media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Uli Jung

# Karin Esders-Angermund: Weiblichkeit und sexuelle Differenz im amerikanischen Genrekino: Funktionen der Frau im frühen Westernfilm

1998

https://doi.org/10.25969/mediarep/15915

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

**Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**
Jung, Uli: Karin Esders-Angermund: Weiblichkeit und sexuelle Differenz im amerikanischen Genrekino: Funktionen der Frau im frühen Westernfilm. In: Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger (Hg.): *Stummes Spiel, sprechende Gesten.* Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1998 (KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 7), S. 206–207. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/15915.

**Nutzungsbedingungen:**
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/

**Terms of use:**
This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Karin Esders-Angermund, *Weiblichkeit und sexuelle Differenz im amerikanischen Genrekino: Funktionen der Frau im frühen Westernfilm* (= Crossroads – Studies in American Culture, Bd. 13) WVT, Trier 1997, 170 S.

In Abkehr von der verbreiteten Ansicht, der Western sei ein rein männliches Filmgenre, »von männlichen Autoren erdacht, von ›Männerregisseuren‹ inszeniert und gerichtet an ein männliches Publikum« (S. 9), entfaltet Karin Esders-Angermund einen Diskurs über das Weibliche in den frühen Western der Übergangsphase vom Kino der Attraktionen zum ausformulierten Erzählkino. Während Kritiker und Zuschauer gerne die Rolle von Frauen im Western als peripher, allenthalben handlungshemmend abzutun bereit sind, beruft sich Esders-Angermund auf ein *statement* aus berufenem Munde: »Without a woman a western wouldn't work« (Anthony Mann), und fragt folgerichtig nach der Funktion dieses scheinbar nur Nebensächlichen, Dekorativen.

Esders-Angermunds Projekt läßt sich als Versuch beschreiben, die Geschlechterdifferenz als Motor für die Ausbildung systematischer und kodifizierter Narrationsmarker zu beschreiben, als eine gleichsam ersatzhafte Gratifikation für den Zuschauer, mit der er für die Irritationen und Sprünge entschädigt wird, die die Entwicklung und Aneignung kinematographischer Codes in den frühen Jahren mit sich gebracht haben. Mit den Worten der Autorin: »Die dekorative Zurschaustellung der Frau für den voyeuristischen Zuschauerblick dient der Ablenkung von den Brüchen, Schnittstellen, den Mängeln des ›primitiven‹ Films. Die Frau lenkt den Blick von der Produziertheit des Films ab, verleiht ihm den Schein des Natürlichen.« (S. 22 f.)

Diese zunächst überraschende These wird verständlicher angesichts der dramaturgischen Probleme, die der Film auf dem Weg zu einem ›realistischen‹ narrativen Medium zu lösen hatte, angefangen von der Auslotung des diegetischen Raums in den frühen *one-shot films* über die Auflösung der räumlichen Einheit durch *inserts*, *close-ups* u.ä. bis hin zur Subjektivierung des Kamerablicks, der Verbindung disparater Räume und Zeitebenen durch die Montage und der Organisation der Erzählung in *double plots*. Esders-Angermund sieht gerade hier die Funktionalität der Frau im frühen (Western-)Film: »Sie wird eingesetzt, um den Blick auf sich zu ziehen und abzulenken von den holprigen Schnitten, den ungeschliffenen Übergängen, den plumpen Einstellungsverbindungen. Das Bild der Frau dient als eine Art ›Supplement‹, zumindest so lange wie es dem Film an kodifizierten Regulativen fehlt, um die Brüche durch spezifisch cinematographische Verfahren zu maskieren.« (S. 24)

Ausgehend von neoformalistischen und psychoanalytischen Ansätzen analysiert Esders-Angermund einige paradigmatische amerikanische Western der Jahre 1898 bis 1917. Sie zeichnet dabei die graduelle Herausbildung narrativer Komplexität durch genuin filmische Mittel chronologisch nach. Das Problem der »geordneten Präsentation des Einstellungsraumes«, die Transformation also der »begrenzten Fläche der Kadrage« in »einen differenzierbaren und da-

mit bedeutungsgenerierenden Raum der Erzählung« (S. 38) werde in den *one-shot films* der Jahrhundertwende einerseits durch eine deutlich unterscheidbare Aufteilung in ›männliche‹ und ›weibliche‹ Teilräume geleistet und zusätzlich durch ›Grenzüberschreitungen‹ von Frauenfiguren dynamisiert. Die frühe Handhabung des Schnitts hingegen habe die Gefahr bedeutet, »daß Brüche, Sprünge, Anschlußfehler der räumlich narrativen Zusammenhang sprengen und diskursive Anstrengungen und Fehlleistungen evident machen.« (S. 43) Am Beispiel von H.C. Porters THE GREAT TRAIN ROBBERY (1903) zeigt Esders-Angermund, wie das Mädchen, das auf dem Scheitelpunkt der Handlung den Bahnangestellten befreit und so die Konfliktlösung erst ermöglicht, die Praxis der harten, illusionsstörenden Schnitte vergessen machte. Die Autorin weist allerdings allen vierzehn Einstellungen des Films einen Autonomiestatus zu, während das Mädchen nur »einige Sekunden von etwa zehn Minuten« (S. 41) zu sehen ist und auch nur zwischen zwei Einstellungen vermittelt; wie die übrigen Übergänge ›vermittelt‹ werden, erläutert sie nicht.

An diesem Befund verdeutlicht sich ein Problem von Esders-Angermunds These: daß auf einem theoretischen Level interessante Erkenntnisse gewonnen werden können, die auf der pragmatischen Ebene nur schwer zu generalisieren sind. Es stellt sich die Frage, inwieweit die ausgewählten Beispielfilme wirklich paradigmatisch sind und wie das Paradigmatische an ihnen zu bewerten ist: als innovativ-richtungsweisend, als numerisch-dominant oder gar nur als genialisch-vereinzelt. Daß die Subjektivierung des Kamerablicks in *inserts*, *point of view*-Einstellungen und *shot-reverse shot*-Praktiken in ihrer ›primitiven‹ Phase, daß die vom frühen Publikum empfundene ›Zerstückelung‹ des Körpers in Halbnah- und Nah-Einstellungen über die auf den männlichen Blick ausgerichtete Präsentation von ›Weiblichkeit‹ vermittelt wurden, belegt Esders-Angermund eindrucksvoll an Beispielfilmen wie THE MENDED LUTE (Griffith, 1909), HIS MOTHER'S SCARF (Griffith, 1909) oder THE CHIEF'S DAUGHTER (Griffith, 1911). Aber ob sich nicht auch Gegenbeispiele finden ließen, bleibt die Frage. Auch daß *flashbacks* und Parallelmontagen, die in der Frühzeit leicht dazu angetan waren, die räumliche und/oder zeitliche Orientierung der Zuschauer zu stören, mit polaren Inhalten – darunter fällt natürlich auch die Geschlechterpolarität – zu re-stabilisieren versucht wurde, klingt logisch, daß aber die Polaritäten ›innen/außen‹, ›hell/dunkel‹, ›Stadt/Land‹ u.ä. die Zuschauerorientierung ausreichend lenken konnten, ließe sich wohl mit anderen Beispielfilmen genauso eindringlich belegen.

Dennoch ist Karin Esders-Angermunds Studie eine intellektuell anregende Lektüre, die der Diskussion über die Herausbildung filmischer Narrativik in den ersten zwei Jahrzehnten der (amerikanischen) Filmgeschichte neue Aspekte erschließt. Es ist ein kompliziertes, jedoch durchgängig glänzend formuliertes Buch, das mit einer anderen Illustrationsauswahl manches Argument hätte leichter nachvollziehbar machen können.

*Uli Jung*