Männer wichtige Entscheidungen über das Schicksal der gesamten Gruppe treffen, sammeln die Frauen Feuerholz und widmen sich den Aufgaben der sozialen Reproduktion. Außerdem wird eine räumliche Verteilung von Wissen und Macht deutlich. Entscheidungen finden in einem Raum, dem sozialen Zusammenhang zwischen Männern, statt, zu dem die weiblichen Figuren und somit auch das Publikum keinen oder nur teilweise Zutritt haben.²¹³ Die Szene macht Emilys außergewöhnliche Position deutlich, im Unterschied zu den anderen Frauen erfährt sie – und somit auch Millie, Glory und das Publikum – von ihrem Mann Solomon Details über Unterhaltungen und Entscheidungen. Ihre Rolle als aktive Protagonistin wird auch durch den Moment unterstrichen, in dem ein langsamer Schwenk der Kamera gleichzeitig mit Emilys Bewegung beginnt. Eine Form aktiver Involvierung und Bereitschaft, sich ins Geschehen einzumischen, unterscheidet sie grundlegend von den anderen Figuren, was hier zum ersten Mal subtil angedeutet wird. Auch die Bedeutung von Sprache wird hier ein weiteres Mal deutlich. Durch Glorys Fragen wird eine Situation bestätigt, die bereits zuvor visuell kommuniziert wurde.

Die drei Frauen werden mehrmals als Gruppe gemeinsam in einer Einstellung gezeigt, häufig ohne zu sprechen. Die Diskussionen der Männer finden teilweise visuell außerhalb des Kameraausschnitts statt, gezeigt werden hingegen die Frauen. Je nach Abstand zu den Männern sind die Unterhaltungen verstehbar oder nicht. Während einer

²¹³ Vgl. Gorfinkel, 2016, S. 127 und S. 133.

Pause sitzen alle nah beieinander im Schatten und so sind die Gespräche betreffend der Entscheidung, ob weiter gegangen werden soll oder nicht, deutlich zu verstehen. Doch während die Männer sprechen, zeigt ein langsamer Schwenk die drei Frauen, wie sie eine Metalltasse untereinander weitergeben und nacheinander Wasser trinken. Mit einer nahen Einstellung ist die Kamera verhältnismäßig dicht bei den sitzenden, weiblichen Figuren. In der folgenden Einstellung zeigt eine statische Kamera die männlichen Figuren, während sie ihr Gespräch fortsetzen. Mit etwa 30 Sekunden sind beide Einstellung gleich lang, aber die Kamera ist deutlich näher bei den Frauen und begleitet ihre Bewegungen.²¹⁴ Nachdem die Gruppe an einem alkalischen See ankommt, werden sie neuerlich gezwungen, die Fortsetzung der Reise zu evaluieren und eine Entscheidung zu treffen. Die Szene folgt strukturell dem Schuss-Gegenschuss-Prinzip, allerdings spricht auch hier nur eine Seite. Sie beginnt mit einer weiten Aufnahme, die den See und Meek, der lauthals verkündet, dass es sich um untrinkbares Wasser handelt, zeigt. Von der rechten Seite kommend, betreten Solomon und Emily den Frame. Sie stoppen die Ochsen und Solomon nähert sich Meek. Diese Einstellung zeigt den großen Abstand zwischen Meek und den Planwagen und ist deswegen für die folgende Unterhaltung wichtig. Der Großteil der Diskussion findet mit einer Dauer von einer Minute in Form einer Totalen statt, welche die vier Männer vor dem See stehend zeigt. Bis auf Meek drehen alle der Kamera den Rücken zu. Die Stimmen sind deutlich gedämpft, aber durch Abstand zwischen den Gruppen bleibt die Unterhaltung noch verständlich. Vor und nach der einminütigen Einstellung wechselt die Kameraperspektive zwischen den beiden Gruppen, die Schnitte sind schneller als in den zuvor beschriebenen Szenen. Zu sehen sind die Frauen, die vor den jeweiligen Planwagen stehend in Richtung der Unterhaltung blicken. Im Sinne eines *reaction shot* sind ihre ernsten Gesichter durch Nahaufnahmen und Halbtotale sichtbar. Die Frauen wirken bedrückt, reagieren allerdings zurückhaltend und so sind keine eindeutigen Emotionen auf ihren Gesichtern erkennbar. Es findet ein kurzer Moment der Interaktion zwischen Thomas und Millie statt. Am Ende der längeren Einstellung wird er nach seiner Meinung gefragt, noch bevor er antwortet dreht er sich langsam um und blickt Richtung Kamera. Der Gegenschuss zeigt Millie vor ihrem Planwagen als sie die Schnur, mit der die Ochsen geführt werden, fallen lässt. Eine subtile Geste, die ihre Enttäuschung und ihren Überdruß kommuniziert. Das Gespräch ist weitgehend verständlich, allerdings wird es während einer Halbtotale, die Glory neben einem der Ochsen stehend zeigt, fasst vollständig durch die Geräusche des Tiers überdeckt. Mit dem Blick auf die Unterhaltung der Männer nimmt die Kamera mittels *point of view* erneut die Perspektive der Frauen ein.²¹⁵

²¹⁴ 00:17:42–00:18:22. Halbnah, Schwenk, Wasser trinkende Frauen.

00:18:22–00:18:53. Totale, Vier Männer unterhalten sich.

²¹⁵ 00:27:00–14. Supertotale, Ankommen am See.

00:27:14 –31. Halbtotale, gestoppte Wagen, Thomas und William verlassen die Planwagen.

00:27:31–42. Totale, Unterhaltung am See.



Abb. 21: 00:23:16.



Abb. 22: 00:27:44.

00:27:42–49. Nahaufnahme, Emily.
00:27:49–00:29:00. Totale, Unterhaltung am See.
00:29:00–13. Halbtotale, Glory und Emily vor den Planwagen.
00:29:13–29. Zweite Halbnahe, Glory, Emily.
00:29:29–39. Totale, Ende der Unterhaltung.



Abb. 23: 00:29:17.

Obwohl die Männer die Macht haben Entscheidungen zu treffen und möglicherweise über ein Wissen verfügen, zu dem die weiblichen Figuren und somit auch das Publikum keinen Zugang haben, wirken sie passiv. Konfrontiert mit ihrer Orientierungslosigkeit und den sich stetig verringernden Wasservorräten, wirken ihre Entscheidungen belanglos. Zu diesem Eindruck trägt auch der Aufbau der Szene bei. Der Mimik der Frauen wird deutlich mehr Bedeutung beigemessen; der Film widmet den Gesichtsausdrücken und Gesten der weiblichen Figuren größere Aufmerksamkeit als den Worten der Männer. Die Strategie, eindeutig die Perspektive der weiblichen Figuren, insbesondere die Emilys, einzunehmen, stellt die Basis des Films dar und ist so grundlegend, dass selbst die Entscheidung im 4:3 Format zu drehen, auf diese spezifische Positionierung zurück zu führen ist. Reichardt beschreibt eine Koppelung zwischen dem filmischen Format und einem durch das Tragen von Bonnets eingeschränkten Blickfeld.²¹⁶ Die Frauen, die Teil der westlich gerichteten Reise waren, trugen lange Baumwollkleider und Bonnets, somit ist die Kleidung im Film historischen Darstellungen treu.²¹⁷ Der große Schirm der Bonnets dient zwar dem Schutz vor der Sonne, schränkt aber auch das periphere Blickfeld massiv ein und so können die Frauen nicht sehen, was an ihren Seiten passiert. Das Format 4:3 reduziert den Bildausschnitt auf horizontaler Ebene und schränkt den Blick des Publikums in ähnlicher Weise, wie es die Bonnets tun, ein. Auf der Ebene des Bildformats wird der Blick der weiblichen Figuren

²¹⁶ Vgl. Gorfinkel, 2016, S. 128.

²¹⁷ Vgl. Schlissel, 2004, S. 98–99.

gespiegelt. Das reduzierte Blickfeld Emilys wird im Zuge einer ersten Konfrontation mit dem Native besonders deutlich.

Während die Männer auf der Suche nach Wasser sind, bereiten Emily, Glory, Millie und Jimmy das Lager am Fuß eines Hügels für die Nacht vor. Eine Halbtotale zeigt Emily beim Sammeln von Feuerholz. Sie ist von der Seite zu sehen und bewegt sich von rechts nach links durch trockenes Gras. Hinter ihr erhebt sich die karge Landschaft zu einem Hügel, wodurch kein Himmel zu sehen ist. Die Kamera folgt ihrer Bewegung, parallel dazu erfolgt ein Zoom, bis nur der Saum ihres Kleides und ihre Füße, die bei jedem Schritt auftauchen, gezeigt werden. Die Geräusche ihrer Schritte und das Rascheln sind deutlich zu hören. Während sie sich immer wieder nach trockenem Holz bückt, verändert sich die Position der Kamera allmählich. Anstatt sie seitlich zu zeigen, ist nun der Saum ihres Kleides nun eher schräg von hinten zu sehen. Der Bildausschnitt bleibt ein *close-up* bis oben rechts im Bild Beine und Füße in einer beigen Hose und Stoffschuhen auftauchen. Emily erhebt sich abrupt und atmet hörbar ein. In einer halbnahen Einstellung ist sie von vorne mit einigen trockenen Ästen zu sehen. Im Hintergrund sind die weite Landschaft, die Planwägen und ein Zelt sichtbar. Unter ihrem Bonnet ist ihr erschrockenes Gesicht zu erkennen. Die folgende Einstellung zeigt einen Mann mit nacktem Oberkörper und beiger Unterleibsbekleidung von hinten, wie er auf eine Steinerhebung zuläuft, auf deren Gipfel ein weißes Pferd festgebunden ist. Emily lässt das Feuerholz fallen, dreht sich um und läuft zum wenige Meter entfernten Lager zurück. Eine Totale zeigt den Mann, wie er entlang der Horizontlinie wegreitet und sich nochmals zum Lager umdreht.²¹⁸ Im Nachtlager angekommen läuft Emily von rechts in den Frame, verschwindet in einem Planwagen, der vom linken Bildrand abgeschnitten nur teilweise zu sehen ist, und kommt mit einem Gewehr und einem Beutel wieder heraus. Sie legt den Beutel auf einen Sessel in der Mitte des Bildausschnitts und lädt das Gewehr. Es folgt die bereits erwähnte Einstellung, in der Emily die zwei einzigen Schüsse des Films abfeuert, um die Männer zu benachrichtigen. Mit einer Dauer von fast einer Minute wird die Tätigkeit des Ladens und Abfeuerns nahezu in voller Länge gezeigt.²¹⁹

Die Szene ist aus mehreren Gründen interessant: Auf der Ebene des Plots klarerweise, weil hier zum ersten Mal ein näherer Kontakt zwischen dem Native und Emily entsteht. Davor hatte sie ihn nur in weiter Ferne gesehen. Das Schreckmoment wirkt irritierend. Es erscheint zunächst unglaublich, dass Emily den Native in der weiten Landschaft erst sieht, als er knapp vor ihr steht.

²¹⁸ 00:30:10–00:32:16.

²¹⁹ 00:32:16–00:33:11.



Abb. 24: 00:30:53.



Abb. 25: 00:23:56.



Abb. 26: 00:30:59.

Die Situation ergibt sich aus der Tatsache, dass Emily ein Bonnet trägt, welches sowohl ihren Blick als auch ihre auditiven Möglichkeiten gravierend reduziert. Durch die Tätigkeit des Feuerholzsammelns ist ihr Blick weitgehend zu Boden gerichtet, wodurch sie nur einen relativ kleinen Ausschnitt des Bodens sieht und das Auftauchen des Native in ihrem Blickfeld abrupt erfolgt. In dieser Szene wird ein weiteres Mal deutlich, wie die Position des Publikums von Emilys Wahrnehmung abhängig ist. *Meek's Cutoff* folgt einer internen Okularisierung, weil das Publikum genauso viel weiß und wahrnimmt wie die weiblichen Figuren im Film. Trotzdem bleiben die weiblichen Figuren weitgehend unbekannt, denn das Publikum weiß nichts über deren Vergangenheit oder innere Gefühlswelt. Gleichzeitig wird auch eine externe Okularisierung angewandt, weil Figuren und Publikum nicht denselben Wissensstand besitzen.²²⁰ In der Überschneidung inner- und extradiegetischer Elemente liegt das feministische Potenzial des Films, denn das Publikum wird deutlich auf Seiten der weiblichen Figuren positioniert und so wird der Film aus deren Perspektive erzählt.

„SEARCHING FOR A FEMINIST WESTERN“²²¹

Im Hinblick auf die stereotype Darstellung von Genderrollen und die Dominanz weißer, männlicher Figuren im klassischen Western hat die Anthropologin Maureen T. Schwarz in

²²⁰ <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6014> (28.3.18).

²²¹ Vgl. Schwarz, 2014, S. 45.

„Searching for a Feminist Western: *The Searchers*, *The Hired Hand*, and *The Missing*“ drei Parameter formuliert, anhand derer das feministische Potenzial von Western analysiert werden kann.²²² Laut Schwarz arbeitet sich der Plot eines feministischen Western an einem Mainstream-Text ab. *Meek's Cutoff* beschäftigt sich mit der Migrationsbewegung Mitte des 19. Jahrhunderts und der Besiedelung des Westens, das heißt mit einem klassischen Topos des Genres. Durch die filmische Form der Verlangsamung und die Verschiebung der Perspektive auf alltägliche Gesten sowie die Wahrnehmung der weiblichen Figuren wird das klassische Narrativ der „rechtmäßigen“ territorialen Inbesitznahme grundlegend infrage gestellt. Der zweite Parameter nach Schwarz bezieht sich auf die Handlungsebene der Figuren. Die Handlungen der Protagonistin müssen den Plot vorantreiben, anstatt als Motivation für die Taten des „männlichen Helden“ zu fungieren. In *Meek's Cutoff* stellt sich zunächst die Frage, inwiefern die Handlungen der Charaktere überhaupt den Plot vorantreiben. Die Suche nach Wasser und die Verlorenheit in einer unendlich erscheinenden Landschaft treiben die Figuren an und erzwingen Entscheidungen. Selbst Meek, der die Gruppe anführt, wirkt passiv und seine Aussagen ohne Folgen. Auch wenn die Exklusion der weiblichen Figuren aus den Entscheidungsprozessen problematisch ist, bleiben durch die Ambiguität des Films die Entscheidungen weitgehend ohne Folge. Innerhalb dessen ist Emily die aktivste Figur, verbal und nonverbal kommuniziert sie ihren Zweifel. Während des „dramatischen Höhepunkts“ des Films richtet sie ein Gewehr auf Meek und verhindert dadurch die Ermordung des Native. Gefangen in westlichen Vorstellungen von Eigentum möchte Meek unterbinden, dass der Native sich die persönlichen Gegenstände der Familie Tetherow, die nach der Zerstörung ihres Planwagens am Wüstenboden verstreut herumliegen, inspiert. In einer halbnahen Einstellung ist Meek zu sehen, der seine Waffe auf den Native, außerhalb des Frames, richtet. Er atmet deutlich hörbar tief ein und aus. Aus dem *Off* ist zunächst Emilys Stimme zu hören: „I'd be wary.“ Der Gegenschuss zeigt Emily mit erhobenen Gewehr, das auf Meek gerichtet ist. Die Szenerie spielt sich auf einem steilen Abhang ab – Emily und der Native stehen oberhalb. Nach einem kurzen Wortwechsel zwischen Emily und Meek senkt er langsam seine Waffe und verliert somit den *Mexican Stand-Off*.²²³ Emily lässt sich Zeit beim Senken ihres Gewehrs und fokussiert ihren Blick währenddessen auf Meek. In dieser Szene bezieht Emily eindeutig Position. Auf Grund ihrer Handlung folgt die Gruppe bis zum Ende des Films dem Native. Mit ihrer emanzipatorischen Geste kommt es zu einer endgültigen Verschiebung in der Gruppendynamik, die schlussendlich dazu führt, dass Meek seine Position nicht nur an Solomon, sondern auch an Emily abgibt. Zuletzt bezieht sich Schwarz auf die Ebene der Sprache. Der Dialog zwischen den weiblichen Figuren solle den männlichen Diskurs unterlaufen und multiple Bedeutungen transportieren. Da ich den Umgang mit Sprache bereits ausführlich behandelt habe, werde

²²² Vgl. Schwarz, 2014, S. 66–68.

²²³ <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2288> (28.3.18).

ich mich nun kurzhalten. Emilys verbale Interventionen stellen Meeks Machtposition kontinuierlich infrage und sind somit von Bedeutung. Grundsätzlich verortet Reichardt aber die Sprache des Films fernab des verstehbaren Wortes, wodurch der Fokus auf Gestik, Mimik, Schnitt und Bildaufbau verschoben wird. Innerhalb dieser Verschiebung wird primär die Perspektive der weiblichen Figuren berücksichtigt. Die Sprache der Frauen findet sich, wie ich anhand der vorangegangenen Szenenbeschreibungen verdeutlicht habe, in der Filmsprache selbst wieder. Die filmische Form erfüllt den dritten Parameter nach Schwarz, denn die Ambiguität des Films lässt unterschiedliche Lesarten zu, wodurch die „Aussagen“ von Reichardt als multiple zu verstehen sind.

WIDERSPRÜCHLICHKEITEN: EMILYS EUROZENTRISCHE PERSPEKTIVE

Wie oben beschrieben, nimmt *Meek's Cutoff* eine feministische Perspektive ein. Emily ist ein widersprüchlicher Charakter und anhand ihrer Aussagen werden Marginalisierungs- und Diskriminierungsmechanismen in Bezug auf *race* thematisiert. In „Pleasurable Negotiations“ entwirft Christine Gledhill mit der theoretischen Figur der *negotiation* eine Analysestrategie, welche die Mehrdeutigkeit oder Widersprüchlichkeit kultureller Texte und das instabile Verhältnis zum Publikum berücksichtigt. Das Konzept der Hegemonie nach Antonio Gramsci untermauert das Analysemodell der Verhandlung. Hegemoniale Strukturen sind keine fixierten Entitäten, sondern von einem konstanten Prozess der Aufrechterhaltung abhängig. Gledhill beschreibt Hegemonie selbst als Verhandlung: „Hegemony‘ describes the ever shifting, ever negotiating play of ideological, social and political forces through which power is maintained and contested.“²²⁴ Gledhill entwirft ein Analysemodell, das die Beweglichkeit hegemonialer Strukturen spiegelt und eine kritische Analyse widersprüchlicher kultureller Texte ermöglicht. Sie beschreibt den Wunsch, einen Film entweder als sexistisch oder feministisch beschreiben zu wollen und analysiert anhand des Films *Coma* (USA, 1978) das Aufeinandertreffen widersprüchlicher filmischer Traditionen. Die Verhandlung als filmtheoretisches Analysemodell ist eine Antwort auf die psychoanalytisch orientierte feministische Filmtheorie, die es möglich machen soll, trotz Widersprüchlichkeiten in der Repräsentation das kritische Potenzial von Mainstream-Produktionen herauszuarbeiten. Das bedeutet, dass ein Film aus einer feministischen oder postkolonialen Perspektive gleichzeitig subversiv und problematisch sein kann. Das kritische Potenzial verliert trotz Widersprüchlichkeiten seinen Wert nicht vollständig, sondern muss verhandelt werden.²²⁵ Prozesse der Verhandlung finden für Gledhill auf mehreren Ebenen statt: Im Zusammenhang mit Institutionen und der Analyse der gesellschaftlichen Position von Regisseurinnen, ebenso

²²⁴ Gledhill, 2008, S. 68.

²²⁵ Vgl. Gledhill, 1988, S. 64–68.

wie innerhalb des kulturellen Texts selbst und auf Ebene der Rezeption. Jede der drei Ebenen ist vom jeweiligen kulturellen Kontext abhängig und muss immer wieder neu verhandelt werden.²²⁶ Trotz der nachhaltigen Bedeutung einer auf psychoanalytischen Konzepten basierenden feministischen Filmtheorie wird das weibliche Subjekt immer als *other* oder *lacking* fixiert, so eine Kritik, auf die sich auch Gledhill bezieht.²²⁷ Psychoanalytische Theorien thematisieren häufig eine weiße, bürgerliche Schicht. Die Frage, inwiefern Personen, die sich als weiblich verstehen, auch für vermeintlich „männlich strukturierte“ Filme eine positive Lesart finden können, wird jedoch nicht ausreichend geklärt. Gledhill ist Teil einer Bewegung, welche, in Bezug auf Konzepte aus den *Cultural Studies*, die unterschiedlichen Rezeptionsprozesse verschiedener kultureller und sozialer Gruppierungen als bedeutungstiftende Instanz theoretisiert. Durch diese Verschiebung wird die Komplexität kultureller Texte und Rezeptionsprozesse in Hinblick auf vielschichtige Marginalisierungsprozesse und Stereotypisierungen analysiert.²²⁸ Ein Film, der aus einer weißen, feministischen Perspektive subversiv ist, kann beispielsweise in Bezug auf *race* trotzdem zutiefst problematisch sein. Die Analyse überschneidender Marginalisierungs- und Diskriminierungsformen wurde mit dem Begriff „Intersektionalität“ zum zentralen Bestandteil des feministischen Diskurses.²²⁹ Innerhalb des intersektionalen Feminismus soll unter anderem die eigene Position hinsichtlich der Privilegien, die durch gesellschaftliche Klassenzugehörigkeit, Ethnizität, Gender oder religiöse Zugehörigkeit entstehen, reflektiert werden. Mit *white feminism* wird eine feministische Position diskutiert, die Diskriminierungsformen entlang anderer gesellschaftlicher Parameter als Gender und eine durch *white privilege* entstehende gesellschaftliche Macht nicht berücksichtigt.²³⁰

In *Meek's Cutoff* ist die Perspektive weiblicher Figuren ausschlaggebend für die filmische Form, wodurch das feministische Potenzial des Films kommuniziert wird. Im Folgenden möchte ich anhand von zwei Szenen besprechen, wie die Figur Emilys anhand einer weißen, eurozentrischen Haltung problematisiert wird. Ein feministisches Thema ist die Darstellung von Arbeit. Im *Meek's Cutoff* basiert die Aufgabenteilung auf traditionellen, geschlechtsspezifischen Vorstellungen. Während sich die Frauen den Aufgaben sozialer Reproduktion widmen, haben die Männer Verantwortung für Reparaturen und treffen Entscheidungen. Gegen Ende der ersten Nachtszene ist es noch sehr dunkel, aber die Frauen bereiten bereits die Feuerstellen vor und Emily kommentiert ihren Arbeitsalltag. Die weite Einstellung zeigt, durch die Feuerstellen schwach erleuchtet, die Konturen der Planwagen und die drei über ihre Arbeit gebeugten Frauen. Emily befindet sich am nächsten

²²⁶ Vgl. Gledhill, 1988, S. 68–73.

²²⁷ Vgl. Gledhill, 1988, S. 64–67.

²²⁸ Vgl. Nemes, 1999, S. 282–286.

²²⁹ Vgl. Martens, 2013, <https://missy-magazine.de/blog/2013/03/22/die-feinen-unterschiede-warum-nicht-alle-frauen-gleich-sind/> (28.3.18).

²³⁰ Vgl. Jacobsen, 2016, <https://www.bitchmedia.org/article/white-women-you-need-talk-about-racism> (28.3.18)

zur Kamera und über den Boden gebeugt versucht sie Feuer zu entfachen. Millie und Glory sind rechts und links von Emily im Hintergrund zu erkennen. Die Frauen wünschen sich einen guten Morgen und nach einer Weile sagt Emily, immer noch über die Feuerstelle gebeugt: „Workin‘ like n*ggers²³¹ once again.“ Weder Glory noch Millie erwidern etwas auf ihre Aussage und nach ihren Worten sind nur Umgebungsgeräusche deutlich hörbar, während die Frauen ihre morgendlichen Verrichtungen fortsetzen.²³² Die beschriebene Einstellung macht die gesellschaftliche Stellung Emilys deutlich, auf Grund derer sie ihre Arbeit einer anderen Gruppe zuschreibt. Handelnd im Jahr 1845 findet der Film vor dem Sezessionskrieg (1861–1865) statt und thematisiert die historische Realität der Sklaverei. Emily positioniert sich als weiße Frau, kommuniziert, dass die Arbeiten, die sie nun verrichten muss, ihrem gesellschaftlichen Stand nicht entsprechen und bedient sich dafür expliziert rassistischer Rhetorik.²³³ In diesem kurzen Moment wird eine weitgreifende Dimension der Auseinandersetzung um die Wertigkeit von Arbeit in Bezug auf *race* eröffnet. Die Thematisierung findet allerdings nur peripher statt und ein weiteres Mal ohne explizit Stellung zu beziehen. In dieser Einstellung stellt Emily eine Hierarchie zwischen sich selbst und einer systematisch marginalisierten ethnischen Gruppe her.

In einer weiteren Szene wird Emilys Haltung gegenüber dem Native problematisiert. Während einer Pause geht Emily auf den Native zu. Er steht in einiger Entfernung an einer Felswand und ritzt mit einem harten Gegenstand Zeichnungen im Gestein. Emily bietet ihm Wasser an und macht gestikulierend deutlich, dass sie seinen Schuh reparieren möchte. Kurz nachdem er den kaputten Schuh ausgezogen und ihr gegeben hat, nähert sich Millie und duckt sich verschreckt hinter einen Stein in der Nähe des Geschehens. Auf Millies besorgte Frage, was Emily da tue, erwidert sie: „I‘m going to fix his boot. [...] Well, I don‘t like it any more than you do. But I want him to owe me something.“ Vor dem Native kniend und mit der Reparatur beschäftigt, wendet sich Emily nach einiger Zeit an ihn. In diesem Moment adressiert sie ihn zum ersten Mal direkt: „It‘s a pin. [...] For sewing. That‘s nothing. You can‘t even imagine what we‘ve done. The cities we‘ve built.“²³⁴ Ihr Verhalten ist berechnend und sie hofft auf eine Art Tauschhandel. Sie will ihr Gegenüber in ein Abhängigkeitsverhältnis zwingen. Eindeutig hat sie weniger Angst vor ihm und sieht ihn als Menschen, der zu Verhandlungen fähig ist und versucht, eine kapitalistische Logik der Schuld zwischen ihnen aufzubauen. Mit dem Verweis auf die Nähnadel und die großen Städte kommuniziert Emily einen eurozentrischen Stolz und bestimmte Vorstellungen von Zivilisation oder Fortschritt. Die Art und Weise, wie sie spricht – langsam und deutlich – verleiht ihren Worten einen beherrschenden Charakter. Emily wird in dieser Szene zur Vertreterin einer zivilisatorischen

²³¹ Ich schreibe hier n*gger, um das rassistische Vokabular nicht zu wiederholen. Im Film wird das Wort mit einer gewissen Selbstverständlichkeit ausgesprochen.

²³² 00:15:18–00:15:59.

²³³ Vgl. Gorfinkel, 2016, S.132–133.

²³⁴ 00:58:45–01:02:15.

Agenda – ihre ethnischen und ökonomischen Privilegien werden verdeutlicht. Ein weiteres Mal wird die Figur Emilys, durch die Thematisierung hierarchischer Strukturen und Überlegenheitsvorstellungen, problematisiert.²³⁵

Der Ambiguität des Films folgend ist auch Emilys Haltung widersprüchlich. Anhand ihrer moralischen und politischen Unvereinbarkeiten thematisiert *Meek's Cutoff* mehrere Diskriminierungs- und Marginalisierungsformen. Die zwei beschriebenen Szenen dienen, wie ich finde, der Thematisierung gesellschaftspolitischer Fragestellungen, die auch in zeitgenössischen Zusammenhängen relevant sind. An dieser Stelle kann man dem Film Ambivalenz vorwerfen, da keine explizite Positionierung – beispielsweise auf verbaler Ebene – stattfindet. Bedenkt man Reichardts Strategie, ihre eigene politische Haltung zurückzuhalten, so sind die oben beschriebenen Szenen als Aufforderung zu verstehen, beispielsweise über die Wertigkeit von Arbeit auch im Zusammenhang mit *race* nachzudenken. Im Folgenden möchte ich die Figur des Native in *Meek's Cutoff* vor dem Hintergrund konventioneller Darstellungsformen im US-amerikanischen Mainstream-Kino und deren realpolitische Konsequenzen analysieren.

„HE'S SAYING ‚JUST OVER THE HILL. JUST OVER THERE.‘“²³⁶



Abb. 27: 01:09:32.

²³⁵ Vgl. Gorfinkel, 2016, S. 133–134.

²³⁶ Emily interpretiert die für die Siedler*innen unbekannte indigene Sprache. 01:10:44.

Das obenstehende Zitat stammt aus einer Szene gegen Ende des Films. Zu sehen ist eine menschenleere Landschaft, die sich in der linken Hälfte des Bildausschnitts steil absenkt. Ebenfalls in dieser zweiten Filmhälfte ist in weiter Ferne ein kleiner Ausschnitt einer offenen Ebene zu sehen. Auf der rechten Seite betritt der Native langsam den Frame, er geht bis zur Absenkung und bleibt stehen. Sein ganzer Körper ist zu sehen und auf der Soundebene sind deutlich die Geräusche der ihm folgenden Gruppe zu hören, die den Bildausschnitt aber nicht betritt. Im Moment des Stehenbleibens beginnt der Native zu sprechen. Seine Stimme ist deutlich verstehbar, gleichzeitig sind nach wie vor die Umgebungsgeräusche hörbar. Während seine Stimme zu hören ist, wird gezeigt, wie die restliche Gruppe zum Stillstand kommt. In der folgenden Einstellung ist erneut der sprechende Native zu sehen. Auf seiner linken Schulter trägt er eine braune Decke, die ihm Thomas im Zuge eines Tauschgeschäfts, in der Hoffnung er führte sie dann zu Wasser, gegeben hat und mit seiner freien rechten Hand gestikuliert er langsam in der Luft. In den folgenden Minuten sind abwechselnd er und der Rest der Gruppe zu sehen. Zunächst Millie und Thomas in einer halbnahen Einstellung, gefolgt von einer Großaufnahme, die Emilys Gesicht zeigt. Anschließend wird wieder der gestikulierende, sprechende Native sichtbar, gefolgt wiederum von einer Großaufnahme von Glory und Jimmy. Auf ihren Gesichtern sind deutlich Erschöpfung, Verzweiflung und Unsicherheit zu erkennen. Als ein weiteres Mal der Native zu sehen ist, hört man aus dem *Off* Thomas' Frage: „What is he saying?“ und Meek erwidert: „Who knows?“ Wie als Reaktion ist erneut Emily in einer Großaufnahme zu sehen; sie tritt einen Schritt nach vorn und sagt mit gefestigter Stimme: „He's saying we're close. He's saying... He's saying, „Just over the hill. Just over there.“ Während Emily spricht, deutet sie mit ihrem Zeigefinger geradeaus, gleichzeitig ist immer noch die Stimme des Native zu hören. In der Gleichzeitigkeit überschneiden sich die beiden Stimmen, wobei Emilys Stimme etwas lauter zu hören ist. Nach ihren Worten entfernen sich die Männer von der Gruppe, bleiben ebenfalls an der steilen Absenkung stehen und diskutieren, ob es möglich sei, die Planwagen abzuseilen. Sie entscheiden sich dafür es zu versuchen. In der nächsten Szene ist zu sehen, wie es gelingt, zwei der drei Planwagen abzuseilen, nur beim letzten kommt es, auf Grund eines reißenen Seils, zum Verlust des Wagens der Tetherows.²³⁷

Es gibt keinen erkennbaren Grund, warum Emily diese Bedeutung in den Worten des Native vermutet. Vielmehr äußert sie ihren eigenen Wunsch, ihre eigene Hoffnung. Konfrontiert mit der unbekanntem, indigenen Sprache und einem Mann, dessen Gestik und Mimik sie nicht zu deuten wissen, sind die Siedler*innen auf ihre eigenen Interpretationen angewiesen. Während eines Moments zugespitzter Paranoia sind Thomas und Millie fest davon überzeugt, dass der Native Zeichnungen oder Schrift auf Steinen hinterlässt, um mit jemandem zu kommunizieren. Die Szene findet während der Nacht statt und so sind

²³⁷ 01:09:13–01:11:12.

neuerlich wenig Einzelheiten zu erkennen. Sie beginnt in Emilys Zelt, in das mehrere aufgeregte Stimmen hineindringen. Emily verlässt das Zelt und beobachtet die Szenerie, ohne sich einzumischen. Im Verhältnis zum restlichen Film ist diese Szene auffällig schnell geschnitten und wechselt zwischen den verschiedenen Positionen. Thomas äußert sich mit überdrehter Sicherheit: „No, it’s a signal. They’re out there looking for him, his kin and he’s leading them right along. Open your eyes, Solomon. God knows where he’s taking us.“ Bis auf Solomon, der versucht, die anderen mit dem Satz „It’s how they pray to their gods“ zu beruhigen, sind alle an der Diskussion Beteiligten davon überzeugt, dass es sich bei den Steinen um Nachrichten handle und Meek schlägt neuerlich vor, den Native zu hängen. Mit dem Ende der Szene wird Solomons Autorität deutlich: Er entscheidet entgegen der Mehrheit, den Native am Leben zu lassen und ihm weiterhin zu folgen. Während die anderen sprechen, teilweise aufgereggt durcheinanderrufen, ist immer wieder der Native, am Boden sitzend zu sehen. Er ist zwischen zwei Planwägen positioniert und mit zwei Seilen gefesselt. Mehrmals spricht er, schüttelt den Kopf oder schaut sich um.²³⁸ Die Unlesbarkeit des Native verunsichert die Siedler*innen zusätzlich und verstärkt ihre durch Meeks Anekdoten befeuerte Angst. In der Darstellung und dem filmischen Umgang mit der indigenen Figur fallen ein weiteres Mal inner- und extradiegetische Welten zusammen. Das Publikum hat dasselbe Wissen wie die Figuren. Durch die im vorherigen Kapitel beschriebene Konfrontation zwischen Meek, Emily und dem Native wird deutlich, dass Emily ihr Vertrauen in den Native setzt. Diese Entscheidung scheint allerdings primär auf ihrer Ablehnung von Meek zu basieren. Weder Emily noch der Großteil des Publikums haben Zugriff auf Informationen, welche die Richtigkeit dieser Entscheidung legitimieren würden. Das Publikum wird ebenfalls dazu aufgefordert, Mimik, Gestik, Bewegungen, Tonfall und Rhythmus seiner Stimme zu interpretieren. Die Ambiguität und der Interpretationsprozess konfrontieren das Publikum mit den eigenen (eventuell stereotypen) Vorstellungen und Zuschreibungen.

Die Geschichte der Repräsentation, aber auch zeitgenössische Darstellungen der indigenen Bevölkerung Nordamerikas sind von entmenschlichenden Vereinfachungen geprägt. Da das US-amerikanische Mainstream-Kino von einem primär weißen, westlichen Publikum ausgeht, werden häufig stereotype – undifferenzierte und konventionelle – Vorstellungen auf ganze Gruppen oder Individuen projiziert. Diese „Typen“ sind für ein westliches Publikum schnell erkenn- und zuordenbar, wodurch filmische Zeit nicht an Nebencharaktere verschwendet wird. Indigene Figuren sind selten Protagonist*innen, sondern dienen meist primär der Bestätigung des weißen Helden und somit der Aufrechterhaltung der Mythen um US-amerikanische Identität.²³⁹ In den seltensten Fällen wird beispielsweise auf die Unterschiedlichkeiten der verschiedenen Stämme Rücksicht

²³⁸ 01:05:13–01:07:18.

²³⁹ Vgl. Pavlik, 2017, S. 4–6.

genommen. Die Darstellung indigener Figuren findet meist entlang der Dichotomie zwischen Feind*in und Freund*in statt. Der*die gute, noble Native²⁴⁰ unterstützt die weißen Siedler*innen während ihrer Reise nach Westen oder fungiert als nostalgische Erinnerung an eine frühere, „anachronistische“ Lebensform, die im Prozess zivilisatorischer Weiterentwicklung „überwunden wurde“. Diese Figur kontrastierend, existiert das Bild des gewaltsamen *savage*, der die Erfüllung des gottgebenden Rechts (*manifest destiny*) der Siedler*innen aufhalten möchte.²⁴¹ Die beiden dichotomen Bilder sind zutiefst vereinfachend und entmenschlichend. Trotz einer Vielzahl an kritischen Auseinandersetzungen mit der medialen Darstellung der indigenen Bevölkerung und öffentlich ausgetragenen Konflikten um einzelne Filme (wie beispielsweise in Bezug auf *The Ridiculous 6* von und mit Adam Sandler im Jahr 2015²⁴²) werden nach wie vor Filme produziert, die auf diskriminierende Stereotypen zurückgreifen. Sie dienen primär der Aufrechterhaltung US-amerikanischer Identität und der Legitimierung territorialer Expansion, ebenso wie der aktiven Unterdrückung der indigenen Bevölkerung. Richard M. Wheelock beschreibt die seit Jahrzehnten anhaltende Stereotypisierung der indigenen Bevölkerung im Kino als Strategie zur Aufrechterhaltung des US-amerikanischen Entstehungsmythos. Sein Text ist ein Beitrag zu einem Buch mit dem Titel *Native Apparitions: Critical Perspectives on Hollywood's Indians* (2017), welches sich anhand von Beiträgen mehrerer Autor*innen kritisch mit Hollywood-Filmen aus verschiedenen Jahrzehnten beschäftigt sowie mediale Souveränitätsbestrebungen der indigenen Bevölkerung beschreibt und einfordert.²⁴³ Wheelock beschreibt, dass stereotype Darstellungen seit Jahrzehnten in unterschiedlichen Formen weitergeführt werden. Den Grund für die ständige Wiederholung narrativer Muster sieht er in der Abhängigkeit der Konzeption US-amerikanischer Identität und Geschichtsschreibung von einem *Native other*. Im Prozess der Abgrenzung, wodurch eine ganze ethnische Gruppe als „anders“ definiert wird, entsteht die „eigene“ Identität und Dominanz wird legitimiert.²⁴⁴

Im Folgenden versuche ich die Position Nordamerikas innerhalb des postkolonialen Diskurses zu umreißen. Die Auseinandersetzung ist äußerst lückenhaft und soll primär die schwierige Situation der indigenen Bevölkerung Nordamerikas verdeutlichen. Die Position Nordamerikas spielt innerhalb der postkolonialen Theorie eine untergeordnete Rolle. Das Verhältnis zwischen US-amerikanischer und indigener Bevölkerung sowie die langen kriegerischen Auseinandersetzungen mit weißen Siedler*innen sind somit weder im

²⁴⁰ Bis hier habe ich das Wort „Native“ immer in Bezug auf die männliche, indigene Figur in *Meek's Cutoff* verwendet. An dieser Stelle wollte ich erstmal eine genderinklusive Sprache verwenden, konnte im Duden Fremdwörterbuch – ich arbeite mit einem Band, der im Jahr 2010 erschienen ist – und im Online-Duden nur die männliche Form finden. Dort ist zu lesen: Native, der; -s, -s <lat.-engl.>: Ureinwohner der britischen Kolonien, 2010, S. 703. Ich habe mich dafür entschieden, trotzdem die weibliche Form zu verwenden.

²⁴¹ Vgl. Wheelock, 2017, S. 30.

²⁴² Vgl. Schilling, 2013, <https://indiancountrymedianetwork.com/culture/arts-entertainment/native-actors-walk-off-set-of-adam-sandler-movie-after-insults-to-women-elders/> (29.3.18).

²⁴³ Vgl. Pavlik, 2017, S. 7–12.

²⁴⁴ Vgl. Wheelock, 2017, S. 29–36.

öffentlichen Diskurs der USA – abgesehen von verzerrten Darstellungen im Hollywoodkino – präsent, noch widmete sich die kritische Theoriebildung ausführlich dem Thema. Im Fall von Nordamerika begann der Prozess der Kolonialisierung und der europäischen Expansion bereits Ende des 16. Jahrhunderts. Es handelte sich um eine Siedlungskolonie und die Erstbevölkerung wurde als ökonomisch entbehrlich angesehen, weitgehend verdrängt und vernichtet. In den ersten 100 Jahren der Besiedelung wurden bereits 90 Prozent der indigenen Bevölkerung im Osten des Kontinents vernichtet. Im Zuge des Unabhängigkeitskrieges (1775–1783) machte sich die Siedlungskolonie von der Kolonialmacht Englands unabhängig und die USA wurden gegründet.²⁴⁵ Postkoloniale Theorien werden eher in Hinblick auf die Karibik, wo die USA neuerlich zur Kolonialmacht wurden, als auf die indigene Bevölkerung Nordamerikas diskutiert.²⁴⁶ Mit der Unabhängigkeit der USA begann bereits früh eine postkoloniale Phase im Verhältnis zwischen Staat und indigenen Gruppen. Im Zuge dessen wurde der Umgang mit Indigenen als innenpolitische und gesellschaftliche Frage der Integration verhandelt. Die indigenen Gruppen wurden als Teil der USA, aber nicht als Nationen mit Recht auf Souveränität verstanden.²⁴⁷ Auch Wheelock beschreibt, dass die indigene Bevölkerung inhärenter Bestandteil in der Stabilisierung US-amerikanischer Identität ist. Im Zuge einer in den 1880er Jahren beginnenden Politik der Assimilierung wurden zwei Drittel des in indigenem Besitz verbliebenen Landes aberkannt. In Form von Umschulungen wurden indigene Kinder gezwungen, Internate zu besuchen, um ihnen die US-amerikanische Kultur zu „vermitteln“, wodurch sie Teil der USA werden sollten und indigene Kulturen weiter verdrängt wurden. Ebenfalls unter dem Deckmantel der Integration wurden in den 1950er Jahren im Zuge der sogenannten Terminationspolitik die Souveränität der indigenen Gruppen weiter eingeschränkt. Im Zuge einer „Gleichstellung“ wurden die Rechte der einzelnen Stämme massiv eingeschränkt sowie alle „Sonderrechte“ – wie beispielsweise die Garantie, dass der Grund und Boden in den Reservaten nicht individuell genutzt oder verkauft werden darf – aufgehoben. Die Gründe dieser realpolitischen Konsequenzen sieht Wheelock unter anderem in dem spezifisch US-amerikanischen Narrativ des „gottgegebenen“ Rechts auf Herrschaft, das durch stereotype Darstellungen verstärkt und legitimiert wird. Ein grundlegendes Problem ist die Abwesenheit vielschichtiger und autoritativer Repräsentationen zeitgenössischer indigener Positionen im amerikanischen Kino sowie die Reduktion und Fixierung indigener Identitäten auf vorgefertigte Muster. Diese Problematik ist nicht nur im Kino und in Medien relevant, sondern auch im öffentlichen Diskurs oder im schulischen und universitären Kontext.²⁴⁸

²⁴⁵ Vgl. Kerner, 2012, S. 139.

²⁴⁶ Laut Ina Kerner zählt beispielsweise das Buch *The Third Space of Sovereignty: The Postcolonial Politics of U.S. – Indigenous Relation* (2007) des Politologen Kevin Bruyneel zu den Ausnahmen.

²⁴⁷ Vgl. Kerner, 2012, S. 21–25 und S. 139–140.

²⁴⁸ Vgl. Wheelock, 2017, S. 30 und S. 36–42.

In der kritischen Auseinandersetzung wird deutlich, dass es weitgehend keine Rolle spielt, ob es sich um positive oder negative Stereotypen handelt. Es gibt eine Reihe sogenannter „sympathetic Western“²⁴⁹, die an einer sorgfältigen und realistischen Darstellung interessiert sind. Häufig basieren diese Filme auf der Beratung und Mitarbeit von Menschen mit indigener Abstammung. Dennoch reproduzieren auch diese Filme meist ein bestimmtes Narrativ: Der weiße Hauptcharakter wird mit einer fremden und faszinierenden Kultur konfrontiert. Im Zuge eines Annäherungsprozesses, der auf gegenseitigem Respekt beruht, wird er*sie von dem indigenen Stamm angenommen und erhält einen indigenen Namen. Diese narrative Strategie wird ebenfalls angewandt um eine US-amerikanische Vorstellung zu bestätigen und nach Wheelock wird eine Verbindung zwischen weißem Individuum und dem Land stabilisiert.²⁵⁰ „It seems to be a formula continually summoned to link Euro-Americans to an identity created a mere five hundred years ago, giving them the sense of being ‚Native‘ to this land.“²⁵¹

Um den Prozess der Stereotypisierung und des so genannten *othering* besser fassen zu können, werde ich mich im Folgenden auf die Auseinandersetzung des Theoretikers Homi K. Bhabha mit der stereotypen Form beziehen. Bhabha hat die Grundpfeiler postkolonialer Theorie mitdefiniert und widmet sich in dem Text „The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism“ der Entstehung von Stereotypen.²⁵² Um eine Gruppe oder Individuen im Kontrast zur eigenen Gruppe als grundsätzlich verschieden – *other* – zu definieren, findet Stereotypisierung statt. Die stereotype Form als ideologische Konstruktion entsteht in der Anwendung von Sprache sowie in der Konstruktion von Zeichen. Da die Verbindung zwischen Signifikant und Signifikat arbiträr ist, muss sie immer wieder hergestellt werden. Die Stabilisierung oder Naturalisierung findet durch Wiederholung statt. In der Notwendigkeit, ein Narrativ oder ein Bild ständig zu wiederholen, macht Bhabha ein grundlegendes Paradox der stereotypen Form fest. Einerseits schlägt eine stereotype Form vor, dass *the other* ontologisch anders ist und sich niemals verändern kann, beziehungsweise gibt es in dieser vermeintlich kohärenten Vorstellung keine Differenzen innerhalb einer Gruppe. Andererseits wird die stereotype Form permanent wiederholt. Die Wiederholung garantiert die Verankerung der stereotypen Form in gesellschaftlichen Normvorstellungen. Gleichzeitig wird die vermeintliche Naturalisierung durch die ständige

²⁴⁹ Wheelock nennt *Dances with the Wolves* (USA, 1990). Der Regisseur Kevin Costner, der auch die Hauptrolle spielt und Produzent war, legte großen Wert auf die korrekte Darstellung der Kultur unterschiedlicher Stämme, Beratung und Mitarbeit von Natives vor und hinter der Kamera.

²⁵⁰ Vgl. Wheelock, 2017, S. 38–40.

²⁵¹ Wheelock, 2017, S. 38.

²⁵² Homi K. Bhabha wendet in seiner Analyse der Entstehung von stereotypen Formen sowohl semiotische als auch psychoanalytische Theorien an. Im Sinne einer Vereinfachung und durch den inhaltlichen Zusammenhang zu meiner Arbeit, werde ich nur die semiotische Ebene – somit nur einen Aspekt seiner Theorie – thematisieren.

Wiederholung hinterfragt. Denn es wird deutlich, dass die stereotype Konstruktion nicht nachhaltig bewiesen werden kann, sondern permanent bestätigt werden muss.²⁵³

DAS RECHT AUF UNLESBARKEIT

In *Meek's Cutoff* lässt sich der Versuch stereotyper Zuschreibungen beobachten. Mehrmals erzählt Meek von der Gewaltbereitschaft der indigenen Bevölkerung. Teilweise anhand von Konfrontationen, an denen er beteiligt war, aber auch in Form von Anekdoten, die weitererzählt wurden. In seiner Sprache findet sich eine explizite Form von Gewaltdarstellungen, die der Film auf visueller Ebene weitgehend vermeidet. Durch die Wiederholung dieser Geschichten versucht er einerseits, die anderen Siedler*innen von einer permanenten Gefahr zu überzeugen – sie zu belehren – und den Native zu beschreiben, aber auch seine Machtposition zu verteidigen. Andererseits verlieren die Geschichten, weil sie von ihm kommen und wegen der generell ablehnenden Haltung des Films gegenüber Monologen, ihre Bedeutung und werden zu Klischees. Trotzdem wird die Angst der Figuren vor dem Native durch Meeks Geschichten teilweise verstärkt, was besonders anhand der Reaktionen und Handlungen von Thomas und Millie deutlich wird. Elena Gorfinkel beschreibt den Native als „pure site of difference, an empty sign of unfathomable alterity.“²⁵⁴ Er ist grundlegend *other*, in seiner Andersartigkeit aber nicht lesbar. Konfrontiert mit der Unverständlichkeit seiner Sprache und der Unlesbarkeit seiner Mimik, seiner Gestik oder seinen Zeichnungen, unternehmen die Siedler*innen immer und immer wieder den Versuch, ihn lesbar zu machen und zu kategorisieren. Sie versuchen, sein Verhalten mit ihren stereotypen Vorstellungen, ihren Hoffnungen und Ängsten in Einklang zu bringen. Dieser Projektionsprozess basiert primär auf Sprache, aber auch auf entsetzten Blicken oder den Annäherungsversuchen Emilys. Auch die Interpretation Emilys, der Native würde sagen, dass das Ziel nicht mehr weit sei, ist eine Zuschreibung – der Versuch ihn als unterstützende Instanz zu lesen. Der Native entzieht sich all diesen Zuschreibungen und bleibt opak. Kurz nach dem Verlust des Planwagens der Tetherows ist sein Gesicht zu sehen und er scheint zu lächeln.²⁵⁵ Nach Williams Zusammenbruch nähert sich der Native der Gruppe und spricht ein Gebet. In dieser Szene scheint er Empathie mit den Siedler*innen zu zeigen. Er lässt sie an einem Ritual teilhaben, das sie in ihrem kulturellen Kontext niemals vollständig nachvollziehen können.²⁵⁶ Seine Gesten und Gesichtsausdrücke sind in einer Form flüchtig und mehrdeutig, sodass eine klare Lesbarkeit verunmöglicht wird. Und obwohl die anderen Figuren ebenfalls weitgehend unzugänglich sind, wird diese Strategie in Bezug

²⁵³ Vgl. Bhabha, 1999, S. 312–316.

²⁵⁴ Gorfinkel, 2016, S. 126.

²⁵⁵ 01:14:20–01:15:13.

²⁵⁶ 01:27:35–01:29:49.

auf den Native in produktive Extreme geführt. Reichardt beschreibt, dass die Zusammenarbeit mit Rod Rondeaux, der den Native spielt, ausschlaggebend für die schlussendliche filmische Form der Figur war. Aus Reichardts Beschreibung der Zusammenarbeit wird deutlich, dass sein Beitrag zu *Meek's Cutoff* essentiell war. Rondeaux ist selbst ein Native American, spricht fünf indigene Sprachen und Reichardt beschreibt ihn als undurchschaubar: „He was so inscrutable. He was just such an interesting, warm, complicated [person]. You could just never completely know him, so he brought so much to that.“ Auf narrativer Ebene hat Reichardt definitiv Entscheidungen getroffen, um stereotype Formen zu vermeiden und die Unlesbarkeit der Figur zu unterstreichen. Allerdings beschreibt sie, dass die Präsenz Rondeaux „visual traps“ (visuelle Klischees) verhinderte:

I would set the frame [...] and Rod would step in [the frame] I would be like ‚Oh my god what a cliché the shot is. I can't like shoot this bare chested Native American against a blue sky like this, from down low.‘ [...] There were just things that were so built into the language of cinema. [...] He [...] helped to keep it from being a cliché. [...] I think I would have fallen into some traps.²⁵⁷

Reichardt beschreibt, dass bestimmte Darstellungsform auch in ihrem Verständnis von Filmsprache tief verankert und aus diesem Grund schwer zu dekonstruieren sind. Ohne die Zusammenarbeit mit Rondeaux hätte sie auf filmsprachlicher Ebene stereotype Formen reproduziert. Die systematische Vermeidung stereotyper Filmsprache bis hin zur weitgehenden Unlesbarkeit ermöglicht mehrdeutige Interpretation und ist als kritischer Kommentar zu den diskriminierenden Filmkonventionen in Bezug auf die Darstellung der indigenen Bevölkerung Nordamerikas zu verstehen. Die Entscheidung Reichardts, dem Publikum filmisch nur das Wissen der Siedler*innen zukommen zu lassen und es somit mit seinen eigenen Lesarten zu konfrontieren, ist politisch. Ebenso wie die Entscheidung, nur jenen Menschen, die Nez Percé sprechen oder verstehen können, zusätzliche Informationen zukommen zu lassen und eine offizielle Übersetzung zu verweigern, politisch ist.

Meek's Cutoff zeigt den Prozess des *othering* oder *stereotyping* nicht nur, sondern macht ihn greif- und wahrnehmbar. Wie die Siedler*innen ist das Publikum dazu aufgefordert auf die Figur des Native zu reagieren, seine Mimik und Gestik zu lesen. Durch Meeks Anekdoten und die Angst von Thomas und Millie, aber auch durch Emilys „positive“ Lesart wird das Publikum mit verschiedensten stereotypen Zuschreibungen konfrontiert. Anhand der Konzeption der Figur des Native wird die politische Ebene der Ambiguität des Films verdeutlicht: Im (US-amerikanischen) Mainstream-Kino, aber auch im öffentlichen Diskurs werden bis heute diverse indigene Gruppen mit divergierenden Lebensformen und Traditionen auf eine vermeintlich homogene Gruppe reduziert. Indigene Figuren wurden im Film häufig entlang der stereotypen und entmenschlichenden Dichotomie zwischen

²⁵⁷ Reichardt im Gespräch mit Klevan, Mai 2014, ab 39:45, https://youtu.be/-koEJ_05YXw?t=39m45s (2.4.18).

Freund*in und Feind*in konstruiert. Die filmischen Figuren dienen der Bestätigung des US-amerikanischen Expansions- und Gründungsnarrativ. Vor diesem Hintergrund eröffnet sich in der mehrdeutigen filmischen Form ein Freiraum, der unterschiedliche Interpretationen zulässt und die Unlesbarkeit wird zu einem Recht, das der indigenen Bevölkerung Nordamerikas kaum zugesprochen wird.

Abschließend möchte ich auf einen wichtigen Aspekt der Diskussion hinweisen und zwar auf die Ausgangsposition des Films. Als weiße, US-amerikanische Frau nimmt Kelly Reichardt eine spezifische gesellschaftliche Position ein und ich würde argumentieren, dass ihre Perspektive und ihr Wissen in *Meek's Cutoff* transparent gemacht werden und die Form des Films nachhaltig beeinflussten. Wheelock beschreibt den Glauben nicht-indigener Menschen, bereits „alles Notwendige“ über die indigene Bevölkerung zu wissen, weil sie ihre eigenen Geschichten über die *Anderen* kennen, als zentralen Bestandteil der Problematik.²⁵⁸ Er sieht die Möglichkeit der Dekonstruktion tradiert Stereotypen in der medialen Souveränität indigener Regisseurinnen und so widmet sich der letzte Abschnitt seines Textes zeitgenössischen Formen indigener Filmproduktion.²⁵⁹ Den stereotypen Formen US-amerikanischer Mainstream-Kultur muss eine Vielzahl differenzierter und autoritativer Bilder entgegengesetzt werden, welche auch von der indigenen Bevölkerung selbst produziert werden müssen, so Wheelock.²⁶⁰ Wheelock unterstreicht die Bedeutung indigener Souveränitätsbestrebungen, plädiert aber nicht dafür, dass Regisseur*innen sich ausschließlich mit der eigenen Kultur befassen sollen. Reichardt erzählt eindeutig aus ihrer Perspektive: *Meek's Cutoff* wird aus der Perspektive der weiblichen Figuren erzählt, eine Position, die Reichardt bis zu einem gewissen Grad nachvollziehen kann, aber auch hier ohne den Eindruck zu vermitteln, alles über die Figuren zu wissen. Das Nicht-Wissen wird in Hinblick auf die Figur des Native essentiell und so gibt es im Film keine Momente, in denen ein vermeintliches Wissen ausgestellt wird – alle Versuche einer Kategorisierung scheitern.

²⁵⁸ Vgl. Wheelock, 2017, S. 33–34.

²⁵⁹ Wheelock nennt beispielsweise die Organisation *Vision Maker Media – Native Stories for Public Broadcasting*, welche sich der Förderung, Produktion und Distribution indigener Geschichten und Filme verschrieben hat. <https://www.visionmakermedia.org/about-us> (8.4.18).

²⁶⁰ Vgl. Wheelock, 2017, S. 42–53.

KONKLUSION

Das klassische Westerngenre entwirft seine Geschichten entlang von Dichotomien. Dabei stellt der Konflikt zwischen Zivilisation und Wildnis die Basis des Narrativ dar und manifestiert sich in einer Vielzahl oppositioneller Setzungen: Osten und Westen, Garten und Wüste, Stadt und Wildnis oder Gemeinschaft und Individuum.²⁶¹ Im Gegensatz dazu verweigert *Meek's Cutoff* eine dichotome Haltung und zeichnet sich durch Ambiguität aus. Es geht nicht primär um die Subversion des filmischen Genres Western. Vielmehr arbeitet der Film gegen eine spezifische Rhetorik, welche die Welt in Dichotomien wie „gut“ und „böse“ einteilen möchte. Zwar zeichnet sich im Verlauf des Filmes eine Heldin (Emily) und ein Antagonist (Meek) ab, aber die Figuren erfüllen die klassische Funktion ihrer narrativen Positionen nicht vollständig, sondern bleiben undurchschaubar und widersprüchlich. Der Film zeigt die prekäre Lage von Menschen, die einer Situation und Umgebung ausgeliefert sind. Ohne wirklich zu wissen, wie sie handeln sollen, versuchen sie in der Wüste voranzukommen, mit Unbekanntem zu interagieren und zu überleben. Die Reise der Siedler*innen ist geprägt von Unentschlossenheit, Unsicherheit und Orientierungslosigkeit. Die Ambiguität entsteht zu großen Teilen durch die auffällige Langsamkeit des Films. Gesten, Gesichtsausdrücke, Bewegungen und die wenigen gesprochenen Worte können in ihrer Langsamkeit genau beobachtet werden. Trotz oder gerade wegen der Möglichkeit der detaillierten Beobachtungen bleiben die Handlungen der Figuren mehrdeutig.

Mehrere Magazin- und Blogbeiträge sowie einige neuere filmtheoretische Publikationen – auf die ich mich zum Teil auch beziehe – zeigen, dass ein zeitgenössisches Interesse an filmischer Langsamkeit existiert. Die Kritik, die Langsamkeit sei keine adäquate filmische Form um aktuelle kulturelle, gesellschaftliche und politische Problemstellungen zu thematisieren, liefert häufig den Einstieg in die filmtheoretische Diskussion um *slow cinema*. Konfrontiert mit einer beschleunigten Gegenwart stelle *slow cinema* eine Form des Eskapismus dar und sei kein produktiver Gegenvorschlag, so die Kritik. Außerdem wird dem langsamen Film häufig vorgeworfen nur in einem spezifischen elitären Bereich kultureller Produktion und Konsumtion – im Kontext der internationalen Filmfestivalszene beispielsweise – stattzufinden. Um das Potenzial filmischer Langsamkeit zu verhandeln und um den Vorwurf des Rückzugs zu problematisieren und zu widerlegen, war in dieser Arbeit Erika Balsoms Konzept von Authentizität und Lutz Koepnicks Konzeption einer zeitgenössischen Langsamkeit, beide in all ihrer Widersprüchlichkeit, ausschlaggebend. Balsom diskutiert den Begriff im Kontext einer Geschichte der Zirkulation von Film und Videokunst. Authentizität ist ein widersprüchlicher Begriff, weil er einerseits einen kritischen Blick auf „Fortschritt“ einfordert, andererseits zutiefst bürgerliche Vorstellungen eines

²⁶¹ Vgl. Schatz, 1981, S. 48.

„wahrhaftigen“ Lebens propagiert. Durch die Überschneidungen in der Kritik an filmischer Langsamkeit mit der Konzeption von Authentizität nach Balsom konnten die Widersprüchlichkeiten der gesellschaftlichen Bewertung von Langsamkeit verhandelt werden. Durch die Nähe zum Gegenstand dieser Arbeit wurde das Potenzial filmischer Langsamkeit in Hinblick auf *Meek's Cutoff* besprochen, welches sich als grundlegend für die politische Relevanz des Films herausgestellt hat. Anstatt Langsamkeit als anachronistische Form abzutun, sollte eher die Frage gestellt werden, aus welchen Gründen Langsamkeit als unzeitgemäß verstanden wird. Die weitgehende Eliminierung von Langsamkeit in gegenwärtigen Gesellschaftsstrukturen verweist auf eine Kultur der Effizienz und Produktivität, welche im *slow cinema* – und in *Meek's Cutoff* – kritisch hinterfragt wird. Bei der Koppelung von Langsamkeit als vermeintlich anachronistische Form und Effizienz- und Produktivitätskritik handelt es sich um einen Aspekt dieser Arbeit, den ich gerne in meiner weiteren wissenschaftlichen und künstlerischen Praxis vertiefen würde.

Die filmische Langsamkeit in *Meek's Cutoff* wird unter anderem anhand der Darstellung täglicher Verrichtungen wahrnehmbar, wodurch eine Auseinandersetzung mit Arbeit und Körpern möglich wurde, welche in der vorliegenden Arbeit auf mehreren Ebenen stattgefunden hat. Den kleinen Gesten und Aufgaben des Alltags wird viel Aufmerksamkeit geschenkt. Dies ist eine konzeptuelle Setzung, die westlichen Sehgewohnheiten nicht entspricht und wodurch zeitliche Ausdehnung als Langsamkeit wahrnehmbar wird. Die Beschäftigung mit dem Verhältnis zwischen den Körpern *on-screen* und dem Publikum *off-screen* hat gezeigt, dass sich das Potenzial des langsamen Films – im Allgemeinen und in Bezug auf *Meek's Cutoff* – im Rezeptionsprozess entfalten kann. Reichardts Film fordert eine körperliche Reaktion, da in der Ausdehnung filmischer Zeit ein Überschuss entsteht, der vom Publikum körperlich wahrgenommen wird. Diesen Prozess habe ich in Bezug auf Linda Williams' *body genres*, Elena Gorfinkels Verständnis von Erschöpfung und Laura Marks Konzeption haptischer Bilder beschrieben.

Marks verhandelt filmische Haptik primär auf visueller Ebene, thematisiert allerdings auch „haptic hearing“. Die körperliche Qualität auditiver Prozesse und die Frage, welche auditiven Situationen haptisches Hören ermöglichen, stellen den Anfangspunkt in der Analyse der Soundebene von *Meek's Cutoff* dar. Auf visueller Ebene kommt es zu einer Verschiebung des hierarchischen Verhältnisses von Narration und Zeit, wodurch sogenannte „dead time“ gezeigt wird. Die dargestellten Tätigkeiten und Gesten sind keiner narrativen Kontinuität untergeordnet und werden in ihrer Zeitlichkeit wahrnehmbar. Auf auditiver Ebene kommt es zu einer ähnlichen Verschiebung. Die konventionelle Hierarchie zwischen Sprache, Musik und Geräusch wird umgekehrt, denn die Umgebungsgeräusche und die menschlichen Bewegungen in der Landschaft sind während des gesamten Films nicht weniger wichtig als Sprache und Musik. Entgegen unseren Gewohnheiten werden die

Geräusche auch dann nicht leiser, wenn gesprochen wird, wodurch die charakteristische auditive Qualität des Films in der Gleichzeitigkeit und Gleichwertigkeit der unterschiedlichen Soundelemente entsteht. Die Verteilung der Sprechzeit, ebenso wie die filmische Inszenierung von Sprache macht deutlich, dass in *Meek's Cutoff* das verständlich gesprochene Wort oder Sprache im Sinne einer narrativen Vermittlungsinstanz eine untergeordnete Rolle spielt. Über den Umgang mit der indigenen Sprache Nez Percé, die von der Figur des indigenen Mannes gesprochen, aber nicht für das Publikum übersetzt wird, spitzt sich Unlesbarkeit und Unverständnis auf eine produktive Weise zu.

In der vorliegenden Arbeit wurde der Versuch unternommen, das kritische Potenzial der mehrdeutigen Form und filmischer Langsamkeit herauszuarbeiten und gleichzeitig die Behauptung aufgestellt, dass in der Ambiguität selbst eine politische Haltung sichtbar wird. In diesem Zusammenhang ist der Vorwurf der Unklarheit in Bezug auf die politische Haltung von *Meek's Cutoff* relevant. Diese Kritik ähnelt dem Vorwurf des Rückzugs vor gegenwärtigen und beschleunigten Strukturen, der an das *slow cinema* gerichtet wird. Während kritische Stimmen Ambiguität als Beweis für eine fehlende politische Positionierung sehen, argumentiere ich, dass sie genau dort zu finden sind und dass *Meek's Cutoff* in Bezug auf eine feministische und eine indigene Perspektive trotzdem eindeutig ist. Auch wenn die Figuren weitgehend unbekannt bleiben, positioniert sich der Film eindeutig auf der Seite der weiblichen Figuren und gibt auf filmsprachlicher Ebene deren Perspektive wieder. Der Blick der Kamera und die Lautstärke der Tonebene entspricht in einigen Momenten der Wahrnehmung der weiblichen Figuren. Inner- und extradiegetische Erfahrungen fallen zusammen. *Meek's Cutoff* arbeitet sich an der Konzeption des männlichen, weißen Helden ab und subvertiert sie. Die Blicke, die Verrichtungen, die wenigen Worte der weiblichen Figuren und die Handlungen Emilys werden auf narrativer und filmsprachlicher Ebene zur Basis des Films. Reichardt beschreibt die weiblichen Figuren als das visuelle Zentrum des Films: „In this film the sound design and the visuals center on the perspective of the powerless, those who have no vote.“²⁶² Der Film wechselt zwischen objektiver und subjektiver Perspektive. In jenen subjektiven Momenten sind Schnitt, Framing und der Umgang mit Sound von der Position der weiblichen Figuren abhängig. Der Film arbeitet mit Widersprüchlichkeiten, welche vor allem anhand der Protagonistin Emily verhandelt werden. Mit dem Ende hat sich die Machtstruktur der Gruppe nicht völlig umgekehrt, sondern nur verschoben. Meek gibt seine Führungsposition an Emily und Solomon, und dadurch in weitere Folge an den Native, ab. Das Gefühl der Orientierungslosigkeit ist konstituierend für das Narrativ des Films und vor dem Hintergrund einer kargen, gleichbleibenden Landschaft werden die menschlichen Bewegungen und Entscheidungen ganz grundlegend infrage gestellt. Da die männlichen Figuren bis zum Ende des Films die Entscheidungen treffen, von

²⁶² Quart, 2011, S. 42.

denen die Bewegungen der Gruppe abhängig sind, eröffnet sich einer Lesart, innerhalb derer die Machtposition der männlichen Figuren destabilisiert wird. Anhand der Auseinandersetzung mit *Meek's Cutoff* stellt sich die Frage, inwiefern Schnitt, Filmsprache und andere filmische Elemente – der Umgang mit Sound oder Landschaft – politisch motiviert sind und zur Bestärkung marginalisierter Gruppen beitragen können. Der Film erscheint mir im Sinne einer feministischen Positionierung eindeutig zu sein. Die Widersprüchlichkeiten in der Konzeption der Figur Emilys schränken diese Positionierung nicht ein, sondern problematisieren die feministische Auseinandersetzung in einer produktiven Art – durch die Thematisierung von Diskriminierungsformen in Bezug auf *race*.

Über die Auseinandersetzung mit der Figur des Native wird das politische Potenzial der Ambiguität weiter vorangetrieben. Zunächst habe ich mir die Frage gestellt, ob Ambiguität auch Teil einer Mystifizierung sein könnte, die zu stereotypen Vorstellungen eines romantischen „ursprünglichen“ Lebens beiträgt und sich somit doch vereinfachender Repräsentationsformen bedient. Allerdings wird die Unlesbarkeit oder Mehrdeutigkeit, vor dem Hintergrund einer weit zurückreichenden Geschichte der Fixierung auf stereotype Formen, in *Meek's Cutoff* zu einem Freiraum, der indigenen Figuren sonst kaum zugesprochen wird. Die Figur des Native bleibt in einer Form radikal unlesbar, sodass die oben beschriebene Lesart der Mystifizierung nicht greift. Besonders in Bezug auf diese theoretische Setzung habe ich den Eindruck, nur an der Oberfläche gekratzt zu haben. Der Prozess des *othering* im Film und die Vorstellung der Unlesbarkeit als Recht beziehungsweise Privileg sind Gedanken, die hier gestreift wurden und die noch weiter ausgearbeitet werden müssen. Grundsätzlich sind die filmische Arbeit von Reichardt und somit auch *Meek's Cutoff* an alltäglichen Routinen und der Entromantisierung filmischer Szenarien und Narrative interessiert. Aus dieser Haltung schließe ich, dass Ambiguität in ihren Filmen als subversive Strategie zu verstehen ist. Die Beschäftigung mit Ambiguität in *Meek's Cutoff* ermöglicht eine Bewegung von der Analyse kleinster, alltäglicher Gesten hin zu filmtheoretischen, politischen und gesellschaftliche Fragestellungen.

LITERATURVERZEICHNIS

Giorgio AGAMBEN: „What is the Contemporary?“ In: (Ders.) *What is an Apparatus? And Other Essays*. Stanford: Stanford University Press, 2009.

Julie AULT: „Using the Earth as a Map of Himself. The Personal Conceptualism of James Benning.“ In: Barbara Pichler, Claudia Slanar: *James Benning*. Wien: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien 2007, S. 88–116.

Erika BALSOM: *After Uniqueness: A History of Film and Video Art in Circulation*. New York: Columbia University Press, 2017.

Homi K. BHABHA: „The Other Question: The Stereotype and Colonial Discourse.“ In: John Caughie (Hg.): *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality*. London/New York: Routledge, 1999. S. 312–331.

David BORDWELL, Kristin THOMSON: *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2010.

Keith CLARK, Lowell TILLER: *Terrible Trail: The Meek Cutoff*. 1845, Bend: Maverick Publications, 1966, Revised Printing 1993.

Tiago DE LUCA, Nuno BARRADAS (Hg.): *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

Christine GLEDHILL: „Pleasurable Negotiations.“ In: E. Deidre Pribram (Hg.): *Female Spectators. Looking at Film and Television*. London: Verso, 1992, S. 64–90.

Elena GORFINKEL, „Weariness, Waiting: Endurance and Art Cinema’s Tired Bodies“, in: *Discourse*, Vol. 34, Spring/Fall 2012, S. 311–347.

Elena GORFINKEL: „Exhausted Drift: Austerity, Dispossession and the Politics of Slow in Kelly Reichardt’s *Meek’s Cutoff*.“ In: Tiago de Luca/Nuno Barradas (Hg.): *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016, S. 123–136.

Nick JAMES, „Passive Aggressive“, in: *Sight & Sound*, April 2010, Vol. 20 Issue 4, S. 5.

Gabriele JUTZ: *Direct Film – Der Index als Spur*. In: (Dies.) *Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*. Wien, New York: Springer, 2010, S. 155–161.

Geoff KING, „Indies Continuities: The Persistence of American Independent Tradition in Kelly Reichardt’s *Meek’s Cutoff*“, in: *Revue française d’études américaines*, 2013/2, Nr. 136, S. 15–27.

Ina KERNER: *Postkoloniale Theorie*. Hamburg: Junius Verlag, 2012.

Rosalind E. KRAUSS: „Anmerkungen zum Index: Teil 1 [1976].“ In: Dies.: *Die Originalität der Avantgarde und anderer Mythen der Moderne*. Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst, 2000, S. 249–264.

Lutz KOEPNICK: *On Slowness: Toward an Aesthetic of the Contemporary*. New York: Columbia University Press, 2014.

Song Hwee LIM: *Tsai Ming-Liang and a Cinema of Slowness*. Honolulu: University of Hawai‘i Press, 2014.

Laura MARKS: *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiement, and the Senses*. Durham/London: Duke University Press, 2000.

Lúcia NAGIB: „The Politics of Slowness and the Traps of Modernity.“ In: Tiago de Luca/Nuno Barradas (Hg.): *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016, S. 25-46.

Jill NELMES: „Representation of Gender and Sexuality.“ In: Dies. (Hg.): *An Introduction to Film Studies*. London, New York: Routledge 1999, S. 265–307.

Steve PAVLIK, M. Elise MARUBBIO, Tom HOLM (Hg.): *Native Apparitions. Critical Perspectives on Hollywood's Indians*. Tuscon: University of Arizona Press, 2017.

Michael PEKLER, „Montana Stories“, in: Ray – Filmmagazin, Nr. 3, 2017, S. 12–16.

Barbara PICHLER, Andrea POLLACH (Hg.): *Moving Landscapes. Landschaft und Film*. Wien: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien, 2006.

Leonard QUART, „The Way West: A Feminist Perspective“, in: Cineaste, Spring 2011, S.40–42.

Brooks Geer RAGEN: *The Meek Cutoff. Tracing the Oregon Trail's Lost Wagon Train of 1845*. Seattle/London: University of Washington Press, 2013.

Karl SCHOONOVER: „Wastrels of Time: Slow Cinema's Labouring Body, the Political Spectator and the Queer.“ In: Tiago de Luca/Nuno Barradas (Hg.): *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016, S. 153-168.

Lillian SCHLISSEL: *Women's Diaries of the Westward Journey*. New York: Schocken, 1983.

Maureen T. SCHWARZ, „Searching for a Feminist Western: The Searchers, The Hired Hand, and The Missing.“ in: Visual Anthropology, Vol. 27, 2014, S. 45–71.

Vivian SOBCHACK: „Was meine Finger wussten. Das kinästhetische Subjekt oder die Wahrnehmung im Fleisch.“ In: Bernd Kracke/Marc Ries: *Expanded Senses*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2015, S. 43–83.

Jane TOMPKINS: *West of Everything: The Inner Life of Westerns*. New York: Oxford University Press, 1992.

John D. UNRUH, Jr: *The Plains Across. The Overland Emigrants and Trans-Mississippi West, 1840*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1993.

Martin WEIDINGER: *Nationale Mythen – männliche Helden. Politik und Geschlecht im amerikanischen Western*. Frankfurt/New York: Campus Verlag, 2006.

Richard M. WHEELOCK: „Reconsidering America's Errand: Wilderness and 'Indians' in Cinema.“ In: Steve Pavlik, M. Elise Marubbio, Tom Holm (Hg.): *Native Apparitions. Critical Perspectives on Hollywood's Indians*. Tucson: University of Arizona Press, 2017, S. 29–58.

Linda WILLIAMS, „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess“, in: Film Quarterly, Vol.44, Nr. 4 (Sommer 1991), S. 2–13.

INTERNETQUELLEN (letzter Zugriff)

Andrey ARNOLD, „Kelly Reichardt: ‚Digitale Bilder sind viel zu genau‘“, in: Die Presse, 5.3.2017.

https://diepresse.com/home/kultur/film/5178924/Kelly-Reichardt_Digitale-Bilder-sind-viel-zu-genau (5.3.18)

Christopher BELL, „Keepin It Real: Kelly Reichardt Called Bullshit On Modern Equipment For Anti-Western ‚Meek’s Cutoff‘“, in: Indiewire, 5.4. 2011.

<http://www.indiewire.com/2011/04/keepin-it-real-kelly-reichardt-called-bullshit-on-modern-equipment-for-anti-western-meeks-cutoff-119372/> (12.2.18)

Manohla DARGIS/A.O. SCOTT, „In Defense of the Slow and the Boring“, in: The New York Times, 2011.

<http://www.nytimes.com/2011/06/05/movies/films-in-defense-of-slow-and-boring.html> (4.1.18)

Joy DIETRICH, „O Pioneers – Kelly Reichardt’s Anti-Western“, in: T Magazine, 7.4.2011.

<https://tmagazine.blogs.nytimes.com/2011/04/07/o-pioneers-kelly-reichardts-anti-western/> (5.2.18)

Matthew FLANAGAN, „Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema“, in: 16:9 Danmarks klogeste filmtidsskrift, 2008.

http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm (5.2.18)

Alice GREGORY, „The Quiet Menace of Kelly Reichardt’s Feminist Western“, in: The New York Times Magazine, 14.10.2016.

https://www.nytimes.com/2016/10/16/magazine/the-quiet-menace-of-kelly-reichardts-feminist-westerns.html?_r=0 (14.4.18)

Ryan GILBEY, „Kelly Reichardt: How I trekked across Oregon for Meek’s Cutoff then returned to teaching, in“: The Guardian, 9.4.2011.

<https://www.theguardian.com/film/2011/apr/09/kelly-reichardt-meeks-cutoff> (8.1.18)

Margaret JACOBSEN, „White Women, You Need to Talk About Racism“, in: bitchmedia, 14.11.2016.

<https://www.bitchmedia.org/article/white-women-you-need-talk-about-racism> (28.3.18)

Kim Knowles, „Blood, Sweat, and Tears: Bodily Inscriptions in Contemporary Experimental Film“, in: Nequs – European Journal of Media Studies, 8.11.2013.

<https://nequs-ejms.org/blood-sweat-and-tears-bodily-inscriptions-in-contemporary-experimental-film/> (3.4.18)

Dan KOIS, „Eating Your Cultural Vegetables“, in: The New York Times Magazin, 2011.

<http://www.nytimes.com/2011/05/01/magazine/mag-01Riff-t.html> (4.1.18)

Martha MARTENS, „Die feinen Unterschiede – Warum nicht alle Frauen gleich sind“, in: Missy Magazin, 22.3.2013.

<https://missy-magazine.de/blog/2013/03/22/die-feinen-unterschiede-warum-nicht-alle-frauen-gleich-sind/> (28.3.18)

Ursula MÄRZ, „Frauen waren auch dabei“, in: Zeit Online, 10.11.2011.

<http://www.zeit.de/2011/46/Film-Meeks-Cutoff> (14.4.18)

Nick Paech, „Grundzüge einer Postwachstumsökonomie“, in: postwachstumsoekonomie.de, 2018.

<http://www.postwachstumsoekonomie.de/material/grundzuege/> (3.4.2018)

Michael PATTISON, „Cows Aren't Built to Swim: Kelly Reichardt's Essays on the Unvoiced“, in: MUBI, 2016.

<https://mubi.com/notebook/posts/cows-aren-t-built-to-swim-kelly-reichardt-s-essays-on-the-unvoiced> (20.12.17)

James PONSOLDT, „Lost in America: Kelly Reichardt's 'Meek's Cutoff'“, in: Filmmaker Magazin, 23.11.2011.

<https://filmmakermagazine.com/35034-lost-in-america-kelly-reichardts-meeks-cutoff/> (2.4.18)

Nina RASTOGI, „Meek's Cutoff's Mysterious Indian, Translated“, in: SLATE, 20.9.2011.

http://www.slate.com/blogs/browbeat/2011/09/20/meek_s_cutoff_s_mysterious_indian_translated.html (18.3.18)

Felix ROHRBECK, „Der Verstoßene“, in: Zeit Online, 23.3.2017.

<http://www.zeit.de/2017/11/niko-paech-oekonom-professur-wissenschaft> (3.4.18)

Steven SHAVIRO, „Slow Cinema vs. Fast Films“, in: The Pinocchio Theory (persönlicher Blog), 2010.

<http://www.shaviro.com/Blog/?p=891> (2.2.18)

Vivian Sobchack, „What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh“, in: senses of cinema, Nr. 5, April 2000,

<http://sensesofcinema.com/2000/conference-special-effects-special-affects/fingers/> (12.2.18).

Harry TUTTLE, „Slow films, easy life (Sight&Sound)“, in: unspoken cinema, 2010.

<https://unspokencinema.blogspot.co.at/2010/05/slow-films-easy-life-sight.html> (4.1.18)

VIDEO – YOUTUBE

Andrew KLEVAN, „Kelly Reichardt: In Conversation“, University of Oxford, Mai 2014.

https://www.youtube.com/watch?v=-koEJ_05YXw&t=60s (2.4.18)

Film Society of Lincoln Center, „'Certain Women' Press Conference“, NYFF54, 5.10.2016.

<https://youtu.be/MfqNfRVSWfc> (12.3.18)

Clare STEWARD, „Kelly Reichardt: 'My films are about people who don't have a safety net'“, British Film Institute, 15.3.2017.

https://www.youtube.com/watch?v=Q9A0M6S0nbE_ (12.1.18)

SONSTIGE INTERNETQUELLEN

Bard Faculty, Kelly Reichardt

<http://www.bard.edu/academics/faculty/profile/?id=58> (17.1.18)

Box Office Mojo, Umsätze von *Meek's Cutoff*

<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=meekscutoff.htm> (27.2.18)

Das Buch Genesis, Kapitel 3

<https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/gen3.html> (17.3.18)

Filmmuseum, Moving Landscapes – Landschaft und Kino

https://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216720898687&schienen_id=1215680370504&ss1=y (15.2.18)

High Desert

https://oregonencyclopedia.org/articles/high_desert/ (30.11.)

IMDb, *Meek's Cutoff* Company Credits

http://www.imdb.com/title/tt1518812/companycredits?ref_=tt_dt_co (27.2.18)

Mexikan stand-off

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2288> (28.3.18)

Movie Script

https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=meeks-cutoff (17.3.18)

NOWOW, Universität für angewandte Kunst

<https://uni-ak.at/?p=3466> (12.1.18)

Okularisierung

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6014> (28.3.18)

Prairie schooner

<https://www.britannica.com/technology/prairie-schooner> (30.11.17)

Seeing the elephant

https://everipedia.org/wiki/Seeing_the_elephant/ (21.12.17)

Slow Cinema

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8493> (4.1.18)

Viennale'10, *Meek's Cutoff*

<https://www.viennale.at/en/films/meeks-cutoff> (27.2.18)

Vision Media Maker

<https://www.visionmakermedia.org/about-us> (8.4.18).

ANHANG

Handschriftliche Notizen als Basis für die Auseinandersetzung mit den Soundelementen und der Verteilung der Sprechzeit:

Ton: Zusammenfassung 98:00 - 4 Abspann

Sprechzeit: 2304 sek → 38:24 min

davon:

MEEK: "Monolog": 315 = 5:15 min

Unterhaltungen: 1114 = 18:55 min
Emily: 14:38

NATIVE: 251 = 4:11 min

GEBET, GESANG, FAM. WHITE: 88 = 1:38 min

Unterhaltungen all: 525 = 8:45 min

Sprechzeit Emily:

Nacht:

1) 13:05 - 16:15 = 3:10 min G: 1:51 min

2) 21:40 - 24:36 = 2:56 min G: 1:54 min

3) 33:11 - 36:14 = 3:03 min G: 2:39 min

4) 51:37 - 54:03 = 2:26 min G: 0:49 min

5) 1:04:08 - 1:06:14 = 1:54 min G: 1:26 min

6) 1:21:36 - 1:24:56 = 3:20 min G: 1:24 min

Gesamt: 16:48 G: 8:58 ~ 6

ATag:

Gesamt: 77:11 min
77:06 min
77:11 min

G: 28:39
28:35 min ~ 49

Musik

→ 00:05 nach vor Titel

- 00:07 Flussansichten setzt ein - 25 sek !

- gleichbleibend, atmosphärisch, ein interessantes Quickschwen

- 00:24 1. Einstellung der Landschaft, Solomons, Flussüberquerung

→ 00:30

→ 11:07

- Ende Neke's Geschichte "There is no bear here" - zuschreibend

- 2 atmosphärisch & ding-dong

- 3 Frauen gehen durch die Wüste

→ ab 11:36 3 Frauen in Entfernung, sprechend

→ Überblendung 06:01

- Gruppe geht zum Horizont

→ Sonnenuntergang ab 06:30-36

→ 3 Frauen | 16:20 | von hinten

- Unterhaltung

- Musik gleichbleibend bis zum Ende d. Unterhaltung, dann ding-dong

- Blicke in Sonne

→ ab 17:05 Kullies Gesicht

→ 25:26

- Blicke hinten aus Wagen heraus

- Jimmy - Emily - ding-dong

- Emily sieht Native am Horizont; Musik ändert sich, gleichbleibend!

- Wagen fahren vorbei, Geräusch überdeckt Musik

→ ab 26:18 W&G

Musik

→ 36:06

- beginnt bei Nacht im Zell

→ 36:15

→ 36:18 Morgen: "dry breakfast" stillst. zud

→ 36:25 - langsam hin & her

→ 37:18

- "bruteen avile"

- Männer reparieren Wagen stillst. zud

- 3 Wagen am der Feuer

→ ab 37:45: Kullies Gesicht - langsam hin & her

→ 44:00

- Jimmy entdeckt Native

- M & S machen sich auf den Weg "I'll be back" stillst. zud

- Rest bleibt zurück "Keep moving"

→ ab 44:44 - keine Landschaft - langsam hin & her

53:14

→ Nachtbimmel, Zeitraffer, Native spricht

- NA Emily's Gesicht stillst. zud | Nacht

- N sitzt beim Feuer, spricht nach oben

- Nachtbimmel, Zeitraffer

bis

→ 54:04 endet bei Tag

→ 54:32 - Ngelst vor, M folgt

- N geht & spricht

- NA Boden, Ngelst - hile-fah gehend

- E wartet sich

→ bis 55:20 → "he's a killer, man."

→ 1:03:15

- gehen durch wiese: N, M, S, gehend

- Überblendung - kein hin & her

- hohes geräusch

→ 1:04:06 endet mit leeren Vogelkäfig

→ 1:06:08

- folgt auf Parawagen, ausbruch

- zunächst Nacht, dann offene Landschaft

- N von hinten

→ 1:07:13 : T, M gehend

→ 1:21:07

- folgt auf wagenverkehr, kaufmännisch

- langsam hin & her

→ 1:21:25: Sonnenuntergang

→ 1:25:58

- Blicke von oben

- Kike - hile (langsam) / schnell

- Gruppe geht an Felsen wand vorbei, ziele

- einzelne hohe Töne - Suspense

→ 1:31:12

- Emily's geräusch → Baum, Gruppe

→ 1:32:00

→ abrupt: 1:27:00: offene Landschaft

Sound-Meek's Cutoff Chronologie

Noise
ab 00:07
wird bei ~ 06:23
kurzfristig überdeckt
ab 06:40 wieder vollständig
postmanus vorhanden
im faithful to the original
Kontexten

ab 15:43
Nahaufnahme Wasser
erfüllen
ab 15:52 kaffee mahlen
wind, Wägen

25:06
E wipft Gegenstände
aus dem wagen, zerbrechen

57:30
Nahaufnahme Wasser

1:14:40
Wasser/Wagenverlust

speech
Geleit ab 06:47 →
06:58 E & S **53**
I wish we had eggs
I don't even remember... **41**
fast komplett überdeckt von
Sebet, obwohl E & S im Bild sind
→ bis 07:40 Emily: 5sek

07:45: M kommt aus dem
zelt "stöhnende" Geräusche
WSB: William!
verlorenes Tuch **2** **2**

ab MEEK
08:34 Aufnahme Emilys Gesicht
OFFSCREEN Meekes Geschichte
"bear"
Meek 08:58 ONSCREEN **90**
Jimmy **1:30**
"hell is full of bears, Jimmy.
But there is no bears here"
→ 11:06 **90**

ab 11:36 3 **20** unverständlich
bis 11:56 **20**

ab 12:10 E & G "what are they talking about?"
hängig Stephen Meek → 12:26 **16 16**

ab 12:54 "gately... off track on
purpose" E & S. **107 107**
→ 14:41

ab 15:10 E & G "Good morning, Emily" **4 4**
⇒ "working like nippers once again" E

ab 16:36 G & E ⇒ während Musik + Geräusch
"known ground" werden nicht lesbar
"some take sometimes" gesprochen
"ping" **11**
→ 16:47 **11**

ab 17:38 **22** Unterleuchtung Männer MEEK
Bild Frauen beim Friseur **78 78**
Meek spricht → Emily sichtbar
→ 18:56

Music
Jeff Grace-Komposition
Leslie Swatz - Sound
Design
Atonal, unruhig, Score
Ruhig
wind instrument, because
Cajon more flut players
Felix Andrew - sound mixer

ab 00:06 nach
vor Titel bis 00:50
24 sek

ab 06:01 → 06:30 → 06:40
~ 40 sek

ab 11:06
"Ding - Dong"
Kide Kade
wie Uhr, Glöcke

3 Frauen in
Wüste - Kleider
bewegen sich hin her

→ 11:36
ab
3 Männer in
Enfernung unterhalten sich
- von oben
nicht verständlich
→ 11:56

ab 16:22
- 3 Frauen gehen
von hinten
- Aufnahme Same
- Altbuch Millie
→ 17:07?

ab 25:26
Blick aus dem
- hinteren eines Planwagens
- Jimmy wirft Steine
- E sieht N
- 25:50 Wägen bewegen

noise	speech	music
<p>Speech</p> <p>27:43 M "it's alkaline" -44 1</p> <hr/> <p>28:10⁴⁰ M "can't water here" → Unterhaltung Männer Entscheidung -30:10 teilweise überdeckt 140 → 30:30 110</p> <hr/> <p>30:36,5 two shots if we find water → 30:38 2 2</p> <hr/> <p>33:11⁴⁹ M, E, W, T "He wore clothes" Unterhaltung, wechsell 33:47: M Mrs. T saw redskin when they come on a woman... 34:35; S 92 No fires tonight 34:43: Hell is full 82 of Indians my friend</p> <hr/> <p>34:45 S & E 63 63 Zeit "Is he ignorant or is he just plain evil?" 60 → 35:47 156</p> <hr/> <p>T: "Solomon?" +1 Gedächtnis außerhalb am Zeit</p> <hr/> <p>36:24: M, E, ME, S "dry breakfast?" M: It's not today that is warring on me → 36:52 28</p> <hr/> <p>37:16: T "broken axle" 1</p>	<p>(~20:30 G bietet M Wasser) an, er lehnt ab)</p> <p>21:07: E & S "water animals from own supply" "more at the river" → 21:20 45 13</p> <hr/> <p>22:18⁴²: G, W, E "you need to eat" "Fine for now" E bietet Brot an → 22:41 23</p> <hr/> <p>22:46: MEEK "like my feet have gloves" ME: 31 MRT sichtbar "reaction shot"</p> <hr/> <p>23:17: T "trip earlier" 23:18: ME 23:26³⁴: M (1) M: 45 "Will the territory go American" → 24:15 89 89</p> <hr/> <p>24:26: E, S "come to bed" "soon" → 24:28 2 2</p> <hr/> <p>24:38: E, S "that was my mother's" → 24:51 13 13</p> <hr/> <p>25:36: E "Jimmy" raus ein Wort 1 1</p> <hr/> <p>26:27³: T, S "he is gone" 57 57 → 26:54</p> <hr/> <p>26:56 W - S "There we are" 2 2</p> <hr/> <p>27:10 MEE "water" → 27:14 4 2 2</p>	<p>sich durchs Bild, so laut, dass Musik nicht mehr hörbar ist bzw. ändert sich zu einem 2 gleichbleibenden geräusch Sound, davor Tick-Tock → 26:22 ↓</p> <p>ab 36:06 im Zeit anfang → 36:15 ↓</p> <p>36:18 draußen Mi "dry breakfast" → 36:29 ↓</p> <p>ab 37:17 → 37:51 ↓</p> <p>44:04 ME: 37 + 10 = 47 → MEEK</p> <p>→ 44:47</p> <p>53:15 → 54:03</p> <p>54:32 Tick-Tock → 55:18</p> <p>1:03:15 ÜBERBLENDUNG → 1:04</p> <p>1:06:08 "</p> <p>1:21:07</p>

3

speed

music

37:57 J, ME, G

1:25:00

Our mountains?
Hell is full of mountains
squaws look mighty white
→ 38:55

88



tick-tack langsamer
ende?

39:08 ME, E ⁵¹⁺⁶⁰⁺⁴¹

1:31:15 langsam

You don't like me, Mrs. T

BAUM

"You don't need to patronize me, Mr. M"

→ 1:32:00

40:06 ME

1:33:27

women & men
chaos destruction
-40:52

→ E, G, J, T

152

GOLD

→ 41:41 152

43:11 ME, S

bridging S & E

63

He saw you?

I'll be back 63

→ 44:14

44:35 W

"keep moving" 2

44:55 G

They haven't been long 2

45:21 M

what's wrong 2

45:28 W

(Selbst, flusternd) 20

47:26 S, ME

He's a quick one.

4:15 - 4:55

142

47:58 M

116

He's heavily clothed

→ 48:18 122

<p>spoel 48:30 G "what are they saying" 2</p> <p>J, W, M, S, T</p> <p>50:06 N bespieldt min 1. Mal → 50:26 → Heke reagiert pualtvoel 20N</p>	<p>59:36 E → 4 It's a pin 18 18 4 You can't even imagine what we've done → 59:54</p> <p>1:00:05 E (1) 1:00:16 - 18 E (2) 1:00:50 - 1:05 E How far (5) 8</p> <p>1:01:33 ME, E How is your friend?</p> <p>1:01:48 ME shooting 16 35-MEEK → 1:02:23</p> <p>ENDE: 1:03:08 95</p>	<p>1:18:40 M, E wagen → 1:20:38 78</p> <p>1:22:12 W 68 Selbst → 22:30 18 18</p> <p>1:22:45 G pigs, bad home, lade → :54 9 9</p> <p>1:23:26 E, S lets, what do you thing 57 → 1:24:23 57</p> <p>1:27:57 G, S, 20 - 1:28:59 20 40</p> <p>1:29:07 N spieldt, singt 63 63 - 1:30:10</p>
<p>50:53 T handelt mit Decken 42 → 51:35 42</p> <p>51:48 S, T 7 7th watch → 51:55 7</p> <p>53:18 N 42 spricht & Musik zum Himmel (?) → 54:00 42N</p>	<p>1:04:06 Gesang, Frau, White 20 - 04:28 20</p> <p>1:04:48 T, M, S look at this Signale this will all look different in the light of day - 1:06:06 68 1.06</p>	
<p>54:11 M Blue mountains, his country → 54:18 77 M</p> <p>54:38 NATIVE 37 während gehen → 55:15</p>	<p>1:07:38 M, T It's a sign. - 1:08:10 32</p> <p>1:08:32 N, E spricht, just over there 83 → 1:10:11</p> <p>ENDE: 1:10:26 115 115</p>	<p>1:31:51 J, M, E, T, S, ME, G → 1:32:55 64 64</p> <p>AUSBLENDEN: 1:34:04 ABSPANN: 1:34:07</p> <p>tick-tack 1:38:13</p>
<p>55:20 ME 8 M 8 he's a killer man (Einzig nächst side N) → 55:28 55:25 w.o.t. schwer zu verstehen</p> <p>56:45 G, S G: How much further? - 1. Adressierung d. von glory an "freund" hat → 57:17 32</p>	<p>1:12:05 M don't put yourself out, boy... → ...:10 55</p> <p>1:15:38 W, T, M make room, this was his plan all along 39 → 1:16:28 48-10</p> <p>1:16:58 M, E, S 62 HEY! what does it matter Reaktionsthot 18:58 19:22 → 1:19:20 6 82</p>	
<p>59:03 M, E what are you doing one me something → 59:14 11</p>		

Nachtszenen

NACHT

- Übergang durch Sprache

13:05 "get rid of American immigrants"
→ Territory goes American
in over his head

Sprache: 1,85 min

13:56 S: "Meek got to talking"

E: "Of course he did"

~ 3 min

14:42: Himmel & Wolken & Zeitraffer → 14:50

14:50 E im Zelt von hinten, unter Klappe an, 1. Innenraum → 15:09

15:09: 3 Feuerstellen, 3 Frauen, "wohin eine..." → 15:42

15:42 Nahaufnahmen: Wasser, Umfüllen & Kaffee → 16:15 HELL G: 3,10 min

21:40 NA: Teigherstellen, E, Kleid

- Übergang
Solomon Eiding sprechen, sehen,
Kamera relativ wach, bewegt sich

22:04 NA: Rad reparieren, S

→ Nahaufnahme
statische Kamera

Sprache: 1,90 min

22:18 Fam Whitebeim Abendessen G → W "You need to eat"

E: "bread to share, stewtoo" E von hinten

22:30 NA G v. vorne, E hinter "much appreciated"

22:40 NA Jimmy

22:47: NA Millie & Thomas → Lagerfeuer - Meek spricht → 22:56 M → 23:06 "shandle the ground"

23:38 → Alle 3 im Bild → Person geht komplett durch nicht mehr sichtbar

24:15: DJA Solomon → 24:36 HELL

2,56 min

Indigene: ~~Paithe~~ Paithe
Flathead
! Cayuse
Black Foot

Durchquerung: ||

Personenleer: ||| ||
Zeitraffer
Himmel: |||

33:14

NA: Emily's Gesicht, Meek's Spiel

Melke

Solomon

William, Jimmy

NAH

- abrupter Übergang mit Sauss
NA Emily's Gesicht

Sprache: 1,

34:45: Solomon & Emily im Zelt

→ 36:14 Hell, vor Aufbruch

51:37

3,03 min

- Native wurde gefangen genommen

- abrupter Übergang
- N von hinten Versuch zu verhindern

- E, S essen T → First water

- E bringt N Essen, Meek beobachtet es

Sprache: 0,49

1. Interaktion

- Aufnahme der Kinnmel - Native spricht - NA Emily's Gesicht - Native

DAUER 2,26 min → 54:03

DAVOR: Überblendung

1:04:08

- Fam. W. singt

NA Lagerfeuer

Sprache: 1,26

- E Zelt schläft - Stimmen von draußen

- Borswiaz

1:06:14

~ 1,54

1:21:30 → Samen - Lagerung

- 1:21:36 NACHT

- Lagerfeuer: laden

Sp: 1,24

- Zelt Unterhaltung

→ 1:24:56

→ DAUER: 3,26