



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Frauenposition im US-amerikanischen Western“

Verfasser

Paul Uhlmann

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Ass. Dr. Manfred Öhner

Danke!

Inhaltsverzeichnis:

1. Einleitung	S.7
2. Die mythologischen Ursprünge und ihr Einfluss auf die Geschlechterrollen des Westerns	S.10
2.1. Zum Begriff der Mythologie und seiner Bedeutung im Western	S.10
2.2. Der Beginn der Mythologisierung über Wild West Shows, Dime Novels und das Kino	S.12
2.3. Frontier Mythologie/Grenzmythologie	S.15
2.3.1. Landnahme wird durch Religion und Kapitalismus begründet	S.16
2.3.2. Die Natur und das Verhältnis zur indigenen Bevölkerung	S.20
2.3.3. Epische Erzählungen über Moral, Gesetz und Gewalt	S.25
2.4. Geschlechterkonstruktion	S.27
2.4.1. Die männliche Sphäre	S.27
2.4.2. Die weibliche Sphäre	S.32
3. Herausbildung der weiblichen Stereotype im Western	S.36
3.1. Wie kommt es zur Stereotypisierung?	S.36
3.1.1. Warum braucht das Genre Western Stereotype?	S.36
3.1.2. Ein Genre von Männern für Männer	S.38
3.2. Mit welchen Mitteln stereotypisiert der Western seine Frauenrollen	S.39
3.2.1. Laura Mulvey und der sexualisierte männliche Blick ("male gaze")	S.39
3.2.2. Stereotypisierung durch Marginalisierung	S.42
3.3. Formale Kriterien zur Analyse von Stereotypen	S.46
3.4. Die drei Stereotype	S.48
3.4.1. Stereotyp: Die ehrenhafte Frau	S.52
3.4.2. Stereotyp: Die sündige Frau	S.53
3.4.3. Stereotyp: Der Tomboy	S.56
3.4.4. Kein Platz für starke Frauenrollen?	S.58
3.5. Filmbeispiele	S.61
3.5.1. Die Ehefrau gehobenen Stands in <i>The Last Frontier</i> (1955)	S.61
3.5.2. Die Barsängerin und die Lehrerin aus dem Osten in <i>My Darling Clementine</i> (1946)	S.63
3.5.3. Die sündige Frau mit Herz aus Gold trifft auf vornehme Hohnsichtigkeit in <i>Stagecoach</i> (1939)	S.65

3.5.4. Tomboy zwischen Kind und Frau in <i>The Naked Spur</i> (1953)	S.67
3.5.5. Ein ungezogenes Kind in <i>True Grit</i> (1969)	S.69
3.5.6. Duell zwischen zwei starken Frauen in <i>Johnny Guitar</i> (1953)	S.71
3.5.7. Von der hilflosen Frau zur Rächerin in <i>Hannie Caulder</i> (1971)	S.73
3.5.8. Ein Team auf Augenhöhe in <i>Rooster Cogburn and the Lady</i> (1975)	S.75

4. Aktuelle Entwicklungen **S.77**

4.1. "Man Up!"	S.79
4.2. Es bleibt bei Männergeschichten	S.82
4.3. Die Sehnsucht nach Realismus	S.84
4.4. Exkurs in die Geschichtsforschung: Zusammenfassung von Limerick, Patricia Nelson: The legacy of conquest. The unbroken past of the American West. S.48-54.	S.86
4.5. Film- und Fernsehbeispiele	S.89
4.5.1. Eine Mutter rettet ihre Tochter in <i>The Missing</i> (2003)	S.90
4.5.2. Eine Frau erzählt von vergangenen Abenteuern in <i>True Grit</i> (2010)	S.93
4.5.3. Die Pioniersfrauen übernehmen das Kommando in <i>Meek's Cutoff</i> (2010)	S.96
4.5.4. Drei Ehefrauen verlieren den Verstand und eine starke Frau bringt sie in den Osten in <i>The Homesman</i> (2014)	S.98
4.5.5. Ein revisionistischer Blick auf bekannte Stereotype in <i>Deadwood</i> (2004-2006)	S.102
4.5.6. Starke Frauen bleiben im Abseits in <i>Hell on Wheels</i> (2011-)	S.109

5. Conclusio **S.116**

6. Quellenverzeichnis **S.120**

6.1. Literatur	S.120
6.1.1. Monografien und Sammelbände	S.120
6.1.2. Artikel	S.122
6.2. Internetquellen	S.123
6.3. Filme und Serien	S.125

7. Anhang **S.128**

7.1. Abstract	S.128
7.2. Lebenslauf	S.129

1. Einleitung

Das Genre des Westerns ist eines der ältesten in der Filmgeschichte. Als die Geschichte des Kinos in den USA ihren Anfang nahm, war die historische Realität, die den Westernfilmen zu Grunde liegt, noch einige Jahre präsent. Zu dieser Zeit fand bereits ein Übergang statt: das historische Material des Westerns wurde zunehmend mythologisiert und glorifiziert. Aus Gesetzlosen wurden Helden, die für ihre Ideale eintraten und der langjährige Krieg gegen die Ureinwohner wurde zu spektakulären Wild-West Shows verarbeitet. Die Mythologisierung der Eroberung des Westens trug zu einem wichtigen Teil zur Identitätsbildung der amerikanischen Nation bei.

Es war naheliegend diese Themen für das Medium Film aufzugreifen. Oft ging es im Stummfilm um waghalsige Stunts, viel Bewegung, Action, Ereignisse die das Publikum begeistern sollten. So ließ Edwyn S. Porter bereits 1903 in *The Great Train Robbery* Cowboys eine Eisenbahn überfallen, womit etwa dreißig Jahre zuvor Jesse James zu einem der berühmt-berüchtigtsten Männern Amerikas geworden war.

In den folgenden Jahrzehnten entwickelte sich der Western zu einem der beliebtesten Genres in Hollywood und fand auf der ganzen Welt reichlich Publikum. Während die männlichen Charaktere immer wieder zu Helden der amerikanischen Geschichte emporgehoben wurden, gerieten die Frauen zu marginalisiertem Beiwerk. Immer wieder mangelte es der Ausarbeitung weiblicher Charaktere an Komplexität. Frauen im Western wurden von Cowboys erobert, verteidigt, gerettet oder geheiratet. Der Spielraum für ihre Handlungen und die Entwicklung ihres Charakters waren eng begrenzt. Es bildeten sich im Laufe der Jahrzehnte einige Stereotype, sowohl für männliche als auch weibliche Rollen, heraus. Die Stereotypisierung der Frau folgte dem üblichen Gegensatz von Mutterfigur und Lustobjekt. Zusätzlich bildete der Stereotyp des Tomboy heraus, in dem sich Frauen männliche Eigenschaften. In einigen Variationen waren diese drei Stereotypen immer wieder anzutreffen. Das Aufkommen von Feminismus und feministischer Filmtheorie hatte auf den Western wenig und schließlich erst verspätet Einfluss.

Es gibt nur wenige Filme und Serien, die bereit sind, mit den bestehenden Normen des Genres zu brechen und auf eine realistische oder nicht marginalisierte Darstellung der Frauenrollen zu fokussieren. Folglich spielen Frauen auch in der

wissenschaftlichen Sekundärliteratur zum Westerngenre nur eine Nebenrolle. In Aufsatzsammlungen sind ihnen nur wenige oder keine Kapitel gewidmet. Auffällig ist, dass vor allem männliche Autoren nur selten Kritik an der Marginalisierung der Frau im Western üben. Das überwiegende Interesse gilt dem Westerner, eine Bezeichnung, die sich ausschließlich auf männliche Akteure im Genre bezieht. Susanne Spiegelers publizierte im November 2002 ihre Dissertation mit dem Titel *Women in the American Western Film from 1930-1980: Historical Reality and Filmic Representation*.¹ Ihr Buch stellt die erste Monografie dar, die sich umfassend mit der Differenz zwischen der weiblichen Darstellung im Filmgenre Western und der überlieferten, historischen Realität von Frauen im 19. Jahrhundert in den USA beschäftigt.

Seit der Veröffentlichung Spiegelers sind über zwölf Jahre vergangen und sowohl im Fernsehsegment als auch im Kino schrieben einige Produktionen die Genregeschichte fort. In dieser Arbeit soll untersucht werden, ob sich die Frauenposition im Western in diesen Jahren verändert hat und welchen Beitrag ausgewählte Beispiele dazu leisten. Zunächst wird die Mythologie des Westerns dargestellt. Wie fand sie ihren Weg in den Film? Was wird durch den Terminus "manifest destiny" beschrieben? Welche vom Westerngenre aufgegriffenen Mythologien existieren bereits vorher und wie schreibt sie das Kino durch seine filmische Übersetzung fort?

Anhand seiner Mythologie konstruierte der Western eine dichotome Vorstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit. Die klare Trennung des Westerns in männliche und weibliche Sphären begünstigt die Tendenz, die Rollen beider Geschlechter zu stereotypisieren. Im nächsten Teil der Arbeit wird geklärt, warum es zur Stereotypisierung der Frauenrollen kam und mit welchen Mitteln diese stattfand. Es werden formale Kriterien zur Bestimmung der Stereotype festgelegt. Die "ehrenhafte Frau", die "sündige Frau" und der "Tomboy" werden im Detail erläutert und durch Filmbeispiele illustriert. Obwohl die meisten Frauen im Western schwach und abhängig dargestellt werden, gab es auch Ausnahmen, mit welchen das Westerngenre einen eigenen Umgang fand. Erst in den 70ern erfuhr die Frauenposition eine grundlegende Aufwertung, wie zum Beispiel in *Hannie Caulder* (1971) und *Rooster Cogburn and the Lady* (1975).

¹ Spiegelers, Susanne: *Women in the American Western Film from 1930-1980: Historical Reality and Filmic Representation*. Shaker Verlag: Aachen (2002).

Westenproduktionen waren rückläufig, doch der Western starb nie aus. In den 90er Jahren entstand ein neuer Zyklus an Westernfilmen, der sich den Minderheiten des Genres zuwendete, aber auch weiterhin männliche Heldengeschichten erzählte. Anstatt Frauenrollen realistisch zu gestalten, wurden Frauen zu besseren Männern, zu Revolverheldinnen im Stile Clint Eastwoods. Entweder wurden bestehende Stereotype gefestigt oder sie wurden durch neue ersetzt.

Der Western zielt zwar nicht auf detailgetreue Repräsentation von historischer Realität ab, jedoch zeigt die Historikerin Patricia Nelson Limerick, dass sich die Berücksichtigung der weiblichen Perspektive in der amerikanischen Geschichtsschreibung positiv auf das Genre auswirken könnte. In den letzten zwölf Jahren erschienen Westernproduktionen die sehr unterschiedliche Ansätze verfolgten. Es gab actionreiche Remakes von Klassikern des Genres, wie zum Beispiel *3:10 to Yuma* (2007), revisionistische Betrachtungen von Legenden wie in *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (2007) und teuer produzierte TV-Serien, die ebenfalls neue Beiträge leisteten. Einige Produktionen bieten neue Interpretationen der Frauenrolle an.

Mit den abschließenden Film- und Serienbeispielen, soll geklärt werden, ob und welche Auswirkung eine realistische Darstellung der Frauenrollen auf die Westernmythologie haben kann. Wie hat sich die Darstellung der Stereotype verändert, haben sich neue herausgebildet oder lässt sich überhaupt noch von Stereotypen sprechen?

2. Die mythologischen Ursprünge und ihr Einfluss auf die Geschlechterrollen des Westerns

2.1. Zum Begriff der Mythologie und seiner Bedeutung im Western

"Myth has to do with the continuity of meanings: the transmission from generation to generation of a characteristic system of beliefs and values, embodied in a continuously evolving language of symbols, fables, images, and fictions. Genre has to do with the continuity of forms: the persistence from generation to generation of particular ways of telling stories, making symbols structuring systems of representations."²

Die Mythologie stellt ein Wertesystem dar, dass über Generationen hinweg, durch eine sich verändernde Sprache der Symbole, Metaphern und Geschichten weitergegeben wird. Während die Mythologie Inhalte transportiert, kennzeichnet sich das Genre durch die Repräsentation der Inhalte in einer spezifischen Form aus, die im Falle des Westerns, zu der ihm eigenen Ikonographie wird. Der Historiker Richard Slotkin beschreibt Mythen als Erzählungen aus der Geschichte eines Volkes, die durch ihre häufigen Wiederholungen die nötige Macht gewonnen haben, um die Ideologie dieser Zivilisation und die Dramatisierung ihres moralischen Bewusstseins, in all seiner Komplexität und Widersprüchlichkeiten zu symbolisieren. Im Laufe der Zeit werden die Erzählungen mit Metaphern angereichert, die ursprüngliche Geschichte wird zunehmend abstrahiert und auf ein kodierte Set aus Symbolen, Ikonen, Stichworten und historischen Klischees reduziert.³

Mit Begriffen wie der "Grenze", "Pearl Harbor", "Alamo" oder "Custer's Last Stand" werden ganze historische Szenarien in den Köpfen wachgerufen, die extrem komprimiert sind und als eine Art Gedächtnisstütze für zahlreiche historische Assoziationen und ein Gefüge aus Querverweisen dienen. Mythen drücken Wertesysteme durch narrative, anstelle von diskursiven oder argumentativen Strukturen aus. Ihre Sprache ist metaphorisch und suggestiv, nicht analytisch und logisch. Obwohl Mythen das Produkt von Menschen sind und ihre Ursprünge in der Historie haben, muten sie ähnlich einer natürlich entstandenen Wahrheit an.

² In: Slotkin, Richard: Prologue to a study of Myth and Genre in American Movies. In: Prospects: Annual of American Cultural Studies. No.9 (1984) S.407-432. zit.n. Spiegeler, Susanne: Women in the American Western Film from 1930-1980: Historical Reality and Filmic Representation. Shaker Verlag: Aachen (2002). S.16.

³ Vgl. Slotkin, Richard: Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America. New York: Atheneum (1992). S.5.

Die Quellen, Mythen zu erzeugen liegen in unserer Fähigkeit, Metaphern zu bilden. Menschen versuchen, neue und unbekannte Phänomene mit ähnlichen, bereits erlebten Erfahrungen in Bezug zu bringen. Stellt sich eine Metapher als passend heraus, wird ein neues Ereignis als Wiederholung oder Variante eines alten Ereignisses behandelt. Wenn der Vergleich von Symbol und Erfahrung ausreichend Parallelen aufweist, bestätigt das die Nützlichkeit und Anwendbarkeit des Symbols. Sollten sich jedoch kaum Überschneidung feststellen lassen, wird der Mensch gezwungen die Signifikanz der neuen Erfahrung zu negieren oder sein symbolisches Vokabular zu hinterfragen.⁴

"Keine Nation kommt in der Begründung ihrer Einzigartigkeit oder auch Andersartigkeit ohne eine nationale Mythologie aus. Insbesondere die Gründungsphase einer Nation sowie historische Epochen der 'Landnahme' - in den USA die 'Eroberung' der jeweiligen *frontier* begleitet von den sogenannten Indianerkriegen - bedürfen einer Mythologisierung, um sie von einer rational-historischen Ebene, [...] auf eine emotionale, quasi-religiöse Ebene zu heben."⁵

Um die junge und vor allem durch verschiedenste Ethnien zusammengesetzte Nation der Vereinigten Staaten von Amerika zu einen, war es sehr wichtig, zentrale Ereignisse, die den Staat ausmachten, zu mythologisieren. Historische Ereignisse wurden verkürzt, vereinfacht und zu Legenden vergrößert. Während es in Europa möglich war, auf Jahrhunderte Vergangenheit zurückzublicken, wurde der nordamerikanische Kontinent erst Ende des 15. Jahrhunderts entdeckt und Ende des 18. Jahrhunderts zum Staat. Der Unabhängigkeitskrieg, der Bürgerkrieg und die Eroberung und Besiedelung des Westens lieferten den nötigen Stoff um eine nationale Mythologie entstehen zu lassen, die wiederum für das kollektive Identitätsbewusstsein der Amerikaner unerlässlich war.⁶

Slotkin beschreibt das Mythologisieren als ständig andauernden, immerwährenden Prozess, in dem durch eine Vielzahl an Geschichten das Weltbild und Geschichtsverständnis eines Volkes vom Wissen und Erfahrungsschatz einiger Jahrhunderte auf die Anordnung ansprechender Metaphern komprimiert wird.⁷

⁴ Vgl. Slotkin, Richard: *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. New York: Atheneum (1992). S.6f.

⁵ In: Weidinger, Martin: *Nationale Mythen - männliche Helden. Politik und Geschlecht im amerikanischen Western*. Frankfurt am Main: Campus (Politik der Geschlechterverhältnisse, 31). (2006). S.59.

⁶ Vgl. ebd. S.60.

⁷ In: Slotkin, Richard: *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. New York: Atheneum (1992). S.4-6.

André Bazin wunderte sich 1953 in seinem Artikel "Der Western oder: Das amerikanische Kino par excellence"⁸ über das weltweite Interesse am Westerngenre, das sich vor dem Hintergrund der amerikanischen Entstehungsgeschichte, dem Sezessionskrieg, dem Bau der Eisenbahn und dem Kampf gegen indigene Krieger abspielte. Der Western wurde aus dem Zusammentreffen einer Mythologie, die durch Folklore und Groschenromane überliefert wurde, und dem neuen Ausdrucksmittel Film geboren. Die formalen Attribute des Westerns (Pferde, Schlägereien, Saloons, karge Landschaft) sind Symbole des Mythos, die Mythologie des Western muss im Kern jedoch mehr sein, als seine Form, meint Bazin.⁹

Mythen haben, angelehnt an die Lévi-Strauss'sche Mythenanalyse, einen unbewussten Faktor, der sich in erster Linie aus öffentlichen Konflikten konstituiert. Diese Konflikte sind im Alltag der Bevölkerung manchmal sichtbar und sind ein Grund, warum sich Menschen von Mythen, in denen jene Konflikte ausgetragen werden, angesprochen fühlen. Mythen können deshalb auch in verschiedenen Varianten neu erzählt werden. Sobald die Konflikte in der Öffentlichkeit an Bedeutung verlieren, schwindet auch die Macht des Mythos. Der Mythos kann einen aktuellen Konflikt, ähnlich einer Metapher, in einen anderen übersetzen (Zum Beispiel wird der Konflikt zwischen Weißen und Schwarzen im Amerika der 50er Jahre zum Konflikt zwischen Weißen und Ureinwohnern in *The Searchers* (1956)). Dadurch gewinnt der Mythos auch eine heilende Wirkung.¹⁰

2.2. Der Beginn der Mythologisierung über Wild West Shows, Dime Novels und das Kino

Bereits ein Jahr vor Erfindung des Kinos drehte die Edison Company 1894 einen wenige Sekunden langen Mitschnitt Annie Oakleys, einer sehr talentierten Schützin. Variationen dieser Szene waren seither in zahlreichen Western zu sehen, die Kunst des Schießens bzw. der Umgang mit Schusswaffen wurde zu einem zentralen Motiv

⁸ In: Bazin, André: Der Western oder: Das amerikanische Kino par excellence (1953). In: Rebhandl, Bert (2007): Western. Genre und Geschichte. Wien: Zsolnay (Kino). S.40-50.

⁹ Vgl. Ebd. S.41f.

¹⁰ In: Henderson, Brian: The Searchers. Ein amerikanisches Dilemma. (1981) S.172. In: Rebhandl, Bert (Hg.): Western. Genre und Geschichte. Wien: Paul Zsolnay Verlag (2007). S. 166-199.

des Genres.¹¹ Oakleys Einlage war Teil von Buffalo Bills Show, die "den Übergang vom Westen zum Western maßgeblich geprägt [hat], indem sie das Leben, das langsam historisch zu werden begann, auf einige wesentliche Motive konzentrierte. Das belagerte Blockhaus, der Überfall auf eine Postkutsche, der Ringkampf zwischen einem weißen Helden und einem Ureinwohner, die Büffeljagd werden in der Wildwest-Show zu 'Nummern', auf die jeder Westernfilm jederzeit zurückgreifen kann."¹²

Zwischen der Überlieferung der Geschichte und den historischen Ereignissen selbst entstand ein komplexes, prägendes Verhältnis, sodass die ursprünglichen tatsächlichen Begebenheiten durch die starke mythologische Überlagerung der Erzählungen kaum noch getrennt voneinander wahrgenommen werden können.¹³

Seeßlen sieht in diesem Zusammenhang beide Seiten der Medaille folgendermaßen: "Damit vermittelt das Genre ein Geschichtsbild, das in seinen schlimmen Beispielen perfekte patriarchalische Mythen liefert, in seinen besten aber eine Dialektik zwischen Einzelschicksal und historischer Struktur zeigt, wie sie keine Geschichtsschreibung sonst zu realisieren imstande ist."¹⁴ Jean-Louis Rieuepeyrou sieht den Western als realistisches Genre, dessen Inhalte und typische Szenen (Verfolgungsjagden, Handgemenge) direkt mit den Erfahrungen seiner Zuseher korreliert, also ihre eigene Zeitgeschichte auf die Leinwand bringt. Er geht auf die Entwicklung des Heldengedichts des Westens ein und greift dafür auf folkloristische Werke (Western Stories) aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zurück. Der Franzose bescheinigt ihnen die Qualität, Informationen zu überliefern, die in fiktionale Geschichten verpackt wurden, aber ein ebenso realistisches Bild der lebensweltlichen Umstände liefern, wie Zeitungsartikel des Ostens.

Schließlich wurden die Geschichten in das Medium Film überführt, welches die Erzählungen noch dynamischer ausformulieren konnte, als die schriftlichen Vorbilder. Der erste Western *The Great Train Robbery* von Edwin S. Porter zeigte im Jahre 1903 einen fiktiven Eisenbahnüberfall, Paul Panzer widmete sich 1907 der Biografie

¹¹ Vgl. Rebhandl, Bert: Alte Rassen. Der Western als kollektives Übergangsobjekt. S.11f. In: In: Rebhandl, Bert (Hg.): Western. Genre und Geschichte. Wien: Paul Zsolnay Verlag (2007). S.9-23.

¹² In: Rebhandl, Bert: Alte Rassen. Der Western als kollektives Übergangsobjekt. S.12 In: Rebhandl, Bert (Hg.): Western. Genre und Geschichte. Wien: Paul Zsolnay Verlag (2007). S.9-23.

¹³ Vgl. Ebd. S.10.

¹⁴ In: Seeßlen, Georg: Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren (2011). S.17.

Buffalo Bills, und D.W. Griffith begann damit, historische Ereignisse und Schlachten für die Leinwand nachzustellen.¹⁵

"Die Umwandlung konnte schnell erfolgen, ob als Verbrechergeschichte (Porter) oder als Neu-Inszenierung eines historischen Ereignisses (Griffith), ohne den Ausgangspunkt, das wissen wir heute, aus den Augen zu verlieren. Von nun an war die Ausrichtung klar: Die Geschichte würde auf der Leinwand zu neuem Leben erwachen, so vollständig wie möglich (es fehlte nicht an Stoffen); und die Gründungserzählung würde die anspruchslosen Streifen mit der Grenzer-Thematik aufladen. Eine stark vereinfachende Klassifikation, der man zahlreiche Unterteilungen hinzufügen muss: Indianerkrieg, Sezessionskrieg, Pioniere auf dem Zug gen Westen, Goldrausch, Biografien berühmter Persönlichkeiten (Gesetzlose oder Gesetzeshüter) für die historische Reihe; die angegriffene Postkutsche, Übertretung von Eigentumsrechten, Viehdiebstahl, Banküberfälle für die Grenzer-Reihe. Sämtlich von der unanfechtbaren Wirklichkeit inspirierte Situationen."¹⁶

Dem Publikum und der Kritik unterstellt Rieuepeyrou, den Drehbüchern und der ihnen zugrunde liegenden Historizität kein Vertrauen entgegenzubringen und im Western nur Märchen und Mythologie zu sehen.¹⁷ Bazin stimmt Rieuepeyrou zwar grundsätzlich zu, doch sieht er, ebenso wie Seeßlen, "[...] die Beziehungen zwischen der historischen Realität und dem Western [...] nicht unmittelbar und direkt, sondern dialektisch."¹⁸

Die Western Filme basieren tatsächlich auf historischen Fakten, die jedoch nur partiell und stark romantisiert ihren Weg auf die Leinwand finden.¹⁹ Erfundene Legenden werden zur Realität erklärt, Ausschnitte der lebensweltlichen Wahrheit des Westens mythologisiert und ihres Kontexts beraubt. Diese Legenden können sich sowohl auf Personen, Ereignisse oder Erfahrungen beziehen.²⁰ Ein gutes Beispiel hierfür sind die zahlreichen Filme, die sich Jesse und Frank James, sowie Jesse's Mörder Robert 'Bob' Ford widmen, ein von Dime Novels zum antikapitalistischen Helden hochstilisierter Verbrecher, der angesichts seiner zahlreichen zivilen Opfer wohl doch kein allzu idealistisches Motiv für seine Raubzüge hatte.

¹⁵ Vgl. Jean-Louis Rieuepeyrou: Ein historisches Genre: Der Western. S.25-27. In: Rebhandl, Bert (Hg.): Western. Genre und Geschichte. Wien: Paul Zsolnay Verlag (2007). S.24-39.

¹⁶ In: Jean-Louis Rieuepeyrou: Ein historisches Genre: Der Western. S.27f. In: Rebhandl, Bert (Hg.): Western. Genre und Geschichte. Wien: Paul Zsolnay Verlag (2007). S.24-39.

¹⁷ Vgl. Ebd. S.28.

¹⁸ Bazin, André: Der Western oder: Das amerikanische Kino par excellence. S.259. In: Bazin, André: Was ist Film? Alexander Verlag: Berlin (2004). S.255-266.

¹⁹ Vgl. Jarvie, Ian C.: Film und Gesellschaft. Struktur und Funktion der Filmindustrie. Stuttgart: Enke (1974). S.159.

²⁰ Vgl. Spiegel, Susanne: Women in the American Western Film from 1930-1980: Historical Reality and Filmic Representation. Aachen: Shaker Verlag (2002). S. 226.

Spiegeler bringt das Beispiel Calamity Janes, deren echter Name Martha Jane Canary (1848?-1903) lautet. Über Fakten aus ihrem Leben ist wenig bekannt, doch sie wurde schon zu Lebzeiten durch eine Westernerzählung (dime novel/Groschenroman) Beadles berühmt, dessen Buchdeckel sie als furchteinflößende Revolverheldin ziert. Sie wird hübsch, besonders weiblich, kriminell, gefährlich, leidenschaftlich genannt, doch tatsächliche Fotografien zeigen eine eher mürrisch wirkende Frau, und auch die Legenden um ihre Person können durch keine überlieferten Tatsachen als historisch wahr bestätigt werden.²¹ Was in der Literatur seinen Anfang nimmt, setzte sich im Film fort: Als kleinere Rolle gab Calamity Jane 1922 ihr Filmdebüt in *My Old Kentucky Home* und bringt es laut der Filmdatenbank imdb.com auf insgesamt 34 Auftritte in verschiedensten Filmen und Serien²², zuletzt in der französischen Produktion *Lucky Luke* aus dem Jahr 2009, in dem historische Persönlichkeiten in die rein fiktionale Welt des Comichelden eingebunden werden. Jane ist die Schlüsselfigur für die Entstehung des Stereotyps "Tomboy" (siehe Kapitel 4.4.3.). "Her Independence from men, her free spirit, life-style and behaviour are essential elements in the tomboy and the female entrepreneur character."²³ Die Banditin und Rancherin Belle Starr ist ebenfalls in diesem Kontext erwähnenswert und wurde schon mehrfach porträtiert (auch die Figur Altair Keane von Marlene Dietrich in *Rancho Notorious* weist eindeutig historisch belegte Parallelen zu Starr auf).²⁴

2.3. Frontier Mythologie/Grenzmythologie

Der Westen stellte für viele Amerikaner die letzte verbliebene Grenze dar und die Erschließung des Westens eine sowohl für die Demokratie als auch die Nation wichtige Aufgabe, die schließlich definierend für die amerikanische Zivilisation wurde. Auch Historiker der damaligen Zeit sahen in der Erschließung des Westens das Verschwinden der letzten Grenze und damit den Abschluss der ersten Phase in der amerikanischen Geschichte. Das Verschwinden der Grenze war ein Mythos, der das

²¹ In: Blumenberg, Hans C.: WANTED. STECKBRIEFE AUS DEM WILDEN WESTEN. München: dtv (1973) S.61 In: Spiegeler, Susanne: Women in the American Western Film from 1930-1980: Historical Reality and Filmic Representation. Aachen: Shaker Verlag (2002). S. 226.

²² Siehe: <http://www.imdb.com/character/ch0018348/> Zugriff: 17.9.2013.

²³ In: Spiegeler, Susanne: Women in the American Western Film from 1930-1980: Historical Reality and Filmic Representation. Aachen: Shaker Verlag (2002). S. 227.

²⁴ Vgl. Ebd. S. 227.

romantische Image des Wilden Westens noch für einige Jahrzehnte aufrecht erhalten konnte.²⁵ Besonders war die zeitliche Überschneidung und Verschränkung von Realität und Mythos. Die Frontier-Mythologie wurde von verschiedenen Medien und Menschen an unterschiedlichsten Orten gleichzeitig abgesteckt und bezog Elemente aus der gesamten US-amerikanischen Geschichte mit ein. Es ist allerdings wichtig festzustellen, dass die vorliegend zusammengefassten mythologischen Aspekte aus historischer, sondern heutiger Perspektive betrachtet werden.²⁶

2.3.1.Landnahme wird durch Religion und Kapitalismus begründet

Amerika war das Land der Auswanderer. Viele Europäer, aber auch Menschen aus anderen Teilen der Welt, wollten am neu entdeckten Kontinent ihr Glück suchen, eine neue Existenz begründen. Unter ihnen waren Grundbesitz und Landnahme verbreitete Ziele: der Adel wollte sich durch Grundbesitz gegen das aufkommende Bürgertum durchsetzen, die Armen sahen darin eine Hoffnung auf Freiheit. Die Hoffnung auf Grundbesitz war in Menschen aller Altersklassen, sozialer Stände und Ideologien verbreitet.²⁷ "Der epische Western mit seinen Siedlerzügen und Stadtgründungen hat diesen konstanten Drang in verklärende Bilder übersetzt; zum Image eines jeden Cowboystars gehörte es, sich große Ranchgebiete von seinen Tantiemen erworben zu haben, als Erfüllung seines Auftrags sozusagen, für den ihn sein Publikum ausgewählt hatte."²⁸ Immer wieder ziehen in den Westernfilmen die männlichen Helden mit oder ohne Familie in den Westen um dort Land zu bewirtschaften, ein Haus für sich und ihre geliebten Frauen zu errichten. In *The Naked Spur* (1953) ist James Stewart den ganzen Film über von dem Motiv getrieben, seine in den Kriegsjahren verlorene Ranch neu aufzubauen.

²⁵ Vgl. Brinkley, Alan: *The Unfinished Nation. A Concise History of the American People*. New York: McGraw-Hill (1993). S.447f.

²⁶ Vgl. Weidinger, Martin: *Nationale Mythen - männliche Helden. Politik und Geschlecht im amerikanischen Western*. Frankfurt am Main: Campus (Politik der Geschlechterverhältnisse, 31) (2006). S. 61.

²⁷ Vgl. Seeßlen, Georg: *Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films*. Marburg: Schüren (2011). S.8.

²⁸ In: Seeßlen, Georg: *Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films*. Marburg: Schüren (2011). S.8.

Richard Slotkin führt aus, dass das Konzept der Landnahme und das Wesen der Pioniere bereits als nationsdefinierende Mission gesehen wurde. Die zahlreichen, sich ständig vermehrenden Siedlungen im Westen sollten Zuflucht vor Korruption und Tyrannei sein, ein Ventil für städtische Unzufriedenheit. Die Pioniere waren Symbol dafür, dass es jeder zu eigenem Vermögen bringen konnte: durch selbständiges Unternehmertum und die Gewissheit in einem Land unerschöpflicher Bodenschätze zu leben.²⁹

In England setzte sich zu dieser Zeit des wirtschaftlichen Aufschwungs der Protestantismus durch. Ökonomie, Politik und Religion waren eng verwoben und das Streben nach Macht wurde idealisiert, wodurch englische Aussiedler die Landnahme in Amerika mit Gottgefälligkeit verbanden und rechtfertigten. Viele verwirklichten so gut es ihnen möglich war den englisch-aristokratischen Lebensstil in ihrer neuen Heimat, doch unter Einfluss des Unabhängigkeitskriegs und des Kampfes gegen die Ureinwohner entstand eine heldenhafte Pionier-Mythologie, die ein erster Schritt hin zu einem amerikanischen Identitätsbewusstsein war.³⁰ Politische und kirchliche Ämter waren oftmals kaum zu unterscheiden. Öffentliches, religiöses und politisches Leben waren beinahe kongruent. Neben der Besiedlung wurden viele Entscheidungen als gottgewollt gerechtfertigt. Abraham Lincoln bezeichnete 1863 in seiner Ansprache am Friedhof von Gettysburg die USA als eine "nation under god".³¹ Durch die Spannungen zwischen Nord- und Südstaaten gewannen die Differenzen die Oberhand und spalteten die Nation in einem Bürgerkrieg. Nach dem Sezessionskrieg entstand der Mythos des Westens und erneut fungierte das Streben nach Landnahme als ein die Nation einender Faktor. "Das historische Erbe der Pioniere, der Grundwiderspruch, den sie aus ihrer Heimat nach Amerika brachten und der dort durch Revolutionen und Kriege gelöst wurde (oder auch nicht), hatte im Bürgerkrieg keine Auflösung, sondern nur den erschreckendsten Ausdruck gefunden. Erst im Westen konnte die Nation zu sich selbst finden."³² Der Grundwiderspruch lag darin, dass die Auswanderer in Amerika suchten, wovor sie aus Europa flüchteten:

²⁹ Vgl. Slotkin, Richard: Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America. New York: Atheneum (1992). S.30.

³⁰ Vgl. Seeßlen, Georg: Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren (2011). S.9.

³¹ Vgl. Weidinger, Martin: Nationale Mythen - männliche Helden. Politik und Geschlecht im amerikanischen Western. Frankfurt am Main: Campus (Politik der Geschlechterverhältnisse, 31) (2006). S.44f.

³² In: Seeßlen, Georg: Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren (2011). S.10.

der den Erwerb von Besitz und Grundbesitz, aufgrund dessen sich Hierarchien und Machtverhältnisse begründen ließen.³³

Der amerikanische Kontinent bot im Vergleich zum dicht besiedelten Europa für jeden zugängliche natürliche Schätze, Weideland und zu bewirtschaftenden Boden. Das europäische Feudalsystem konnte sich nicht durchsetzen, da Pächter sehr rasch selbst zu Landbesitzern wurden. Auch das Prinzip der Erbfolge setzte sich nicht durch. "Das eroberte Land war es, was zählte, weit vor dem erworbenen oder ererbten; das Land war Freiheit, sofern und solange es im Überfluss vorhanden war."³⁴ Im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts wurde die Besiedlungsgrenze immer weiter gen Westen verschoben. Die Regierung sandte ebenfalls Forschungsexpeditionen in noch unbekannte Teile des Landes, um die geografischen Gegebenheiten zu vermessen (z.B. Missouri und Rocky Mountains unter Präsident Thomas Jefferson) und das Land für den Staat zu beanspruchen.³⁵

Das Bestreben die Wildnis zu zivilisieren stammt bereits aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Unter dem Begriff "manifest destiny" wurde im 19. Jahrhundert die Bestimmung der Vereinigten Staaten, den ganzen Kontinent zu erobern und die indigene Bevölkerung zu unterwerfen, bekannt.³⁶ Mit der Landnahme und der Erforschung des Westens ging auch das Zurücktreiben, Verjagen und Bekämpfen der indigenen Bevölkerung einher. In seiner traditionellen Form betont der Frontier-Mythos den Zusammenhang zwischen den mythologischen Figuren des Farmers und des Jägers. Zum einen wird das wilde, jungfräuliche Land nutzbar gemacht, zum anderen werden die Ureinwohner in einem Krieg der Rassen bekämpft und an den Rand der Ausrottung gebracht. Das zu bewirtschaftende Land reflektiert ökonomische Aspekte der amerikanischen Ideologie, der Krieg gegen die indigene Bevölkerung ist politischer Natur und rechtfertigt Gewalt und Eroberung. Diese beiden Faktoren sind historisch ineinander verschränkt. Das Herausstreichen eines

³³ Vgl. Seeßlen, Georg: Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren (2011). S.9f.

³⁴ In: Seeßlen, Georg: Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren (2011). S.14.

³⁵ Vgl. Niels C. Nielsen: Vereinigte Staaten von Amerika. Nürnberg: Glock und Lutz (1960). In: Seeßlen Georg: Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren (2011). S.14.

³⁶ Vgl. Weidinger, Martin: Nationale Mythen - männliche Helden. Politik und Geschlecht im amerikanischen Western. Frankfurt am Main: Campus (Politik der Geschlechterverhältnisse, 31) (2006). S.63.

Aspekts gegenüber dem anderen würde den Mythos aus seinem Gleichgewicht bringen und für zwei verschiedene Versionen der Geschichtsschreibung sorgen.³⁷

Auch im Westerner steckt Forschergeist, der nicht nur nach Besitz strebt, sondern das weite Land entdecken und sinnlich erfahren möchte. "Die Tragik des Westerners liegt unter anderem darin, dass er im Kern kein kolonialistisches Verhältnis zum Land hat, aber im System der Landnahme kolonialistische Aufgaben lösen muss."³⁸ Er ist Wegbereiter für Eisenbahnen, tritt gegen die Ureinwohner, an bevor das Heer zur Tat schreitet, legt immer wieder den Grundstein für die Besiedelung des Landes und ermöglicht das Reisen weiterer Menschen in den Westen.

"Der Mythos ist eine Methode, Widersprüche, die sich in der Praxis nicht lösen lassen, auf geträumte, vorgestellte, angestrebte Weise zu harmonisieren. Auch deshalb ist der Western eine so universale Aussage geworden, weil seine Mythen in sich die Widersprüche nicht nur der Geschichte der westlichen Welt, sondern auch solche eines jeden (zumindest jeden männlichen) Individuums in seinem Gesellschaftssystem tragen. Zudem lässt sich das geschichtliche Gleichnis auch als menschliches verstehen: Der Western ist das Drama der Sozialisation, in dem sich der wilde, unzivilisierte Naturzustand dem ordnenden, besitzergreifenden Eingriff nur anfänglich widersetzen kann, um am Ende um so wirksamer kolonisiert zu werden. Der Western-Held ist nicht derjenige, der das bewerkstelligt, und nicht derjenige, der es erduldet; er ist ein Mittler, er ist der Bote, der dem Alten vom Neuen und dem Neuen vom Alten kündigt, ein 'Engel der Geschichte'."³⁹

In vielen Filmen rüttelt der Westerner an bestehenden Verhältnissen, zeigt auf wie es ohne kapitalistische Unternehmer und staatliche Infrastruktur war, nur um dann die Aussichtslosigkeit, den Fortschritt aufzuhalten, einzusehen und weiterzuziehen, an einen Ort im Westen, an dem ihm hoffentlich noch Zeit bleibt, am Alten festzuhalten. Clint Eastwood schützt in *Pale Rider* (1985) erfolgreich ein kleines Goldgräberdorf vor den Übergriffen eines rücksichtslosen Familiengroßbetriebs. Nachdem er am Ende weiterzieht, wird klar, dass der friedliche, konkurrenzlose Zustand nur temporär bleiben kann.

Der Puritanismus wurde fließend von Aufklärung, Demokratiedenken, durch wissenschaftliche Erkenntnisse begünstigte Toleranz und Frühkapitalismus abgelöst. Die Ausbeutung der Bodenschätze, der Erwerb und Ausbau wirtschaftlicher Macht wurde mit zum Teil immer rücksichtsloseren Methoden vorangetrieben. Dadurch

³⁷ In: Slotkin, Richard: Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America. New York: Atheneum (1992). S.33.

³⁸ In: Seeßlen, Georg: Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren (2011). S.15.

³⁹ In: Seeßlen, Georg: Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren (2011). S.18.

entstand eine umfangreiche, unzufriedene, betrogene und arme Schicht der Landbevölkerung, die als Antwort auf diese Entwicklung Verbrecher hervorbrachte, die zu Legenden wurden und mit ihren realen Vorbildern kaum noch etwas gemein hatten. Auch dies wird durch den Westerner verkörpert, der nicht nur Wegbereiter, sondern auch Flüchtling der Geschichte ist.⁴⁰

"Im Bild des Western-Helden ist die Geschichte Amerikas, von der Flucht aus dem alten Land über die Euphorien und Kulturschocks der Siedler bis hin zur Verbitterung und Verelendung in der Spätzeit des Westens, zusammengefasst."⁴¹ Die Landnahme und die Verbreitung und Umsetzung des Rechts wird im Western im Spannungsverhältnis zwischen Wirtschaft, Moral und Politik ausverhandelt. Durch seine ursprüngliche Erzählweise entwickelte der Western eine Dialektik in der durch Einzelschicksale kollektive Geschichte vermittelt werden konnte. Dem Western gelingt es den Prozess der Landnahme, der viele Konflikte und gesellschaftliche Probleme hervorrief, auf eine nichttraumatische Weise aufzuarbeiten.⁴²

2.3.2. Die Natur und das Verhältnis zur indigenen Bevölkerung

Die ersten Siedler Amerikas sahen das neu entdeckte Land als einen gottgegebenen Garten Eden, ein biblisch versprochenes Land. Dies legte den Grundstein für ihre Sicht auf die indigene Bevölkerung und auch für die Rolle der Frauen.⁴³ Der Mythos der amerikanischen Ureinwohner lässt sich in drei Teilbereiche aufgliedern: den religiösen, den historischen und den erotischen.

Das Weltbild der europäischen Siedler bzw. der Europäer war seit Jahrhunderten christlich geprägt. In der Existenz der Ureinwohner sahen sie eine Gefährdung biblischer Überlieferungen und Überzeugungen. Die Christen fanden trotz verschiedener Ansätze keinen Weg, die indigene Bevölkerung schlüssig in ihren

⁴⁰ Vgl. Seeßlen, Georg: Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren (2011). S.16f.

⁴¹ In: Seeßlen, Georg: Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren (2011). S.17.

⁴² Vgl. Rebhandl, Bert: Alte Rassen. Der Western als kollektives Übergangsobjekt. S.10f. In: Rebhandl, Bert (Hg.): Western. Genre und Geschichte. Wien: Paul Zsolnay Verlag (2007). S.9-23.

⁴³ Vgl. Spiegelner, Susanne: Women in the American Western Film from 1930-1980: Historical Reality and Filmic Representation. Aachen: Shaker Verlag (2002). S.19.

Horizont einzugliedern, worauf die Verunsicherung wuchs und in Gewalt und Brutalität gegenüber dem Unbekannten mündete.⁴⁴ Zudem hielten die Siedler Amerika für das wiedergefundene Paradies und waren irritiert, dass dort bereits menschliche Wesen lebten, die nicht daraus vertrieben worden waren. "Von daher ist erklärlich, wie nahe Hass und Verklärung, Identifikation und Auslöschung beieinander lagen und wie nahe sie auch in den Mythen der Unterhaltung beieinander sind."⁴⁵

In Europa setzten sich zunehmend Verbote und Regeln durch, die engen christlichen Moralvorstellungen folgten. Zahlreiche unterdrückte Triebe, Leidenschaften, Sehnsüchte und Emotionen wurden auf die fremd und barbarisch wirkenden indigene Bevölkerung projiziert. Durch diese negative Verformung der Ureinwohner, die nichts mehr mit der Realität zu tun hatte, schufen sich die Pioniere eine Berechtigung, diese vehement zu bekämpfen. Dadurch wurden die Ureinwohner um ihre Identität als Volk betrogen und fristeten fortan ein Dasein als weitgehend unbeachtetes Phänomen am Rande westlicher Geschichtsschreibung. Selbst der indigenen Bevölkerung freundlich gesinnte Western konnten sich nur selten von dieser Sichtweise lösen.⁴⁶

Als der Western aufkam wurde noch versucht die indigene Bevölkerung in Vermarktungsstrategien einzugliedern. Als dann langsam Interesse und Verständnis für ihre Lebensweise aufgebracht wurde, "wechselt die natürliche Autorität von den weißen Helden auf die Seite der Indianer - und zerfällt dabei insgesamt."⁴⁷ Ein nachhaltig geführtes Leben im Einklang mit der Natur, Verzicht auf Besitz konnten ab diesem Zeitpunkt im Western nicht mehr zu einem positiven Ideal werden. Die Haltung der US-Amerikaner den Ureinwohnern gegenüber schwankte ab nun zwischen Mitleid und Ablehnung. Der Genozid an den Ureinwohnern wird gerechtfertigt und betrauert, ebenso wird ihre Integration gefordert und für unmöglich erklärt.⁴⁸

⁴⁴ Vgl. Spiegelner, Susanne: Women in the American Western Film from 1930-1980: Historical Reality and Filmic Representation. Aachen: Shaker Verlag (2002). S.10f.

⁴⁵ In: Seeßlen, Georg: Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren (2011). S.12.

⁴⁶ Vgl. Ebd. S.12.

⁴⁷ In: Rebhandl, Bert: Alte Rassen. Der Western als kollektives Übergangsobjekt. S.16. In: Rebhandl, Bert (Hg.): Western. Genre und Geschichte. Wien: Paul Zsolnay Verlag (2007). S.9-23.

⁴⁸ Vgl. Rebhandl, Bert: Alte Rassen. Der Western als kollektives Übergangsobjekt. S.16. In: Rebhandl, Bert (Hg.): Western. Genre und Geschichte. Wien: Paul Zsolnay Verlag (2007). S.9-23.

Nicht alle Ureinwohner wurden zum Feindbild. Nach dem Vorbild der Geschichte über Pocahontas, der indigenen Prinzessin, die sich mit dem weißen Kapitän John Smith einließ, entstand der "[...] Mythos von der 'guten Indianerin', [...]".⁴⁹

"Diese gute Indianerin erscheint dem weißen Westerner als Möglichkeit, seine Flucht vor der Zivilisation, und damit vor der weißen Frau, zu beenden. Die gute Indianerin will den Frieden zwischen den Weißen und den Indianern, und sie ist sogar bereit, ihr Volk an die Weißen zu verraten. Ihr Wert für den weißen Mann liegt in ihrer Sinnlichkeit und Unterwürfigkeit zugleich, zwei Wesensmerkmale, die in der Frau des puritanischen Kulturkreises nicht mehr zur Deckung gebracht werden konnten."⁵⁰

Im Gegensatz dazu wurde die weiße Frau, die unter Ureinwohner geriet, zur Märtyrerin stilisiert. Als Vorbild diente "[...] Hannah Duston, die von Indianern als Kind entführt wurde und sich die Freiheit mit dem Tomahawk erkämpfte, ein Sinnbild für die Antisinnlichkeit und den Stolz der Siedlerfrau, vor deren fesselnder Kraft sich der Mann fürchten muss."⁵¹ Grund hierfür spielte wiederum die Deformierung der Ureinwohner zu Monstern, welche weiße Kinder brutal ermordeten und sich Frauen gewaltsam aneigneten. Entführten Frauen, die in die weiße Gesellschaft zurückkehrten wurde eine abwertende Haltung entgegengebracht. Diese wurde noch verschlimmert, falls sie ein sogenanntes Mischlingskind zur Welt brachten, wie das folgende Filmbeispiel illustriert. Deswegen gibt es auch die verbreitete Geste in einer Schlacht mit den indigenen Kämpfern die letzte Kugel für den Selbstmord der Frauen aufzusparen.

In *Trooper Hook* (1957) wird Cora Sutliff (Barbara Stanwyck) von den Apachen entführt. Sie wird die Squaw des Häuptlings und gebärt ihm einen Sohn. Als Soldaten sie befreien, besteht sie darauf, ihren Sohn zu behalten. Sie erklärt Sergeant Hook, wie es ihr erging, und dass sie alles tat, um zu überleben. Dieser zeigt Verständnis und offenbart ähnlich einschneidende Erlebnisse aus dem Bürgerkrieg. Die weiße Gesellschaft hat die Einstellung, das Opfer zu beschuldigen.⁵² Cora kehrt zu ihrem alten Ehemann, Fred Sutliff, zurück, der sich

⁴⁹ In: Seeßlen, Georg: Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren (2011). S.12.

⁵⁰ In: Seeßlen, Georg: Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren (2011). S.12f.

⁵¹ In: Seeßlen, Georg: Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren (2011). S.13.

⁵² Die "Blame the victim" Einstellung ist in alten wie aktuellen Western häufig präsent und leider gibt es historische Beispiele, die dies belegen: John Milleain, der die Sexarbeiterin Julia Bulette ermordete, erhielt von respektablen Damen massive Unterstützung, während er im Gefängnis auf die Vollstreckung der Todesstrafe wartete. Vgl.: Limerick, Patricia Nelson: The legacy of conquest. The unbroken past of the American West. 1. Aufl. New York: Norton. (1987). S.50.

weigert mit dem unehelichen Mischlingskind zusammenzuleben. Sie besteht darauf und möchte, dass ihr Mann der Familie eine Chance gibt. Schließlich meint Fred, er würde ihr verzeihen, doch das versetzt Cora in Rage, da sie nicht der Meinung ist, es gäbe etwas zu vergeben. Sie verlässt Fred mit ihrem Sohn und findet in Hook einen passenden Mann. Nanchez, der Apachenhäuptling, und Fred sterben beim abschließenden Überfall der Apachen.⁵³

In der Vorstellungskraft der Amerikaner hatte der Westen des Landes immer einen besonderen Platz. Vor allem der weite Westen, beginnend mit den spektakulären Rocky Mountains, hatte durch seine bis dahin ungekannten Landschafts- und Naturphänomene einen besonderen, romantischen Reiz. Die Amerikaner assoziierten mit dieser Region des Landes einen freigeistigen, wilden Lebensstil, der in starkem Kontrast zu der immer stärker regulierten Welt des Ostens stand. Der Westerner wurde rasch zu einer mythischen Figur, indem dime novels und mündliche Überlieferungen die harte Realität der physischen Beschwerlichkeiten und Entbehrungen, Einsamkeit und fehlenden Möglichkeiten für sozialen und beruflichen Aufstieg ausblendeten: "Instead, [...] the cowboy became one of the most powerful symbols of what had long been an important ideal in the American mind - the ideal of the natural man."⁵⁴ Ein wichtiges Ideal der Amerikaner wurde schließlich mit dem Mythos des Westerners verbunden, er wurde zum sogenannten "natural man".

Im puritanischen Amerika ging es um strikten, tugendhaften Lebensstil, das Land sollte nach Gottes Willen nutzbar gemacht werden, Sinnlichkeit und Ästhetik hatten keinen Stellenwert. Der Westerner trug diesen selbstbeschränkenden Lebensstil noch in sich, suchte jedoch, im Bemühen diesen zu überwinden, nach verlorener Freude und der Schönheit des Landes.⁵⁵

Die puritanische Denkweise lehnte die Natur und Wildnis als chaotische, und "teuflische" Umgebung ab. Erst durch die Publikation *Entertaining Passages* von Colonel Benjamin Church im Jahr 1716 fand allmählich ein Umdenken statt: Nachfolgende Werke erkannten die Wildnis sowohl in ihrer realistischen Härte, als auch in ihrer Schönheit an. Die Figur eines von Gott und Teufel bedrängten Opfers

⁵³ Vgl. Loy, R. Philip: *Westerns in a changing America, 1955-2000*. Jefferson, N.C.:McFarland (2004). S.284f.

⁵⁴ In: Brinkley, Alan: *The Unfinished Nation. A Concise History of the American People*. New York: McGraw-Hill (Overture books) (1993). S.447

⁵⁵ Vgl. Seeßlen, Georg: *Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films*. Marburg: Schüren (2011). S.15.

wich dem Typus des jagenden Helden. Nachfolgende Autoren versuchten die Wildnis und das neue Land als Heimat zu verstehen, anstatt es abzulehnen und an der europäischen Lebensweise festzuhalten.⁵⁶

"The myth of the frontier - the wide-open american landscape seen as the opportunity for any strong, self-reliant individual to make the best out of what is offered - is noticeable in all Western films."⁵⁷ Die Figuren des Western sind mit weitgehend unberührter Wildnis und Natur konfrontiert. Jeder versucht auf seine Weise, sich mit dieser zu arrangieren, sei es durch die Errichtung von Infrastruktur, durch das landwirtschaftliche Nutzen des Weidelandes, die Suche nach Bodenschätzen oder durch die rein sinnliche Erfahrung, unbesiedeltes Land zu durchstreifen. Bestimmte gesellschaftliche Rollen sind im Mythos des Grenzlandes immer wieder zu finden und deswegen in ihrem gemeinsamen Auftreten essentiell für den Western, zum Beispiel Pioniere, Revolverhelden, Cowboys, Gesetzlose, Lehrer, Bardamen und -männer, Farmer, Goldschürfer, etc.⁵⁸

In Erzählungen kamen immer häufiger Heldenfiguren vor und deuteten die Notwendigkeit eines symbolhaften Helden an.⁵⁹ Die amerikanischen Ureinwohner waren zwar immer noch als den Weißen unterlegen angesehen, doch sie wurden im Zuge dieser Entwicklung sukzessive positiver dargestellt, was die Entstehung eines weißen anglo-amerikanischen Helden begünstigte. Der Ureinwohner ist sein Widersacher, gegen den er sich erprobt und seine heroischen Kräfte als Repräsentant der Zivilisation entwickelt.⁶⁰ Die Ursachen dafür sind tragisch: "Vor allem die Romantisierung und damit Fiktionalisierung und Mythologisierung der UreinwohnerInnen schritt parallel zu ihrer realen Ausrottung voran. Je weniger Bedrohung von ihnen ausging, desto eher wurde es möglich, sie in der Literatur als

⁵⁶ Vgl. Slotkin, Richard: Regeneration through violence. The mythology of the American frontier, 1600-1860. 1. Aufl. Middletown, Conn: Wesleyan University Press (1953). S.180f.

⁵⁷ In: Slotkin, Richard: Regeneration through violence. The mythology of the American frontier, 1600-1860. 1. Aufl. Middletown, Conn: Wesleyan University Press (1953). S.5.

⁵⁸ Vgl. Spiegelner, Susanne: Women in the American Western Film from 1930-1980: Historical Reality and Filmic Representation. Shaker Verlag: Aachen (2002). S.17.

⁵⁹ etwa ab Mitte des 18. Jahrhunderts

⁶⁰ Vgl. Slotkin, Richard: Regeneration through violence. The mythology of the American frontier, 1600-1860. 1. Aufl. Middletown, Conn: Wesleyan University Press (1953). S.189f.

'edle Wilde' zu zeichnen. Die grundlegend rassistischen Muster in ihrer Darstellung blieben unverändert erhalten."⁶¹

2.3.3. Epische Erzählungen über Moral, Gesetz und Gewalt

Bazin sieht in den Westernerzählungen das dramatische Schema des höfischen epischen Romans. Mächte des Bösen stehen den Verfechtern einer guten, gerechten Sache gegenüber. Gerade in der isolierten Einsamkeit der entstehenden Dörfer in der weiten, oft äußerst kargen Landschaft des amerikanischen Westens, steckt ein ideales Dramenszenario: "Jene unendlichen Prärie- Wüsten- und Felslandschaften, in denen die kleine Stadt mit ihren Holzhäusern wirkt wie die verletzte Amöbe einer Zivilisation, sind allen Möglichkeiten offen."⁶² Die indigene Bevölkerung macht sich die Natur nicht Untertan, sondern identifiziert sich mit ihrer Wildheit, die christlichen weißen Einwanderer hingegen, treten als "Eroberer und Schöpfer einer Neuen Welt"⁶³ auf. Wo ihre Pferde reiten, gilt es fruchtbares Land zu bewirtschaften, technischer Fortschritt bedingt durch Moral prägen die Errichtung des neuen Paradieses. Doch das komplexe System aus Postkutschen, der Erschließung fernster Regionen durch den Bau der Eisenbahn, den Schutz des Militärs sieht Bazin hinter der Einführung und Exekution des Rechtssystems als zweitrangig. Das immer wieder verhandelte Verhältnis zwischen staatlich verankertem Recht und Moral stellt eine zentrale Frage dieser Zeit dar. Für die Eroberung der wilden, unberührten Landstriche sind junge, mutige Männer prädestiniert.

"Und wie jeder weiß, lässt die Vertrautheit mit dem Tod kaum Platz für die Angst vor der Hölle, für Skrupel und moralische Erwägungen. Polizei und Gerichte bringen vor allem den Schwachen Vorteile. Gerade die Kraft dieses menschlichen Eroberungsprinzips war auch seine Schwäche. Wo die individuelle Moral gefährdet ist, kann nur das Gesetz die Ordnung des Guten und das Gute der Ordnung aufzwingen. Das Gesetz aber ist umso ungerechter,

⁶¹ In: Weidinger, Martin: Nationale Mythen - männliche Helden. Politik und Geschlecht im amerikanischen Western. Frankfurt am Main: Campus (Politik der Geschlechterverhältnisse, 31) (2006). S.67.

⁶² In: Bazin, André: Der Western oder: Das amerikanische Kino par excellence (1953). S.45. In: Rebhandl, Bert: Western. Genre und Geschichte. Wien: Zsolnay (Kino). (2007) S.40-50.

⁶³ In: Bazin, André: Der Western oder: Das amerikanische Kino par excellence (1953). S.46. In: Rebhandl, Bert: Western. Genre und Geschichte. Wien: Zsolnay (Kino). (2007) S.40-50.

als es eine gesellschaftliche Moral sichern will, die sich um die individuellen Verdienste derer nicht kümmert, die diese Gesellschaft bilden."⁶⁴

Deswegen kann dieses Gesetz nur von Männern durchgesetzt werden, die in ihrer Stärke und ihrem Mut den Verbrechern ebenbürtig sind. Oft haben die Sheriffs eine gesetzlose Vergangenheit oder Zukunft vor sich. Sie stehen mit den von ihnen Verfolgten auf einer Stufe, oft nur durch den Stern an der Brust unterscheidbar gemacht. "So entsteht und festigt sich ein unvermeidlicher, notwendiger Widerspruch. Moralisch ist der Unterschied zwischen denen, die als 'Outlaws' gelten, und denen, die innerhalb des Gesetzes stehen, oft nicht sehr groß. Doch der Sheriffstern muss eine Art Sakrament der Gerechtigkeit konstituieren, dessen Wert unabhängig ist von den Verdiensten seines Trägers."⁶⁵ Urteile werden äußerst rasch gefällt und vollstreckt. Dies stellt einen zweiten Widerspruch dar, war jedoch für die Durchsetzung der Rechtsprechung im Alltag dringend nötig. In vielen Filmen ist zu sehen, wie Mörder oft schon am nächsten Tag gehängt werden. Alibis und mildernde Umstände werden, um keine Zeit zu verlieren, nicht überprüft. Zeit in Gefangenschaft bedeutet Möglichkeiten des Ausbrechens. "Um die Gesellschaft zu schützen, nimmt sie das Risiko in Kauf, gegen deren vielleicht unruhigste, aber nicht nutzloseste, vielleicht sogar verdienstvollste Kinder undankbar zu sein."⁶⁶

"Aber dieser epische Stil erhält seinen Sinn nur von der Moral, die ihm unterliegt und ihn rechtfertigt. Diese Moral ist die einer Welt, in der das gesellschaftlich Gute und Böse, in all ihrer Reinheit und Notwendigkeit, als zwei in sich geschlossene Grundelemente existieren. Doch das Gute im Urzustand gebietet das Gesetz in seiner ursprünglichen Strenge, und das Epos wird zur Tragödie durch das Auftauchen des ersten Widerspruchs zwischen der Transzendenz der gesellschaftlichen und der Besonderheit der moralischen Gerechtigkeit, zwischen dem kategorischen Imperativ des Gesetzes, das die Ordnung des künftigen Staates verbürgt, und dem nicht weniger unbeugsamen Imperativ des individuellen Gewissens."⁶⁷

Um gegen die Wildnis, die kapitalistischen, habgierigen Pläne und Taten Einzelner und Unternehmen und gegen die zum Teil kriegerisch gesinnte indigene Bevölkerung zu bestehen, war Gewalt nötig. Die einen wendeten Gewalt an, um ihre Rechte, ihr Hab und Gut zu verteidigen, die anderen um sich fremden Besitzes zu bemächtigen.

⁶⁴ In: Bazin, André: Der Western oder: Das amerikanische Kino par excellence (1953). S.46. In: Rebhandl, Bert: Western. Genre und Geschichte. Wien: Zsolnay (Kino). (2007) S.40-50.

⁶⁵ In: Bazin, André: Der Western oder: Das amerikanische Kino par excellence (1953). S.46. In: Rebhandl, Bert: Western. Genre und Geschichte. Wien: Zsolnay (Kino). (2007) S.40-50.

⁶⁶ In: Bazin, André: Der Western oder: Das amerikanische Kino par excellence (1953). S.47. In: Rebhandl, Bert: Western. Genre und Geschichte. Wien: Zsolnay (Kino). (2007) S.40-50.

⁶⁷ In: Bazin, André: Der Western oder: Das amerikanische Kino par excellence (1953). S.48. In: Rebhandl, Bert: Western. Genre und Geschichte. Wien: Zsolnay (Kino). (2007) S.40-50.

Um dieser Gewalt Einhalt zu gebieten, wurde wiederum Gewalt angewandt. Der Zugang zu Schusswaffen war äußerst liberal geregelt. Das Mythologisieren des perfekten Umgangs mit Pistolen und Gewehren nahm artistisch anmutende Ausformungen an. Es entstanden Revolverhelden, die binnen Bruchteilen einer Sekunde ihre Waffe ziehen konnten und kleinste Gegenstände aus größter Entfernung trafen. Vor allem Gesetzlosen wurden derartige Fähigkeiten zugeschrieben.

In der Mythologie des Westerns war der Einsatz von Gewalt eng an einen Ehrenkodex gebunden. Solange dieser eingehalten wurde, konnte es bis zum Äußersten kommen, dem Tod des Kontrahenten. Selbstverteidigung war straffrei. Jeder konnte zum Duell gefordert werden, das Ablehnen eines Duells verletzte den Stolz des Herausforderers und schadete oft dem Ruf des Verweigernden, falls dieser keinen bereits legendären Ruf als schnellster Schütze genießte. Als unehrenhaft galt es auf Unbewaffnete oder in den Rücken zu schießen.

Durch das Aussetzen von Kopfgeldern instrumentalisierte das Gesetz die Anwendung von Gewalt. Tod oder lebendig machte oft keinen Unterschied für die potentielle Auszahlung. Jeder konnte eingreifen, als gesuchter Verbrecher gab es keine Sicherheit mehr. Je höher die Summe, desto blasser wurden Ehre und Stolz der Jäger.

"In sich vereinigt der Westerner auch alle Heldengestalten, die die Geschichte begleitet haben; von jedem mythischen Mann steckt etwas in ihm, Ahasver, Abraham, Moses, Herkules - er ist der Mensch, dem allzu oft Übermenschliches aufgegeben ist. Zugleich ist er aber auch ein normaler Mensch, jemand der nichts Besonderes sein will, der lebt wie die anderen, nur gefährlicher und glanzvoller. Der Western-Held ist im Allgemeinen ein Held, der keinen Führungsanspruch erhebt; schon deshalb sind wir eher bereit, seine Gewalt zu akzeptieren als etwa die eines militärischen Führers."⁶⁸

2.4. Geschlechterkonstruktion

2.4.1. Die männliche Sphäre

Bazin ist der Ansicht, dass die für die Mythologie des Westerns so wichtige Trennung von Gut und Böse nur für Männer existiert.

⁶⁸ Vgl. Seeßlen, Georg: Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren (2011). S.17f.

"Die Frauen, egal auf welcher Stufe der gesellschaftlichen Hierarchie sie stehen, sind auf jeden Fall der Liebe, zumindest der Achtung und des Mitleids würdig. Auch das geringste Freudenmädchen leistet Sühne durch Liebe und Tod - [...]. Hingegen ist selbst der gute Cowboy mehr oder weniger 'vorbestraft', und gerade das macht die moralischste aller Ehen zwischen dem Helden und der Heldin möglich. In der Welt des Western also sind die Frauen gut, nur der Mann ist schlecht. So schlecht, dass auch der beste von ihnen für die Ursünde seines Geschlechts durch Prüfungen gewissermaßen sühnen muss. Im irdischen Paradies führte Eva Adam in Versuchung. Der angelsächsische Puritanismus kehrt diese biblische Situation unter dem Druck der historischen Verhältnisse um. Wenn hier eine Frau 'fällt', dann immer als Folge männlichen Begehrens."⁶⁹

Bazin sieht also die Verantwortung für das sexuelle Begehren der Männer bei ihnen selbst⁷⁰, und die Frauen, egal ob sexualisiert oder entsexualisiert dargestellt, in jedem Fall als Opfer dieses Begehrens. Gemäß seiner Lesart des Westerns als episches Drama, ist in seinen Augen der Westerner der Frau erst würdig, nachdem er Prüfungen besteht, die ihm entweder bescheiden gegen das Böse vorgegangen zu sein, oder sein sexuelles Begehren unter Kontrolle zu haben⁷¹ und zügeln zu können. Allerdings spiegelt sich dies, wie die vorliegende Arbeit später zeigen wird, nicht allgemein im Umgang des Westerns mit Frauen wider. Es gibt zahlreiche Filme, in welchen eindeutig die Frau für das sexuelle Begehren des Mannes verantwortlich gemacht wird. Sehr deutlich ist dies zum Beispiel am später ausführlicher beschriebenen Film *The Last Frontier* (1955) zu sehen. Die Tatsache, dass eine Frau attraktiv ist, macht sie zu einer potentiellen Gefahr für den Mann und sie wird, falls der Mann die sogenannten Prüfungen nicht besteht, zur Rechenschaft gezogen.

Spiegeler sieht die Beurteilung der Geschlechter im Western umgekehrt. Während Cowboys eine Art idealisierten amerikanischen Adam repräsentieren, der sich für Recht, Ordnung und moralische Werte einsetzt, werden Frauen mit der sexualisierten, sündigen Eva oder mit dem Einzug der Gesellschaft verbunden. Cowboys fliehen vor beiden in den Westen. Sie bereiten zwar dort den Weg für die Zivilisation durch die Bändigung der Wildnis vor, reiten jedoch beim Eintreffen dieser gegen Sonnenuntergang weiter in den Westen, wo noch keine Frau war. Für den Lebensstil des freiheitsliebenden, individualistischen Westerners stellt die Frau eine Bedrohung dar, vor der er die Flucht ergreift.⁷²

⁶⁹ In: Bazin, André: *Der Western oder: Das amerikanische Kino par excellence* (1953). S.46f. In: Rebhandl, Bert: *Western. Genre und Geschichte*. Wien: Zsolnay (Kino). (2007) S.40-50.

⁷⁰ Worin ihm die vollste Zustimmung des Verfassers zu Teil wird

⁷¹ Das heißt das Gute in ihm, hat das böse Triebhafte in ihm unter Kontrolle.

⁷² Vgl. Spiegeler, Susanne: *Women in the American Western Film from 1930-1980: Historical Reality and Filmic Representation*. Shaker Verlag: Aachen (2002). S.20.

Westerner haben sich eine Außenwelt erobert, die gegen die von Frauen regierte Innenwelt, ausgerichtet ist. In den häuslichen Räumlichkeiten der Frau fühlt er sich eingeeengt, gefangen, in der Weite des Landes frei und allein. Sich für eine Welt zu entscheiden verspricht kein Glück, so sucht der Westerner nach einer Lebensweise die es ihm ermöglicht in beiden Sphären zu wandeln, was letztendlich oft bedeutet zwischen ihnen zu stehen und dadurch in beiden keinen Platz zu finden. Doch die Suche bleibt.⁷³

Während Spiegeler den Westerner ganz klar in der Wildnis verortet, teilt Martin Weidinger die Ansicht Seeßlens und sieht den Westerner an Schnittstelle von Zivilisation und Wildnis. Dort sucht er allerdings nicht wie bei Seeßlen nach seinem Platz, sondern bewegt sich, wenn nötig, in beiden Gebieten souverän. Er darf dabei weder zu zivilisiert, noch zu wild sein um weder der weiblichen städtischen Sphäre, noch der wilden Sphäre der Ureinwohner oder primitiver, verrohter Verbrecherbanden zugeordnet zu werden.⁷⁴

Im Gegensatz zum flüchtenden, seinen Platz suchenden Westerner sieht ihn Robert Warshaw als einen Mann der das Leben sowohl hinnimmt wie es kommt, als es auch zu genießen weiß. Egal welchem Beruf er nachgeht, er scheint tatsächlich ohne Beschäftigung zu sein. Er hat Zeit in Bars zu gehen, Poker zu spielen, durch die Gegend zu reiten, in den Sonnenuntergang zu blicken, vorm Saloon auf einem Schaukelstuhl ein Nickerchen zu halten und dabei trotzdem im Zweifel einer größeren Aufgabe nachzugehen. Oft ist nicht klar was und ob er überhaupt etwas besitzt, abgesehen von Pferd und Waffe. Er behält in jeder Situation Lockerheit und Nervenstärke.⁷⁵

Diese sich zum Teil widersprechenden Bilder des Westerners sieht Seeßlen als vereinbar an. Er versteht den Westerner als Projektionsfläche, die so überladen ist, dass sie spielend Paradoxien vereint und flexibel ausgestaltet werden kann, dabei aber doch stets Archetypus bleibt.

⁷³ Vgl. Seeßlen, Georg: Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren (2011). S.202f.

⁷⁴ In: Weidinger, Martin: Nationale Mythen - männliche Helden. Politik und Geschlecht im amerikanischen Western. Frankfurt am Main: Campus (Politik der Geschlechterverhältnisse, 31). (2006). S.97.

⁷⁵ Vgl. Warshaw, Robert: Der Westerner (1954). S.54. In: Rebhandl, Bert (Hg.): Western. Genre und Geschichte. Wien: Paul Zsolnay Verlag (2007). S.51-70.

"Der Westerner ist so schwer beladen mit Geschichte, dass er nicht anders als zeitlos werden kann. Der Westerner ist so randvoll mit Psychologie, dass er nicht anders als allegorisch werden kann. Der Westerner ist so beschäftigt, dass er nicht anders als ruhig werden kann. Es gibt kaum einen Traum, kaum eine Hoffnung, kaum eine Angst, kaum eine Ideologie, kaum ein Trauma, kaum einen Zorn, die sich nicht in die Satteltasche eines Western-Helden packen ließen."⁷⁶

Die frühen Westernhelden brachten das Konzept des guten bösen Mannes hervor. Oft waren die Helden Gesetzlose die moralisch richtig handelten. William S. Hart ist der erste tragische Held des Western, der sich moralisch immer wieder bekehren lässt, sich gegen Ungerechtigkeiten einsetzt, Frauen und Kinder rettet, jedoch keinen Platz in der Gesellschaft findet und all dies auf seinem Ritt gen Westen hinter sich lässt.⁷⁷

Mit dem Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm löste der Gangsterfilm den Western vorübergehend in seiner Popularität ab. Die Figur des Gangsters und des Westerners beeinflussten sich in dieser Zeit gegenseitig. Der Volksheldtypus Gangster wurde im Western zum Gesetzlosen, die Westernhelden werden zunehmend psychologisiert. Aus dem guten bösen Mann, wird der Mann der beim Kampf gegen das Böse nicht gut bleiben kann.⁷⁸ "Die großen Western zu Beginn des Tonfilms handeln auch davon, wie ihre Helden die Lebensbedingungen des Westerns verinnerlichen; auf die Aktion folgt das Psychodrama und umgekehrt."⁷⁹

Westernhelden werden in der zweiten Hälfte der 30er wortkarger, dafür haben die wenigen Sätze mehr Gewicht und sind Ausdruck eines ungeschriebenen Codes, einer Art Ehrenkodex. Stilprägend war die trockene Spielweise Gary Coopers die zahlreiche aufkommende Westerndarsteller beeinflusste.⁸⁰ Sprache entwickelte sich zur Waffe der Frau, trotzdem setzten sich die Männer mit wenigen Sätzen durch. Die wenigen Worte, die Westerner zu sagen hatten, zählten umso mehr.

Die Waffe des Westerners ist Gewalt. Egal ob er Gewalt ablehnt oder sie bereitwillig einsetzt, um zu überleben und die zu retten die ihm wichtig sind, setzt er immer wieder Gewalt ein. Schusswaffen gehören zu den wichtigsten Symbolen des Westerns "und ist mit ein unverzichtbarer Ausdruck der Männlichkeit des Helden. Ihr

⁷⁶ Vgl. Seeßlen, Georg: Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren (2011). S.17.f.

⁷⁷ Vgl. Ebd. S.25f.

⁷⁸ Vgl. Ebd. S.44f.

⁷⁹ In: Seeßlen, Georg: Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren (2011). S.46.

⁸⁰ Vgl. Ebd. S.51.

regelmäßiger Gebrauch ist wiederum als Re-Affirmation dieser Männlichkeit anzusehen."⁸¹ Die gewaltvolle Austragung seiner Konflikte stellt eine klare Abgrenzung zum urbanen, industrialisierten Nordosten der USA ab, wo Konflikte in Gesprächen (und damit, der Denkweise des Genres folgend, weiblichen Mitteln) ausgetragen werden. Ein Sieg des Helden ist immer auch ein Sieg der guten Moral über die Unmoral des Bösen.⁸²

Das soziale Umfeld des Westerners ist männlich geprägt. Er bewegt sich unter engen Freunden, Kollegen, Soldaten und Kameraden. Er meidet die Gesellschaft von Frauen eher, verhält sich ihnen gegenüber aber höflich, auch als Abgrenzung zu seinen Widersachern. Allerdings ist sein Verhalten gegenüber Frauen näher an paternalistischer Bevormundung als an Respekt. Er unterstellt ihnen insgeheim, manchmal auch offen, die Welt in der er sich bewegt nicht zu verstehen. Sein Äußeres ist, vor allem in den früheren Jahrzehnten des Genres, stets sehr gepflegt aber gleichzeitig nicht zu glatt (da dies mit einer großstädtischen Schlitzohrigkeit verbunden werden könnte).⁸³

Westerner sind einer Zeit verhaftet, die dabei ist zu verschwinden oder bereits vergangen ist. Sie stehen dem Fortschritt eher skeptisch gegenüber. Einer der Hauptgründe warum sie vor Frauen und der Zivilisation flüchten, ist der Wunsch an einem Status quo festhalten zu können. Bereits vor den 50er Jahren ist der Übergang von einer alten in eine neue Zeit immer wieder zu sehen, doch ab den 50ern wird dieser Übergang offen thematisiert. Am deutlichsten in *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) aus dem das berühmte, den Western charakterisierende Zitat "When the legend becomes fact, print the legend!" stammt. "Der Westen ist so lange offen, als für die zeitlichen Probleme eine räumliche Lösung möglich ist."⁸⁴

⁸¹ In: Weidinger, Martin: Nationale Mythen - männliche Helden. Politik und Geschlecht im amerikanischen Western. Frankfurt am Main: Campus (Politik der Geschlechterverhältnisse, 31) (2006). S.100.

⁸² Vgl. Ebd. S.100f.

⁸³ Vgl. Ebd. S.101f.

⁸⁴ In: Rebhandl, Bert: Alte Rassen. Der Western als kollektives Übergangsobjekt. S.21. In: Rebhandl, Bert (Hg.): Western. Genre und Geschichte. Wien: Paul Zsolnay Verlag (2007). S.9-23.

2.4.2. Die weibliche Sphäre

Die sexuelle Reinheit der Frau und die Bewahrung ihrer Unschuld ist lange Zeit ein zentrales Motiv des Westerns. Schon D.W. Griffith drehte zahlreiche Western "in denen häufig die Situation einer belagerten Blockhütte den Höhepunkt einer erotischen Symbolhandlung bildete: Die Geschichte, die Zivilisation, der Friede, der aus der Verteidigung der Unschuld der Frau resultiert, ist die historische Aufgabe seiner Helden."⁸⁵ Dies passt noch zu Bazins Sichtweise des Westerns in den 50er Jahren und wird von ihm genauer erläutert.

Bazin setzt, wie zuvor schon festgestellt, die Frau in der Mythologie des Western mit dem Guten gleich. Frauen sind eine Besonderheit, da sie im Grenzgebiet eine Minderheit darstellen. Aufgrund ihrer Seltenheit und der Gefährlichkeit des rauen Lebens waren sie es wert beschützt zu werden.

"Doch um die Achtung vor den Frauen zu gewährleisten, bedurfte es mehr als der Angst um etwas so Nichtiges wie das Leben: Es bedurfte der positiven Kraft eines Mythos. Dieser Mythos setzt die Frau als Hüterin der sozialen Tugenden ein, die diese noch chaotische Welt dringend braucht. Die Frau birgt nicht nur die physische Zukunft, sondern, weil sie nach familiärer Ordnung strebt wie die Wurzel in die Erde, auch die moralischen Grundlagen dieser Gesellschaft."⁸⁶

Fortpflanzung und die Gründung von Familien war für das Wachsen der Nation und die Besiedelung des Westens sehr wichtig, deswegen ist der hohe Stellenwert von Familie für die Politik und Religion naheliegend. Obwohl beide Geschlechter dafür notwendig waren, wurde die Möglichkeit der Fortpflanzung und Familiengründung eng mit der Frau verbunden. Und da die Frau so wichtig für den Fortbestand und die Weiterentwicklung der Menschen war, und davon ausgegangen wird, dass wofür sie einsteht zum Wohl der Kinder und damit aller Menschen ist, wurde sie als nächster Schritt zur moralischen Instanz.

Die Figur Evas im neu entdeckten Land wurde verformt: Anstatt sie als verführerisch wahrzunehmen, wurde sie zur personifizierten Unschuld und Reinheit, frei von

⁸⁵ In: Seeßlen, Georg: Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren (2011). S.21.

⁸⁶ In: Bazin, André: Der Western oder: Das amerikanische Kino par excellence. (1953). S.46f. In: Rebhandl, Bert (2007): Western. Genre und Geschichte. Wien: Zsolnay (Kino). S.40-50.

Sünden. Dadurch erst konnten die Männer im Westen wieder zu Adam werden, da Gott sie noch nicht aus dem Paradies vertrieben hat.⁸⁷

"This finally makes the American westward movement or American experience a male experience in a basic sense. The desire to escape the feminine sphere of influence, represented in Western films by the portrayal of civilization penetrating into Western frontier wilderness, thus finds its origin in the myth of a New Garden of Eden without the female element in it."⁸⁸

Die Mythologie der Frau ist eine von Männern geschaffene Mythologie. Die Eroberung und Erkundung der Wildnis ist eine Angelegenheit der Männer, die vor dem Einfluss der Frauen flüchten. Der Western transportiert dieses Bild eines spielerischen Mannes der in die Natur möchte, aber Angst hat, dass ihm seine Mutter oder Frau das Spielen verbietet. Deswegen fehlt dem neuen Garten Eden das weibliche Element, der Mann hat scheinbar Angst mit der Frau zu spielen. Sowohl Frauen als auch Wildnis werden mit Reinheit und Unschuld gleichgesetzt, trotzdem wird die Wildnis dem Mann oft zum Ersatz für Frauen.

Aus dem männlichen Stereotyp des heldenhaften, jedoch vor der Gesellschaft fliehenden Westerners leitet Spiegeler ab, dass eine Frau als Westernheldin nicht funktionieren kann, da der Western die Frau mit Zivilisation anstatt von Einsamkeit verbindet. Ihr Lebensstil wird von niemandem bedroht, sie kämpft inmitten der Gesellschaft für diese, nicht wie der Cowboy von außen.⁸⁹ Um in dessen Rolle zu schlüpfen muss sie ihre weibliche Seite aufgeben und zum Mann werden.⁹⁰ Eine Frau kann also nicht als Frau zur Heldin werden, sondern muss sich durch Aneignung oder Imitation männlicher Eigenschaften und Attribute als Mann beweisen, denn nur Männer sind alleine überlebensfähig.

"According to society's accepted role definitions, which films have always reflected in microcosm, the interests of men and women are not only different, but actually opposed. A man is supposedly most himself when he is driving to achieve, to create, to conquer; he is least himself when reflecting or making love. A woman is supposedly most herself in the throes of emotion (the love of man or children), and least herself, that is, least 'womanly,' in the pursuit of knowledge or success."⁹¹

⁸⁷ Vgl. Spiegeler, Susanne: Women in the American Western Film from 1930-1980: Historical Reality and Filmic Representation. Shaker Verlag: Aachen (2002). S.21.

⁸⁸ In: Spiegeler, Susanne: Women in the American Western Film from 1930-1980: Historical Reality and Filmic Representation. Shaker Verlag: Aachen (2002). S.21.

⁸⁹ Ebd. S.21.

⁹⁰ In: Johnston, Claire: "Women's Cinema as Counter-Cinema". S.138. In: Erens, Patricia (Hg.): Sexual Strategies. The World of Women in Film. Horizon Press: New York (1979). S.133-155.

⁹¹ In: Haskell, Molly: From reverence to rape. The treatment of women in the movies. 2. Aufl. Chicago: University of Chicago Press (1987) S.4.

Molly Haskell's Zitat ist auf die überwiegende Darstellung von Frauen in Hollywoodgenres zu beziehen, trifft aber besonders auf den Western zu.

"Social responsibility involves not the fulfillment of masculine dreams but the regretful abandonment of them".⁹² Damit argumentiert Weidinger, den Ausführungen Dennis Bingham's folgend, dass eine Eheschließung ein Sieg der Frau über den Mann wäre, und deswegen nur selten eine Option für den Westerner darstellt. Andererseits gibt es einige Filmbeispiele in denen ein Mann eine Frau als Vervollkommnung seines Traums einer Gründeridentität mit Familie, Ranch, Vieh und Weideland sieht.⁹³

Heirat und Familie zählen zur weiblichen Sphäre und werden deshalb durch die männliche Sichtweise auf Frauendarstellung beeinflusst. Heirat steht für soziale Integration und ist ein essentieller Teil von Westernfilmen. Der Held kann die Eheoption entweder annehmen oder ablehnen, und erlangt dadurch (vor allem durch Ablehnung) einen bestimmten Status. Spiegeler sieht in der Zurückweisung bzw. dem Verzicht auf soziale Integration eine nostalgische Zelebrierung männlicher Überlegenheit über Frauen, da immer klar ist, dass diese mehr als nur gewillt sind sich in Eheverhältnisse zu begeben. In *Westward the Women* (1952) tritt sogar eine ganze Gruppe von Frauen eine strapaziöse Reise an um auf die wartenden Männer in Kalifornien zu treffen und zu heiraten. Die Ehe hat die Funktion die Erotik zu einem finalen sozialen Ritual zu erhöhen und ihre Bedeutung liegt einerseits in der Integration in die Gesellschaft, andererseits wird durch die Ablehnung der Ehe (das Wegreiten der Helden) Widerstand gegen soziale Verantwortungen und Erfordernisse demonstriert und dadurch auch die weibliche Sphäre zurückgewiesen. Positiv betrachtet gibt die Ehe, die durchaus ein wichtiger Bestandteil des Genres ist, dem Western eine positive Note, indem sie für Romantik, Aussöhnung, sowie Hoffnung und Zukunftsversprechen steht. Viele Westernfilme enden mit Eheschließungen oder der Aussicht darauf.⁹⁴

Wenn Familien jedoch schon am Anfang eines Films bestehen, bleiben diese meistens im Hintergrund und werden von Müttern und Hausfrauen gepflegt. Die

⁹² In: Bingham, Dennis: *Acting Male. Masculinities in the films of James Stewart, Jack Nicholson and Clint Eastwood*. New Brunswick (1994) S.67. zit.n. Weidinger, Martin: *Nationale Mythen - männliche Helden. Politik und Geschlecht im amerikanischen Western*. Frankfurt am Main: Campus (Politik der Geschlechterverhältnisse, 31) (2006). S.105.

⁹³ Zum Beispiel John Wayne in *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) und James Stewart in *The Naked Spur* (1955).

⁹⁴ Vgl. Spiegeler, Susanne: *Women in the American Western Film from 1930-1980: Historical Reality and Filmic Representation*. Shaker Verlag: Aachen (2002). S.32.

männlichen Helden verbringen trotz Familienzugehörigkeit oftmals kaum Zeit mit dieser und sind stattdessen auf Reisen. Wenn Familien in Western eine Rolle spielen, so sind sie meistens durch irgendetwas bedroht und der männliche Held bringt die missliche Lage wieder in Ordnung. So zum Beispiel in *Shane* (1953) in dem ebendieser der Starrett Familie gegen gierige Rancher zur Seite steht. In *The Searchers* (1956) rettet Ethan seine Nichte Debbie aus den Fängen der Ureinwohner. Umgekehrt zelebriert *Bonanza* (1959-1973) eine sehr positive Sichtweise auf Familie, die jederzeit Schutz, Unterstützung, Geborgenheit, Verständnis und Hilfe bietet, was vielleicht auch damit zu tun hat, dass alle Mitglieder der Familie (sogar der Koch) männlich waren.⁹⁵

Da Frauen in häuslichen Umgebungen verhaftet sind, die Farmen und Dörfer meistens meilenweit von Wildnis isoliert werden, sind sie äußerst immobil und passiv. Männliche Helden dürfen sowohl in der Wildnis als auch in den Städten wandeln, Frauen jedoch verlassen ihre Komfortzone in der Regel nicht, außer sie reisen ihrem Mann hinterher oder von einem Stützpunkt der Zivilisation zum nächsten.

Frauen setzen in der Regel ihre Sprache anstatt von Gewehren als Waffe ein, sind gegen das Töten von Menschen und haben auch mehr Angst zu sterben als Männer.⁹⁶ In wenigen Ausnahmen sprechen sich Frauen für Gewalt aus, zumeist wenn es um die Verteidigung vor Ureinwohnern geht, oder entführte Personen zurückgeholt werden sollen. Falls eine Frau doch einmal eine Schusswaffe in der Hand hält, wird schnell klar gemacht, dass sie den männlichen Ehrenkodex nicht versteht oder bewusst nicht befolgt. Folglich töten Frauen auf unehrenhafte Weise (beispielweise durch Schuss in den Rücken).

⁹⁵ Vgl. Spiegeler, Susanne: Women in the American Western Film from 1930-1980: Historical Reality and Filmic Representation. Shaker Verlag: Aachen (2002). S.32f.

⁹⁶ Vgl. Ebd. S.8.

3. Herausbildung der weiblichen Stereotype im Western

3.1. Wie kommt es zur Stereotypisierung?

Frauen wurden auf drei Ebenen stereotypisiert: In ihrer historischen Realität, in der Geschichtsschreibung und im Bereich der Fiktion. In der Realität lag die Stereotypisierung stark am Einfluss des viktorianischen Englands. Das Benehmen und Verhalten von Frauen war eng an patriarchale Vorgaben geknüpft. In der Geschichtsschreibung wurden sie durch ihr breites Ausklammern stereotypisiert. Wenige Frauen wurden idealisiert wie zum Beispiel die später beschriebene Narcissa Whitman, die tatsächliche alltägliche Realität des weiblichen Alltags im Westen wurde verschwiegen oder nicht weiter untersucht. Im Filmgenre Western wurden die Frauen durch die Regeln des Hollywood Studiosystem stereotypisiert. Genres und Publikum verlangten nach bestimmten Konventionen, der Western erhielt mythologischen Überbau und erschuf damit eine kreative Realität.⁹⁷

3.1.1. Warum braucht das Genre Western Stereotype?

Konventionelle Stereotype werden verwendet um den Zusehern durch Vertrautes und Vorwissen gewisse Grundkonstellationen schnell zu erklären. Dadurch findet auch schnell Identifikation mit positiven oder Abgrenzung von negativen Figuren statt. Die entstandene Erwartungshaltung des Publikums kann somit absichtlich rasch getäuscht oder enttäuscht werden, um interessante und unterhaltende Wendungen in der Handlungsarchitektur zu ermöglichen. Von der traditionellen Darstellung abweichende Stereotype wirken spannender und dienen öfter als Identifikationsfiguren. Im Westernfilm gibt es zahlreiche männliche als auch weibliche Stereotype. Dem Fokus dieser Arbeit geschuldet werden hier nur die weiblichen angeführt. Der Detailreichtum und die Vielseitigkeit ihrer Darstellung variieren von Jahrzehnt zu Jahrzehnt und Film zu Film.⁹⁸

⁹⁷ Vgl. Spiegel, Susanne: Women in the American Western Film from 1930-1980: Historical Reality and Filmic Representation. Aachen: Shaker Verlag (2002). S.230.

⁹⁸ Vgl. Spiegel, Susanne: Women in the American western film from 1930-1980. Historical reality and filmic representation. Aachen: Shaker (Berichte aus der Literaturwissenschaft) (2002). S.10f.

Seeßlen sieht im Western eine erotische Grundkonstellation, in der sich zwei männliche und zwei weibliche Idealbilder gegenüberstehen. Die weiße, oftmals blonde, hell gekleidete, in dieser Arbeit später als ehrenhaft bezeichnete Frau, und dunkelhaarige, dunkel gekleidete sinnliche Frau, zu der Seeßlen auch Mexikanerinnen und Frauen der indigenen Bevölkerung zählt. Das Wort heutzutage positiv konnotierte sinnlich war aus der damaligen protestantischen Sicht sündig und moralisch verurteilt, woraus später auch der entsprechende Stereotyp abgeleitet wird. Im Westerner sieht er zum einen den Abenteurer, naturverbundenen Mann, der sich oft auch mit der indigenen Bevölkerung befreundet hat, und dem gegenüberstehend den Gründer, gesetzestreue, protestantische Werte vertretende Familienvater oder Soldaten, der die amerikanischen Ureinwohner vehement bekämpft. "Die inneren Konflikte im Genre lassen sich als Entscheidungs- und Zuordnungsprozesse in dieser Konstellation deuten. Der Western ist alles andere als ein anti-erotisches Genre; seine Heldinnen und Helden haben schwer an ihren Versuchungen zu tragen."⁹⁹

Stereotype Darstellungen limitieren sowohl weibliche als auch männliche Rollen in jedem Genre. Gerade Western arbeiten mit eng gefassten Regeln und Richtlinien um ihre Charaktere zu definieren, da sich das Genre in einer historisch auf wenige Jahrzehnte begrenzten Zeitspanne abspielt. Diese Vergangenheit ist im Amerika der Gegenwart immer noch auszumachen, deswegen ist es wichtig den Erwartungen der Zuseher gerecht zu werden. Dies macht es notwendig bekannte historische Vertreter dieser Zeit in abenteuerreiche Geschichten zu verwickeln beziehungsweise Historisches nachzustellen. Frauenrollen werden im Genre als belanglos gesehen. Manchmal werden ihre Rollen eingefügt, um eine romantischen Nebenhandlung zu erstellen um möglicherweise auch weibliche Zuseher zufriedenzustellen. Da weibliche Rollen generell mit Häuslichkeit, Familie, Kindern, Zivilisation in Verbindung gebracht werden, besetzen sie im Western keine Hauptrollen. Frauen die sich so stark verhalten wie Männer werden lächerlich gemacht, stark kritisiert oder getötet, nur sehr selten überleben Frauen die ebenso viel Kraft und Mut wie die Männer zeigen bis zum Ende eines Films. Helden in Western Filmen demonstrieren die ganze Bandbreite an Repräsentationsmöglichkeiten welche die Grenzen des Genres (Zeit und Ort) zulassen. Das heißt, dass der Stereotyp Feigling zum Held werden

⁹⁹ In: Seeßlen, Georg: Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren (2011). S.14.

kann, ein guter zum bösen Charakter, oder umgekehrt, wird, sofern es der Plot erfordert. Ein weiblicher Charakter kann sich auch verändern, doch die Nuancen in der Repräsentation ihrer Transformation sind viel subtiler und schleichender. Männliche Stereotype sind nicht unbedingt zahlreicher als weibliche, aber sie erlauben vielfältigere Interpretationen ihrer Möglichkeiten. Männliche Rollen haben mehr psychologische Tiefe, da sie die Hauptcharaktere der Westernfilme sind. Das Setting und die Handlung sind um die männlichen Charaktere herum konstruiert. Die Strukturelemente dienen dem Erscheinungsbild des Helden und seiner Mission. Alles ist auf seine Bedürfnisse maßgeschneidert. Deswegen sind Männerrollen interessanter als Frauenrollen und männliche Figuren zu charakterisieren bietet vielseitigere und attraktivere Möglichkeiten als die Ausarbeitung eines weiblichen Charakters. Wichtig ist sich daran zu erinnern, dass das Western Genre schon immer von Männern für Männer geschrieben wurde. Durch diese einschränkende Ausgangssituation wird klar, dass die Bandbreite an Interpretationsangeboten bei weiblichen Figuren viel geringer ausfällt als bei den männlichen.¹⁰⁰

3.1.2. Ein Genre von Männern für Männer

"The story of women in film primarily a history of how men have presented them. Although many women were active in developing the art of the cinema, men tended to dominate the industry as they did in most other fields."¹⁰¹ Aufgrund der männlichen Dominanz im Filmgeschäft, wurden auch Frauen jahrzehntelang (und auch heute noch) vorwiegend aus männlicher Sicht dargestellt. Treffenderweise beschreibt Patricia Erens, dass die Geschichte der Frau im Film eigentlich die Geschichte der Präsentation von Frauen im Film durch Männer ist. Das Genre des Westerns stellt hier keine Ausnahme dar. In den ersten Jahrzehnten kristallisierten sich einige weibliche Stereotype heraus (häusliche/ehrenhafte Frau, Tomboy, sündige/moralisch verurteilte Frau) die sich einige ebenso stereotype Darstellungsweisen teilen: Sie können das Objekt der Begierde und dadurch Grund für die Handlungen des Helden

¹⁰⁰ Vgl. Spiegelner, Susanne: Women in the American western film from 1930-1980. Historical reality and filmic representation. Aachen: Shaker (Berichte aus der Literaturwissenschaft) (2002). S.35f.

¹⁰¹ In: Erens, Patricia: "Introduction". S.13 In: Erens, Patricia (Hg.): Sexual Strategems. The World of Women in Film. Horizon Press: New York (1979). S.13-17.

sein (der Held tritt aufgrund von Dingen die seine Auserwählte tut oder die ihr angetan werden in Aktion).

Frauen und Männer werden kontrastierend dargestellt. Die Überzeugungen und Verhaltensweisen der Männer setzen sich immer durch, männliche Aktivität wird weiblicher Passivität gegenübergestellt. Auch der Sprachgebrauch folgt diesem Muster: obwohl Frauen mehr reden, setzen sich die wortkargen Männer mit einzelnen Sätzen durch.¹⁰²

Pam Cook sieht in Westernfilmen Geschichten der männlichen Suche nach sexueller und nationaler Identität, in denen Frauen marginalisiert werden. Und doch entdeckt sie darin einen Widerspruch den sie mit folgenden Zitaten deutlich macht: "Einerseits steht sie am Rand: 'Es zählt das, was die Heldin auslöst, nicht das, was sie repräsentiert. Sie ist der Grund, (...) dessentwegen der Mann das tut, was er tut. Aus sich heraus hat die Frau nicht die geringste Bedeutung.' (Budd Boetticher) Andererseits steht sie im Zentrum: 'Zu jedem Western wird eine Frau hinzugefügt, denn ohne eine Frau würde der Western nicht funktionieren.' (Anthony Mann)".¹⁰³ Boetticher stellt fest, dass die Frau im Western die Funktion eines Symbols inne hat. Sie als Individuum, als Persönlichkeit ist unbedeutend. Wenn nun der Western ein epische Erzählung ist, in der das Gute gegen das Böse verteidigt wird, und die Frau für das Gute steht, gäbe es aber ohne sie nichts zu verteidigen und nichts zu gewinnen.

3.2. Mit welchen Mitteln stereotypisiert der Western seine Frauenrollen

3.2.1. Laura Mulvey und der sexualisierte männliche Blick ("male gaze")

Als der Feminismus Einzug in die Wissenschaft hatte, wurde auch die Darstellung von Frauen in Filmen zunehmend kritisch betrachtet. Einer der wichtigsten Texte war der 1975 publizierte Artikel "Film and Visual Pleasure" von Laura Mulvey. Der Text

¹⁰² Vgl. Spiegeler, Susanne: Women in the American Western Film from 1930-1980: Historical Reality and Filmic Representation. Shaker Verlag: Aachen (2002). S.12.

¹⁰³ In: Cook, Pam: Frauen und der Western. (1988) S.82f. In: Rebhandl, Bert: Western. Genre und Geschichte. Wien: Zsolnay (Kino) (2007). S.82-92.

wurde in den letzten Jahrzehnten nicht nur gelobt und zitiert sondern auch kritisiert, so zieht sie zum Beispiel den weiblichen sexualisierten Blick auf Männer in den Filmen nicht in Erwägung. Sie verwendet Freud's psychoanalytisches Modell ohne es zu hinterfragen und ignoriert dafür die Verbindung zwischen Voyeurismus und Masochismus, lässt dafür aber Schaulust und Narration verschmelzen. Norman K. Denzin zählt in "The Cinematic Society. The Voyeur's Gaze" viele Kritikpunkte gesammelt auf. Auch Spiegelers sieht viele von Mulveys Argumenten für die zeitgenössische Filmkritik als überholt an, vertritt aber die Meinung, dass das Konzept des "male gaze" auf das klassische Genre des Western anwendbar ist, vor allem auf die Vertreter vor 1980. Der Western wurde von Männern für Männer geschrieben, deswegen hilft das Konzept, der vom Publikum auf den Helden übertragene Macht des Blicks, die Herausbildung weiblicher Stereotype besser zu verstehen.¹⁰⁴

Im Folgenden findet sich Spiegelers Auseinandersetzung mit Mulvey's "male gaze", Jackie Staceys "Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship." und Vickie Piekarskis Artikel "Women Writers of Popular Westerns"¹⁰⁵ übersetzt und gekürzt wieder.

In der Regel sind es Männer die schauen und Frauen die angeschaut werden. Dadurch sind Männer in einer aktiven Rolle und bedeutungsgestaltend ("they are the maker of meaning"¹⁰⁶), während Frauen passiv angesehen werden, sie sind die Träger von Bedeutung ("they are the bearer of meaning"¹⁰⁷). Jemanden anzusehen bedeutet in einer machtvolleren Position zu sein, Kontrolle über das Blickobjekt zu haben. Üblicherweise hat der Mann die Kontrolle, er bestimmt den Blick auf die Frau. Auch die Betrachterin wird männlich, indem sie sich mit dem männlichen Blick identifiziert und sich selbst zum Objekt des Blickes macht. Der weibliche Körper wird für den Mann begehrenswert präsentiert, das weibliche Selbst wird zum Objekt der

¹⁰⁴ In: Spiegelers, Susanne: Women in the American western film from 1930-1980. Historical reality and filmic representation. Aachen: Shaker (Berichte aus der Literaturwissenschaft) (2002). S.28f.

¹⁰⁵ In: Spiegelers, Susanne: Women in the American western film from 1930-1980. Historical reality and filmic representation. Aachen: Shaker (Berichte aus der Literaturwissenschaft) (2002). S.26. zit.n. Piekarski, Vicki: Women Writers of Popular Westerns. S.898. In: Lyon, Thomas J. (Hg.): Updating the Literary West. Texas: Fort Worth (1997). S.898-915.

¹⁰⁶ In: Spiegelers, Susanne: Women in the American western film from 1930-1980. Historical reality and filmic representation. Aachen: Shaker (Berichte aus der Literaturwissenschaft) (2002). S.25.

¹⁰⁷ In: Spiegelers, Susanne: Women in the American western film from 1930-1980. Historical reality and filmic representation. Aachen: Shaker (Berichte aus der Literaturwissenschaft) (2002). S.25.

Begierde. Der männliche Blick erkennt dies als ultimatives sexuelles Spektakel seiner Lüste.

Die Blickteilung in männliches Subjekt und weibliches Objekt wurde grundlegendes Kennzeichen in der Sichtweise weiblicher Sexualität in der Gesellschaft, wobei die Filmindustrie Hollywoods einen großen Beitrag zu den idealisierten Abbildungen von Weiblichkeit in der westlichen Kultur beitrug. Die Art der Präsentation des Weiblichen beziehungsweise von Frauen machte die Zuseher zu Voyeuristen und fetischisierte den weiblichen Körper.

Western gelten als von Männern, für Männer über Männer gemachte Filme. Die Darstellungen von Frauen offenbaren die patriarchalen Strukturen der Filmproduktion. Der sexualisierte männliche Blick zwingt Frauen im Western in stereotype Rollenbilder; die Tatsache, dass Frauen Objekte männlicher Begierde und Wünsche sind, ist (neben anderen Elementen und Einflüssen) verantwortlich für das stereotypisierte Auftreten weiblicher Charaktere im Western.

Frauen werden Opfer von patriarchaler Sprache, Gesetzen und Ordnungen. Sie tragen (patriarchale) Bedeutung ohne in der Lage zu sein, eigene Bedeutung zu schaffen. Viele Autoren versagten Frauen zentrale Rollen in Western Filmen. Sie sind oft nebensächliche Figuren, unwichtig für die Entwicklung des Aufbaus, Verlaufs und der Bedeutung des Films. Wichtig und aussagekräftig ist der männliche Held und seine Taten. Zu einem gewissen Grad kann dies bereits an der Oberfläche der Filme erkannt werden, doch Mulvey präsentiert eine tiefergehende Struktur hinter der Filmfassade, eine Art Negativ der männlichen Heldenrolle bzw. eine Antiheldenrolle der weiblichen Charaktere.

Das Mainstream Kino macht sein Publikum zu Voyeuristen und lässt sie diesen Zustand genießen. Durch die Dunkelheit im Saal fühlen sich die Zuseher isoliert und erhalten scheinbar exklusiven Einblick in die Privatheit der Menschen auf der Leinwand. Mit der Blickmacht geht Machtgefühl einher. Mulvey beschreibt dass durch diese Faszination das Egogefühl temporär verloren geht aber gleichzeitig auch bestärkt wird.

Voyeurismus wird durch den Gefallen am Beobachten anderer und durch das narzisstische Element der Identifikation mit dem projizierten Bild genährt. In Filmen wurden diese beiden Teile in einen aktiven männlich konnotierten und passiven

weiblich konnotierten Bereich getrennt. Zunächst scheint das Blickobjekt unwichtig zu sein. Mulvey identifizierte jedoch bereits die Frau als erotisches Lustobjekt des männlichen Blicks und spricht dem Blickobjekt eine zentrale Rolle in der Filmstruktur zu. Das erotische Image der Frau ist in der Lage in den Verlauf des Films einzugreifen oder diesen zumindest zu stören, da der Blick des Helden und ebenso der Zuschauer auf ihr ruhen.

Traditionellerweise hat die Frau im Film zwei Rollen zu erfüllen: als erotisches Lustobjekt für den männlichen Hauptcharakter und als erotisches Lustobjekt für den Zuschauer. Eine Frau in engen Hosen weckt immer das Interesse des Westernhelden als auch der Zuseher. In einer Szene aus Boettichers *Ride Lonesome* (1959) wird der sexualisierte männliche Blick ("male gaze") und die Repräsentation der Frau als erotisches Spektakel eminent. Zwei Cowboys beobachten aus einiger Entfernung eine Frau, die in figürlicher Pose im Profil zu sehen ist. Der Erste meint: "Sie ist die Art von Frau die nicht gerne alleine bleibt." "Woher weißt du das?" fragt der zweite. "Schau sie dir an." erwidert ersterer.¹⁰⁸

Männer sehen sich nicht gerne als Objekt des Blickes ("object of the gaze"), da dies mit Kontroll- und Machtverlust einhergehen würde. Die Teilung in Spektakel und Narration erlaubt dem Mann seine aktive Rolle zu behaupten, die Identifikationsfigur ist die männliche Hauptrolle welche Kontrolle repräsentiert und hält. Der Zuschauer überträgt seinen Blick auf den des Helden und übernimmt eben diesen, wodurch er einen befriedigenden Zustand der Omnipotenz erlangt. Der männliche Held wird deswegen niemals zum Blickobjekt und behält dadurch Kontrolle und Macht.

3.2.2. Stereotypisierung durch Marginalisierung

Der US-amerikanische Autor R. Philip Loy beschreibt die Rolle der Frauen im Western aus einer konventionellen Sichtweise: Zwischen 1930 und 1955¹⁰⁹ waren weibliche Charaktere von Männern, als auch von Plot und Action abhängig. Ihre

¹⁰⁸ In: Spiegeler, Susanne: Women in the American western film from 1930-1980. Historical reality and filmic representation. Aachen: Shaker (Berichte aus der Literaturwissenschaft) (2002). S.28

¹⁰⁹ Dies entspricht der Zeitspanne die er in seinem Buch Loy, R. Philip: Westerns and American culture, 1930-1955. Jefferson, N.C.: McFarland (2001) behandelt.

Hauptaufgabe bestand darin für romantische Abwechslung zu sorgen. Loy wehrt sich gegen diese traditionelle Sichtweise und vertritt die Meinung, dass sie nur teilweise zutrifft, Frauen in Wahrheit aber bei weitem nicht so passiv, abhängig und irrelevant für den Plot sind, wie gemeinhin angenommen. Er hält die Repräsentation von Frauen im Western für ebenso komplex und vielseitig wie die realen Lebenserfahrungen der Frauen.¹¹⁰

Seiner Argumentation folgend zieht er als Maßstab scheinbar die Lebenserfahrungen der Frauen zur Produktionszeit der Filme heran: Ebenso wie zeitgenössische Frauen blieben einige Frauen in den 1930ern und -40ern im Haushalt und erzogen die Kinder, während ihre Männer ihrem Job nachgingen. Abhängige Frauen waren wahrscheinlich die Norm, aber es gab zahlreiche Ausnahmen.¹¹¹

Die einleitenden Seiten in denen Loy auf die Frauenrollen der Western zwischen 1930 und 1955 eingeht, machen deutlich, dass der Autor der Funktion als Plotmotivatorin einen hohen Stellenwert beimisst. Ohne auf Loys Vorstellung der weiblichen Lebensrealität der 1930er und 40er Jahre in den Vereinigten Staaten von Amerika einzugehen, intendiert die vorliegende Arbeit seine Behauptung hinsichtlich der Repräsentation der Frauen im Western kritisch zu hinterfragen.

Western erzählen in erster Linie Geschichten über Männer, die zugleich aber Erzählungen über alle Menschen sind. Frauen werden aus einer männlichen Perspektive dargestellt. Die männlichen Helden sind zugleich auch für Frauen Identifikationsfiguren, das heißt Frauen sind gezwungen sich durch Männer zu definieren, sollten sie an der Geschichte teilhaben wollen. Männlichkeit wird in Western als Ideal zelebriert. Weiblichkeit und die weibliche Sphäre werden tendenziell zurückgewiesen und ins Abseits gestellt. Western marginalisieren Figuren die beispielsweise für Häuslichkeit, Religion und Familie stehen. Die weibliche Sichtweise wird manchmal nur gezeigt um später negiert, ignoriert oder zerstört zu werden. Sprache ist oft die einzige Waffe mit der sich Frauen gegen Männer wehren, sie erobern können, Männer hingegen schweigen eher und lassen ihre Schusswaffen für sich sprechen.¹¹²

¹¹⁰ In: Loy, R. Philip: Westerns and American culture, 1930-1955. Jefferson, N.C.: McFarland (2001). S.236.

¹¹¹ Ebd. S.236.

¹¹² In.: Spiegeler, Susanne: Women in the American western film from 1930-1980. Historical reality and filmic representation. Aachen: Shaker (Berichte aus der Literaturwissenschaft) (2002). S.30.

Die Kehrseite ist, dass der Western vor allem in den späteren Werken auch einen Abgesang auf die Waffengewalt darstellt. Frauen repräsentieren die Zivilisation und drängen Gesetzlose und Selbstjustiz immer weiter zurück. Der Westerner macht sich selbst durch seinen freizügigen Einsatz der Waffe zu einem Artefakt der Vergangenheit.

Die Idealisierung des Männlichen beherbergt die Annahme der Unterlegenheit von Frauen. Ganz egal wie mutig und stark sie sich verhalten oder welche Schwierigkeiten sie durchmachen, sie werden als das schwächere Geschlecht gesehen und Western verstärken dieses Bild noch weiter. In der Regel akzeptieren Frauen ihren "zweitrangigen Status als Mutterfigur, Erzieherin und soziale Vermittlerin."¹¹³ Männer können Frauen moralisch brechen oder aufbauen, sie müssen sich seinem Willen beugen. Da Frauen aus einer männlichen Perspektive dargestellt werden, ist es auch wichtig ihre Rolle im Kontext der männlichen Charaktere zu beurteilen. Die Sichtweisen männlicher Drehbuchautoren und Regisseure spiegeln sich in der Darstellung der Frauenrollen wider. Das Vorurteil der männlichen Überlegenheit spiegelt sich in ihrem Status im Film wider.¹¹⁴ Beinahe allen Frauen ist stereotypübergreifend eine Hilflosigkeit in Bezug auf die männliche Sphäre gemein. In vielen Situationen sind sie auf die Hilfe von Männern angewiesen, beispielsweise bei Überfällen oder Entführungen.¹¹⁵ "This helplessness can also mean a lack of initiative in situations which might seem to be 'too much to handle' for a female character."¹¹⁶ Weiblichen Charakteren wird oft eine Überforderung und damit einhergehende Passivität mit gefährlichen oder nervenaufreibenden Lebenslagen unterstellt. Sie ergreifen keine notwendigen Maßnahmen um ihre Umstände zu verbessern und sind deswegen auf männliche Handlungen (Hilfeleistung, Rettung) angewiesen. Dadurch werden Frauen unmissverständlich als schwach und Männer als stark inszeniert. Die Möglichkeiten der Frau aktiv zu werden sind stark beschränkt, da sie durch ihre Häuslichkeit sehr immobil gehalten wird, mit Waffen nicht vertraut ist und ihre Worte in der Regel nichts bewirken. Oft warten

¹¹³ In: Cook, Pam: Frauen und der Western. (1988) S.83. In: Rebhandl, Bert: Western. Genre und Geschichte. Wien: Zsolnay (Kino) (2007). S.82-92.

¹¹⁴ Vgl. Spiegelner, Susanne: Women in the American western film from 1930-1980. Historical reality and filmic representation. Aachen: Shaker (Berichte aus der Literaturwissenschaft) (2002). S.30.

¹¹⁵ Vgl. Ebd. S.9.

¹¹⁶ Vgl. Ebd. S.9f.

Frauen jahrelang auf Männer die große Ziele verfolgen und werden nur selten durch Erzählungen und Briefe informiert, was in der Außenwelt passiert.¹¹⁷

Frauen waren im Westen schwer zu finden, deswegen werden sie von den männlichen Helden beachtet und respektiert, doch egal wie ehrerbietig sich letztere verhalten, sie werden immer überlegen gezeigt. Die Verhaltensweisen der Gentlemen erwiesen sich als gönnerhaft und etwas herablassend, indem sie Frauen zu hilflosen Heldinnen machen, die auf einen männlichen Helden angewiesen sind, der sie durch die Schwierigkeiten im Leben führt.¹¹⁸

Loy vertritt die Meinung, dass Frauen in Wirklichkeit nie so sehr an den Haushalt gefesselt oder an Männer gebunden waren wie es die traditionelle Sichtweise suggeriert. Die Begebenheiten in der alltäglichen Realität waren immer gemischt. Einige Frauen sorgten für sich selbst, waren unabhängig und unternehmungslustig. Andere begaben sich in finanzielle Abhängigkeit und sahen in Mann und Familie den ultimativen Ausdruck der Selbstverwirklichung.¹¹⁹ Auf den folgenden Seiten bleibt er unabhängige Vertreterinnen im Westerngenre schuldig und zählt Filme auf, in welchen Frauen ihre Erfüllung im Eheglück fanden. Dies legt die Vermutung nahe, dass die Männer hinter den Westernproduktionen die "ehrenhaften" Frauenrollen auf eine Art und Weise anlegten, wie sie Frauen in der Realität gerne sahen. Kate Millett identifiziert das mythische, religiöse Bild der Frau, als von Männern kreiert und ihren Bedürfnissen angepasst: "The image of women as we know it is an image created by men and fashioned to suit their needs."¹²⁰ Spiegeler verknüpft diesen Gedanken mit der Tatsache, dass Western ein männerdominiertes Genre sind. Sie sieht hinter der "Kreation" weiblicher Stereotype das Anpassen der Frauenrollen an männliche Bedürfnisse und Wünsche. "Women, as they appear in Western films, are represented and 'created' by men in such a way that they suit their needs: the genre

¹¹⁷ Vgl. Weidinger, Martin: Nationale Mythen - männliche Helden. Politik und Geschlecht im amerikanischen Western. Frankfurt am Main: Campus (Politik der Geschlechterverhältnisse, 31). (2006). S.106.

¹¹⁸ Vgl. Spiegeler, Susanne: Women in the American western film from 1930-1980. Historical reality and filmic representation. Aachen: Shaker (Berichte aus der Literaturwissenschaft) (2002). S.31.

¹¹⁹ In: Loy, R. Philip: Westerns and American culture, 1930-1955. Jefferson, N.C.: McFarland (2001). S.237.

¹²⁰ In: Millett, Kate: Sexual Politics. London: Virago Press (1977). S.46.

developed stereotypes of women in various forms - the mother figure, the virgin, the whore or women simply as a sex object."¹²¹

Bereits in den 10er Jahren gab es, bei dem sich in der Entwicklung begriffenen Westerngenre, die Tendenz, weibliche Präsenz und romantische Plotinhalte zu minimieren.¹²² In den von Spiegeler beobachteten Dekaden (grob 1920-2000) veränderte sich wenig in der Darstellung der Frauen, hauptsächlich zeigten sie immer mehr Haut. Ihre Porträts blieben stereotyp. Die Frauen als Vehikel für männliche Fantasien darzustellen bringt sie in eine Opferrolle und macht sie zum Sündenbock für männliche Laster und Ängste, was auch durch fehlende Verteidigung und Zurückweisung dieser Darstellung geschah.¹²³ Manchmal werden Frauen sogar als die Quelle allen Übels dargestellt, sie sind immer Schuld an den Wirrungen die Männer durchlaufen (sie wissen es nicht besser als dümmlich Männerleben zu ruinieren, deswegen kann man sie nicht einmal anprangern), während Männer immer unschuldig bleiben.¹²⁴

3.3. Formale Kriterien zur Analyse von Stereotypen

In diesem Unterkapitel werden Kriterien bestimmt, anhand derer die unterschiedlichen Stereotype formal definiert werden sollen. Ausgehend von diesen definierenden Aspekten sollen Zugehörigkeiten und Abweichungen von der Stereotypdarstellung der Frau im Western untersucht werden. Bei der Bestimmung der Kriterien lehne ich mich an Susanne Spiegeler an.¹²⁵

- Abhängigkeiten: Wie steht sie zum männlichen Helden? Welche Rolle spielt sie für die Handlung?

¹²¹ In.: Spiegeler, Susanne: Women in the American western film from 1930-1980. Historical reality and filmic representation. Aachen: Shaker (Berichte aus der Literaturwissenschaft) (2002). S.30.

¹²² Vgl. Esders-Angermund, Karin: Weiblichkeit und sexuelle Differenz im amerikanischen Genrekino. Funktionen der Frau im frühen Westernfilm. Trier: WVT, Wiss. Verl. Trier (Crossroads, 13) (1997). S.127.

¹²³ Vor allem bei Georg Seeßlen und Philip R. Loy mangelt es an kritischer Auseinandersetzung

¹²⁴ Vgl. Spiegeler, Susanne: Women in the American western film from 1930-1980. Historical reality and filmic representation. Aachen: Shaker (Berichte aus der Literaturwissenschaft) (2002). S.31.

¹²⁵ In.: Spiegeler, Susanne: Women in the American western film from 1930-1980. Historical reality and filmic representation. Aachen: Shaker (Berichte aus der Literaturwissenschaft) (2002). S.22f.

- Soziale Kontakte: Mit wem lebt sie zusammen oder lebt sie allein? Wie ist ihr sozialer Status, welchem Beruf geht sie nach? Verkehrt sie in der Oberschicht oder mit der Arbeiterklasse, mit Gesetzlosen oder einem Offizier?
- Verhalten/Benehmen: Je nach ihrem Verhältnis zum männlichen Helden wird bestimmtes Verhalten von ihr erwartet. Ist sie folgsam oder leistet sie Widerstand? Benimmt sie sich ihrer sozialen Zugehörigkeit entsprechend?
- Sprache: Typischerweise sind Männer eher wortkarg, während Frauen im Western die Wortgewandtheit als effizienteste Waffe zugeschrieben wird. Kann sie sich sprachlich verteidigen, ist sie angriffslustig? Ist sie frech oder ermutigend? Unterstützt sie ihn oder seine Gegenspieler? Verwendet sie Zweideutigkeiten (typisches Merkmal "moralisch verurteilter" Frauen)?
- Visuelle Erscheinung: Entspricht ihre Kleidung ihrem sozialen Stand? Zeigt sie mehr Haut als üblich? Trägt sie besonders weibliche oder besonders männliche Kleidung? Sind ihre Haare offen oder gebunden?
- Zeitgenössische Einflüsse:
 1. zeitgenössischer Einfluss der historischen Realität des Westens: Viktorianische Einflüsse, vor allem auf die Moral, sind meistens in der Darstellung klar auszumachen, da die Philosophie des ganzen Genres von viktorianischen Einstellungen geprägt und beeinflusst wurde. Allerdings werden viele Elemente nicht authentisch realistisch präsentiert, sondern den Regeln des Genres und den Bedürfnissen des Publikums angepasst.
 2. zeitgenössische politische und soziale Einflüsse aus der Produktionszeit des Films: Diese beeinflussen zwar oft die Handlung des Films, sind jedoch nur selten in der Darstellung der weiblichen Charaktere erkennbar.
- Technische Aspekte: Dazu zählen beispielsweise Kamerabewegungen, Kameraeinstellungen, Beleuchtung, die Mise-en-scène, der Ort, etc. Diese Aspekte nehmen direkten Einfluss auf die Darstellung eines Charakters. Durch sie werden Eigenschaften hervorgehoben bzw. unterstrichen die in der Darstellung eines (weiblichen) Stereotyps zentral sind. Sie bestimmen maßgeblich darüber, wen wir als Blickobjekt/-subjekt, mächtig oder machtlos erleben. In jeder Szene werden Charaktere (neu) beurteilt und durch die Technik kann ein Regisseur viel Einfluss auf die Beurteilung nehmen.

3.4. Die drei weiblichen Stereotype

Weibliche Stereotype lassen sich grob in drei wichtige Kategorien einteilen: Als die, an den moralischen Standards dieser Zeit gemessen, "ehrenhafte Frau", die "moralisch verurteilte Frau" oder "sündige Frau" und den "Tomboy". Diese Unterteilung wird anhand der Fähigkeit aber auch Willigkeit der Frau, sich ihrem Rollenbild entsprechend zu verhalten,¹²⁶ getroffen. Die "ehrenhafte Frau" findet ihre Erfüllung durch die Elemente der weiblichen Sphäre, während die "moralisch verurteilte" Frau in die "männliche Sphäre" eindringt. Frauen die als "Tomboy" bezeichnet werden stehen zwischen den Sphären und gehören keiner dieser vollständig an. Aus den einzelnen Primärgruppen lassen sich jeweils zahlreiche spezifischere Stereotype ableiten, die sich oft aus dem Berufsstand der Frau ergeben.

Der Western geht mit Frauen viel härter ins Gericht als mit Männern¹²⁷ und ordnet sie den Werten "gut" und "schlecht" zu. Von dieser Beurteilung hängt ab, wie der Film mit der Frau umgeht: Stellt sie für den Helden eine Heiratsoption dar? Was passiert im Laufe der Handlung mit ihrem Besitz? Muss sie sterben? Wird sie vergewaltigt? "Gut" werden die Frauen im Western behandelt, die dem männlichen Helden unterstützend zur Seite stehen, insbesondere ihn durch ihre eigenen Bedürfnisse und Wünsche nicht belasten, sein Selbstbewusstsein festigen, keinesfalls jedoch durch die Entwicklung einer eigenen Identität ihn in seinem Vorankommen und dem Erreichen seiner Ziele behindern. Im Idealfall sind sie unsichtbar genug um nicht schon durch ihre Existenz zum Problem zu werden. Oft stehen die folgsamen treuen Frauen der Helden im Hintergrund und verbringen ihre Zeit mehr oder weniger geduldig wartend. Meistens werden Frauen einseitig gut oder böse dargestellt, wobei die gute Frau klassisch das Objekt der Begierde und die böse Frau am Ende des Films geläutert, bestraft oder getötet wird.¹²⁸

Selbst den passivsten Frauen kann es passieren für die Probleme der Männer verantwortlich gemacht zu werden. Dies wird im später ausführlicher beschriebenen Film Anthony Manns *The Last Frontier* (1955) deutlich. Allein Corinna Marstons Anwesenheit führt dazu, dass sich der Jäger Jed Cooper mit ihrem Mann Colonel

¹²⁶ siehe Kapitel 2.4.2 Die weibliche Sphäre

¹²⁷ Vgl. Spiegelner, Susanne: Women in the American western film from 1930-1980. Historical reality and filmic representation. Aachen: Shaker (Berichte aus der Literaturwissenschaft) (2002). S.36.

¹²⁸ Vgl. Ebd. S.8.

Marston in einen Konflikt begibt, welchen nur einer überleben darf. Mit dem Ausspruch "If one of them don't come back, you can be thanking yourself."¹²⁹ unterstreicht Coopers Freund Gus gegenüber Corinna diese Sichtweise. Daraus folgt, dass auch "ehrenhafte Frauen" zu "schlechten" Frauen werden, indem sie dem Mann schaden, zum Beispiel dadurch, dass er sich zu ihrer Rettung in Gefahr begeben muss oder gar dabei umkommt. Umgekehrt können "moralisch verurteilte" Frauen zu "guten" Frauen werden, wie oft durch den Stereotyp "Sexarbeiterin mit goldenem Herz"¹³⁰ repräsentiert werden.

Als "schlecht" werden Frauen betrachtet, die dem Idealbild der Zeit nicht entsprechen und die für den Mann Gefahr darstellen. Sie suchen ihr Glück nicht zwangsläufig an der Seite eines Mannes, sie akzeptieren ihre Sexualität und handeln danach, sie brechen aus der weiblichen Sphäre aus, oder gelangen nicht hinein. Wichtig ist hier zu erwähnen, dass es oft nicht in der Macht einer Frau liegt ob sie als "gut" oder "schlecht" angesehen wird, sondern äußere Umstände vorwiegend dazu beitragen.

Neben den drei aufgeführten Grundstereotypen und der Bewertung als abhängig von ihrem Nutzen für den Helden ist noch eine weitere von Spiegeler identifizierte Klassifizierung anwendbar: Sie hat beobachtet, dass sich bis zum zweiten Weltkrieg drei grundlegend verschiedene Eigenschaftsgerüste für weibliche Stereotype herausprägen. Erstens: Die Botschafterin der Zivilisation, die den rohen Mann des Westens kultiviert und gesellschaftliche Standards in der Wildnis bzw. an der Grenze etabliert. Clementine Carter bringt Wyatt Earp in *My Darling Clementine* (1946) Zivilisation: Sie tanzen, er fängt an sich wie ein Gentleman zu benehmen und alle Vertreter des wilden Westen verschwinden. Zweitens können Frauen die Rolle eines moralischen Vorbilds und Erlöserin spielen, sie bestimmen was Gut und Böse ist. Diese beiden Modelle haben ihre Wurzeln in der viktorianischen Sicht der Frau. Drittens: Ihnen gegenübergestellt sind böse, verruchte, aggressive, sinnliche, erotische Frauen, die Männer verführen und oft eine Gefahr für das moralisch Gute darstellen. Meistens überleben diese den Film nicht, da sie für ihre Sünden büßen müssen. Diese Muster treten auch in zahlreichen Varianten und Kombinationen auf, doch zumindest eines davon ist in fast jeder im Western porträtierten Frau zu finden.¹³¹

¹²⁹ In: Mann, Anthony: *The Last Frontier* (1955). Min.: 54:14.

¹³⁰ Genauere Beschreibung des Stereotyps folgt in 3.4.2.

¹³¹ Vgl. Spiegeler, Susanne: *Women in the American Western Film from 1930-1980: Historical Reality and Filmic Representation*. Shaker Verlag: Aachen (2002). S.13.

Die Ausprägung und Darstellung der Stereotype verändern sich im Laufe der Jahrzehnte geringfügig, vor allem aufgrund unterschiedlicher Regiestile und voranschreitenden Zeitgeists, doch die Essenzen bleiben erhalten. Entsprechend dem sozialen Status der Frau sind ihr spezifische Verhaltensweisen, Mimik, Kleidung, Abhängigkeiten zugeschrieben, die sie mit ähnlichen Frauen des jeweiligen Stereotyps verbinden.¹³²

Es ist möglich, dass weibliche Stereotype in Kleidung oder Verhalten abweichen und dadurch uminterpretiert werden. Ein Beispiel hierfür ist Dallas aus John Fords Film *Stagecoach* (1939) die zwar wie eine Prostituierte aussieht, sich jedoch anständig und sehr moralisch verhält. Manchmal wechseln weibliche Charaktere auch zwischen weiblichen und männlichen Stereotypen, so zum Beispiel in *Johnny Guitar* (1953) wo Frauen das üblicherweise männliche Duell austragen. Frauen können zunächst stereotyp eingeführt werden und sich dann doch in unerwartete Richtungen entwickeln bzw. überraschende Eigenschaften zum Vorschein bringen.¹³³

Trotz der unterschiedlichen Deutungen und Entwicklungen stereotyper Frauendarstellungen, bleiben diese in ihrem Handlungsspielraum jedoch immer im Korsett des Stereotyps gefangen. Die vom Western gebotenen Möglichkeiten Frauenfiguren zu beschreiben sind viel eingeschränkter als bei Männern, welche über komplexere psychologische Tiefe verfügen. Bei Frauen genügt meistens schon die Haarfarbe um sie als anständig oder böse zu identifizieren. Blonde Frauen haben in der Regel einen moralisch guten Charakter, während dunkelhaarige Frauen oft, aber nicht immer, Gefahr und Leid für Männer bedeuten. Wie bereits erwähnt sind Frauen im Western in ihrer Existenz von Männern abhängig, jedoch steht auch ihr Verhalten immer in Bezug zu einem Mann. Das heißt ohne Männer hätte sie keinen Grund dort zu sein wo sie ist und ohne Männer könnte sie dort auch nicht überleben.¹³⁴

Während den Kriegsjahren machten Frauen den Großteil des amerikanischen Kinopublikums aus, somit wurden sie auch zu Westernpublikum. Die Darstellung passten sich diesem Umstand an, Frauenfiguren wurden in dieser Zeit unabhängiger, selbstbestimmter, zeigten starken Willen und Zielstrebigkeit. Spiegelers meint, dass

¹³² Vgl. Spiegelers, Susanne: Women in the American western film from 1930-1980. Historical reality and filmic representation. Aachen: Shaker (Berichte aus der Literaturwissenschaft) (2002). S.9.

¹³³ Ebd. S.10.

¹³⁴ Vgl. Spiegelers, Susanne: Women in the American western film from 1930-1980. Historical reality and filmic representation. Aachen: Shaker (Berichte aus der Literaturwissenschaft) (2002). S.11.

der Trend gleich nach dem Krieg wieder verschwand, und eine Rückkehr zu älteren Werten stattfand, wenn auch stereotype Modelle neu bewertet wurden. Die kulturbringende Frau wird im Gegensatz zur Zwischenkriegszeit negativ, destruktiv und als Bedrohung für die männlich-dominierte Welt wahrgenommen. Frauen wurden zunehmend sexualisiert und als Objekt männlicher Begierde gezeigt, doch alte moralische Sichtweisen blieben bestehen und offene Sexualität wurde weiterhin als moralisch verwerflich behandelt.¹³⁵

Loy sieht in den Kriegsjahren ebenfalls den Grundstein für Veränderungen in der Darstellung weiblicher Stereotype, bewertet aber den Einfluss des aufkommenden Feminismus zu dieser Zeit größer als Spiegelers. Der Western geht in seinen Augen ab Mitte der 50er in einigen Fällen anders mit Frauen um "Westerns began to include previously forbidden themes and images (as did other genres). That is most evident in the treatment of women."¹³⁶ Er führt an, dass die Zahl an starken weibliche Charaktere in Westernfilmen zunimmt, diese aber auch härtere Schicksale erleiden. Aber auch Loy gesteht ein, dass der überwiegende Teil der Frauenrollen klassisch stereotyp besetzt wird: "For the most part, however, women continued to play traditional roles in Westerns; they were faithful wives who stood beside their man, or loving daughters and sisters who deferred to the male(s) in their lives."¹³⁷

Als weiteren Trend macht Loy ab den 60ern eine steigende Anzahl an Westernfilmen aus, die Vergewaltigungen behandeln. Er sieht das Ansprechen dieses heiklen Themas als positiv. Eine andere Lesart wäre dem Western zu unterstellen, den aufkommenden Feminismus dadurch den Einzug ins Genre besonders schwer zu machen. Spiegelers sieht die Entwicklung kritischer als ihr amerikanischer Kollege. Sie meint, dass die Ideen der feministischen Bewegung der 60er Jahre nur auf eine sehr eigentümliche Weise ihren Weg in den Western finden: freche, aufmüpfige Frauen werden mit schlecht erzogenen Kindern gleichgesetzt, die es zu bändigen gilt. Einige Filme marginalisieren ihre weiblichen Rollen weiterhin um deren Relevanz zu mindern. In den 70er Jahren zeigte sich der Western endlich reif für starke

¹³⁵ Vgl. Spiegelers, Susanne: Women in the American Western Film from 1930-1980: Historical Reality and Filmic Representation. Shaker Verlag: Aachen (2002). S.14f.

¹³⁶ In: Loy, R. Philip: Westerns in a changing America, 1955-2000. Jefferson, N.C.:McFarland (2004). S.275.

¹³⁷ In: Loy, R. Philip: Westerns in a changing America, 1955-2000. Jefferson, N.C.:McFarland (2004). S.275.

weibliche Charaktere und lässt sie als ebenbürtige Partner der Männer erscheinen.¹³⁸

3.4.1. Stereotyp: Die ehrenhafte Frau

Die sogenannte ehrenhafte Frau zeichnet sich vor allem dadurch aus, sich vorwiegend, beinahe ausschließlich in der weiblichen Sphäre aufzuhalten. Sie hüten die Kinder, kümmern sich um den Haushalt, helfen in der Landwirtschaft oder Gastronomie oder arbeiten in einem der im nächsten Absatz angeführten Berufe. Frauen gut verdienender Männer gehen meistens gar keiner Tätigkeit nach. Die ehrenhafte Frau kleidet sich stets sittsam, ihrem Beruf und sozialem Stand entsprechend. Sie ist zumeist abhängig von Männern, entweder durch ihr Verwandtschaftsverhältnis oder als (zukünftige) Ehefrau. Sie sucht und findet ihr Glück an der Seite von Männern oder in der Religion. Meistens kommen auch nur ehrenhafte Frauen als Liebespartner für den Helden in Frage. Sie werden oft in einer Wartehaltung gezeigt, ihre Männer sind meistens sehr aktiv und oft wochenlang unterwegs. Meistens nehmen sie das Warten geduldig hin, in seltenen Fällen reisen sie ihren Männern nach, wodurch Probleme ausgelöst werden, da sie ihren angestammten Platz verlassen.¹³⁹

Die von Loy aufgezählten Berufe von Frauen vor den 1960ern geben ungefähr das Berufsbild der ehrenhaften Frau im Western wieder. Die Bereiche Jura, Wirtschaft und Medizin schlossen Frauen nahezu aus, dafür dominierten diese im Pflegesegment, und im Bereich des Lehrpersonals an Schulen und Oberstufen. Frauen unterstützten Männer auch an Farmen oder als sogenannte blue-collar worker¹⁴⁰ um das Familieneinkommen aufzubessern. Junge Frauen waren oft in der Gastronomie und in Sekretariaten tätig. Die aus heutiger Sicht sehr eingeschränkten Berufsmöglichkeiten, gingen in den Augen von Loy nicht automatisch mit Abhängigkeit von Männern einher, wobei er dafür keine Argumente oder Begründung

¹³⁸ Vgl. Spiegelner, Susanne: Women in the American Western Film from 1930-1980: Historical Reality and Filmic Representation. Shaker Verlag: Aachen (2002). S.14f.

¹³⁹ Vgl. Weidinger, Martin: Nationale Mythen - männliche Helden. Politik und Geschlecht im amerikanischen Western. Frankfurt am Main: Campus (Politik der Geschlechterverhältnisse, 31). (2006). S.105f.

¹⁴⁰ In den USA bedeutet ein blue-collar worker zu sein, manuelle Tätigkeiten die meist physische Kraft erfordern in/an Fabriken, Minen, Ölfeldern, Baustellen, Instandhaltung, etc. zu verrichten.

anführt.¹⁴¹ Im Western treten ehrenhafte Frauen aufgrund ihrer Nähe zur Sprache außerdem auch als Zeitungsredakteurinnen auf.

In der Regel sind ehrenhafte Frauen passiv und lehnen Gewalt ab. Sie repräsentieren die Zivilisation und den damit verbundenen Fortschritt, stehen dem Mann eher zur Seite als im Weg, außer sie werden entführt oder bedroht. Dann begibt sich der männliche Held meist ohne zu Zögern in Gefahr, um sie zu retten und ihr Liebesglück entweder mit ihm oder einem sozial angesehenerem Mann zu ermöglichen. Sie stellt meistens die moralische Instanz dar, an der sich andere messen. Sie ist das Gute und gilt geschützt zu werden.

Ehrenhafte Frauen können auch in ein negatives Licht gestellt werden. Weiße Siedlerinnen stehen in manchen Fällen für das Schüren des Krieges zwischen ihren Männern und den Ureinwohnern.¹⁴² Vornehme Damen sorgen manchmal für das Ausgrenzen von Frauen niedrigeren sozialen Stands oder ethnischen Minderheiten, wie zum Beispiel in *Stagecoach* (1939). Manchmal werden sie dafür verantwortlich gemacht, dass sich der Held in Gefahr begibt, um sie zu beeindrucken. Van Heflin alias Dan Evans zieht in *3:10 to Yuma* (1957) den Job Ben Wade zum Zug zu überstellen durch, um seiner Frau, seinen Söhnen und sich selbst seine Männlichkeit zu beweisen. Am Anfang des Films zeigt sich seine Frau traurig darüber dass er bei dem Überfall der Postkutsche nicht eingriff. Mrs. Olivia Dandridge flirtet in *She Wore A Yellow Ribbon* (1949) mit zwei jungen Soldaten abwechselnd. Ihr dunkles Haar deutet bereits daraufhin dass hier Gefahr lauern könnte. Erstaunlich ist, dass sie die Entscheidung trifft, dadurch schadet sie dem Zurückgewiesenen. Aber bis dahin muss sie sich von den Männern im Heer noch einige patriarchale Scherze gefallen lassen.

3.4.2. Stereotyp: Die sündige Frau

Die sündige Frau steht in starkem Kontrast zur ehrenhaften Frau. Es reicht oft schon der ehrenhaften Frau nicht klar zuordenbar zu sein, um in diese moralisch negativ

¹⁴¹ Vgl. Loy, R. Philip: *Westerns and American culture, 1930-1955*. Jefferson, N.C.: McFarland (2001). S.237.

¹⁴² Vgl. Seeßlen, Georg: *Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films*. Marburg: Schüren (2011). S.13.

eingestufte Kategorie zu fallen. Nicht alle sündigen Frauen sind deswegen als Sexarbeiterinnen tätig, auch wenn die Begriffe Hure und Prostituierte früher oft als Sammelbegriff für diesen Stereotyp galten. Sehr oft sind sündige Frauen alleinstehend und arbeiten als Animiermädchen in Saloons, (Sängerinnen, Tänzerinnen) oder an der Bar.¹⁴³ Auch Unternehmerinnen, Geschäftsfrauen und selten Großgrundbesitzerinnen können in diesen Stereotyp fallen. Gemein ist ihnen sexuelle Selbstbestimmtheit und zumeist ökonomische Unabhängigkeit von Männern (obwohl sie durchaus auf männliche Kundschaft angewiesen sind). Sie bewegen sich kaum in der weiblichen Sphäre, sind aber in der Lage in die männliche Sphäre einzudringen. Für das Verlassen ihres natürlichen Platzes in der weiblichen Sphäre werden sündige Frauen vom Western oft bestraft.¹⁴⁴ Bazin liest diesen Ausgang gemäß seiner existenzialistischen Perspektive: "Meistens opfert sie im letzten Moment dem Glück des Helden ihr Leben sowie ihre aussichtslose Liebe, wodurch sie für den Zuseher für ihren Lebenswandel gesühnt hat."¹⁴⁵

Robert Warshaw ist der Ansicht, dass im Western die Männer eine weisere Lebenshaltung einnehmen als die Frauen, mit Ausnahme der sündigen Frau "also eine Frau, die durch Erfahrung zu der Erkenntnis gelangt ist, wie irrelevant die Liebe unter Umständen ist."¹⁴⁶ Die Frauen dieses Milieus (Animiermädchen, Bardamen, Sexarbeiterinnen) haben einen ähnlichen Grad der Unabhängigkeit und des Wissenstands der Männer erreicht, niemand fühlt sich bemüßigt ihnen die Welt zu erklären. Mitunter durch die fehlende Naivität geht auch oft das Bedürfnis der Helden verloren, Sexarbeiterinnen zu beschützen. Wenn er diese für eine ehrenhafte Frau verlässt, ist dies gleichbedeutend mit der Aufgabe seiner bisherigen, unabhängigen Lebensweise, die im Einklang mit der moralisch verurteilten Frau steht. Die Entscheidung wird ihm aber häufig durch den Tod der ehemaligen Geliebten

¹⁴³ Nicht alle Bardamen sind sündige Frauen! Ob eine Bardame als ehrenhaft oder sündig gesehen wird, hängt von der Art und Zielgruppe des Etablisement ab.

¹⁴⁴ Vgl. Weidinger, Martin: Nationale Mythen - männliche Helden. Politik und Geschlecht im amerikanischen Western. Frankfurt am Main: Campus (Politik der Geschlechterverhältnisse, 31). (2006). S.107f.

¹⁴⁵ In: Bazin, André: Der Western oder: Das amerikanische Kino par excellence (1953). S.45.

Rebhandl, Bert (Hg.): Western. Genre und Geschichte. Wien: Paul Zsolnay Verlag (2007). S.40-50.

¹⁴⁶ In: Warshaw, Robert: Der Westerner (1954). S.54. In: Rebhandl, Bert (Hg.): Western. Genre und Geschichte. Wien: Paul Zsolnay Verlag (2007). S.51-70.

abgenommen, die, wie zuvor schon angedeutet, aufgrund ihres Arbeitsumfelds auch häufiger in die Schusslinie gerät.¹⁴⁷

In manchen Filmen treten Frauen auf die vom *Film Noir* beeinflusst sind und als gerissene Verführerinnen porträtiert werden. Ihr sozialer Stand kann höher sein als der von Animierdamen, aufgrund ihrer Triebhaftigkeit fallen sie in den Stereotyp der sündigen Frau. Im Film *Jubal* (1955) steht die Frau eines Ranchers gleich zwischen mehreren Männern, am Ende sterben ihr Mann und sie, nachdem sie einen Lynchmord an ihrem Liebhaber verhindern kann. In *The Outcasts of Poker Flat* (1952) organisiert die Frau eines Banditen den Widerstand gegen ihren Mann. Zwiespältiger wird Lola Manners gezeigt, die in *Winchester '73* (1950), nachdem ihr Mann von Waco Johnny Dean erschossen wird, im Umfeld des Mörders bleibt. Bei all ihren Begegnungen mit dem Helden Lin McAdam flirtete sie bereits mit ihm und kann ihm am Ende auch dazu verhelfen, Johnny Dean und den lange von Lin verfolgten Bruder Dutch McAdam zur Strecke zu bringen.¹⁴⁸

Ebenso wie es ehrenhafte Frauen gibt, die negativ beurteilt werden, da sie den Helden in Gefahr bringen, gibt es sündige Frauen, die äußerst positiv beurteilt werden und sich oft moralischer verhalten als Frauen eines gehobenen Standes. In englischer Fachliteratur wird dieser Stereotyp als "whore with a golden heart" bezeichnet. Um politisch inkorrekte Begriffe zu vermeiden wird der Stereotyp hier "großherzige sündige Frau" genannt. Sie verhalten sich entgegen der üblichen Stereotypisierung und zeigen Güte, Mitgefühl und Fürsorge. Dallas aus *Stagecoach* (1939) dient als Vorbild dieses Stereotyps. Egal wie oft sie von Mrs. Mallory zurückgewiesen und abschätzend betrachtet wird, sie hört nicht auf ihre Hilfe anzubieten. Meistens rückt wie bei der Darstellung von Dallas, der Beruf der großherzigen sündigen Frau stark in den Hintergrund und der Film fokussiert auf ihre Persönlichkeit. Sie verkörpert oft ein moralisches Vorbild. Dieser Stereotyp hatte großen Einfluss auf die Darstellung von Sexarbeiterinnen in späteren Jahrzehnten. Sie wurden zwar nicht immer zur moralischen Instanz erhoben, doch ihnen wurde eine immer positivere Beurteilung durch ausgeprägte moralische Charakterzüge zuteil. Jeanne Moreau empfängt in *Monte Walsh* (1970) den gleichnamigen

¹⁴⁷ Vgl. Warshaw, Robert: Der Westerner (1954). S.54. In: Rebhandl, Bert (Hg.): Western. Genre und Geschichte. Wien: Paul Zsolnay Verlag (2007). S.51-70.

¹⁴⁸ Vgl. Seeßlen, Georg: Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren (2011). S.95. und Cook, Pam: Frauen und der Western. (1988) S. 87 In: Rebhandl, Bert: Western. Genre und Geschichte. Wien: Zsolnay (Kino) (2007). S.82-92.

Titelhelden bis zu ihrem Tod immer wieder mit offenen Armen, obwohl er entgegen seiner Pläne wohl nie das nötige Geld haben wird um sie zu heiraten. Julie Christie pflegt als Leiterin eines Bordells in *McCabe & Mrs. Miller* (1971) ein sehr fürsorgliches und mütterliches Verhältnis zu ihrer Belegschaft. Die Sexarbeiterinnen in Clint Eastwoods entmythologisierendem Western *Unforgiven* (1992) haben einen stark ausgeprägten Sinn für Gerechtigkeit, und werden mitfühlend und warm gezeigt, bleiben jedoch vollkommen hilflos.

3.4.3. Stereotyp: Der Tomboy

Bei dem Stereotyp Tomboy handelt es sich um Frauen, die versuchen sich in der männlichen Sphäre zu behaupten. Wie bereits mehrfach erwähnt stehen sich im Western die Natur und die Gesellschaft gegenüber. Männer, vor allem die Helden, sind in erster Linie Teil der Natur, die sie sowohl bewundernd durchstreifen als auch zu bändigen versuchen. In Nebenrollen finden sich auch Männer die sich niederließen, eher Teil der Gesellschaft sind und stationäre Berufe wie Bankier, Arzt, Lehrer, Händler oder Journalist ausüben. Frauen sind in erster Linie Teil der Gesellschaft, sie halten sich an besiedelten Örtlichkeiten auf, sie kümmern sich um Haushalt, Kinder, Vieh und generell um die Erfüllung männlicher Bedürfnisse. Sie dürfen manchmal in die männliche Domäne der Wildnis eindringen, werden jedoch bei der Nachahmung klassisch männlicher Tätigkeiten eher als Karikaturen dargestellt. Entweder Frauen scheitern in der männlichen Sphäre und kehren zurück in die Gesellschaft, oder es gelingt ihnen unter Verlust von Weiblichkeit und sexueller Attraktivität eine belächelte Kopie der Cowboys zu werden. Dieser Stereotyp wird als Tomboy bezeichnet. Zentral ist, dass Frauen, die in der Rolle des Tomboys bleiben, völlig entsexualisiert sind. Sie muten eher wie freche Kinder an. Es gibt ab den 40er Jahren wenige Ausnahmen in welchen Tomboys attraktiv sein dürfen und das Interesse des Helden wecken. Die Schauspielerin Betty Miles verkörpert in *Westward Bound* (1944) eine Rancherin, die weder Tochter oder Nichte eines Protagonisten ist und trotzdem ihre eigene Farm hat. Frauen die sich wie Männer kleiden und denselben Tätigkeiten nachgehen, waren zu diesem Zeitpunkt bereits als Tomboys bekannt, neu war jedoch die Sexualisierung dieses Stereotyps, die eine Seltenheit

blieb.¹⁴⁹ Das Genre lässt es nicht zu, dass Frauen ungestraft Männer in deren wilden, rauen Domäne übertrumpfen. Durch die Trennung des Western in zwei opponierende Bereiche und die klare Zuordnung der beiden Geschlechter zu diesen, sind weibliche Stereotype einfach zu identifizieren.¹⁵⁰

Eine Variante des Tomboy stellt die Pioniersfrau dar. Sie steht üblicherweise im Hintergrund eines Westernplots. Sie ist sehr konservativ und ihren lebensweltlichen Umständen gekleidet und somit nicht sexuell aufgeladen. Aufgrund ihrer harten Arbeit und ihrer unterstützenden Funktion wird sie zwar respektiert, ist aber von keinem größeren Interesse für den Western. Heldinnen beziehungsweise Frauen in tragenden Positionen werden immer als besonders attraktiv inszeniert. Die Pioniersfrau ist sehr belastbar, ausdauernd, anständig und deswegen nicht in Romanzen verwickelt. Sie kann auch als grobschlächtige Karikatur einer Frau herhalten und für humoristische Aspekte des Films sorgen. Sie ist zwar hilflos und von Männern abhängig wie die anderen Frauen auch, doch sie kann in Gefahr dem Mann zu Hilfe eilen. Sie spielt trotzdem in klassischen Westernfilmen nur eine unwichtige Nebenrolle. Obwohl sie ein ebenso hartes Leben in der Wildnis führt wie die männlichen Siedler, darf sie deren Erfolge nicht mitfeiern oder daran Anteil nehmen.¹⁵¹ "Mostly, hers is the image of being fearful, tired from the hardships of frontier life, of being overworked, seemingly far beyond her real age by having given too many births, and isolated. Her stereotypical images were not the result of the reality of women's live but the result from nineteenth century ideas of what women should be - the moral guardian of home and family life."¹⁵² Western zeigen Pioniersfrauen als müde von der harten Arbeit und den Strapazen der langen Reisen, ängstlich ob der bevorstehenden Ungewissheiten, die das Leben an der Grenze/in der Wildnis birgt, sichtlich gealtert durch das Aufziehen vieler Kinder und sozial isoliert. Dies entspricht keineswegs der Realität sondern ist Produkt von viktorianisch-protestantischen Moralvorstellungen des 19. Jahrhunderts.

Pam Cook beschreibt wie die Rolle des Tomboys für Genderkonfusionen sorgen kann. Im Western Musical *Calamity Jane* (1953) wird versucht die von Doris Day

¹⁴⁹ Vgl. Loy, R. Philip: *Westerns and American culture, 1930-1955*. Jefferson, N.C.: McFarland (2001). S.247.

¹⁵⁰ Vgl. Spiegelner, Susanne: *Women in the American Western Film from 1930-1980: Historical Reality and Filmic Representation*. Shaker Verlag: Aachen (2002). S.8f.

¹⁵¹ Vgl. Ebd. S.8.

¹⁵² In: Spiegelner, Susanne: *Women in the American Western Film from 1930-1980: Historical Reality and Filmic Representation*. Shaker Verlag: Aachen (2002). S.12.

verkörperte titelgebende Protagonistin zu sexualisieren und in die weibliche Sphäre zurückzuholen, doch dies gelingt bis zum Schluss nicht ganz. Jane fühlt sich in Lederhosen wohler als in Kleidern und fährt zwar frisch verheiratet im weißen Hochzeitskleid davon, doch ihr lausbubenhaftes Verhalten kann sie nicht dauerhaft ablegen. Cook sieht im Tomboy das Spiel mit Verboten und das Ausweichen vor der Autorität des Vaters.

"Der Tomboy gewährt eine andere Art sexueller Befriedigung als die Mutter. Diese Form der Befriedigung konzentriert sich auf den Hintern – und auf das Verlangen des Helden, diesen zu versohlen. Für gewöhnlich zielt die sexualisierte Rauferei auf Gelächter ab. Die Machtbeziehungen zwischen Vater/Tochter und Mutter/Tochter werden parodiert und der Tomboy schlussendlich an seinen angestammten Ort in der Familie verwiesen."¹⁵³

3.4.4. Kein Platz für starke Frauenrollen?

"The third image of the Western female - that of an independent career woman as a force for either good or evil in the community - continues a trend that appeared in numerous 1940 Westerns."¹⁵⁴ Loys Einschätzung einer unabhängigen Frau die Karriere macht, wird in dieser Arbeit zwar nicht geteilt, doch es stimmt, dass im Laufe der Jahrzehnte die Stellung der Frau langsam aufgewertet wurde und es manchmal auch Frauen gab die stärker als ihre männlichen Kollegen porträtiert wurden. Mächtige Frauen entscheiden sich zumeist am Ende der Filme, nicht immer ganz freiwillig, für die Aufgabe ihrer Macht und die Liebe zu einem starken männlichen Protagonisten. Mächtige Frauen sind meistens Unternehmerinnen oder Großgrundbesitzerinnen, einflussreiche Rancherinnen. Sie können sowohl aus dem ursprünglichen Stereotyp der ehrenhaften oder sündigen Frau hervorgehen, werden jedoch letztendlich ungeachtet ihrer Vergangenheit negativ beurteilt. Dies ändert sich erst in den 1970ern, als immer mehr Western aufkommen, die autonome und mächtige Frauengestalten tatsächlich dulden.

In *Johnny Guitar* (1953) spielt Joan Crawford die Saloonbesitzerin Vienna, eine autonome und widerstandsfähige Unternehmerin, die am Ende doch alles verlieren

¹⁵³ In: Cook, Pam: Frauen und der Western. (1988) S. 86 In: Rebhandl, Bert: Western. Genre und Geschichte. Wien: Zsolnay (Kino) (2007). S.82-92.

¹⁵⁴ In: Loy, R. Philip: Westerns in a changing America, 1955-2000. Jefferson, N.C.:McFarland (2004). S.278.

muss, um in Frieden mit ihrer großen Liebe vereint zu sein. Ihre Widersacherin Emma ist ebenso mächtig, doch voller Hass und wird dafür mit dem Tod bestraft. Doch auf *Johnny Guitar* (1953) wird später noch ausführlicher eingegangen.

Marlene Dietrich verkörpert in *Rancho Notorious* (1951) Altar Keane eine ehemalige Barsängerin, die eine Pferderanch namens Chuck-a-Luck betreibt, in der sich gesetzlose Freunde ihres Geliebten Frenchy Fairmont gegen Anteile ihrer Beute und unter Einhaltung strikter Regeln verstecken können. In Rückblenden und Erzählungen wird die Bewunderung der Männer für Altar Keane deutlich, die sich nicht daran erinnern, dass sie im Rotlichtmilieu tätig war, sondern ihren Glamour und ihre Autonomie hervorheben. Der mächtigen, untypisch für eine sündige Frau, blonden Altar Keane wird die dunkelhaarige Beth gegenübergestellt. Beth verkörpert die ideale ehrenhafte Frau, die Romantik zwischen ihr und Verne wird von Fritz Lang stark übertrieben inszeniert. Bei einem Banküberfall wird Vernes Verlobte ermordet. Die beiden Diebe flüchten und Verne nimmt die Verfolgung auf. Der Mörder von Beth erschießt seinen Komplizen bei einer Rast. Der Sterbende gibt Verne den Hinweis auf das Versteck, in dem er die anderen finden kann. Später lernt Verne Frenchy Fairmont, Altar Keanes Geliebten, kennen und kommt dadurch nach Chuck-a-Luck. Verne kennt die Geschichten um Keane und wird von ihrem seriösen Auftreten überrascht. "Beyond the legendary Altar, the entertainer who addresses various needs and desires, he finds a refined Altar, sober and workmanlike in male attire and completely in control of her ranch and her life."¹⁵⁵ Altar kann sowohl allseits beliebte Entertainerin sein, die das Leben zu genießen weiß, als auch zielstrebige und mächtige Besitzerin einer Ranch. Die Figur Altar Keane hinterfragt stereotype Genderzuweisungen und die romantisierten Vorstellungen von Familienglück und Siedlertum, also alles woran Verne glaubt.¹⁵⁶ Zwischen Verne und Altar besteht ebenfalls Anziehungskraft, vor allem Keane ist von der Jugendlichkeit von Verne angezogen. Eines Tages entdeckt Verne Beths Brosche an Altars Kleid. Seine Wut richtet sich gegen Keane, die er nun mitverantwortlich macht. Er bringt den Mörder von Beth ins Gefängnis, doch dieser kehrt mit seinen Verbündeten zurück um sich an Keane und Frenchy zu rächen, denen er Verrat vorwirft. Bei der finalen Schießerei fängt Keane eine Kugel ab, um Frenchy das Leben zu retten. "Sie stirbt an einem

¹⁵⁵ In: Jacobowitz, Florence: *The Dietrich Westerns. Destry Rides Again and Rancho Notorious*. S.94.
In: Cameron, Ian; Pye, Douglas: *The movie book of the western*. London: Studio Vista (1996). S.88-98.

¹⁵⁶ Vgl. Ebd. S.93.

Punkt ihres Lebens in dem sich eine Wandlung in ihr zu vollziehen beginnt."¹⁵⁷ Aufgrund der Anschuldigungen von Verne möchte sie das Leben unter Kriminellen hinter sich lassen. Sie repräsentiert den Stereotyp der sündigen Frau und mächtigen Unternehmerin, wie im Genre üblich wird sie für die Freiheiten die sie sich erarbeitet hat, bestraft.

Auch in *Forty Guns* (1957) geht es um eine mächtige Unternehmerin. Barbara Stanwyck spielt Jessica Drummond, die eine große Ranch erbt und die bei weitem einflussreichste Person weit und breit ist. Sie ist über alle Geschäfte und Vorgänge in der Umgebung informiert und verfügt über große finanzielle Möglichkeiten, sodass sie ihren kleinen Bruder Brock, der immer wieder für Unruhe sorgt und das Gesetz missachtet, freikaufen kann. Im Titellied wird sie als "Hard ridin' woman with a whip" besungen, die einen starken Mann braucht sie zu zähmen. Mit dem Ende des Lieds wird Griff Bonnell eingeführt, der mit seinem Bruder auf der Suche nach einem Postkutschendieb ist, einer von Drummonds Männern.¹⁵⁸ Im Laufe des Films verlieben sich Griff und Jessica, doch ihr Bruder Brock steht im Weg. Er verübt ein Attentat auf Griff, das sein Bruder gerade noch verhindern kann. Brock wird eingesperrt und Jessica muss all ihr Hab und Gut verkaufen um die Kautionsumme aufbringen zu können. Die Summe reicht allerdings nicht und so bricht Brock aus dem Gefängnis aus und nimmt seine Schwester als Geisel. Griff muss zuerst Jessica in die Schulter schießen, damit diese fällt und er mit dem zweiten Schuss Brock treffen kann. Er meint, es gehöre viel Größe dazu, den von ihm gemachten Schritt zu verzeihen, er könnte es nicht. Doch Jessica läuft dem aus der Stadt fahrenden Griff hinterher und zieht mit ihm davon. Für die Liebe dieses Mannes gibt die mächtigste Frau der Region letztendlich alles auf.

Constance Miller kommt in *McCabe & Mrs. Miller* (1971) in den kleinen nordwestlich gelegenen Ort Presbyterian Church, in dem McCabe gerade dabei ist mit einem Saloon, Glücksspiel und einigen Sexarbeiterinnen ein kleines Imperium aufzubauen. Sie bietet ihm einen Deal an und die beiden arbeiten fortan zusammen. Mrs. Miller übernimmt die Leitung des Bordells, sie arbeitet auch selbst als Sexarbeiterin. Zwischen McCabe und Mrs. Miller entwickelt sich eine unerfüllte Liebesgeschichte, sie lässt ihn jedes Mal fünf Dollar zahlen, wenn er mit ihr schlafen möchte. Schnell

¹⁵⁷ Vgl. Seeßlen, Georg: Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren (2011). S.95.

¹⁵⁸ Vgl. Spiegelner, Susanne: Women in the American Western Film from 1930-1980: Historical Reality and Filmic Representation. Shaker Verlag: Aachen (2002). S.131.

wird klar dass sie nun die Geschicke des gemeinsamen Unternehmens lenkt, McCabe legt sich aufgrund seiner Hochstapelei und eitlen Stolzes mit einem mächtigen Bergbauunternehmen an, dass ihn am Ende umbringen lässt. Mrs. Miller gibt sich parallel dazu ihrem allabendlichen Opiumrausch hin. *McCabe & Mrs. Miller* (1971) ist einer der ersten revisionistischen Western und zeigt ein realistischeres Bild der Sexarbeit der damaligen Zeit. Generell zeigt der Film die Machtlosigkeit der Siedler, die im Kontrast zu den noblen Westernern steht, die in andren Filmen das Land eroberten.¹⁵⁹

3.5. Filmbeispiele

Die folgenden Filmbeispiele illustrieren unterschiedliche Varianten der drei Stereotype. Die ersten fünf zeigen klassische Repräsentationen der Frauenrollen, während *Johnny Guitar* (1953), *Hannie Caulder* (1971) und *Rooster Cogburn and the Lady* (1975) Ausnahmen darstellen und starke, unabhängige Frauen porträtieren. Dabei wird die Aufwertung der Frauenposition im Western der 1970er Jahre deutlich. Der Fokus der Arbeit liegt auf dem US-amerikanischen Western, doch da die britische Produktion *Hannie Caulder* (1971) eine bis dahin ungekannte Perspektive auf die Frauenposition im Western zeigt, sollte sie trotzdem vorgestellt werden.

3.5.1. Die Ehefrau gehobenen Stands in *The Last Frontier* (1955)

Synopsis:

Anthony Mann's Western *The Last Frontier* spielt sich in durch Ureinwohner kontrollierten Gebieten zwischen Fort Medfort und Fort Shallon ab. Drei Scouts, bestehend aus Jed Cooper, Gus und Mungo, werden vom Häuptling Red Cloud aus seinen Ländereien verbannt. Sie finden Unterschlupf in Fort Shallon und die Army lässt sie als Späher für sich arbeiten. Den streng hierarchischen Abläufen ordnen sich die drei allerdings nicht unter. In einer der ersten Nächte betrinkt sich Cooper und gerät auf der Suche nach weiterem Alkohol in das Gemach von Corinna Marston. Sie berichtet von ihrem Mann der in Fort Medfort war. Jed erzählt ihr dass Fort Medfort gefallen ist, und ihr Mann Colonel Marston wahrscheinlich tot.

Auf der Suche nach Überlebenden trifft Cooper auf Colonel Marston und die verbleibenden Soldaten des abgebrannten Forts. Für Marston zählt nichts mehr als im Krieg Ehre und Ruhm zu erlangen, er

¹⁵⁹ Vgl. Self, Robert T.: *Robert Altman's subliminal reality*. Minneapolis: University of Minnesota Press (2002). S.92.

kehrt mit Cooper nach Fort Shallon zurück und übernimmt dort das Kommando. Zwischen den beiden entfacht ein Konkurrenzkampf auf zwei Ebenen: Zum einen will Cooper die Schlacht vermeiden, zum anderen hat er sich in Marstons Frau verliebt. In der letzten Schlacht mit den Ureinwohnern von Red Cloud kommt Marston ums Leben und Cooper bläst zum Rückzug, wodurch viele Leben gerettet werden können und er zum Sergeant ernannt wird.

Corinna Marston verkörpert die klassische Ehefrau im Western. Ihre Kleidung entspricht den sittlichen Maßstäben, die von einer Frau in ihrer Position erwartet werden. Sie ist Colonel Marstons Frau und wird von Cooper bereits in der vierten Bemerkung ihres ersten Gesprächs darauf reduziert "I guess you have to dress in a fancy uniform like this ... to have a woman like you."¹⁶⁰ Im Gespräch mit ihrem Mann wird klar, dass er sich von seiner Frau in seinem Streben nach Ruhm unverstanden fühlt. Auf die Frage warum sie denn hier sei, entgegnet sie schlicht mit der Feststellung sie wäre seine Frau. Der Colonel wirft ihr wütend vor ihr Mitleid nicht zu wollen, sondern ihren Respekt, doch sie entgegnet einen Mann und keine Uniform geheiratet zu haben. Marston wendet sich ab und entgegnet, dass er ohne die Uniform kein Mann wäre. Typisch ist ihre ablehnende Haltung gegenüber Gewalt.

Als Jed Corinna in eine dunkle Ecke entführt wehrt diese sich zunächst, sein Kuss wirkt wie ein Vergewaltigungsversuch. Doch als kurz darauf ihr Mann in Reichweite vorbeigeht und ihr Cooper die Gelegenheit gibt um Hilfe zu rufen, hält sie inne. Im darauffolgenden Gespräch in einer der Hütten bezeichnet Cooper Mrs. Marston als seine Frau, doch Corinna vertritt die Position nicht gerettet werden zu müssen und niemandes Frau zu sein. Doch mit den Worten "I care for you. I need you." gewinnt er ihre Zuneigung und entlockt ihr das Selbstgeständnis "How can I help you? I can't even help myself."¹⁶¹ Corinna unterstreicht mit dieser Aussage ihre Ohnmacht, die sich über den ganzen Film erstreckt. Sie verkündigt zwar in manchen Szenen ihre Meinung, doch diese bleibt im Verlauf des Films stets irrelevant. In Gesprächen wird immer sie angesprochen, sie initiiert keines davon. Corinna ist vollkommen immobil, sie verlässt das Fort niemals, ihr bleibt in Sorge um beide Männer lediglich das Ausschau über die Holzbalken des Forts hinweg. Sie ist gefangen und dem Verlauf der Ereignisse ausgeliefert. Der Film macht sie zum Sündenbock, wie schon zuvor erwähnt macht Coopers Freund Gus Corinna dafür verantwortlich, falls Colonel Marston oder Cooper den aufkeimenden Konflikt nicht überleben. Nachdem Cooper den in eine Bärenfalle gefallen Marston in der Wildnis zurücklässt und Corinna ihm dafür nicht um den Hals fällt, schlägt er sie ins Gesicht, nachdem er ihr

¹⁶⁰ In: Mann, Anthony. The Last Frontier (1955). Min.: 13:47.

¹⁶¹ In: Mann, Anthony. The Last Frontier (1955). Min.: 43:00 - 45:00.

Undankbarkeit vorwirft und gesteht es ihretwegen getan zu haben. Sie wird zum Preis stilisiert, den Cooper gewinnt, da Marston¹⁶² in seinem törichtem Streben nach Ruhm ums Leben kommt. In der letzten Szene wird Cooper zum Sergeant ernannt, und Corinna empfängt ihn wortlos und lächelnd, nachdem die Entscheidung ohne ihr Zutun bereits gefallen ist. Sie fügt sich ohnmächtig ihrem Schicksal.

3.5.2. Die Barsängerin und die Lehrerin aus dem Osten in *My Darling Clementine* (1946)

Synopsis:

Morgan, Virgil und Wyatt Earp reisen nach Tombstone, während ihr kleiner Bruder James das Vieh hütet. Sie ziehen Richtung Westen und sind nur auf der Durchreise. James wird überfallen und erschossen, das Vieh gestohlen. Wyatt, Virgil und Morgan verdächtigen die Clanton Gang. Wyatt war früher Sheriff in Dodge City und nimmt diesen Job auch in Tombstone an, um die Mörder seines Bruders zu finden. Bisher war der mächtigste Mann Tombstones der tuberkulosekranke Doc Holliday. Er war früher Arzt, gibt sich jedoch in seinen letzten Jahren nur noch dem Alkohol und dem Glücksspiel hin. Zunächst scheint es zum Konflikt zu kommen, doch zwischen Doc und Wyatt entsteht eine Freundschaft. Clementine reist an um Doc zurück in den Osten zu holen, doch dieser weigert sich. Scheinbar wurde sie irgendwann von Doc verlassen. Earp gibt sich ihr gegenüber von Anfang an charmant und vornehm, er verliebt sich auf den ersten Blick. Doc plant mit seiner Geliebten, der Barsängerin Chihuahua nach Mexiko zu gehen, doch er weiß dass er zuvor sterben wird. Wyatt findet ein persönliches Schmuckstück seines Bruders James an Chihuahuas Hals, als sie gesteht es von Billy Clanton bekommen zu haben, erschießt sie diesen durchs Fenster. Doc operiert sie, doch sie erliegt ihren Wunden. Virgil verfolgt Billy und verwundet diesen tödlich. Bei den Clantons angekommen wird postwendend Virgil vom Vater der vier Söhne erschossen. Es kommt zum Showdown am OK Corral, bei dem sich Wyatt und Morgan gegen die verbliebenen Clantons durchsetzen. Doc Holliday stand den Earps zur Seite und stirbt im Gefecht.

In diesem Film wird der Kontrast zwischen der "ehrenhaften" Frau aus dem Osten, Clementine Carter, und der "moralisch verurteilten" Frau Chihuahua besonders deutlich. Chihuahua hat nur einen Vor-, keinen Nachnamen. Sie zeigt viel Haut, ihre Outfits sind eher dunkel gehalten, sie umgarnt die Männer in der Bar und hilft manchen beim Betrügen am Pokertisch. Obwohl sie Hollidays Geliebte ist, empfängt sie Billy Clanton in ihrem Zimmer, was darauf hindeutet, dass sie neben ihrem Gesang ebenso als Sexarbeiterin Geld verdient. Sie tritt allen Menschen gegenüber, außer ihrem Geliebten, sehr frech und bestimmt auf und gibt Wyatt sogar eine Ohrfeige, als dieser sie des Betrugs am Pokertisch überführt. Um Billy Clanton zu decken, lügt sie Wyatt an und behauptet das Schmuckstück von Doc zu haben. Als dieser sie zur Rede stellt, entlarvt sie, unwissend, durch ihr Geständnis die Clantons als Mörder von James. Billy erschießt sie dafür, Doc gelingt es nicht ihr Leben zu

¹⁶² Den Cooper schließlich doch aus der Bärenfalle befreit

retten. Ein typischer Verlauf, Bardamen und Sexarbeiterinnen bleibt in diesem Film, wie im Großteil der anderen Western auch, ein Happy End versagt. Am Sterbebett wird sie im Gegensatz zu vorhergehenden Handlung gütig und wohlwollend inszeniert und ehrenvoll verabschiedet.

Clementine Carter sucht ihren Verlobten Dr. John Holliday in Tombstone. Die Krankenschwester kommt wie Doc aus Boston und hofft auf Eheglück mit ihm. Es ist unklar wie lange die beiden schon getrennt sind, doch Holliday schickt sie mit den Worten fort, dass es den Mann den sie liebte nicht mehr gäbe. Clementine ist vornehm und sittsam gekleidet. Sie kommt in einem dunklen Kleid an, doch trägt im Verlauf des Films öfter weiße und helle Kleidungsstücke. Viele Männer blicken ihr nach, Wyatt Earp macht ihr beständig den Hof. Sie ist verhält sich ihrem Stand entsprechend und wehrt sich auch nicht gegen die Seitenhiebe von Chihuahua, als es einmal nötig wird eilt ihr Wyatt zu Hilfe. Earp lässt Chihuahua über den ganzen Film hinweg respektloses Verhalten zu Teil werden, er nimmt sie nicht ernst und setzt seine physische Überlegenheit ein um sie zurechtzuweisen. Clementine hingegen trägt er schüchtern auf Händen. Nachdem Doc sie fortschickt, hat sie mit der restlichen Handlung kaum noch zu tun, nebenbei entfaltet sich die Liebesgeschichte zwischen ihr und Earp. Sie entschließt sich für ihn doch im Westen zu bleiben und möchte in Tombstone eine Schule gründen. Wyatt reitet davon um seinem Vater die Todesnachrichten seiner Brüder zu übermitteln und neues Vieh zu holen, verspricht Clementine aber sie zu besuchen. Zum Abschied küsst er sie nur auf die Wange und reicht ihr die Hand. Clementine bleibt zurück, sie hat es zwar geschafft ihrem ehemaligen Verlobten nachzureisen, doch nun muss sie verweilen und warten. Die Männer sind den ganzen Film über mobil, auch Chihuahua bleibt immer zurück, während Doc oft kommentarlos die Stadt verlässt und zurückkehrt wie es ihm beliebt.

Mit Clementine kommt der Osten im Westen an. Mrs. Carter bringt die Zivilisation in den wilden Westen. Wyatt und Morgan Earp sind die einzigen Überlebenden der alten Welt und auch in ihnen vollzieht sich mit Clementines Ankunft ein Wandel. Im Grunde tritt ein, was sich Wyatt am Grab seines jüngsten Bruder James wünscht, eine Zeit beginnt, in der Jungen wie er in Sicherheit und behütet aufwachsen können.¹⁶³

¹⁶³ Vgl. Cook, Pam: Frauen und der Western. (1988) S. 84 In: Rebhandl, Bert: Western. Genre und Geschichte. Wien: Zsolnay (Kino) (2007). S.82-92.

3.5.3. Die sündige Frau mit Herz aus Gold trifft auf vornehme Hochnäsigkeit in *Stagecoach* (1939)

"Und *Stagecoach* von John Ford, diese wunderbare dramatische Illustration des Gleichnisses vom Pharisäer und vom Zöllner, zeigt uns, dass eine Prostituierte achtbarer sein kann als die Betschwester, die sie aus der Stadt jagen, und genauso ehrenwert wie die Frau eines Offiziers, dass ein zügelloser Spieler mit aristokratischer Würde sterben, dass ein versoffener Arzt sein Handwerk kompetent und selbstlos ausüben und ein Gesetzloser, der wegen vergangener und künftiger Taten gesucht wird, Loyalität, Großherzigkeit, Mut und Zartgefühl an den Tag legen kann, während ein stattlicher, angesehener Bankier mit der Kasse durchbrennt."¹⁶⁴

Synopsis:

Aus verschiedenen Gründen reisen neun Menschen mit der Postkutsche nach Lordsburg. Dallas wurde aus dem Ort vertrieben, Mrs. Mallory reist ihrem Mann hinterher, der Glücksspieler entdeckt den Gentleman in sich und möchte Mrs. Mallory beschützen, der Sheriff möchte den ausgebrochenen Ringo einsperren, Ringo möchte sich in Lordsburg an den Mördern seines Bruders und Vaters rächen, der Bankier möchte sich mit Geld absetzen, ein Whiskeybrauer möchte seine Whiskeykostproben zu seiner Familie bringen, der betrunkene Doktor möchte die Whiskeyproben auf der Fahrt trinken, und der Postkutschenfahrer tut seine Pflicht. Die restliche Handlung ergibt sich aus den sozialen Spannungen innerhalb der Gruppe und der Bedrohung durch die Apachen. Beim zweiten Zwischenstopp bekommt Mrs. Mallory überraschend ihr Kind und in Lordsburg kann sich Ringo rächen. Der Sheriff lässt ihn mit Dallas laufen und einem glücklichen Leben der beiden steht nichts mehr im Weg.

Dallas ist Sexarbeiterin und wird deswegen von den vornehmen älteren Damen und dem Sheriff aus dem Ort verstoßen. Im Gegensatz zu Lucy Mallory hat sie nur einen Vornamen. Ihre Kleidung ist eher dunkel gehalten und durch Muster und Rüschen verspielt. Ihr Ausschnitt ist zwar durch eine weiße Bluse bedeckt, doch die helle Farbe setzt sich stark vom schwarzen Kleid ab, sodass es trotzdem wirkt als hätte sie einen tiefen Ausschnitt. Ihre Kappe zeigt noch den Großteil ihrer blonden gelockten Haare. Ihre Haarfarbe deutet auf einen guten Charakter hin, was sich im Laufe des Films bewahrheitet. Sie steigt sehr aufgebracht in die Kutsche, doch ab diesem Zeitpunkt strahlt sie nur noch Höflichkeit und Güte aus.

In der Postkutsche dreht sich alles um die feine Mrs. Lucy Mallory, auch Dallas ordnet sich gleich diesem "Naturgesetz" unter. Mrs. Mallory verbirgt unter ihren Kleidungsschichten einen schwangeren Bauch, niemand spricht sie darauf an, doch abgesehen vom Postkutschenfahrer scheint es allen aufzufallen. Ihr wird mit zuvorkommender Höflichkeit begegnet, nur der versoffene Arzt kümmert sich mehr

¹⁶⁴ In: Bazin, André: Der Western oder: Das amerikanische Kino par excellence (1953). S.46f. In: Rebhandl, Bert: Western. Genre und Geschichte. Wien: Zsolnay (Kino) (2007). S.40-50.

um seinen Rausch als ihr Wohlbefinden, bis sie in Ohnmacht fällt und er ihr bei der Geburt des Kindes zur Seite steht. Die größere Fürsorge aber zeigt Dallas, obwohl ihre Hilfe zuvor schon mehrmals von Mrs. Mallory zurückgewiesen wurde. Sie erkennt als erste dass das Baby zur Welt kommen wird und leitet alle nötigen Schritte ein. Im Anschluss hält sie die ganze Nacht das Baby im Arm damit sich Lucy ausruhen kann. Auch während dem Angriff der Apachen auf die Postkutsche beschützt Dallas das Baby. Während den beiden Aufenthalten in am Weg gelegenen Anwesen, bekocht Dallas alle Passagiere.

Nachdem Ringo, der aus dem Gefängnis geflohene männliche Held des Films, Dallas mit dem Baby sieht und sich gänzlich von ihren Qualitäten als Hausfrau und Mutter überzeugen konnte, hält er um ihre Hand an. Sowohl mit dem Baby in der Hand als auch beim Heiratsantrag im Mondlicht wird Dallas als strahlende Mutterfigur inszeniert. Sie würde gerne annehmen, doch verzögert die Entscheidung aus Rücksicht auf ihren Stand und hält mit dem Doktor Rücksprache. Sie fühlt sich zwar sozial nicht berechtigt in den Ehestand einzutreten, sagt aber trotzdem ja. Beide sind soziale Außenseiter und verlassen deswegen auch die feine Gesellschaft da sie in Ringos Ranch über der Grenze wohnen werden. Da Dallas eine großherzige, aber eigentlich doch sündige Frau ist, stellt die Ehe mit Ringo eine Belohnung für ihre Güte dar, sie darf ihren sündigen Lebenswandel komplett hinter sich lassen.

Mrs. Mallory entspricht dem Stereotyp der feinen Dame. Dunkle Haare werden normalerweise mit sündigen Frauen assoziiert, in diesem Fall sind sie ein Hinweis auf einen dunklen, kalten Charakter. Sie tritt die beschwerliche Reise mit der Postkutsche an, da sie nicht länger von ihrem Mann getrennt sein möchte, wie sie sagt. Ihre Kleidung ist dunkel, zusätzlich trägt sie ein großes Tuch um ihren schwangeren Bauch darunter zu kaschieren. Mehrmals rümpft sie die Nase und verzieht ihr Gesicht wenn sie von Dallas angesprochen wird, oder mit ihr am Tisch sitzen muss. Sie wird arrogant und unsympathisch inszeniert, dadurch wird Dallas Güte und Großherzigkeit noch mehr hervorgehoben. Auch wenn Mrs. Mallory sich letztendlich doch dankbar für all die Hilfe von Dallas zeigt, ist durch den unterschiedlichen sozialen Stand klar, dass die beiden niemals befreundet sein können.

Beide Frauen sind entgegen ihrer Stereotype inszeniert. In diesem Film ist die ehrenhafte Frau die aktive, und die sündige Frau passiv, außer sie hält sich in Räumlichkeiten auf und kann typischen der weiblichen Sphäre zugeordneten

Tätigkeiten nachgehen (Kochen, die anderen Passagiere umsorgen). Deswegen ist auch die sündige Frau in diesem Film die "gute" Frau und wird folgerichtig vom Helden zur Ehe auserkoren. Im Laufe des Films, vor allem nach Geburt des Babies, wird auch Mrs. Mallory passiver und hilfsbedürftiger und fügt sich damit besser in ihren Stereotyp ein.

Auf der Ebene der Aktivität fällt auf, dass während der Kutschenfahrten hauptsächlich Männer interagieren und sich die Handlung der Frauen eher bei den Zwischenstopps abspielt. Dies entspricht streng den Vorgaben der männlichen und weiblichen Sphäre. Der Wunsch von Mrs. Mallory ihren Mann zu sehen initiiert den Plot um den herum sich die weiteren Handlungsstränge bilden. Das Verhalten der Männer den Frauen gegenüber ist in erster Linie behütend. Der Kartenspieler reist nur zum Schutz von Mrs. Mallory mit, obwohl er sich von ihr nichts erhoffen kann, Ringo wendet sich Dallas zu. Der Mexikaner, bei dem die Passagiere während des zweiten Stopps unterkommen, wird von seiner Frau verlassen, doch er trauert nur dem Pferd nach, obwohl er zuvor noch ihre Zugehörigkeit zu den Apachen als Sicherheitsgarantie für sich hervorhob. Der Film zeigt Frauen als hilfsbedürftig, sozial kalt und macht Witze auf ihre Kosten. Nur Dallas wird positiv inszeniert. Sie ist Paradebeispiel für den Stereotyp der sündigen Frau mit goldenem Herz.

3.5.4. Tomboy zwischen Kind und Frau in *The Naked Spur* (1953)

Synopsis:

Howard jagt Ben für das auf ihn ausgesetzte Kopfgeld, doch auch weil dieser sein Vieh stahl. Durch viele Bundesstaaten ist er ihm gefolgt, bis Howard auf Jesse trifft, einen alten Goldgräber, der in seinem Leben noch kein Gold fand. Howard lässt sich von Jesse für 20 Dollar zu Ben führen, wobei Jesse den Weg gar nicht wusste. Hinter einem Felsvorsprung finden sie Ben schließlich, der löst beständig Steinabgänge aus um seine Verfolger in Schach zu halten. Durch die abgefeuerten Schüsse wird der aus dem Militär unehrenhaft entlassene Roy aufmerksam und bietet seine Hilfe an. Zu dritt gelingt es ihnen Ben und seine Begleitung Lina zu überwältigen. Als sie von dem Kopfgeld erfahren hat Howard auf einmal zwei Partner die jeweils ein Drittel des Kopfgelds reklamieren. Der weitere Film zeigt, wie Ben versucht die drei gegeneinander auszuspielen, was ihm am Ende auch gelingt, als er Jesse überredet mit ihm davonzureiten und ihm dafür eine Goldmine zu zeigen. Ben bringt Jesse um und lauert den anderen beiden auf. Während Howard versucht auf den Felsvorsprung zu klettern auf dem sich Ben versteckt, gelingt es Roy Ben zu erschießen, kurz bevor dieser Howard tötet. Bens Körper fällt in den reißenden Fluss unter ihnen und beim Versuch ihn zu bergen, kommt Roy ums Leben. Er war zu ungeduldig auf Hilfe zu warten.

Lina ist die Tochter von Bens bestem Freund und er behandelt sie über weite Strecken des Films hinweg, als wäre sie seine Tochter, die auf ihn hören müsste. Sie hat einen kurzen blonden Haarschnitt, der burschikos wirkt, ebenso wie ihre

Kleidung. Sie trägt erdige Farben, Hosen, eher männliche Outfits, unter einer weiten braunen Jacke lässt sich die Schwächigkeit ihres Körpers nur erahnen. Sie wirkt, als wären ihre Kleidungsstücke etwas zu groß und als müsste sie erst hineinwachsen. Sie vermittelt den Eindruck zu klein und hilflos zu sein um allein unterwegs zu sein, obwohl sie eine erwachsene Frau ist. Von den anderen wird sie ebenfalls wie ein Kind behandelt, vor allem der schon ältere Mann Jesse, dessen Anweisungen sie immer hinterfragt wird oft wütend und sagt nur "Because I say so!" als hätte er es mit einem ungezogenen Kind zu tun. Während Lina anfangs zu den Kopfgeldjägern stets frech wird, folgt sie Ben aufs Wort (massiert ihm zum Beispiel regelmäßig den Rücken). Erst später, als Howard langsam Interesse für Lina entwickelt, fängt Lina an sich emotional von Ben zu entfernen. Das nutzt er zunächst aus, indem er sie bittet Howard für einen Fluchtversuch abzulenken. Es kommt dabei auch zum Kuss, doch dadurch steht sie anschließend, als der Fluchtversuch misslingt, im Verdacht Ben geholfen zu haben. Etwas früher im Film wird Howard bei einer Schlacht mit Ureinwohnern verletzt und halluziniert einmal träumend. Lina kümmert sich gerade um seine Wunde (also Frauen bleiben auch hier im Bereich der Fürsorge) als er scheinbar mit seiner früheren Frau redet, kurz bevor er in den Krieg ziehen muss. Lina erahnt was er hören möchte und antwortet: "I'll wait for you"¹⁶⁵. Als wären das die Sätze mit denen jeder Mann zufriedengestellt werden könnte, findet Howard darauf wieder seinen Schlaf. Wir erfahren daraufhin von Ben, dass er seiner damaligen Frau vor dem Krieg seine Ranch überschrieb, damit sie diese legal bewirtschaften könne, sie diese jedoch verkaufte und mit dem Geld und einem anderen Mann fortreiste. Als Ben Lina in seinem Fiebertraum als Mary anredet, wird zum ersten Mal ihre Weiblichkeit und Schönheit herausgestrichen. Sie hat blondes Haar, was sie zu einer guten fürsorglichen Frau macht. Als sie am nächsten Tag mit Ben über das Gespräch in der Nacht redet und sich darüber ärgert, was seine Frau getan hat, sich als anders bezeichnet und er schließlich wieder etwas in Rage meint sie wäre tatsächlich anders, hält sie inne und hakt gleich nach, um scheinbar herauszufinden, was er über sie denkt und wie er fühlt. Daraufhin meint er allerdings sie wäre ihrem Mann treu oder bleibt zumindest an seiner Seite. Lina entgegnet empört, dass Ben nicht ihr Mann wäre, in dem Sinne wie Howard das meint.¹⁶⁶ Am Ende gesteht sie Howard ihre Liebe, indem sie ihm anbietet ihm überall hin zu folgen (schließlich ist sonst auch kein Mann mehr da), und er zeigt sich verständnisvoll in

¹⁶⁵ In: Mann, Anthony: The Naked Spur (1953). Min.: 43:00.

¹⁶⁶ In: Mann, Anthony: The Naked Spur. Min.: 48:00. M.G.M. (1953).

dem er ihrem ursprünglichen Wunsch nach Kalifornien zu gehen aufnimmt und Ben begräbt statt das Kopfgeld für ihn zu kassieren.

3.5.5. Ein ungezogenes Kind in *True Grit* (1969)

Synopsis:

Tom Chaney bringt seinen ehemaligen Arbeitgeber und Mattie Ross Vater in Fort Smith um und stiehlt sein Pferd. Mattie (Kim Darby) kümmert sich auf der Farm der Familie um die Buchhaltung. Sie besteht auf die Verfolgung von Tom Chaney und heuert dafür den rauen Rooster Cogburn (John Wayne) an. Der Texas Ranger LaBeouf verfolgt Chaney ebenfalls für den Mord an einem Senator in Texas und schließt sich der Suche an. Cogburn und LaBeouf wollen eigentlich ohne Mattie reiten, doch diese lässt sich nicht abschütteln. Nach einigen Turbulenzen bei der Verfolgung holen sie Matt Chaney, der sich Ned Peppers Gang angeschlossen hat, ein. Mattie trifft an einem Fluss alleine auf Chaney. Sie verletzt ihn, doch Chaney nimmt sie als Geisel. Rooster und LaBeouf gelingt es Mattie zu befreien, doch der Texas Ranger lässt dabei sein Leben. Mattie stürzt in eine Grube und wird von einer Klapperschlange gebissen. Rooster kann sie befreien und reitet mit ihr so schnell er kann zu einem Arzt. Matties Leben kann dadurch gerettet werden. Als sich Mattie am Ende von Rooster am Grab ihres Vaters verabschiedet, bietet sie ihm als Ehrerbietung an, sich bei ihrer Familie begraben zu lassen.

Kim Darby spielt Mattie Ross als aufgeweckte, freche, zielstrebige, junge Dame in *True Grit*. Philip R. Loy ist der Meinung sie würde sich als "Mann" behaupten, da vor allem finanzielle Verhandlungen zu ihrem Vorteil ausgehen und sie sich von Cogburn und LaBeouf nicht abschütteln lässt.¹⁶⁷ Loy vergisst dabei, dass Mattie wiederholt in Schwierigkeiten gerät, aus denen sie die beiden Männer retten müssen. Mattie kleidet sich zwar nicht männlich, doch aufgrund ihres burschikosen Haares und ihrer Hartnäckigkeit in die männliche Sphäre einzudringen, entspricht sie dem Stereotyp Tomboy. Ihre dunklen Haare deuten daraufhin, dass sie für die männlichen Helden zur Gefahr werden kann. Dieses Schema wird in *True Grit* (1969) erfüllt, da der Texas Ranger bei Matties Rettung sein Leben verliert. Typisch weiblich ist ihr Einsatz von Sprache: Mattie redet sehr schnell, argumentiert genau und es gelingt ihr regelmäßig erwachsene Männer durch ihr Sprachtalent von ihrem Standpunkt zu überzeugen. Ihr klarer, ausformulierter Wille und ihre Zielstrebigkeit sind für ein minderjähriges Mädchen erstaunlich. Vor allem aufgrund ihres Einsatzes der Sprache als Waffe, ist es dem Film möglich sie sowohl als Frau als auch Kind zu betrachten und zu beurteilen.

Gemäß Cooks Beurteilung, der Tomboy Stereotyp ziele auf das Bedürfnis ab, den Hintern eines ungezogenen Kindes zu versohlen, holt LaBeouf Mattie dafür vom

¹⁶⁷ In: Loy, R. Philip: *Westerns in a changing America, 1955-2000*. Jefferson, N.C: McFarland. (2004). S.289f.

Pferd, nachdem er sich ihre Provokationen nicht mehr gefallen lassen will. Mattie erscheint in der ersten Filmhälfte sehr selbstbewusst und geschickt, bringt sich jedoch in der zweiten Hälfte des Films, also sobald sie in die männliche Sphäre der Wildnis und Mobilität eindringt, regelmäßig in Schwierigkeiten. Sie ist in der männlichen Sphäre auf die Hilfe ihrer männlichen Begleiter angewiesen und erfüllt ihre Funktion die Maskulinität und Stärke der Männer zu erhöhen.¹⁶⁸ Mattie bekommt zweimal die Gelegenheit auf Tom Chaney zu schießen, doch ihr gelingt es nicht ihn zu töten. Beim ersten Versuch erklärt ihr Chaney sogar wie sie mit der Waffe umgehen muss, bevor er sie entführt. Beim zweiten Versuch schleudert sie der Rückstoß in eine Grube voller Klapperschlangen. Immer wieder demonstrieren Männer ihre physische Überlegenheit gegenüber Mattie: LaBeouf versohlt ihren Hintern, Cogburn bringt sie in einer Mischung aus Ziehen und Tragen in ein Versteck, Ned Pepper steigt mit seinem Fuß auf ihren Rücken um seine Machtposition zu demonstrieren. Cogburn kommandiert Mattie in der Wildnis oft herum, ihm gegenüber ist Mattie weniger aufmüpfig als gegenüber dem jüngeren Texas Ranger. Mattie kehrt sofort in die weibliche Sphäre zurück, wenn sie sich um Verletzungen von LaBeouf kümmert. Als er nach ihrer Rettung tot vor ihr liegt, zeigt die Kamera in Großaufnahme Matties besorgten, fürsorglichen Blick und sie streicht ihm liebevoll durch die Haare. Am Ende des Films verabschiedet sich Mattie ihrem Familiengrab von Cogburn. Sie kehrt zurück in ihre häusliche Umgebung und die Immobilität, kontrastiert von Cogburn der auch in seinem Alter mit seinem Pferd noch den Zaun überspringen kann und einer ungewissen Zukunft entgegen reitet.

Spiegeler weist auf die Möglichkeit hin, den Film als letzten Versuch der 60er Jahre, Frauen an ihren angestammten Platz zu verweisen, zu lesen. Da Frauen im Western schon zuvor oft wie Kinder behandelt wurden, bietet sich *True Grit* durch die besonders junge Hauptdarstellerin dafür gut an. Die Handlung wird zwar durch Männer ausgelöst und Mattie darf als Frau aktiv werden, ihr werden jedoch regelmäßig die Grenzen aufgezeigt und die Unmöglichkeit, ohne männliche Hilfe in der Wildnis zu überleben.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Vgl. Wright, Will: *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley: University of California Press (1975). S.85 zit.n. Matheson, Sue: *The Professional Western Revived*. Southern Diaspora, Frontier Heteroglossia, and Audience Nostalgia in *True Grit* (2010). S.80. In: Nelson, Andrew Patrick: *Contemporary Westerns. Film and television since 1990*. Lanham: Scarecrow Press (2013). S.77-90.

¹⁶⁹ Vgl. Spiegeler, Susanne: *Women in the American Western Film from 1930-1980: Historical Reality and Filmic Representation*. Shaker Verlag: Aachen (2002). S.145.

3.5.6. Duell zwischen zwei starken Frauen in *Johnny Guitar* (1953)

Synopsis:

Vienna (Joan Crawford) betreibt einen Saloon in einer Kleinstadt. Sie lehnt Gewalt ab, doch heuert ihren ehemaligen Geliebten Johnny Guitar (Sterling Hayden) an, um sie und den Saloon ohne Schusswaffen zu beschützen. Die mächtige Rancherstochter Emma hasst Vienna und will sie aus der Stadt jagen, sie lastet ihr an, mit Kid zusammen zu arbeiten, der ihrer Meinung nach ein Verbrecher ist und die Postkutsche überfiel. Die Männer aus der Siedlung glauben jedoch Vienna, da es keinerlei Beweise gegen sie gibt, außer ihrer Bekanntschaft mit Kid. Auch Kid ist in Wahrheit unschuldig, doch da er ohnehin gejagt wird, beschließt er die Bank auszurauben. Johnny wird erneut Viennas Geliebter, unglücklicherweise befinden sie sich zum Zeitpunkt des Banküberfalls ebenfalls vor Ort. Einer der Räuber wird verletzt und von Vienna im Saloon versteckt. Emma und der von ihr aufgewiegelte Mob stürmen hinein und finden den Verletzten. Sie erschleichen sich sein Geständnis durch die angebotene Gnade für sein Leben und beschließen dann doch beide zu hängen. Emma brennt den Saloon ab. Johnny rettet Vienna im letzten Moment, beide flüchten in Kids Versteck. Dort kommt es zum finalen Showdown zwischen Vienna und Emma. Nur Crawford und Hayden überleben, die Dorfbewohner stellen frühzeitig das Feuer ein.

Vienna als auch Emma sind dunkelhaarig und repräsentieren gefährliche Frauen. Vienna entstammt dem Stereotyp der sündigen Frau, wobei ihre Vergangenheit unklar bleibt. Ihre Outfits sind meistens in auffällig starken, aber dunklen Farben und männlich, sie trägt braune oder schwarze Hosen und einfärbige Blusen. Vienna lehnt Gewalt und vor allem Schusswaffen ab, aber ist jederzeit bereit sich gegen Angreifer zu verteidigen.

Vienna hat einen Saloon eröffnet, einige Meilen entfernt vom Dorf, und wartet auf die Ankunft der Eisenbahn. Woher sie das Geld dafür hat wird angedeutet, aber nicht explizit erwähnt, ebenso dass sie schon viele Männer hatte. Sie schämt sich ihrer Vergangenheit in keiner Sekunde und tritt stets sehr selbstbewusst auf. In der Beziehung zwischen ihr und Johnny wirkt er wie sonst klassisch ehrenhafte Frauen, die sich in die Arme der Helden stürzen. Er möchte nichts von Viennas Vergangenheit wissen, wird sentimental und möchte belogen werden, um als Spiel von ihr umgarnt zu werden. Sie spielt mit, doch wahrt ihre Fassung. Doch dann zeigt sie zum einzigen Mal ihre verletzte Seite, als sie ihm gesteht, dass sie tatsächlich auf ihn wartete. Dies stellt auch einen auffälligen Wendepunkt in der Wahl ihrer Outfits dar. In der romantischen Szene mit Johnny trägt sie ein rotes Kleid, in den darauffolgenden Szene bei der Bank trägt sie Bluse und Rock. Als sie danach den wütenden Mob allein im Saloon empfängt trägt sie ein weißes Kleid, dass ihre Unschuld symbolisiert. Erst für die Flucht in das Versteck Kids zieht sie ihr Kleid aus und schlüpft erneut in Hosen und Blusen wie zu Beginn. Die Farben ihrer Blusen sind nun sehr auffällig: zunächst knallrot und am Ende hellgelb. Der Wechsel zwischen femininen und männlichen Outfits hat aber keine Auswirkung auf ihre Autonomie

oder Autorität. Sie ist stets die aktive, handlungstreibende Person der Johnny lediglich folgt. Nur einmal ist sie auf Johnnys Hilfe angewiesen: Als sie in ihrem weißen Kleid am Pferd sitzt und von Emma gehängt werden soll, schneidet er aus seinem Versteck im letzten Moment den Strick durch und ergreift mit ihr die Flucht.

Emma ist die Tochter des reichsten Ranchers der Region. Sie ist erfüllt von Hass und geht brutal und hetzerisch gegen Kid und Vienna vor. Er soll hängen, sie soll verschwinden, nur auf den Verdacht hin, dass beide etwas mit dem Überfall auf die Postkutsche zu tun haben. Doch dieser Verdacht ist nur Vorwand. Sie versammelt immer wieder mehrere Farmer und Dorfbewohnern sowie ihren Vater hinter sich. Obwohl sie in ihren Reden oft von Waffengewalt spricht und damit droht, ist ihre primäre Waffe mit der sie ihre Umgebung lenkt und beeinflusst ihre Sprache. Immer wenn sie ihren Hass und ihre Vorwürfe gegenüber Vienna offenkundig macht und diese sich verteidigt, wird in der Haltung der Männer deutlich, dass sie Vienna glauben und nicht Emma. Auch wird klar, dass sie Verständnis für Viennas Position haben und eher auf ihrer Seite stehen. Das bringt Emma meistens noch mehr in Rage. Vienna ist der Meinung, Emma fühle sich von ihr bedroht und ist heimlich in Kid verliebt, mit dem Vienna eine Affäre hat, bevor Johnny zurückkehrt. Emma trägt Kleider und weibliche Reiterkleidung ihrem Stereotyp entsprechend. Was nicht ihrem Stereotyp entspricht sind die Befürwortung von Gewalt, ihr Hass und ihre handlungstreibende Aktivität.

Vienna verhält sich den ganzen Film über fair, rational und gerecht. Sie versucht Gewalt zu verhindern, doch meistens gelingt es ihr nicht. Sie steht für moralisch gute Werte. Dadurch dass sie alles verliert und damit für ihren ehemals sündigen Lebenswandel sühnt, kann sie überleben und mit dem männlichen Helden ein glückliches Leben führen. Der Verlust ihres Besitzes war nötig, damit sie keine machtvollere Position einnimmt als der mittellose Revolverheld. Emma hingegen könnte eine ehrenhafte Pioniersfrau sein, nützt jedoch ihre Macht um ihrem Hass Taten folgen zu lassen. Ihr Besitz ist geerbt und nicht erarbeitet. Für ihre Macht und ihren Hass wird Emma im Duell mit Vienna bestraft. Susanne Spiegeler vermutet, dass die Tatsache das Vienna im Gegensatz zu Emma auch feminine Seiten zeigt und durch die Situation am Galgen doch einmal auf männliche Hilfe angewiesen ist, einer der wichtigsten Gründe für die Möglichkeit ihres Überlebens ist.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Vgl. Spiegeler, Susanne: Women in the American Western Film from 1930-1980: Historical Reality and Filmic Representation. Shaker Verlag: Aachen (2002). S.105.

3.5.7. Von der hilflosen Frau zur Rächerin in *Hannie Caulder* (1971)

Sheriff:" You're a hard woman Hannie Caulder." Hannie Caulder: "Like the man said, there aren't any hard women, only soft men."¹⁷¹

Synopsis:

Drei Brüder überfallen eine Bank und ergreifen mordend die Flucht. Sie kommen zu einer Ranch wo sie Pferde stehlen wollen und erschießen Mr. Caulder. In der Küche treffen sie auf Hannie. Die drei Brüder vergewaltigen sie und setzen das Haus in Brand, aus welchem sie halbnackt mit einer Decke umwickelt flüchtet. Die Decke wird bereits in der nächsten Szene zum Poncho, in dem sie ihren Mann begräbt. Der Kopfgeldjäger Thomas Price sucht bei Hannie nach Wasser, doch misstrauisch durch den Vorfall schlägt sie ihn bewusstlos. Durch den mitgeführten Toten erahnt sie die Profession des Unbekannten und beschließt auf sein Erwachen zu warten. Sie bittet den Auftragsmörder ihr Schießen beizubringen, doch dieser weist sie rüde zurück. Sie verfolgt ihn während er seines Weges zieht, doch er verneint immerzu. Schließlich bringt er ihr doch bei zu schießen, doch auch auf der Weiterreise versucht Price sie weiterhin von ihrem Racheplan abzubringen. Sie hält daran fest und dadurch trennen sich ihre Wege. Kurz darauf läuft Price einem der Clemens Brüder über den Weg und möchte ihn zum Sheriff bringen, um das Kopfgeld zu kassieren, wird jedoch von seinen Brüdern überrascht und durch einen Messerwurf tödlich verletzt. Hannie bekommt danach mit jedem der Brüder einen eigenen Showdown und tötet alle.

Hannie wird in ihrer ersten Szene sehr sexualisiert präsentiert: halb offenes Haar und weit aufgeknöpfte Bluse die Blick auf die nackte Haut ihrer großen Brüste gewährt. Zusätzlich galt die Darstellerin Raquel Welch als Sexsymbol. Der Film hält den sexualisierten männlichen Blick ("male gaze") auf Raquel Welch von Beginn an aufrecht: Von der aufgeknöpften Bluse zur halbnackten Darstellung im Poncho, den sie sehr lange als einzige Bedeckung zur Verfügung hat. Später trägt sie die Lederhose nass ein, damit diese enger wird und beim Strandspaziergang mit Price trägt sie ein weißes, schulterfreies Kleid mit tiefem Ausschnitt. In den Duellen, zeigt sie bei der Entblößung ihres Revolvers unter dem Poncho erneut, dass sie darunter nichts trägt.

Im Bezug auf Gewalt werden die Rollen getauscht: Wo sonst Frauen gegen Gewalt und Rachepläne eintreten, ist es hier der Mann, der nur des Geldes wegen tötet und Hannie versucht beizubringen, egal ob sie ihre Duelle gewinnt oder verliert, sie verliert am Ende immer, da Gewalt keine Probleme löst. Hannie bleibt hartnäckig und so bringt ihr Price auf dem Anwesen eines Waffenschmieds in Mexiko das Schießen bei. Bei einem Strandspaziergang deutet sich eine mögliche Liebesgeschichte zwischen den beiden an. Hannie lernt schnell, doch bei einem Überfall durch

¹⁷¹ In: Kennedy, Burt: *Hannie Caulder*. Min.: 1:15:55. Paramount Pictures (1971).

Banditen gelingt es ihr zwar zum ersten Mal auf einen Menschen zu schießen, doch das Töten muss noch von Price erledigt werden. Im Sterbebett gibt er Hannie noch Ratschläge und macht ihr letztendlich doch Mut anstatt sie von ihrem Vorhaben abbringen zu wollen. Ihre Tränen zeigen, dass die beiden Gefühle füreinander haben, doch die Liebesgeschichte endet unglücklich bevor sie sich richtig entfalten kann.

Hannie tötet darauf einen Bruder nach dem anderen, den ersten erwischt sie im Bordell. Sie gewinnt das Duell, wird jedoch an ihrer Schulter verletzt. Der zweite Bruder überrascht sie in einer Kleiderboutique, sie erschießt ihn anstatt ihm zu folgen. Erwähnenswert ist, dass sie die ersten beiden Tötungen an Orten verübt die sonst durch die hohe weibliche Präsenz (ziemlich) frei von Gewalt (an Männern) sind. Hannie trägt das letzte Duell in einem leer stehenden Gefängnis aus. Beinahe überrascht sie der letzte verbliebene Schänder von hinten mit einem Messerwurf, doch im letzten Moment tritt der zuvor schon einmal gesichtete, in Schwarz gekleidete Mann hervor und schießt ihm das Messer aus der Hand. Ganz ohne männliche Hilfe hätte sie nicht überlebt. Hannie macht sich zum Duell bereit, das sie abermals gewinnt. Aus ihr ist eine kaltblütige Killerin geworden, die Männer übertrumpfend oder ihnen ebenbürtig, ohne jedoch männlich werden zu müssen, sie behält den ganzen Film über ihre Weiblichkeit. Der unbekannte Schütze in schwarz bleibt wortlos und reitet ihr am Ende des Films hinterher. Also überlebt die weibliche Heldin nicht nur, sie zeigt sich von nun an auch unabhängig und mobil. Der Wandel von der hilflosen Hausfrau zur gefährlichen Killerin ist vollzogen.¹⁷² Pam Cook sieht im Auftauchen des Schützen ein letztes, unüberwindbares Hindernis für Frauen im Western: er rettet ihr das Leben, dadurch kann sich Hannie rächen, aber gleichzeitig hindert er sie daran, zu einer Heldin zu werden, da sie es alleine nicht geschafft hätte.¹⁷³

¹⁷² Vgl. Spiegeler, Susanne: Women in the American Western Film from 1930-1980: Historical Reality and Filmic Representation. Shaker Verlag: Aachen (2002). S.162.

¹⁷³ Vgl. Cook, Pam: Frauen und der Western. (1988) S. 83 In: Rebhandl, Bert: Western. Genre und Geschichte. Wien: Zsolnay (Kino) (2007). S.87f.

3.5.8. Ein Team auf Augenhöhe in *Rooster Cogburn and the Lady* (1975)

Synopsis:

John Wayne schlüpft nach dem Erfolg von *True Grit* noch einmal in die Rolle des alternden, trinkenden und mürrischen Marshals und wird gleich zu Beginn des Films suspendiert, da er fast alle Tatverdächtigen umgebracht hat. Ein Bandit namens Hawk stiehlt der Armee eine mit Nitroglyzerin beladene Kutsche um eine Bank auszurauben. Er hat 9 oder 10 Helfer und so wird der furchtlose Cogburn vom Richter rasch wieder aus dem Ruhestand geholt und erhält sogar die Chance seinen Stern dauerhaft zurückzubekommen, falls er Hawk lebend ausliefert. Hawk macht mit seinen Männern Station bei einem kleinen Fort in dem Eula Goodnight und ihr Vater mit einigen Ureinwohnern leben. Mr. Goodnight ist Prediger und auch Eula predigt und unterrichtet die indianischen Kinder im christlichen Glauben. In der Nacht bahnt sich jedoch in alkoholisiertem Zustand ein Konflikt mit den Ureinwohnern an, bei dem Eulas Vater beim Versuch einem Ureinwohner zu helfen umgebracht wird. Cogburn trifft am nächsten Tag ein und es stellt sich heraus, dass er dieselben Männer verfolgt die Eulas Vater auf dem Gewissen haben, daraufhin schließen sich Eula und der indigene Junge Wolf Cogburn an. Nach ereignisreicher Verfolgung bringen sie Hawks Bande zur Strecke und Rooster Cogburn darf seinen Stern behalten.

Eula Goodnight wird stereotyp eingeführt: Sowohl Religion als auch Schule zählen zur weiblichen Sphäre im Western. Sie erkennt sofort dass es sich bei den Durchreisenden um gefährliche Männer handelt und schickt die Kinder in weiser Voraussicht davon. Sie konfrontiert Hawk und predigt ihm von Gut und Böse, provoziert ihn dadurch, doch weicht keinen Millimeter als dieser beginnt vor ihre Füße zu schießen. Sie bezeichnet ihre religiöse Robe und ihren Glauben als Schutzschild und in der Tat behält sie die Oberhand und lässt Hawk gar nicht mehr so gefährlich erscheinen wie er es gerne hätte.

Rooster Cogburn trifft Eula und dem indigenen Jungen namens Wolf bei der Beerdigung ihrer Väter. Er vermutet richtig, dass Hawk hinter dem Mord an Mr. Goodnight steckt und möchte Eula in ein sicheres Fort bringen, da sie seiner Meinung nach nicht alleine zurückbleiben. Katherine Hepburn verkörpert Eula als sehr selbstbewusste, selbstbestimmte Frau, die sich in keinsten Weise von Cogburn einschüchtern oder kommandieren lässt. Sie streicht heraus, dass seine einzige Überlegenheit in seinem kräftigerem Körperbau besteht. Als er droht sie mit Gewalt mitzunehmen, schließt sie sich mit Wolf an, um die Mörder ihres Vaters mit Cogburn zu jagen. Sie tauscht ihr religiöses Outfit in reisetauglichere, aber doch ihrem Stand und ihrer Weiblichkeit angemessene Kleidung.

Zwischen Rooster und Eula entwickelt sich eine kecke Gesprächsdynamik die aufzeigt, dass sich die beiden auf Augenhöhe begegnen, dass sogar Eula im Zweifel

wohl die Oberhand behält, vor allem ist Rooster viel sensibler als sie. Sie überholen Hawk und seine Truppe und locken sie ihn in einen Hinterhalt. Cogburn glaubt ständig er müsse Eula beschützen und anweisen, doch schnell wird klar dass sie gut alleine zurecht kommt. Sie rettet ihm mit einem gut gezielten Schuss sogleich das Leben. Etwas paradox wirkt, dass sie zwar für jeden Toten betet, Gewalt aber nicht prinzipiell ablehnt, wie es für ihren Stereotyp eigentlich angemessen wäre.

Eula Goodnight macht im Verlauf der Handlung klar, dass sie sehr gut auf sich selbst aufpassen kann und alleine überlebensfähig ist. Sie übertrifft die beiden Männer regelmäßig, zum Beispiel bei der Essensbeschaffung: Während Cogburn und Wolf mit ihrem geschossenen Truthahn ankommen, dreht sie ihren bereits über dem Lagerfeuer. Sie kann zwar mit Waffen umgehen, doch bleibt sie ihrem Stereotyp insofern verhaftet, als sie ihre Sprache primär als Waffe einsetzt beziehungsweise ihre sprachliche Überlegenheit die offensichtlichste Differenz zwischen den beiden ungleichen jedoch gleichwertigen Helden ist. Auch am Floß im reißenden Strom macht sie eine gute Figur, ebenso kann sie mit einer Gatling Gun umgehen. Es besteht eine Anziehungskraft zwischen den beiden Altstars, und man erahnt dass Eula zu Roosters Angebeteten wird. Er gesteht ihr seine Gefühle, indem er einfach meint, dass er sich in ihrer Gegenwart wohl fühlt (ansonsten aber Pferde mehr schätzt als Frauen), und sie gesteht ihm beim Abschied dass er ein Vorzeigexemplar des männlichen Geschlechts sei. Sie zieht am Ende mit Wolf und anderen Siedlern weiter Richtung Westen und lässt Cogburn zurück. Dies ist ebenfalls neu: der männliche Held bleibt immobil und winkt der Frau die gen Westen zieht hinterher. Ebenfalls interessant ist, dass die Handlungsmotivation hier nicht von einer Frau ausgeht, sondern im Falle von Eula vom Tod ihres Vaters.

Wayne rechnete es Hepburn hoch an, dass sie in ihrem Alter alle Ritte und einige Stunteinlagen selbst durchführte, obwohl sie eher dafür bekannt war, dies sonst nicht zu tun (Hepburn war damals 67). "Hepburn plays a woman every bit Wayne's equal. She symbolizes the new world in to which women were entering, a world in which women would be respected for their courage, grit and ability, not merely for their sexual function."¹⁷⁴

¹⁷⁴ In: Loy, R. Philip: Westerns in a changing America, 1955-2000. Jefferson, N.C: McFarland. (2004). S.291.

Eula Goodnight ist tatsächlich die erste Frau im Western die den ganzen Film über mit den Männern auf einer Augenhöhe agiert und dafür weder bestraft wird, noch am Ende heiraten muss. Sie ist den ganzen Film über nicht abhängiger von Cogburn als er von ihr. Durch zahlreiche Abweichungen von der üblichen stereotypen Darstellung entsteht durch Eula Goodnight ein neuer, erfrischender, unabhängiger Stereotyp einer mobilen, weißen, religiösen Siedlerin, der jedoch in den kommenden Jahrzehnten nicht kultiviert wurde.

4. Aktuelle Entwicklungen

Susanne Spiegeler geht davon aus, dass Western seit den 70ern Frauen als gleichberechtigte Partner anerkennen, ohne ihnen dadurch tragende Rollen zu garantieren.¹⁷⁵ Auf einige - wenn auch nicht alle Filme - trifft dies zu, besonders hervorzuheben sind die bereits erwähnten Filmbeispiele *Rooster Cogburn and the Lady* (1975), *Hannie Caulder* (1971) und *McCabe and Mrs. Miller* (1971).

Die Zahl der produzierten Western ging im Laufe der 1970er und 1980er Jahre stark zurück. Der ökonomische Misserfolg von Michael Ciminos *Heaven's Gate* (1980) ließ Kritiker den Tod des Genres ausrufen, doch die Produktionszahlen waren bereits einige Jahre zuvor in den einstelligen Bereich abgerutscht. In den 1990ern läuteten Kevin Kostners *Dances With Wolves* (1990) und Clint Eastwoods *Unforgiven* (1992) ein Revival des Western ein, der in einen kurzlebigen Zyklus mündete. Einige der Filme widmeten sich klassischen Heldengeschichten um Wyatt Earp (*Tombstone* (1993), *Wyatt Earp* (1994)) und Wild Bill Hickok (*Wild Bill* (1995)), andere versuchten ehemals marginalisierte Gruppen in den Mittelpunkt zu rücken: amerikanische Ureinwohner in *Dances with Wolves* (1990), *Last of the Mohicans* (1992), *Geronimo: An American Legend* (1993), *Dead Man* (1995); Afroamerikaner in *Posse* (1993); und Frauen in *The Ballad of Little Jo* (1993), *Bad Girls* (1994) und *The Quick and the Dead* (1995).¹⁷⁶

Unforgiven (1992) und *Dead Man* (1995) verfolgen einen revisionistischen Ansatz. Für Johnny Depp beginnt die letzte Reise nachdem Thel, die ihn für eine Nacht mit nach Hause nimmt, durch die Kugel getötet wird, die für ihn bestimmt war. Dies

¹⁷⁵ Vgl. Spiegeler, Susanne: Women in the American western film from 1930-1980. Historical reality and filmic representation. Aachen: Shaker (Berichte aus der Literaturwissenschaft) (2002). S.15.

¹⁷⁶ Vgl. Nelson, Andrew Patrick: Introduction: The American Western 1990 - 2012. S.xivf. In: Nelson, Andrew Patrick: Contemporary Westerns. Film and television since 1990. Lanham: Scarecrow Press (2013). S.vii-xxi.

verbindet sie mit den vielen sündigen Frauen im Western, die anstelle des Helden getötet wurden. Als Johnny Depp die Pistole unter ihrem Polster findet, erklärt sie ihm, dies sei Amerika, womit sie die Erfahrung benennt, die für ihn an dieser Stelle ihren Anfang nimmt.¹⁷⁷ Thel ist nicht Plotmotivatorin, sie löst durch die Einladung von Blake in ihr Schlafzimmer die Wut ihres Partners aus, der Blake erschießen möchte, jedoch nur verwundet. Blake tötet ihn im Gegenzug und ergreift die Flucht. Im weiteren Verlauf des Films spielen Frauen für die Handlung keine Rolle mehr.

Zu Beginn von *Unforgiven* (1992) wird das Gesicht einer Sexarbeiterin von einem Freier zerschnitten. Als Bestrafung fordert ihre älteste Kollegin Alice, die das Sprachrohr für die Sexarbeiterinnen darstellt, dass der Täter gehängt wird. Doch Little Bill (Gene Hackman) verlangt stattdessen, als Entschädigung für ausbleibende, zukünftige Einnahmen, Ponys. Auf den Vorwurf der Ungerechtigkeit reagiert er nur mit Ausreden, die die Täter in Schutz nehmen. Darauf verbreiten Alice und ihre Kollegschaft die Kunde, es gäbe Kopfgeld für die beiden Täter zu kassieren. William Munny (Clint Eastwood), Ned Logan und Scofield Kid nehmen sich des Auftrags an. Ned wird von Little Bill erwischt und ermordet, woraufhin Munny aus Rache ein Blutbad im Bordell anrichtet. Die von den Sexarbeiterinnen eingeforderte Gerechtigkeit hat einen hohen Preis. Im Laufe des Films kümmern sie sich um die Verletzungen von Munny, wodurch die meisten von ihnen dem Stereotyp der sündigen Frau mit goldenem Herz entsprechen. Sie initiieren durch das Kopfgeld die weitere Handlung, bleiben im weiteren Verlauf aber passiv. Nelson hinterfragt den Revisionismus des Films und kommt zu dem Urteil, dass zwar die Form eines bekannten Szenarios modifiziert wurde, nicht jedoch die Figuren.¹⁷⁸

Die drei auf Frauen fokussierten Filme des Zyklus gehen davon aus, dass ihre Protagonistinnen nur durch Männlichkeit aus ihrer schwachen Position ausbrechen können. *The Ballad of Little Jo* (1993) schlägt dabei einen anderen Weg ein als die vier Frauen in *Bad Girls* (1994), auf die sich der erste Satz des folgenden Zitats bezieht:

"In nearly every instance, the group's response to historical inequalities is to 'man up.' Like *The Ballad of Little Jo* (Maggie Greenwald, 1993), about a disgraced Eastern society woman

¹⁷⁷ In: Szaloky, Melinda: A tale N/nobody can tell. The return if a repressed western history in jim jarmusch's *dead man*. S.47. In: Walker, Janet: Westerns. Films through history. New York: Routledge (2001). S.47-70.

¹⁷⁸ In: Nelson, Andrew Patrick: Revisionism 2.0?: *Unforgiven* and the Hollywood Western of the 1990s. S.27. In: Nelson, Andrew Patrick: Contemporary Westerns. Film and television since 1990. Lanham: Scarecrow Press (2013). S.15-30.

who heads west disguised as a man, *Bad Girls* suggests that the only escape from whoredom is heroic masculine action. Unlike *Little Jo*, which emphasizes its protagonist's struggles to conform to new codes of gendered behavior, the heroes of *Bad Girls* make the transition to cowboy (and back) effortlessly, [...]."

4.1. "Man Up!"

In den 90ern gab es die Tendenz, Frauen als bessere Männer darzustellen. Im starbesetzten Film *Bad Girls* (1994) geht es um vier Sexarbeiterinnen. Da ein Freier versucht sich über das Kussverbot hinwegzusetzen, erschießt ihn Cody (Madeline Stowe) und soll dafür hängen. Ihre Freundinnen befreien sie und sie flüchten zu viert. Die Frau des Toten, der ein hohes Amt belegte, beauftragt Pinkerton Detektive, die Jagd aufzunehmen. Ihr Plan ist eine Farm zu bewirtschaften, doch sie geraten in einen Banküberfall von Codys brutalem Exfreund Jarrett. Danach muss eine der Damen aus dem Gefängnis befreit werden, um das Geld aus Jarretts Versteck zu holen. In einem klassischen Duell erschießt Cody Jarrett, der sie zuvor im Film auspeitschte. Eine der Freundinnen lässt sich am Ende mit einem Farmer nieder, die anderen drei flüchten weiter vor den Detektiven nach Oregon, um nach Gold zu suchen. Der Plot ist spektakulär und ein Vehikel für flotte Action; Realismus und Authentizität sind nebensächlich. Während Anita und Eileen hausfräuliche Stereotype repräsentieren, sind Cody und Lilly (Drew Barrymore) unabhängigere Charaktere. Lilly mutet wie eine Variation des Tomboy-Stereotyps an, während Cody eine weibliche Version klassischer Revolverhelden ist. Viele Verhaltensweisen der Figuren sind Zitate älterer Filme mit starken Frauen. Am Ende bleibt der Eindruck, der Film vermittelte die Botschaft, Frauen seien die besseren Männer.¹⁷⁹

Sam Raimi geht in *The Quick and the Dead* (1995) ähnlich vor. Sharon Stone darf ihre namenlose Heldin sehr emanzipiert verkörpern. Wie ihre männlichen Kollegen ist sie äußerst geschult im Umgang mit Waffen. Sie geht sarkastisch und dominant mit ihren männlichen Widersachern und Anwärtern um. Sie behauptet sich nicht nur in der Männerwelt, sie provoziert auch in den meisten von ihnen den Wunsch, sich gegen sie zu behaupten, woran jeder scheitert. Sie geht offen mit ihrer Sexualität um, nimmt sich selbstbewusst, was sie möchte und reagiert ebenso überlegen auf Beleidigungen. Sie präsentiert sich dem Mörder ihres Vaters in einem aufreizenden,

¹⁷⁹ Vgl. Spiegelner, Susanne: Women in the American western film from 1930-1980. Historical reality and filmic representation. Aachen: Shaker (Berichte aus der Literaturwissenschaft) (2002). S.164ff.

roten Abendkleid, offenbart aber in ihren weiblichsten Momenten ihre Schwächen. Es gelingt ihr nicht, Hackman bei dieser Gelegenheit zu töten und sie beginnt generell an ihrer Fähigkeit zu Töten zu zweifeln. Im Finale zeigt sie sich von ihrer mutigen, kaltblütigen Seite und erschießt Hackman im Duell. Leider wirkt Stone wie ein Abziehbild zahlreicher Westernheldenklischees: Sie ist wortkarg, geht sarkastisch mit ihrer Umgebung um, verfolgt rücksichtslos ihre eigenen Pläne, solange sie männlich gekleidet ist. Sobald sie in edler Garderobe ihre Weiblichkeit ausstrahlt, kehrt sie auch in die weibliche Sphäre zurück, fühlt sich von Männern eingeschüchtert und hat Angst zu töten. Als Tomboy ist sie höchst erfolgreich und wird von der Männerwelt im Laufe des Films akzeptiert und gefürchtet, auch sie stellt also einen "besseren Mann" dar.

"Die Frau im Western steht, so oder so, im Mittelpunkt eines psycho-sexuellen Diskurses, demgegenüber der Mann seine Ganzheit nicht wirklich bewahren konnte. Ein wenig mehr schon als die *Bad Girls* stellt Sharon Stone das in Sam Raimis *The Quick and the Dead* (*Schneller als der Tod*; 1995) klar: Die weibliche Besetzung einer Ikonografie und Körpersprache trifft ins puritanische Herz des Genres, das den Mann stets zwischen panischer Angst vor der Frau und Sehnsucht nach ihr umtrieb [...]".¹⁸⁰

In *The Ballad of Little Jo* (1993) manifestiert sich diese Angst in Badgers wütender Reaktion auf die Erkenntnis, eine jahrelange Männerfreundschaft mit einer verkleideten Frau geführt zu haben. Josephine Monaghan flüchtet aus dem Osten, da die Familie des Mannes, von dem sie ein Kind erwartet, sie nicht bei sich haben möchte. Sie lässt ihr Kind bei der Amme zurück und reist in den Westen. Ein wandernder Händler nimmt sie ein Stück des Weges mit, und verkauft sie bei ersterbesten Gelegenheit an zwei brutale Soldaten, doch Josephine gelingt es, bei der Übergabe zu fliehen. Sie beschließt sich, um ihrer Sicherheit willen, von nun an als Mann auszugeben. Mit einer Rasierklinge schneidet sie sich die Haare und eine lange vertikale Narbe ins Gesicht, um Männlichkeit auszustrahlen. Ab nun stellt sie sich als Jo Monaghan vor. Es ist nicht leicht, ohne Erfahrung in der rauen Männerwelt des Westens zu bestehen. Im Vergleich zu den Bewohnern eines Goldgräberdorfes, in dem sie sich niederlassen möchte, wirkt sie zu höflich, zu vornehm, nicht rüpelhaft genug. Sie passt ihre Bewegungen und Körperhaltung durch Nachahmung an, was am Beispiel der Essgewohnheiten sehr gut illustriert wird. Im weiteren Verlauf geht es um die Schwierigkeiten, ihre Tarnung aufrecht zu

¹⁸⁰ In: Seeßlen, Georg: Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren (2011). S.207.

erhalten und sich dauerhaft als Mann zu behaupten. Sie erwirbt im Laufe der Jahre einen etwas abgelegenen Hof, auf dem sie bald von Tien Ma, einem von ihr geretteten Chinesen, Gesellschaft bekommt. Aufgrund der Isolation kann Jo auch ihre weiblichen Seiten wieder ausleben. Zwischen ihr und dem ebenfalls von der Gesellschaft ausgestoßenen Tien Ma entwickelt sich eine Liebesbeziehung. Ihre Tarnung bleibt bis zu ihrem Tod aufrecht, doch hernach macht sich das Dorf über Josephine lustig und Mr. Badger, der, zu Jo's Leidwesen, stets versuchte, eine Freundschaft aufzubauen und aufrecht zu halten, zerstört aus Wut sogar ihren Sarg.

Jo Monaghan ist eine extreme Ausformung des Stereotyps Tomboy. Sie nähert sich nicht nur der Männerwelt an, ihre Imitation geht soweit, dass sie tatsächlich als Mann wahrgenommen wird. Sie verliert dabei ihre weibliche Identität, weswegen sie versucht, so wenig Kontakt wie möglich mit anderen Menschen zu haben.

Alle drei Filme suggerieren, dass Frauen in der Männerwelt als Frauen keine Perspektive haben. Um unabhängig zu bleiben können sich Frauen entweder über Männer erheben und Handlungen auf eine noch männlichere Art ausführen, oder sie ordnen sich - ebenfalls als Mann - unter und versuchen nicht aufzufallen. Um als Frau an der eigenen Weiblichkeit festzuhalten, bleiben nur noch die Optionen der Ehe und der Sexarbeit. Diese, zum Glück nicht alle Western Neuerscheinungen betreffende Entwicklung stellt einen klaren Rückschritt zu den beschriebenen emanzipierten Darstellungen der 70er Jahre dar. Um die Darstellung der Frauen positiv zu verändern, wäre es nötig, nicht an den üblichen Westernszenarios festzuhalten. "The former two films attempt to broaden the genre's historical scope to accommodate new players, but without revising the Western's familiar scenarios. In doing so they too reaffirm, rather than challenge, the 'dominant order' of the genre."¹⁸¹

4.2. Es bleibt bei Männergeschichten

In der überwiegenden Mehrheit an Westernfilmen standen nach wie vor Männer im Mittelpunkt. Auch wenn sich die weibliche Darstellung in Western weiterentwickelte, wurden Männer in den meisten Verfilmungen nicht so radikal hinterfragt wie in den letzten beiden Beispielen. Die meisten Filme der 90er vermitteln traditionellere

¹⁸¹ In: Nelson, Andrew Patrick: Revisionism 2.0?: *Unforgiven* and the Hollywood Western of the 1990s. S.27. In: Nelson, Andrew Patrick: Contemporary Westerns. Film and television since 1990. Lanham: Scarecrow Press (2013) S.15-30.

Sichtweisen auf die Frauenposition im Genre, auch wenn manchmal versucht wird, kleine Veränderungen herbeizuführen, wie zum Beispiel in der Wyatt Earp Verfilmung *Tombstone* (1993). Die Earps wollen Glücksspiel anbieten und damit Geld verdienen, doch als die Gewalt in *Tombstone* überhandnimmt, nehmen Virgil und Morgan die Stelle als Sheriff an. Wyatt ist dagegen, doch nachdem Morgan ermordet wird, Virgil seinen Arm verliert und mit den Frauen der Earps abreist, gehen Wyatt, Doc Holliday und einige Verbündete auf Rachefeldzug.

Die drei Gattinnen der Earps in *Tombstone* (1993) sind selten zu sehen. Alle drei sind blond und vornehm. Sie entsprechen dem Stereotyp ehrenhafter Frauen, näher geht der Film auf sie nicht ein. Wyatts Frau gibt sich zu seinem Missfallen zunehmend dem Laudanum hin, doch er schenkt ihr nur wenig Zeit, sodass diese Entwicklung vom Film nicht weiter verfolgt wird. An der Seite Doc Hollidays ist Kate zu sehen, die dunkle Haare hat, sehr freizügig und dunkel gekleidet ist. Eine typische Vertreterin des Stereotyps der sündigen Frau. Sie ist zwar oft im Bild, hat aber nur wenige Sätze im ganzen Film. Die einzige Frau, der mehr Beachtung geschenkt wird, ist die Sängerin Josephine Marcus. Ihre dunklen Haare signalisieren Gefahr und sie hat es vom ersten Blickkontakt an auf Wyatt Earp abgesehen. Durch Großaufnahmen auf beide Gesichter ist zu erkennen, dass auch Wyatt Josephine attraktiv findet, doch da er verheiratet ist, ignoriert er sie zunächst. Josephine Marcus kommt aus reichem, vornehmen Haus, repräsentiert jedoch eine sündige Frau. Zum einen bringt sie Verständnis für die männliche Sphäre auf, zum anderen genießt sie dieselben Freiheiten wie sündige Frauen: Sie spricht ihr Interesse für Männer offen aus, sie will frei sein, reisen und das Leben genießen. Im Laufe des Films gelingt es Josephine, in wenigen Begegnungen Wyatt für sich zu gewinnen - zumindest diese Handlungsfügung ist für Western unüblich, vor allem da sie durch ihr Geld in einer machtvolleren Position ist als er. Manchmal sind im Film Plakate zu sehen, auf denen Frauen gleichen Lohn für gleiche Arbeit fordern, dies wirkt wie ein halbherziger Versuch, aktuelles Zeitgeschehen kontextlos in den Film zu überführen.

Der kurze Westernboom flaute Mitte der 90er Jahre durch Verluste an den Kinokassen wieder ab. Danach erschienen nur noch vereinzelt Western, die zum Teil Überraschungserfolge waren wie *Open Range* (2003), oder Prestigeprojekte namhafter Regisseure (*3:10 to Yuma* (2007), *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (2007), *True Grit* (2010)), als auch von Independent

Filmmacherinnen (*Meek's Cutoff* (2010)).¹⁸² Die meisten Filme versuchten, wenig oder nichts an der Frauendarstellung zu verändern und trauten sich allgemein weniger Experimente zu, als die Western des Zyklus der frühen 90er Jahre.¹⁸³ Die Geschichten drehten sich nach wie vor um Männer, Frauen blieben Nebenfiguren. Ein besonders exemplarisches Beispiel hierfür ist *Open Range* (2003).

Mit *Open Range* (2003) lieferte Kevin Costner einen Western ab, der sich stilistisch an die großen, klassischen Werke aus der Blütezeit des Genres in der Mitte des 20. Jahrhunderts hält. Er spielt Charley Waite, einen Freegrazer, der mit seinem Boss Spearman (Robert Duvall), dem Koch Mose, dem jungen Button und ihrer Viehherde von Weide zu Weide zieht. In Harmonville geraten sie an den Rancher Denton Baxter, der mit allen Mitteln versucht sie zu vertreiben. Er kontrolliert durch seine ökonomische Macht Harmonville und dadurch wenden sich auch die dortigen Gesetzesvertreter gegen die Freegrazer. Es folgen zahlreiche Einschüchterungsversuche, wobei Mose getötet und Button schwer verletzt wird. Der Arzt Barlow und seine Schwester Sue nehmen eine neutrale Position ein und helfen den Freegrazern weiter. Charley und Sue verlieben sich ineinander. In einem finalen Showdown, bei der Sue kurz als Geisel genommen und furchtlos von Charley befreit wird, besiegen die Freegrazer mit der Unterstützung des Dorfes, das sich plötzlich gegen den Despoten wendet, Baxter und seine Gefolgschaft. Die Liebesgeschichte entfaltet sich sanft im Hintergrund und nach anfänglichem Zögern, macht Charley Sue am Ende des Films einen Heiratsantrag, den sie annimmt.

Sue Barlow ist eine klassisch ehrenhafte Frau, die selbstbestimmter agiert als ihre Pendants vergangener Jahrzehnte, jedoch wirtschaftlich den ganzen Film über von Männern abhängig bleibt. Zunächst von ihrem Bruder, dem sie in seiner Funktion als Arzt assistiert und später ebenso von Waite, wobei sie im Haus ihres Bruders weiterwohnt. Sie repräsentiert den Stereotyp der Hausfrau, denn obwohl sie ihrem Bruder hilft, geht sie keinem eigenständigen Beruf nach und kümmert sich in erster Linie um Haus und Garten. In der Liebesgeschichte mit Charley zeigt sie mehr Initiative und seinem Heiratsantrag geht ihre Ankündigung voraus, nicht ewig, aber doch über einen unbestimmte Zeitraum, auf ihn zu warten. Sie ist die einzige Frau im

¹⁸² Vgl. Nelson, Andrew Patrick: Introduction: The American Western 1990 - 2012. S.xix. In: Nelson, Andrew Patrick: Contemporary Westerns. Film and television since 1990. Lanham: Scarecrow Press (2013) S.vii-xxi.

¹⁸³ Mit der Ausnahme des Gegenwartswesterns bzw. Neowesterns *Brokeback Mountain* (2005)

Film und erfüllt lediglich die Funktion, einen romantischen Handlungsstrang zu eröffnen.

4.3. Die Sehnsucht nach Realismus

Susanne Spiegeler schließt ihre 2002 publizierte Dissertation mit der Conclusio, dass sie gerne innerhalb des Westerns eine Entwicklung von der marginalisierten Frauendarstellung hin zu einer gleichberechtigten Partnerschaft zwischen den Frauen und Männern nachgezeichnet hätte, in der beide Geschlechter aufeinander angewiesen sind, um den Schwierigkeiten des Lebens im Westen zu trotzen, so wie es in der Realität der Fall war. Sie kommt jedoch zu dem Schluss, dass trotz einiger Ausnahmen, die männlichen Helden immer noch stark im Vordergrund stünden und sogenannte feministische Western wie *Bad Girls* (1994) Frauen den Männern gegenüber nicht gleichberechtigt darstellten, sondern als bessere Männer erscheinen ließen.¹⁸⁴

"Der Wunsch nach Realismus ist womöglich fehlgeleitet in einem Genre, dem es mehr um Mythologie als um historische Genauigkeit geht."¹⁸⁵ meint Pam Cook 1988. André Bazin ist schon 1953 davon überzeugt, dass es im Western um historische Wahrheit geht, das Genre jedoch historische Genauigkeit vermissen lässt. Die erzählten Geschichten entspringen der Fantasie.¹⁸⁶ Über die Jahrzehnte hinweg bedeutete dies, dass Western ihre Rollen stereotypisierten und dabei vor allem Frauen zumeist marginalisierten.

In der Realität waren die Frauen im Wilden Westen weder schwach noch vom anderen Geschlecht abhängig. Während der Reise in den Westen standen Frauen unter hoher Belastung in einem Spannungsverhältnis zwischen viktorianischen Moralvorstellungen, die ihre Möglichkeiten extrem beschnitten, und den Herausforderungen sich selbst und oftmals auch ihre Familien am Leben zu erhalten. Sowohl die Literatur als auch die Geschichtsschreibung der damaligen Zeit ließ das Leben der Frauen weitläufig unbeachtet und idealisierte einige wenige von ihnen zu Stereotypen.

¹⁸⁴ Vgl. Spiegeler, Susanne: Women in the American western film from 1930-1980. Historical reality and filmic representation. Aachen: Shaker (Berichte aus der Literaturwissenschaft) (2002). S.246f.

¹⁸⁵ In: Cook, Pam: Frauen und der Western. (1988). S. 83 In: Rebhandl, Bert: Western. Genre und Geschichte. Wien: Zsolnay (Kino) (2007). S.82-92.

¹⁸⁶ Vgl. Bazin, André: Der Western oder: Das amerikanische Kino par excellence (1953). S.43f. In: Rebhandl, Bert: Western. Genre und Geschichte. Wien: Zsolnay (Kino). (2007) S.40-50.

Spiegeler argumentiert, dass Westen zwar fiktional seien, authentische Erfahrungen jedoch trotzdem in ihnen gefunden werden könnten. Dazu ist es nötig, die geschichtliche Realität, auf der die Mythen beruhen, als Basis für die Transformationsprozesse heranzuziehen. "When the observer knows the basic, mythical-historical sub-structures, the transformed representations of female characters tell us something about the reality behind the filmic facade."¹⁸⁷

Am Beispiel von *Unforgiven* (1992) wird deutlich, dass auch revisionistische Western historische Fakten ignorieren und Mythen aufrecht erhalten. Der Film spielt 1880 in Big Whiskey, Wyoming. Gemeint ist damit wohl eher "vor langer Zeit".¹⁸⁸ In Wyoming bekamen Frauen 1869 das Wahlrecht und 1872 dachte die Sexarbeiterin Victoria Woodhull über eine Kandidatur bei der Präsidentschaftswahl nach.

"Are we in Big Whiskey, Wyoming, in the 1880s or in the spiritual landscape of Genesis and Exodus? If the answer is Wyoming, then we should recall that this territory granted women the vote in 1869. By 1872, a prostitute in Wyoming could even have imagined herself campaigning for President, in the person of Victoria Woodhull. No—by showing women being treated as chattel, Eastwood and Peoples have bypassed local history altogether, in favor of those biblical images of patriarchy that we all carry in the back of our heads."¹⁸⁹

Ist es möglich, Western realistisch zu inszenieren ohne gleichzeitig entmythologisierend vorzugehen? Filme wie *McCabe & Mrs. Miller* (1971), *Dead Man* (1995) und die Serie *Deadwood* (2004 - 2006) sind keine Beispiele, die dafür sprechen. Frauenrollen sind zwar realistischer dargestellt, damit einhergehend werden jedoch sämtliche Mythen dekonstruiert. Patricia Limerick unterstützt die Sichtweise, Realismus und Mythologie seien unverträglich. Sie meint, dass die Exklusion von Frauen aus der amerikanischen Geschichte in unrealistische Vorstellungen und Mythenbildung münden würde:

"Acknowledge the human reality of Western prostitutes, and you have taken a major step toward removing Western history from the domain of myth and symbol and restoring it to actuality. Exclude women from Western history, and unreality sets in. Restore them, and the Western drama gains a fully human cast of characters - males and females whose urges, needs, failings, and conflicts we can recognize and even share."¹⁹⁰

¹⁸⁷ In: Spiegeler, Susanne: Women in the American western film from 1930-1980. Historical reality and filmic representation. Aachen: Shaker (Berichte aus der Literaturwissenschaft) (2002). S.229.

¹⁸⁸ Vgl. Klawans, Stuart: *Unforgiven*. The Nation (9.1.2009).

<http://www.thenation.com/article/unforgiven> Zugriff: 15.1.2015.

¹⁸⁹ In: Klawans, Stuart: *Unforgiven*. The Nation (9.1.2009). <http://www.thenation.com/article/unforgiven> Zugriff: 15.1.2015.

¹⁹⁰ In: Limerick, Patricia Nelson: The legacy of conquest. The unbroken past of the American West. 1. Aufl. New York: Norton. (1987) S.52.

Limerick macht für den fehlenden Realismus des Genres in erster Linie das fehlende Bewusstsein für die harte Realität der Frauen im damaligen Westen verantwortlich. Sie geht vor allem auf die Wichtigkeit der Anerkennung der damaligen Sexarbeiterinnen für die Landnahme und Entstehung von Siedlungen Ende des 19. Jahrhunderts ein.

4.4. Exkurs in die Geschichtsforschung: Zusammenfassung von Limerick, Patricia Nelson: The legacy of conquest. The unbroken past of the American West. S.48-54.

Die amerikanische Geschichtsschreibung ließ bis in die 1970er Jahre die Rolle der Frau bei der Eroberung des Westens aus. Es gab wenige bekannte Persönlichkeiten, die das Bild der aufopfernden Märtyrerin vermittelten, das schließlich über Frauen der damaligen Zeit generell verhängt worden sei. "Of all the possible candidates, the long suffering white female pioneer seemed to be the closest thing to an authentic innocent victim. Torn from family and civilization, overworked and lonely, disoriented by an unfamiliar landscape, frontierswomen could seem to be tragic martyrs to their husbands' willfull ambitions."¹⁹¹ Sie seien von Familie und Zivilisation fortgerissen worden, wären überarbeitet und einsam: Weiße Siedlerinnen werden also als freiwillige Opfer männlicher Bestrebungen, den Westen zu besiedeln gesehen. Doch die revisionistische Geschichtsschreibung zeigt auf, dass diese Stereotypisierung nicht der Realität entspricht.

Limerick sah die Frauen der damaligen Zeit weniger in der Rolle ihre Männer zu unterstützen, wie dies zum Beispiel bei der berühmt gewordenen Narcissa Whitman der Fall war, als auf ihre Grundbedürfnisse einzugehen. "The prostitute was as much a creature of Western stereotype as the martyred missionary, and in many ways a more appealing one."¹⁹² Westliche Historiker schenken dem Industriezweig der Prostitution kaum Beachtung und sahen die Sexarbeiterinnen als "stereotyp wildes", unartiges Wesen. Da es nur wenige Jobs für Frauen gab, bot sich die Prostitution an, um zu regelmäßigem Einkommen zu gelangen. Bei näherem Hinsehen wird klar,

¹⁹¹ In: Limerick, Patricia Nelson: The legacy of conquest. The unbroken past of the American West. 1. Aufl. New York: Norton. (1987) S.48.

¹⁹² In: Limerick, Patricia Nelson: The legacy of conquest. The unbroken past of the American West. 1. Aufl. New York: Norton. (1987) S.49.

dass ein Großteil der Prostituierten im Wilden Westen unter sehr schlechten Bedingungen arbeitete und kaum mit dem verdienten Geld auskam. Manche arbeiteten in ihrer eigenen Wohnung, andere zogen aus Schutz vor Gewalt die Arbeit im Bordell vor. Um Wohlstand oder gar Reichtum zu erlangen, mussten die Frauen entweder sehr erfolgreiche Geschäftsmodelle entwerfen oder an reiche Liebhaber geraten. Nur wenigen wurde dieses Schicksal zuteil. Am untersten Rand des Spektrums waren vagabundierende Prostituierte und Chinesinnen, die praktisch wie Sklaven gehalten wurden. Es war schwierig für Prostituierte, in ein eheliches Verhältnis zu treten, da die Auswahl an Anwärtern hauptsächlich aus Barbesitzern, Zuhältern und Kriminellen bestand, die alle zu Gewalttätigkeit neigten und nichts am harten Lebensstil ihrer Gattin ändern könnten. Oft gebaren die Sexarbeiterinnen Kinder, welche kaum die Chance hatten, zu Ansehen zu kommen. Viele Töchter folgten ihren Müttern in die Prostitution. Sehr häufig begingen Prostituierte Selbstmord, um dem Gefühl des Gefangen-Seins und den finanziellen Sorgen im hohen Alter zu entkommen. Am Rand der Gesellschaft konnten sich Sexarbeiterinnen durch den harten Konkurrenzkampf auch keine Unterstützung von Kolleginnen erwarten. Die Pioniersfrau ist ein allgemeines Konzept, das über eine facettenreiche Realität verhängt wurde, doch Frauen aller Nationalitäten und Hautfarben waren in der Prostitution tätig.

Frauen in respektablen Positionen, zumeist Hausfrauen, hat das Abwerten der Prostitution Ansehen und Würde verliehen. Vor allem wurde durch den Unterschied der beiden Lebensweisen der Vorzug des häuslichen Stils und der Eheschließung immer wieder deutlich. Abgrenzung von und Abwertung der Sexarbeit ermöglichte den anderen Frauen erst die Einnahme eines höheren sozialen Standes. Prostituierte bewahrten zukünftige Damen vor unreiner sexueller Interaktion. Aus diesen Gründen gingen nur wenige Siedlungen gegen Prostitution vor, in den meisten Fällen wurde sie in Systeme eingegliedert und reguliert. Vor allem in Dörfern, die von Minen, Viehzucht oder Militär abhängig waren und deswegen hauptsächlich aus männlicher Bevölkerung bestanden, war die Prostitution enorm wichtig für das Florieren/Gedeihen der Zivilisation. Die Regulation der Prostitution stärkte gesellschaftliche Grenzen und sorgte für erhöhten Zusammenhalt unter den respektablen Frauen.

Frauen und vor allem Prostituierte wurden von Männern unterdrückt, die zumeist schlecht bezahlten Tätigkeiten wie der Minenarbeit nachgingen. Diese wiederum

wurden von ihren Arbeitgebern wie Objekte behandelt und übernahmen diese Denkweise für ihr alltägliches Umfeld. Wirtschaftlich mächtige Investoren besaßen oftmals die meisten Grundstücke der Siedlungen und vor allem Bordelle galten als lohnende Investition, an denen auch der Staat mitverdiente. Daraus geht hervor, dass Unterdrückung und Ausbeutung ein verbreitetes Phänomen in den USA waren, unter welchen nicht nur die indigene Bevölkerung litt.¹⁹³

Limerick stellt in ihrer Argumentation einige dokumentierte Schicksale und Lebenswege ganz unterschiedlicher Frauen gegenüber und kommt zu dem Schluss: "Examine the actual experiences of white women in the West, at any level of respectability, and the stereotypes are left in tatters."¹⁹⁴ Limerick geht näher auf die Geschichte von Amelia Stewart Knight ein, die während ihrer Reise Tagebuch in den Westen führte. Hochschwanger, das achte Kind im Bauch tragend, beschreibt sie unprätentiös und trocken die durch die Natur gestellten, überwundenen Hindernisse, die sie und ihre Familie nicht davon abhielten, ihr Ziel zu erreichen. Die Autorin hebt die Tapferkeit und Ausdauer solcher Frauen auf die Höhe von Pionierslegenden wie Kit Carson und Jedediah Smith. Frauen waren nicht die schwachen, ihren Männern voll ergebenden Menschen, zu welchen sie in der Westernmythologie gemacht wurden, sondern tatkräftige, eigenständige Individuen in der amerikanischen Historie. Vor allem eine Studie des Homestead Acts¹⁹⁵ im Nordosten Colorados zeigte eine hohe Beteiligung lediger Frauen (18 %).

Ebenso wie weiße Männer fühlten sich auch weiße Frauen anderen Gesellschaftsschichten und Minderheiten überlegen und brachten dies auch klar zum Ausdruck. In diesem und vielen anderen Belangen waren sie selbstbestimmt. Limerick möchte betonen, dass es weder nötig ist, Frauen in der Geschichte des Westens zu glorifizieren noch in die Opfer- oder Märtyrerrolle zu drängen.

"In the record of their words and actions, the women of Western history have made a clear statement that they do not deserve or need special handling by historians. There is no more point in downgrading them as vulnerable victims than in elevating them as saintly civilizers. The same woman could be both inspirational in her loyalty to her family's welfare and disheartening in her hatred of Indians. Those two attributes were not contradictory; they were

¹⁹³ In: Limerick, Patricia Nelson: The legacy of conquest. The unbroken past of the American West. 1. Aufl. New York: Norton. (1987) S.51.

¹⁹⁴ In: Limerick, Patricia Nelson: The legacy of conquest. The unbroken past of the American West. 1. Aufl. New York: Norton. (1987) S.52.

¹⁹⁵ Der Homestead Act ist ein von Abraham Lincoln 1862 verabschiedetes Gesetz, das allen Bürgern, die bestimmte Voraussetzungen erfüllten, ermöglichte, unbesiedeltes Land zu erwerben. Quelle: http://en.wikipedia.org/wiki/Homestead_Acts Zugriff: 29.1.2015.

two sides to the same coin. We cannot emphasize one side at the expense of the other, without fracturing a whole, living person into disconnected abstractions."¹⁹⁶

Limerick zeigt auf, dass Frauen durch die Stereotypisierung ihrer Vielseitigkeit beschnitten wurden. Ebenso wie Männer sind ihnen verschiedenste Eigenschaften eigen, die vielleicht nicht dem mythologischen Idealbild, dafür aber der Realität entsprechen. Tatsächlich zeigt die Geschichte, dass die Western-Pioniere/-Siedler die Rolle des Opfers und Täters, des Guten und Schlechten vereinen. Limerick plädiert dafür, dass ein genauer Blick auf die Geschichte den Western nicht entmythologisieren muss, sondern dass durch höhere moralische Komplexität Parabeln größerer Tiefe erzählt werden können.

4.5. Film- und Fernsehbeispiele

Die folgenden Filmbeispiele sind nicht aus Qualitätsgründen ausgewählt, sondern aufgrund ihres Umgangs mit der Frauenposition im Westerngenre. Alle Beispiele gehen sehr unterschiedlich mit der Frauenposition und dem Genre im Allgemeinen um. In jedem der unterschiedlichen Ansätze sieht die vorliegende Arbeit eine relevante Alternative zum Status Quo der Frauenposition im amerikanischen Western.

Während in den 90ern noch durchgehend traditionelle Westernproduktionen im Fernsehen liefen, zeigte der US-amerikanische Sender HBO mit *Deadwood* (2004-2006) zum ersten Mal einen revisionistischen Ansatz. Die Serie wurde nach drei Staffeln eingestellt.¹⁹⁷ Aktuell läuft auf dem ebenfalls US-amerikanischen Sender AMC *Hell on Wheels* (2011-), wovon bereits vier Staffeln abgedreht wurden. Da die erzählerische Qualität und Publikumsrelevanz von Serien im vergangenen Jahrzehnt stetig zunahm, inkludieren die Beispiele zwei aktuelle Westernserien.

¹⁹⁶ In: Limerick, Patricia Nelson: *The legacy of conquest. The unbroken past of the American West*. 1. Aufl. New York: Norton. (1987) S.54.

¹⁹⁷ Vgl. Nelson, Andrew Patrick: *Introduction: The American Western 1990 - 2012*. S.xvi. In: Nelson, Andrew Patrick: *Contemporary Westerns. Film and television since 1990*. Lanham: Scarecrow Press (2013) S.vii-xxi.

4.5.1. Eine Mutter rettet ihre Tochter in *The Missing* (2003)

Synopsis:

Als feststeht dass ihre Tochter entführt wurde, macht sich Maggie ohne zu Zögern bereit für die Verfolgung. Ihre jüngere Tochter, die das Massaker und die Entführung aus einem Versteck miterleben musste, besteht darauf, mit zu reiten. Ihr Vater kehrt zurück und als er offenbart, dass er die Spuren der Entführer verfolgen kann, bittet ihn Maggie anstatt des Geldes die Spuren mit ihr zu verfolgen. Sie erreichen ein weiteres Anwesen, an dem sie nur Leichen vorfinden. Das Heer trifft ein, ein ziemlich verlumpter Haufen der durch ihren Marshal, kaum unter Kontrolle gebracht werden kann. Die Soldaten plündern das Anwesen und müssen zuerst zum drei Tage entfernten Fort, bevor sie Maggie helfen können. Die Entführer sind zum Teil Deserteure aus dem Heer, einige Apache-Scouts und einige Weiße. Obwohl er Maggie nur bis zum Heer bringen sollte und sie ihn aus seiner Pflicht entlässt, möchte Jones ihr weiter bei der Verfolgung helfen. Ein Apache und dessen Sohn schließen sich der Suche nach den geraubten Töchtern an. Beim Versuch, die Mädchen zu befreien wird der Apache getötet und Jones schwer verprügelt. Maggie ist nicht bereit aufzugeben und zu viert starten sie einen letzten Angriff auf das kurzzeitig unterbesetzte Lager der Entführer. Ihnen gelingt es die Gefangenen zu befreien, doch die Verfolger sind ihnen dicht auf den Fersen. Auf einem Gebirgspass verschanzen sie sich auf Anraten von Jones. In der letzten Schlacht rettet er Maggie das Leben, indem er sich mit dem brutalen Anführer der Verbrecherbande in die Tiefe stürzt. Maggie und dem jungen Apachen gelingt es die Stellung zu halten, die beiden Verbleibenden Entführer reiten davon.

Der Film stellt eine Abwandlung von *The Searchers* (1956) dar, doch diesmal kann eine Frau zur Rettung eilen. Seeßlen sieht den Film als Entromantisierung des Genres mit einer weiblichen Heldin im Mittelpunkt.¹⁹⁸ Es stimmt, dass durch die realistische Darstellung und kritische Betrachtung zum Beispiel des Heers, der Westen in Details entmythologisiert wird. Die für den Western essentielle epische Dualität einer guten und bösen Moral bleibt allerdings aufrecht. Frauen sind hier tatsächlich die Hüter der Moral. Diesmal ist allerdings auch eine Frau diejenige, die im Kampf gegen das Böse nicht gut bleiben kann.

Cate Blanchett (Maggie Gilkesen) wird gleich zu Beginn als Ärztin eingeführt, die einer alten Mexikanerin, den infizierten letzten verbleibenden Zahn zieht. Sie spricht offensichtlich perfekt spanisch, was angesichts der Nähe zur Grenze im Bundesstaat New Mexico wohl nicht außergewöhnlich ist. Sie ist selbstbewusst und scheinbar auch sehr wohlätig, jedoch muss sie aufgrund ihrer Umstände fragen, ob ihre Patienten diesmal zahlen können, was nur mit Schimpfwörtern quittiert wird.

Maggie Gilkesen ist alleinerziehende Mutter zweier Töchter, die ältere Tochter Lilly ist fast erwachsen. Die drei Frauen kommen offensichtlich gut allein zurecht, ihr Freund Brake Baldwin ist scheinbar ein Siedler aus der Umgebung, der manchmal aushilft, doch nichts deutet daraufhin, dass die Gilkesens auf männliche Hilfe

¹⁹⁸ Vgl. Seeßlen, Georg: Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren (2011). S.226.

angewiesen wären. Sie bewirtschaften einen kleinen Hof, hüten einige Kühe und Ziegen. Maggie hackt Holz, die Töchter häuten das tote Wild. Lilly beschwert sich jedoch über die unwirtlichen Umstände ihres Lebens, sie ist über technische Fortschritte aus dem Osten informiert und möchte auch sobald wie möglich in eine Stadt ziehen. Sie repräsentiert also eher die zivilisationsnahe Frau, die jedoch statt Zivilisation in die Wildnis zu bringen, aus dieser in die Zivilisation zurückflieht.

Maggies Vater Samuel Jones kehrt zurück, doch er ist nicht willkommen. Er hat seine Familie vor langer Zeit zurückgelassen. Maggie wirft ihm vor, er hätte indirekt Schuld am frühen Tod ihrer Mutter und ihres Bruders. Sie ist zu stolz, um sein Geld anzunehmen, das er bei der Jagd von Berglöwen verdiente. Maggies Freund Brake hilft ihr mit seinem Gewehr, Samuel zum Gehen zu bewegen. Sie wirkt in diesem Moment jedoch nicht hilfsbedürftig, sie setzt sich auch alleine ohne Gewaltandrohung gegen ihren Vater durch. Ohnehin wird in allen Gesprächen deutlich, dass Jones seine Tochter wesentlich ernster nimmt als Brake und seinen mexikanischen Freund.

Da der Kopf der Entführer, der nur El Brujo genannt wird, als sehr grausamer, schamanistisch bewandelter Ureinwohner dargestellt wird, sieht Seeßlen den Film als eine Abkehr vom versöhnenden "Pocahontas Motiv" hin zum Motiv Hannah Dustons, in dem Selbstmord noch der Berührung von Ureinwohnern vorzuziehen ist.¹⁹⁹ Allerdings zeigt der Film auf beiden Seiten sowohl die weiße als auch indigene Bevölkerung. Im späteren Verlauf schließen sich ein Apache und dessen Sohn den Verfolgern an, auch ihnen wurde ein geliebtes Familienmitglied entführt. Maggie ist zunächst skeptisch und vorsichtig, zeigt sich im Endeffekt aber offen und lässt sich auf den Kontakt mit den beiden Apachen ein. Sie verarztet ihre Wunden und kann sich mit ihnen auf Spanisch verständigen.

Immer wieder werden im Film religiöse Symbole ausgetauscht, Jones hängt Ketten um die Hälse seiner Tochter und Enkeltochter, diese wiederum schenkt ihm eine Kette mit silbernem Kreuz, die er scheinbar einmal besessen hatte, obwohl klar ist, dass die beiden Glaubensrichtungen nicht vereinbar sind. Doch da Glaube mit Spiritualität zu tun hat, treffen sich Vater und Tochter, Ureinwohner und Christen auf dieser Ebene. Im Laufe des Films ergänzen sich westliche Medizin und

¹⁹⁹ Vgl. Seeßlen, Georg: Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren (2011). S.227.

Schamanismus gut, denn durch Jones Grundkenntnisse schützt er seine Tochter vor dem Fluch El Brujos.

Das Heer wird sehr kritisch gezeigt. Val Kilmer bringt seine Soldaten kaum unter Kontrolle, sie plündern gierig das überfallene Anwesen trotz der Androhung von Lohnkürzungen. Auf die Bitte zu helfen weicht er aus, schnell wird klar, dass von dieser Kompanie nichts zu erwarten ist. Dass es sich bei einem Großteil der Entführer um Deserteure handelt, verschärft die Heereskritik. Die Moral des Einzelnen ist hier immer noch wichtiger als das Gesetz und dessen Vertreter.

Maggie zeigt in Kämpfen, dass sie mit Schusswaffen umzugehen weiß, der Showdown mit dem brutalen, schamanistischen Anführer der Entführer wird von ihr und Jones gemeinsam ausgetragen. Schließlich opfert sich Jones und stürzt mit dem Bösewicht einen steinigen Hang in die Tiefe hinunter. Die Schusswechsel wirken realistisch, es gibt kaum Treffer. Ebenso wie männliche Westernhelden scheint Cate Blanchett als Verteidigerin des Guten zwar nicht unverwundbar zu sein, aber doch als vorherbestimmte Siegerin festzustehen.

Maggie Gilkesen wird als klassische Pioniersfrau eingeführt. Sie ist medizinisch geschult, kümmert sich um Haus, Hof und Familie. Sie ist eine sexuell selbstbestimmte Frau und tauscht dezent Zärtlichkeiten mit Brake Baldwin aus, ohne dies vor ihren Töchtern zu verstecken. Ob deren Vater tot ist oder sie verlassen hat, ist unklar. Trotz des rauen Frontier-Lebens bewahrt sie ihre Weiblichkeit und wird nicht als besserer Mann dargestellt, wie dies bei *Bad Girls* (1994) und *The Quick and the Dead* (1995) geschehen ist. Die Zweiteilung in männliche und weibliche Sphäre scheint in diesem Film aufgehoben zu sein. Die Töchter dürfen mit Brake auf die Jagd gehen, Maggie und Dot verfolgen die Entführer. Alle sind routinierte Reiterinnen. Die Mobilität der Frauen steht mit jenen der Männer auf einer Stufe, auch im Einsatz von Waffen gibt es keine Unterschiede. Der Blick der Kamera sexualisiert keines der Geschlechter. Lily trägt zwar zum Tod des zur Rettung eilenden Apachen bei, indem sie schreit, doch dies ist im Zuge der Falscheinschätzung der Situation nur realistisch und sie wird im Verlauf des Films nicht dafür bestraft. Insgesamt zeichnet *The Missing* ein Bild des alten Westens, in dem Frauen und Männer auf Augenhöhe sind und einander zur gleichberechtigten Seite stehen.

4.5.2. Eine Frau erzählt von vergangenen Abenteuern in *True Grit* (2010)

Synopsis:

Die 14jährige Mattie Ross reist nach Fort Smith in Arkansas, wo ihr Vater von seinem ehemaligen Angestellten Tom Chaney ermordet wurde. Dieser flüchtete mit Mr. Ross Pferd und zwei Goldstücken aus Kalifornien. Tom Chaney flüchtete ins Territorium der Ureinwohner und schloss sich Ned Peppers Gang an. Der einzige, der ihr widerwillig bereit ist zu helfen, ist der versoffene Marshall Rooster Cogburn. Um ein graues Pferd und drei Ponies ihres Vaters zu verkaufen, bleibt Mattie noch im Fort und lernt den Texas Ranger LaBeouf kennen, der Chaney für den Mord an einem Senator in Texas ebenfalls verfolgt. Sie lehnt die Zusammenarbeit ab, da der Ranger Chaney für ein hohes Lösegeld nach Texas bringen möchte, und entscheidet sich für Cogburn. Ebenso wie im Film aus dem Jahr 1969, muss sie mit ihrem Pferd durch den Fluss schwimmen, um Cogburn und LaBeouf, die zu ihrer Überraschung zusammenarbeiten, einzuholen. Als sie mit Cogburn aufgrund seines Abkommens mit dem Texas Rangers neu zu verhandeln beginnt, entfacht ein Streit zwischen Cogburn und LaBeouf, der zur Trennung ihrer Wege führt. Auf ihrer Verfolgung gelangen sie zu einer Hütte, in der sich zwei Komplizen von Ned Pepper aufhalten. Einer der beiden ist ängstlich und möchte Pepper verraten, doch wird daraufhin erstochen. Cogburn erschießt den Mörder. Rooster und Mattie verstecken sich, um der Bande aufzulauern, doch kurz bevor diese eintreffen, kommt LaBeouf bei der Hütte an. Er gerät in Bedrängnis, doch Rooster kann die Bande mit gezielten Schüssen in die Flucht schlagen. Die drei setzen ihre Reise ab nun wieder gemeinsam fort, doch als Rooster eines Abends betrunken erneut mit LaBeouf in Streit gerät, verlässt dieser wiederum die Gruppe und löst damit Roosters Aufkündigung des Jobs aus. Mattie versucht sich mit dem Texas Ranger zu verbünden, doch dieser hat keine Hoffnung mehr, Chaney zu finden. Am nächsten Morgen trifft Mattie jedoch beim Wasserholen am Fluss auf Tom Chaney. Sie schießt ihn an und wird von ihm entführt. Um Matties Leben zu retten, muss Rooster Ned Pepper beweisen, dass er den Rückweg antritt. Die Bande zieht weiter und lässt Mattie mit Chaney zurück. Trotz seines Versprechens Ned Pepper gegenüber geht er auf Mattie los. Im letzten Moment schlägt LaBeouf ihn bewusstlos und rettet ihr damit das Leben. Auf der Ebene unter ihnen stehen sich Cogburn und die Bande Peppers gegenüber. Nach einer wilden Schießerei auf Pferden bleiben nur noch Rooster und Ned übrig. Mit einem konzentrierten Schuss aus der Distanz kann LaBeouf auch dem Marshal das Leben retten. Tom Chaney erwacht und schlägt den Texas Ranger mit einem Stein. Mattie schnappt sich schnell dessen Gewehr und erschießt Chaney, der Rückstoß des Gewehrs führt allerdings zu ihrem Sturz in eine Grube voller Schlangen. Sie wird gebissen, bevor sie von Cogburn und LaBeouf mit vereinten Kräften befreit wird. Rooster reitet daraufhin zum nächsten Arzt um ihr Leben zu retten. 25 Jahre später erzählt Mattie, dass Rooster bei ihr ausharrte bis sie außer Lebensgefahr war, sie ihn jedoch nie wieder sah. Sie verlor ihren Arm bei der Rettung. Als sie ihn bei einer Wild West Show besuchen möchte, erfährt sie von seinem Tod drei Tage zuvor. Mattie lässt Reuben Cogburn auf dem Familienfriedhof der Ross begraben.

Sue Matheson stellt fest, dass die meisten Kritiker in *True Grit* (2010) eine Neuverfilmung von Charles Portis 1968 erschienenen Romans sehen, als ein Remake des *True Grit* (1969) von Henry Hathaway.²⁰⁰ Die grundlegenden Ereignisse im Verlauf der Handlung bleiben gleich, doch tatsächlich machen die Coen Brüder in ihrer Verfilmung einiges anders. Da es in dieser Arbeit um die Frauenposition geht, konzentriert sich dieses Kapitel in erster Linie auf die Veränderungen der Figur Mattie Ross.

²⁰⁰ In: Matheson, Sue: *The Professional Western Revived*. Southern Diaspora, Frontier Heteroglossia, and Audience Nostalgia in *True Grit* (2010). S.77. In: Nelson, Andrew Patrick: *Contemporary Westerns. Film and television since 1990*. Lanham: Scarecrow Press (2013) S.77-90.

Die Geschichte wird als Rückblick durch Matties Augen erzählt. Ihre Off-Stimme ist am Anfang und Ende des Films zu hören, die Geschichte wird dadurch zu *ihrer* Erzählung. Sie offenbart bereits in der Eröffnung, dass sie erst 14 Jahre alt war, als Tom Chaney ihren Vater erschoss. Ebenso wie im Hathaway Film ist Mattie äußerst sprachgewandt und überrumpelt in ihren Verhandlungen sowohl den Pferdehändler, als auch Reuben Cogburn wiederholt. Sie stammt aus gutem Hause und spricht im Laufe des Films sowohl in religiösem, als auch rechtlichem und Handelsjargon. Genauso versteht sie es, sich in der simpleren Sprache Cogburns zu verständigen.²⁰¹ Mattie trägt den ganzen Film über ihre Haare in zwei geflochtenen Zöpfen, was ihre Kindlichkeit unterstreicht. In Fort Smith trägt sie noch einen Rock, in der Wildnis wechselt ihre Garderobe und erinnert wieder mehr an den Stereotyp Tomboy: Sie trägt Hosen, Hut und einen braunen Mantel, der ihr zu groß ist.

Im Gegensatz zum alten Film geht es LaBeouf nicht darum, eine Frau zu beeindrucken, sondern ausschließlich um das Kopfgeld. Er behandelt Mattie auch im Coen Film wie ein ungezogenes Kind und verpasst ihr Schläge auf den Hintern. Aber ebenso wie im alten Film ist es ihm wichtig, vor Mattie durch Rooster nicht lächerlich gemacht zu werden und seine Männlichkeit zu wahren. Im Laufe der Handlung wächst der Respekt füreinander und mündet in einen emotionalen Abschied, als der Ranger zum zweiten Mal die Gruppe verlässt.

Cogburn behandelt Mattie wie alle anderen auch, ihr junges Alter und ihre Weiblichkeit machen keinen Unterschied. Die Streits zwischen Cogburn und LaBeouf wirken, als wollten die beiden vor Mattie Eindruck schinden. Mattie findet sich im neuen Film besser in der Wildnis zurecht, ihr muss nicht alles von den Männern gezeigt oder gesagt werden. Da Cogburn zu schwer und betrunken ist, klettert Mattie stattdessen auf einen hohen Baum, um eine Leiche zur Identifikation vom Seil zu schneiden. Die fürsorglichen, typisch weiblichen Momente aus dem alten Film, zum Beispiel die Verarztung LaBeoufs, fallen weg. Mattie wirkt in beinahe jeder Situation mit den Männern auf Augenhöhe und wenn es um sprachliche Verhandlungen geht, geschickter als diese. Sie bringt sogar Ned Pepper dazu, Chaney das Versprechen abzunehmen, Mattie nicht zu schaden. Jedoch ist ihr Umgang mit Waffen ebenso unbeholfen wie in der Version von 1969, aber ihr ist es in der Coen Version immerhin erlaubt, Chaney zu erschießen und ihren Vater zu rächen. Wiederum stürzt sie in die

²⁰¹ Vgl. Matheson, Sue: The Professional Western Revived. Southern Diaspora, Frontier Heteroglossia, and Audience Nostalgia in *True Grit* (2010). S.77. In: Nelson, Andrew Patrick: Contemporary Westerns. Film and television since 1990. Lanham: Scarecrow Press (2013) S.79-81.

Schlangengrube und wird von Cogburn und LaBeouf gerettet, doch LaBeouf darf überleben und Mattie verliert bei der Rettung ihren Arm. Diesmal wird also das Mädchen, anstatt ihres Gefährten für ihre Ungeschicktheit und das Eindringen in die männliche Sphäre bestraft. Sie wird am Ende des Films als verbitterte Frau dargestellt, die zwar behauptet, keine Zeit fürs Heiraten gehabt zu haben, aber am Grab von Cogburn ihre ehemaligen Gefährten vermisst. Sue Matheson liest in dieser Darstellung Matties den Trauerzustand über den Verlust ihrer Angehörigen von Frauen im Süden nach dem Bürgerkrieg.²⁰² Mattie Ross ist zeitgemäß überarbeitet worden, durch ihre Erzählung als Rückblick und ihre Darstellung als erwachsene Frau, gewinnt ihre Figur sowohl Tiefe als auch Tragik. Vor allem durch die Aufwertung Matties und die unheroische Darstellung Cogburns scheint hier den männlichen kein Vorzug gegenüber dem weiblichen Helden zuzukommen, trotzdem ist sie letztendlich durch die Rettung aus der Schlangengrube und vor Chaney auf diese angewiesen.

4.5.3. Die Pioniersfrauen übernehmen das Kommando in *Meek's Cutoff* (2010)

Synopsis:

Drei Familien und ihr Anführer, der angeheuerte Stephen Meek, verlassen den Oregon Trail um eine vermeintliche Abkürzung über die Hochebenen zu nehmen, jedoch verlieren sie die Orientierung. Nach fünf Wochen sieht auch Meek ein, sich verirrt zu haben. Sie nehmen einen Ureinwohner gefangen, den Meek umbringen will, doch Mrs. Tetherow setzt sich in der Hoffnung, er könnte sie zu Wasser führen, durch. Bis zum Schluss bleibt unklar, ob dieser die Weißen versteht oder ihnen helfen will. Die Zweifel an Meek wachsen und Mrs. Tetherow übernimmt langsam das Kommando, bis es ihr am Ende des Films offiziell von Meek übergeben wird. Ob die Suche nach Wasser daraufhin Erfolg hat, bleibt offen.

Angesichts der beschriebenen Abhängigkeiten der Frauen von Männern sticht dieser Film heraus. In dieser kleinen Gruppe an Reisenden sind alle aufeinander angewiesen. Meek führt die Gruppe selbstbewusst an, er gibt erst nach fünf Wochen zu, sich verlaufen zu haben, ist aber nicht bereit, das Kommando abzugeben. Der Film zeigt, dass sich der Mensch der Natur doch beugen muss. Dies ist ein Teil der entmythologisierenden Wirkung. Auch der Mythos des Westerners wird dekonstruiert.

²⁰² In: Matheson, Sue: *The Professional Western Revived*. Southern Diaspora, Frontier Heteroglossia, and Audience Nostalgia in *True Grit* (2010). S.88. In: Nelson, Andrew Patrick: *Contemporary Westerns. Film and television since 1990*. Lanham: Scarecrow Press (2013) S.77-90.

Die Männer zweifeln zwar an ihrem Anführer Meek, doch keiner übernimmt das Kommando. Die drei Ehemänner wirken sehr friedfertig. Nur Meek zeigt aggressives körperliches Verhalten und zückt mehrmals seine Waffe gegenüber dem gefangenen Ureinwohner. Meek ist gegenüber der indigenen Bevölkerung sehr feindselig eingestellt und versucht auch, die anderen aufzuhetzen, indem er die Ureinwohner in seinen Geschichten als Barbaren darstellt. Zum Beispiel prahlt er von einem Kampf, in dem er viele von ihnen tötete und gibt zu, blutrünstig vorgegangen zu sein. Er gibt zu bedenken, dass er, im Gegensatz zu den indigenen Kriegern, wissend gesündigt zu haben. In den Gesprächen mit Frauen ist Meek sehr beschwichtigend und möchte den erfahrenen und weit gereisten Westerner repräsentieren. Er mimt diesen auch gegenüber den Männern und erzählt von vergangenen Abenteuern. Reichardt stilisiert Meek zur Karikatur eines Westerners.

Die anderen Männer verhalten sich ihren Frauen gegenüber nicht bevormundend. Beide Geschlechter zeigen kaum Handlungsinitiative. Die Ehepaare begegnen sich auf Augenhöhe und es werden durchwegs gleichberechtigte Partnerschaften gezeigt. In ihrem Habitus wirken die Frauen in vielerlei Hinsicht klassisch stereotyp. Sie sind fleißig, ihren Männern treu ergeben, eher ängstlich, verlassen sich trotz des sichtlich überforderten Anführers auf die Geschicke der Männer und entsprechen damit klassischen Pioniersfrauen. Sie begleiten ihre Männer in zumeist stoischer Manier. Sie verrichten die körperliche und handwerkliche Arbeit die ansteht, sie werden zum Beispiel - ihr Hab und Gut über dem Kopf tragend, durch einen Fluß wadend, Feuerholz sammelnd, strickend und kochend gezeigt. Die Jüngste (Mrs. Gately) unter ihnen entspricht am ehesten dem Klischeebild einer ehrenhaften Frau, die sich in der männlichen Sphäre der Wildnis deplatziert fühlt. Die allgemeine Situation beängstigt sie sehr, sie versucht oft, die Gruppe zum Umkehren zu bewegen und sie hat die größte Angst vor dem gefangenen Ureinwohner. Mrs. Gately begleitet ihren Mann als Stütze. Dieser verzichtet gegen Ende heldenhaft auf den Verzehr von Wasser, zugunsten der Gruppe, doch bricht deswegen zusammen und muss im Wagen liegend, gezogen werden. Mrs. Gately steht ihm fürsorglich zur Seite.

In manchen Momenten werden die Männer von ihren Frauen gedrängt, über Umkehr nachzudenken oder Prognosen abzugeben, wann die Abkehr von Meek bevorstünde. Manchmal debattieren die Männer über die einzuschlagende Richtung, im Endeffekt folgen sie aber den Anweisungen Meeks. Mrs. Tetherow (Michelle Williams) nimmt als erste eine skeptische Haltung gegenüber ihrem Anführer ein, der

zwar große Reden schwingt und vorgibt den Weg zu kennen, jedoch erfolglos bleibt. Sie stellt die Ausnahme in der Gruppe dar und zeigt als einzige Reisende die Bereitschaft, Meek zu widersprechen. Als die Gruppe auf den Ureinwohner trifft und beschließt, ihn gefangen zunehmen, setzt sich Mrs. Tetherow zum ersten Mal gegen Meek durch. Sie nähert sich als einzige dem indigenen Mann an und hat dabei Hintergedanken. "I want him to owe me something"²⁰³, sagt sie den anderen, nachdem sie seinen Schuh repariert hat. Mrs. Tetherow schmiedet den Plan, den Ureinwohner nach Wasser suchen zu lassen. Sie ärgert sich am meisten darüber, dass Meek nicht zugibt, sich verlaufen zu haben und verfolgt deswegen vehement ihren Plan. Mrs. Tetherow steckt mit ihrer Skepsis allmählich die anderen an. Meek droht, den Ureinwohner umzubringen, als dieser nach dem Verlust eines Planwagens in den verstreuten Habseligkeiten wühlt. In dieser Situation ergreift Mrs. Tetherow zum zweiten Mal die Initiative und bedroht Meek mit dem Gewehr. Laut Meek rettet sie damit dem Ureinwohner das Leben. Sie setzt durch, sich weiterhin auf diesen zu verlassen und ihm zu folgen. Am Ende des Films sieht Meek ein, nicht mehr weiter zu wissen und übergibt das Kommando offiziell an Mrs. Tetherow.

Kelly Reichardt drehte den Film bewusst aus einer weiblichen Perspektive. Sie recherchierte in den Tagebüchern der Frauen, die tatsächlich im 19. Jahrhundert auf dem Oregon Trail Richtung Westen reisten und den realen Stephen Meek trafen. "When you read these accounts you see just how much the traditional male viewpoint diminishes our sense of history. I wanted to give a different view of the west from the usual series of masculine encounters and battles of strength, and to present this idea of going west as just a trance of walking."²⁰⁴ Reichardt wollte eine andere Geschichtsschreibung gegenüber der typisch männlichen, gewaltorientierten Historie in den Mittelpunkt stellen. Die Reise in den Westen konnte auch sehr nüchtern, mühsam und ereignislos verlaufen, als langer Fußmarsch, der die Reisenden in einen Trancezustand versetzt. Wichtig war ihr auch, die Landschaft zu entromantisieren, deswegen kehrte sie zum alten 4:3 Bildformat zurück. Damit wollte

²⁰³ In: Reichardt, Kelly: Meek's Cutoff. (2010) Min.: 60:06.

²⁰⁴ In: Gilbey, Ryan: Kelly Reichardt: how I trekked across Oregon for Meek's Cutoff then returned to teaching. (The Guardian, 9.4.2011) <http://www.theguardian.com/film/2011/apr/09/kelly-reichardt-meeks-cutoff> Zugriff: 16.1.2015.

sie auch die durch ihre Kopfbedeckungen eingeschränkte Sicht der Frauen, filmisch übersetzen.²⁰⁵

4.5.4. Drei Ehefrauen verlieren den Verstand und eine starke Frau bringt sie in den Osten in *The Homesman* (2014)

Synopsis:

Die Handlung spielt in einem kleinen Ort in Nebraska. Ein harter Winter tut sein Übriges, um drei bereits stark belastete Frauen in den Wahnsinn zu treiben. Der 19-jährigen Arabella Sours verliert durch Diphtherie alle drei Kinder, woraufhin sie nur noch mit ihrer Kinderpuppe am Fenster sitzt und kein Wort mehr von sich gibt. Gro Svendsen wird regelmäßig von ihrem Mann geschändet, da dieser endlich einen Sohn möchte (die Ehe ist bis zu diesem Zeitpunkt kinderlos). In manchen Szenen und Rückblenden sind selbstverletzende Handlungen zu beobachten und Mrs. Svendsen wirkt wie von Dämonen besessen. Theoline Belknap bringt im Winter ihren neugeborenen Sohn um, an ihr scheint vor allem das harte Leben im Westen und die Hungersnot zu nagen.

Die Männer dieser Frauen kommen mit den Doppelbelastungen, ihren Familien und sich selbst zu erhalten und sich um ihre leidenden Frauen zu kümmern, nicht zurecht. Der Ort versammelt sich beim Pastor und dieser teilt mit, dass sich eine kirchliche Gemeinde im Osten der drei Frauen annehmen wird. Mary Bea Cuddy, eine resolute und alleinstehende Frau, übernimmt zum Erstaunen aller freiwillig die Aufgabe, die Reise an den Missouri nach Iowa zu leiten. Als sie den vergitterten Kastenwagen abholt, trifft sie auf George Briggs, der auf einem Pferd sitzt und einen Galgen um seinen Hals hat. Er würde sterben sobald das Pferd losläuft, doch Mary Bea schneidet ihn los und verlangt im Gegenzug einen Gefallen. Briggs willigt mürrisch ein und begleitet sie und die drei eingesperrten Frauen in den Osten. Auf der Reise begegnen sie sowohl Ureinwohnern als auch Gesetzlosen und das ungleiche Paar nähert sich einander an. Auch Briggs lehnt im späteren Verlauf der Reise Mary Beas Heiratsantrag ab, doch auf ihre Bitte hin, schläft er mit ihr. Am nächsten Morgen findet er sie tot vor, sie hat sich erhängt. Briggs bringt die drei Frauen daraufhin alleine in den Osten. Als ein leer stehendes, luxuriöses Hotel ablehnt, Briggs und den Frauen Versorgung zu Teil werden zu lassen, brennt Briggs das einsame Haus samt Belegschaft ab. Nachdem sie den Missouri überqueren, übergibt Briggs der Kirchenfrau Altha Carter die drei leidenden Damen. Er kleidet sich neu ein und möchte Poker spielen, doch der Ort gibt ihm zu verstehen, dass Männer seines Stands hier nicht erwünscht sind. Betrunknen und ins Dunkel schießend, reist er auf der Fähre zurück in den Westen. Der Grabstein, den er für Cuddy anfertigen ließ, geht dabei im Missouri verloren.

Tommy Lee Jones verfilmte den 1988 erschienen Roman von Glendon Swarthout, schrieb selbst am Skript mit und besetzte sich neben Hilary Swank in einer Hauptrolle.²⁰⁶ Er äußerte sich in Interviews verärgert über die Bezeichnung des Films als Western, da er meint, die meisten Menschen verstünden unter Western, Filme mit Pferden und Hüten. Er beschreibt den Film als Film über Frauen in der Mitte des 19. Jahrhunderts und amerikanischen Imperialismus westlich des Mississippis zu jener Zeit. Seine Motivation lag darin, eine Geschichte zu erzählen, die filmisch noch nicht

²⁰⁵ In: Dietrich, Joy. O Pioneers! Kelly Reichardt's Anti-Western. (The New York Times, 7.4.2011) http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2011/04/07/o-pioneers-kelly-reichardts-antiwestern/?_r=0 Zugriff: 16.1.2015.

²⁰⁶ In: Bradshaw, Peter: Cannes 2014 review: The Homesman - Hilary Swank and Tomme Lee Jones go west with a volatile cargo. (The Guardian, 18.5.2014) <http://www.theguardian.com/film/2014/may/18/the-homesman-cannes-review-tommy-lee-jones-hilary-swank> Zugriff: 20.1.2015.

erzählt wurde und diese Gelegenheit sah er in dem Buch von Swarthout.²⁰⁷ "Schon im ersten Bild und den folgenden kann man sehen: Dies wird eine Geschichte werden, wie wir sie noch nicht gesehen haben. Weites Land ohne besondere Merkmale, nicht Eroberung steht an, sondern Feldarbeit, die Natur bietet Sandsturm statt Sonnenuntergang."²⁰⁸

Mary Bea Cuddy ist 31 und bewirtschaftet alleine eine kleine Farm. Sie ist alleinstehend und lädt ihren Nachbar Bob Giffin zum Abendessen ein. Sie kommt offenbar aus guten Haus im Osten, da sie Klavier spielen kann, doch mangels eines Instruments breitet sie ein Stofftuch mit aufgemalter Klaviatur vor sich aus und befördert Giffin mit ihrem Gesang ins Reich der Träume. Da sie in Zukunft die Farm als Familie bewirtschaften möchte, hält sie mit pragmatischen Argumenten um Bob Giffins Hand an. Dieser ist von Mary Beas Direktheit schockiert und ergreift die Flucht mit der Ankündigung, im Osten nach einer Frau zu suchen.

Mary Bea wird als gebildete Frau aus dem Osten eingeführt, die sich für das harte Leben am Land entscheidet. Sie entspricht dem Stereotyp der Pioniersfrau, die durch harte Arbeit gezeichnet und für Männer nicht von sexuellem Interesse ist. Neu ist, eine Pioniersfrau ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu stellen, anstatt sie wie in alten Filmen als Nebenfigur nicht weiter zu beachten. Früher standen sie männlichen Pionieren und Farmern unterstützend zur Seite, doch Mary Bea Cuddy hat ihr Leben allein sehr gut im Griff. Doch sie ist einsam und die Auswahl an heiratswürdigen Männern ist in der kargen, verlassenen Gegend Nebraskas sehr spärlich. So kommt es, dass sie auch Männer, die ihrem Stand eigentlich nicht entsprechen wie ihrem Nachbarn Bob Giffin oder dem Deserteur und Herumtreiber George Briggs Heiratsanträge macht. Cuddy denkt sehr pragmatisch, weiß, was sie will und äußert dies sehr direkt. Damit erstaunt sie regelmäßig ihre Mitmenschen und löst gelegentlich Angst aus. Sie meldet sich freiwillig, die drei wahnsinnig gewordenen Frauen in den Osten zu bringen, wofür ihr die Männer sehr dankbar sind und ihr Respekt zollen. Gleichzeitig sind die älteren Damen empört darüber, da eine solche Aufgabe nicht der "Rolle" einer Frau entspricht. Beim Umgang mit Theolene und ihren Kindern, sowie mit Arabella zeigt sie sehr viel Einfühlsamkeit und Verständnis

²⁰⁷ In: Collin, Robbie: Tommy Lee Jones interview for The Homesman: don't call my new film a western. (The Telegraph, 20.11.2014) <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/film-news/11237915/Tommy-Lee-Jones-interview-for-The-Homesman-dont-call-my-new-film-a-western.html> Zugriff: 20.1.2015.

²⁰⁸ In: Lueken, Verena: Wer hat Angst vor verrückten Frauen? (Frankfurter Allgemeine Feuilleton, 17.12.2014) <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/hilary-swank-im-western-the-homesman-13325334.html> Zugriff: 20.1.2015.

für die Tragik der Situation. Gro hingegen lässt sich zu ihrem Schock unter heftigstem Widerstand nur gefesselt in den Kastenwagen befördern.

Ihr Verhältnis zu Briggs ist zunächst von Misstrauen geprägt, doch sie sieht schnell eine Möglichkeit, das Zusammentreffen zu ihrem Vorteil zu nutzen und zwingt ihn durch die Rettung seines Lebens, sie zu begleiten. Sie hat keine Angst vor Briggs und droht ihm mit dem Gewehr, sollte er versuchen, sich an ihr vergehen. Neben dem rüpelhaften Briggs kommen Cuddys weibliche Seiten auf der Reise mehr zum Vorschein. Sie versteht nicht, dass er Indianern ein Pferd schenkt, um ihr Interesse vom Inhalt des Wagens abzulenken und sie lässt sich vom Geschrei der Insassinnen fast ihren Verstand rauben. Während die beiden zusammenwachsen, wird der unterschiedliche Sprachgebrauch durch Männer und Frauen wieder deutlich: Cuddy redet sehr viel, während Briggs nur wenig Informationen über sich preis gibt, die sie ihm aus der Nase ziehen muss. Er lehnt ihren Heiratsantrag verlegen ab und erklärt, dass er schon vor einer Ehe flüchtete und dem Leben auf einer Farm nicht gewachsen ist. In der folgenden Nacht steht Mary Bea plötzlich nackt über ihm und bittet ihn, mit ihr zu schlafen. Ihm wird klar, dass sie Jungfrau ist und betont, dass er sie zu nichts zwingt und dies aus ihrem Willen geschieht. Die folgende Szene, in der nur die sich wölbende Felldecke zu sehen ist, wird aus der Perspektive der leise kichernden Frauen gezeigt, die angebunden an den Kastenwagen bereits in den Hintergrund der Erzählung gerückt sind. Am folgenden Morgen findet Briggs Cuddy leblos von einem provisorischen Galgen hängen. "In one of its biggest gambles, an amusing sex scene is counteracted by a sudden death that fails to resonate on any emotional level."²⁰⁹

Die Wendung kommt völlig überraschend und passt nicht zu der sonst so selbstbewussten Mary Bea Cuddy. Leider gibt ihr Selbstmord ihrem bis dahin differenzierten, sich stereotypen Beschreibungen entziehendem Charakter einen fahlen Beigeschmack. Der Rückschluss liegt nahe, dass ihr Selbstmord mit dem männlichen Geschlecht oder dem Geschlechtsakt der Nacht zuvor zu tun hat. Vielleicht erträgt sie die Aussicht, ihr Leben alleine zu führen, nicht mehr. Viele Spekulationen sind möglich, denen es allesamt an Schlüssigkeit mangelt. Ohne die Gründe klären zu können, folgt Jones damit leider der alten Tradition, dass starke Frauen alleine im Westen nicht überleben. Auch sind es ausschließlich Frauen, die

²⁰⁹ In: Kohn, Eric: Cannes Review: Is Tommy Lee Jones' 'The Homesman' the Strangest Movie In Competition at Cannes?. (Indiewire, 18.5.2014) <http://www.indiewire.com/article/cannes-review-is-tommy-lee-jones-the-homesman-the-strangest-movie-in-competition-at-cannes> Zugriff: 20.1.2015.

im Westen an der Härte der Wildnis verzweifeln und wahnsinnig werden. Ihre Männer werden zwar als mit der Situation überfordert dargestellt, aber sie dürfen ihr Leben ohne die zur Last gewordenen Frauen weiterführen.

In vielen Punkten geht Jones entmythologisierend vor: Der Mensch ist gegenüber der Natur machtlos und nicht der Westen, sondern der Osten bringt Hoffnung auf Heilung. Frauen sind im Film sowohl Plotmotivatorinnen, als auch Handlungsträgerinnen. Und obwohl Mary Bea Cuddy stirbt, ist sie der einzige Charakter im Film, der als Westerner bezeichnet werden könnte. George Briggs trifft in der Stadt östlich des Missouri im Hotel auf eine barfüßige, junge Frau. Sie erinnert ihn daran, sich um seine eigenen Dinge zu kümmern, als er sie auf ihre nackten Füße anspricht. Briggs schenkt ihr später ein Paar Schuhe und stellt fest, dass ihn die junge Dame an eine gute Freundin erinnert. Er macht ihr Mut und äußert ihr gegenüber die Hoffnung, dass auf der Welt bald mehr Frauen wie sie anzutreffen wären. Außerdem lässt er einen Grabstein für seine verstorbene Freundin Cuddy anfertigen, der, aufgrund seiner Trunkenheit und Tanzerei, jedoch vom Fährmann unbemerkt in den Fluss geschoben wird. Mary Bea Cuddy wird also in Vergessenheit geraten, doch woran auch immer sie scheiterte, Tommy Lee Jones hofft darauf, dass andere nach ihr kommen, die nicht scheitern.

4.5.5. Ein revisionistischer Blick auf bekannte Stereotype in *Deadwood* (2004-2006)

Die Serie *Deadwood* (2004-2006) wurde von Kritikern sowohl für ihre herausragende erzählerische Qualität als auch für den äußerst revisionistischen Umgang mit dem Westerngenre gelobt.²¹⁰ Die Serie spielt im real existierenden Ort Deadwood in South Dakota, das damals offiziell noch Territorium der Ureinwohner war. Die Geschichte setzt 1876 ein, der Ort ist ein illegales, rasch wachsendes Camp. Es gibt kein Gesetz in Deadwood, doch im Laufe der drei Staffeln und des Übergangs in ein Dorf formen sich Regeln, sowohl politische als auch ökonomische Hierarchien und Machtgefüge.²¹¹ Durch das Serienformat kann sich *Deadwood* mehr Zeit für die

²¹⁰ Vgl. James, Gareth: "One Way or Other, There's Going to be Justice". Rethinking HBO, *Deadwood*, and the Western, 1984-2010. S.47. In: Nelson, Andrew Patrick: Contemporary Westerns. Film and television since 1990. Lanham: Scarecrow Press (2013) S.47-61.

²¹¹ Vgl. Addley, Esther: Your next box set: *Deadwood*. (The Guardian, 20.3.2009) <http://www.theguardian.com/culture/2009/mar/20/2> Zugriff: 22.1.2015.

Gestaltung und Entwicklung seiner Charaktere nehmen als Filme. Dieser Faktor ist vor allem bei der Betrachtung von Stereotypen wichtig, da diese somit detaillierter und differenzierter auftreten können, als in Filmen, aber vielleicht hinter der Fassade an Details, stereotyp bleiben.

In *Deadwood* ist schnell zu sehen, dass wesentlich mehr Männer als Frauen anzutreffen sind. Dadurch florieren die beiden gegenüberliegenden Saloons, die gleichzeitig als Bordelle fungieren. Sie sind Dreh- und Angelpunkt vieler Handlungsachsen, da die beiden Betreiber, Al Swearengen und Cy Tolliver, bis zur Ankunft des schwerreichen Minenunternehmers George Hearst, die ökonomisch mächtigsten Männer der Siedlung und beide zur Festigung und Steigerung ihrer Macht, in zahlreiche Geschäfte und Intrigen verwickelt sind. Da *Deadwood* rasch wächst, bleiben die Verwicklungen und Handlungsstränge innerhalb des Orts dynamisch. Zahlreiche Migranten bedingen auch eine erhöhte Komplexität des Erzählgewebes und einen wechselnden Fokus zwischen Figuren und Nebenplots. Die Siedlung und mit ihm das soziale Gefüge wachsen organisch. Nur vier Frauen werden von der ersten bis zur letzten Staffel kontinuierlich Teil der Serie bleiben, nämlich die beiden Sexarbeiterinnen Trixie und Joanie Stubbs, die ehrenhafte Mrs. Alma Garrett und Martha "Calamity" Jane Canary (die Legende von "Calamity" Jane wurde in Kapitel 2.2. behandelt).

Trixie und Joanie Stubbs verkörpern beide den Stereotyp der Sexarbeiterin mit goldenem Herz. Beide sind blond und fürsorglich gegenüber ihren Mitmenschen. Joanie Stubbs ist ihrem Stereotyp stärker verhaftet als Trixie. Erstere arbeitet zum Zeitpunkt ihrer Einführung noch in Cy Tollivers Bella Union Casino und Bordell, doch da sie auf Cy, der eine Mischung aus Vater-Tochter- und Liebesbeziehung zu ihr führt, einen unglücklichen Eindruck macht, möchte ihr dieser einen Neustart ermöglichen. Sie nimmt sein Geld nicht an, lässt es sich aber von einem seiner Mitarbeiter, der ihr dies als Gefallen anbietet, stehlen. Damit eröffnet sie ihr eigenes Bordell und erhält Hilfe ihrer älteren Freundin Maddie, die mit einigen Sexarbeiterinnen zureist. Nachdem Maddie und zwei weitere Kolleginnen umgebracht werden, sperrt sie den Betrieb wieder zu und hört auf, mit Sexarbeit ihr Geld zu verdienen. Sie frequentiert zunächst noch das Bella Union, doch ihr favorisierter Aufenthaltsort wird die Schule. Sie ist sozial gut in den Ort eingebunden, hilft immer wieder Freunden, aber es bleibt bis zum Ende unklar, wovon sie lebt.

Mehrmals wird ihre Bisexualität angespielt, da sie Kolleginnen küsst und mit Jane Canary, die Entwicklung einer Liebesbeziehung angedeutet wird. Da das Bella Union versucht, ein vornehmes Bordell zu sein, ist Joanies Garderobe edel und durch Farben, Musterung und Ausschnitte klar der Sexarbeit zuzuordnen. Sie ist sehr sanftmütig und wohlwollend; selbst als sie von einer jungen Diebin bestohlen wird, setzt sie sich noch vergebens für diese ein. Nachdem ihre Kolleginnen ermordet werden, organisiert sie für die Verbleibenden die Flucht samt Startkapital für ihre Zukunft. Nur gegenüber dem Mörder wird sie aus Angst gewalttätig und schlägt ihm eine Glasflasche an den Kopf. Joanies Sprache ist gewählt und frei von Schimpfwörtern, sie ist in diesem Punkt eher eine vornehme Frau. Joanies Entwicklung wird sehr von Männern gebremst und beeinflusst, sie verfügt zwar über die Fähigkeiten, um sich immer wieder aufzurappeln, jedoch bleibt ihre Abhängigkeit von Männern lange bestehen. Die Eröffnung ihres eigenen Bordells und die Umwandlung dieses in eine Schule, sind ihre einzigen Situationen der Aktivität mit Einfluss auf den Verlauf nebensächlicher Handlungsstränge. Sie hat mit allen weiblichen Hauptcharakteren der Serie gemein, dass sie sich sehr an der Gegenwart und Umsorge von Kindern erfreut.

Trixie ist im Kern eine Sexarbeiterin mit goldenem Herz, doch ihre Persönlichkeit ist vielseitiger als die von Joanie. Sie drückt ihre Meinung sehr direkt aus und widerspricht Männern häufig, ihre Absichten sind fast immer wohlwollend. Anfangs ist sie Al Swarengens Lieblingsangestellte, die regelmäßig bei ihm und mit ihm schläft. Im Laufe der Serie emanzipiert sie sich jedoch erfolgreich von ihm. Er trägt unabsichtlich selbst dazu bei, indem er ihr Aufträge außerhalb des Gem, ihres Arbeitsplatzes, erteilt. Al möchte, dass Trixie, Mrs. Garrett dazu bringt, mehr Laudanum einzunehmen. Er hat die Hoffnung dadurch ihr Grundstück mit Goldreserven billig abkaufen zu können. Stattdessen hilft Trixie Alma Garrett dabei, Laudanum vollständig abzusetzen. Da sich Mrs. Garrett für ihre Entscheidung lange Zeit nimmt, soll Trixie in ihrer und der Nähe ihres Beraters Seth Bullock bleiben. Bullock und sein Geschäftspartner Sol Starr betreiben einen Werkzeugladen, der ab nun von Trixie frequentiert wird. Zwischen ihr und Sol entwickelt sich eine Liebesbeziehung die bis zum Ende der Serie vertieft wird. Vor allem während sie seine Verletzungen nach einer Schießerei verarztet, kommen sich die beiden näher. Er bringt ihr Buchhaltung bei und sie kann dadurch ihren alten Beruf aufgeben. Sie hält allerdings bis zum Ende ein sehr inniges, freundschaftliches Verhältnis zu ihrem

ehemaligen Boss. Trixies Garderobe entspricht ihrem Beruf einer Sexarbeiterin in einem schmutzigen Saloon. Sie knöpft auch in ihrer Zeit als Buchhalterin und Partnerin von Sol, sowie als Angestellte in Mrs. Garretts Bank, ihre Bluse sehr weit auf. Sie ist Menschen, die ihr nahe stehen gegenüber sehr loyal. Trotz vieler Höhen und Tiefen und zahlreicher Meinungsverschiedenheiten hält sie ihre Freundschaft zu Al Swearengen. Auch Alma Garrett steht sie trotz einiger Zurückweisungen und Schmähungen sehr wohlwollend zur Seite. Sie kümmert sich mütterlich um ihre Kolleginnen im Gem und zeigt sich dem Waisenkind Sophia gegenüber als äußerst fürsorglich. Ihre Sprache ist simpel und schimpfwortgeprägt, wie die ihrer ehemaligen Kunden. Sie ist zunächst von ihrem Boss und Zuhälter Swearengen abhängig, später von ihrem Partner Sol Starr. Über eine kurze Zeit hat sie einen Job bei Mrs. Garrett und ist dadurch vorübergehend finanziell unabhängig. Doch sie verliert den Job, da sie Mrs. Garrett zu deren Missfallen rät, ihren Laudanumkonsum, den Trixie ihr half zu beenden, erneut einzustellen. Trixie ist ihrem Stereotyp entsprechend aktiv: Sie steht Mrs. Garrett immer beratend zur Seite und leitet ihre Hochzeit mit Mr. Ellsworth in die Wege, sie kümmert sich um ärztliche Hilfe für Al, als dieser sich unbeweglich in sein Zimmer sperrte und sie begeht ein Attentat auf Mr. Hearst, der durch sein skrupelloses, gieriges Vorgehen, zum Feindbild des ganzen Camps wird. Um sie vor Mr. Hearst zu schützen, wird sie von Starr und Swearengen versteckt. Letzterer rettet ihr durch den Mord an einer ihr ähnlich sehenden ehemaligen Kollegin das Leben. Sie macht eine für ihren Stereotyp häufige Entwicklung durch: Sie findet einen männlichen Partner und kann so nach und nach (nicht so schnell wie in Filmen) aus ihrem Milieu entfliehen. Bis dahin geht sie sehr selbstbewusst mit ihrer Arbeit als Sexarbeiterin um.

Alma Garrett reist mit ihrem reichen Ehemann nach Deadwood. Mr. Garrett erwirbt Grund, auf dem Gold zu finden sein soll. Nachdem er aber keines findet, wittert er Betrug und droht Swearengen mit den Pinkerton Detektiven. Er wird ermordet, doch es sieht aus wie ein Unfall. Mr. Swearengen möchte den Grund von der Witwe zurückkaufen, da sich, wie sein Mitarbeiter entdeckte, erstaunlich viel Gold auf dem Grund finden ließe. Trixie soll dafür sorgen, dass Mrs. Garrett ihre Entscheidung, nach dem Tod ihres Gatten Laudanum zu reduzieren und abzusetzen, ändert und im Rausch den Grund an Swearengen verkauft, doch Trixie tut das Gegenteil. Alma wittert, dass etwas faul sei und entschließt sich - nach Rücksprachen mit Mr. Bullock und Mr. Ellsworth - gegen den Handel. Als ihr Vater von dem Goldvorkommen

erfährt, besucht er seine Tochter und versucht durch angedrohte Verleumdung, Geld von ihr zu erzwingen. Mit Hilfe von Mr. Bullock kann sie ihren Vater abwehren. Zwischen den beiden bahnt sich eine Affäre an, die durch das Eintreffen von Mrs. Bullocks Frau jäh unterbrochen wird. Mrs. Garrett ist sexuell selbstbestimmt, da sie diese Affäre trotz ihres Wissens um Mrs. Bullocks Anreise eingeht. Sie fängt an, Gold im großen Stil zu fördern und ermöglicht dadurch die Gründung einer Bank, deren Leitung sie übernimmt. Da sie von Mr. Bullock Nachwuchs erwartet, folgt sie Trixies Rat und heiratet Mr. Ellsworth, um das Kind ohne sozialen Aufschrei behalten zu können. Sie kümmert sich bereits um Sophia, ein norwegisches Waisenkind, das bereits früh im Serienverlauf in die Obhut von Mrs. Garrett gerät. Sowohl Jane Canary als auch Trixie unterstützen sie am Anfang bei der Pflege. Alma macht im Laufe der Serie eine große Wandlung durch. Sie wird als laudanumabhängige, hübsche Frau eines reichen, schnöseligen Städtlers eingeführt und muss sehr rasch lernen, ihre eigenen Interessen wahrzunehmen und sich gegen gierige, rücksichtslose Männer zu behaupten. Alma pflegt sich sehr überlegt und komplex auszudrücken. Nicht selten sind ihre Aussagen mit Doppeldeutigkeiten und versteckten Spitzen gespickt. Ihrem Stand entsprechend ist sie sehr stolz und zeigt vor allem Männern, denen sie ihr zuwiderlaufende Absichten unterstellt, offen ihre Verachtung. Obwohl sie ebenfalls versucht, mit Trixie befreundet zu sein und ihr auch helfen möchte, kann sie nicht verbergen, dass sie dies aus der Position der gönnerhaften Wohltäterin tut. Sie bietet Trixie Geld an, um mit Sophia nach New York zu reisen und bei ihrer Familie vorstellig zu werden, ebenso bietet sie an, selbst mitzukommen. Trixie ist ein ums andere Mal in ihrem Stolz verletzt, doch sie nähert sich Mrs. Garrett immer wieder an, wenn diese sie braucht. Alma ist von Anfang an misstrauisch, und ihr Misstrauen wächst mit der Verantwortung, die sie übernimmt. Sie lässt Menschen, die ihr ihrer Meinung nach schaden wollen, nicht an sich heran und benutzt umgekehrt jene, die sie begehrt oder ihr von Vorteil sein könnten. Sie führt zu niemandem ein freundschaftliches Verhältnis, in das sie mehr investiert als erhält. Sie ist sehr reflektiert und überlegt sich ihre Schritte genau, wodurch sie zur mächtigsten Frau in Deadwood wird. Sie entwickelt sich vom Stereotyp der ehrenhaften Frau zu dem, einer mächtigen erfolgreichen Unternehmerin. Wie in vielen Filmen zuvor, wenden sich die Ereignisse mit zunehmender Macht gegen sie. Nachdem sie ihr Kind verliert, nimmt sie wieder öfter Laudanum zu sich. Es gelingt ihr zwar, die Bank zu eröffnen, doch Mr. Hearst erhöht den Druck, ihre Goldmine

abzukaufen. Sein Attentat auf sie misslingt, doch ihr zweiter Ehemann, Mr. Ellsworth wird erschossen. Aus Angst verkauft sie ihre Mine schließlich und verlässt am Ende der Serie mit Sophia die Siedlung. Alma ist zwar eine Schlüsselfigur für den Handlungsverlauf und durchaus aktiv, trifft aber einige Entscheidungen aufgrund von Männern. Zunächst bleibt sie nur wegen ihrer Zuneigung zu Bullock im Camp, später um ihre beruflichen Ziele zu verfolgen.

Martha Jane Canary kommt mit ihren Freunden Wild Bill Hickok und Charlie Utter nach Deadwood. Jane bewundert Wild Bill und obwohl er verheiratet ist, macht sie sich in manchen Szenen Hoffnungen. Sie kleidet sich stets in männlichen Fährtensucherkleidung und trägt ausschließlich Hosen. Sie ist Alkoholikerin und gibt sich nach Hickoks Tod noch mehr dem Alkohol hin. Ihr Umgangston ist von Schimpfwörtern geprägt, ihre Gehabe ist männlich, doch weder im Hotel noch im Gem wird sie als gleichwertig akzeptiert. Einige machen sich über ihre fehlende Attraktivität lustig und niemand lässt sich von ihr einschüchtern, da sie meistens aufgrund ihrer Trunkenheit kaum gerade gehen kann. Swearengen verängstigt sie bei ihrer ersten Begegnung und löst bei Jane einen verzweiferten Heulkampf aus. Jane hält sich hauptsächlich in der weiblichen Sphäre auf, sie ist fürsorglich und stets hilfsbereit und wendet sich vor allem Außenseitern zu. Sie ist die erste die sich um das Waisenkind Sophia kümmert und sie versorgt auch im Quarantänezelt die an Windpocken Erkrankten. Sie pflegt zu Frauen ein höfliches, aber reserviertes Verhältnis, mit Ausnahme zu Kindern und zu Joanie Stubbs, mit der sich im späteren Verlauf eine Liebesbeziehung anzubahnen scheint. Joanie ist es auch, die Jane in ein Kleid schlüpfen lässt, sie fühlt sich darin jedoch sehr unwohl. Jane ist sich in ihrer Sexualität unsicher, lässt sich aber langsam auf Joanie ein. Sie ist zwar sehr mobil und verlässt mehrmals das Camp, ihre Aktivität nimmt jedoch keinerlei Einfluss auf den Handlungsverlauf.

Mrs. Bullock, die ab der zweiten Staffel mit ihrem Sohn aus erster Ehe, bei ihrem ehemaligen Schwager und zweitem Ehemann Mr. Bullock wohnt, entspricht dem Stereotyp der ehrenhaften Hausfrau zur Gänze. Sie hat blonde Haare, verhält sich stets höflich, freundlich und sittsam und kleidet sich ihrem Stand entsprechend. Sie unterrichtet die Kinder der Siedlung in einer Schule und nimmt aktiv keinerlei Einfluss auf die Handlung. Die Tatsache ihrer Ankunft beendet die Affäre zwischen Alma und

Seth Bullock, wodurch sie passiv auf Mrs. Garretts weitere Geschichte Einfluss nimmt. Aber grundsätzlich bleibt sie immobil und inaktiv.

Die weiblichen Charaktere in *Deadwood* sind sehr differenziert ausgearbeitet und wirken sowohl nahbar als auch nachvollziehbar. Sie entwickeln sich im Laufe der Serie beständig weiter. Allerdings folgen diese Entwicklungen, trotz einiger Überraschungen und kreativen Wendungen im Verlauf, den Vorlagen klassischer weiblicher Stereotype. Ihre Darstellung wirkt zeitgemäß realistisch und trotzdem werden sie, wie so oft im Western, marginalisiert. Die einzigen, für die Handlung in unterschiedlichem Ausmaß mitverantwortlichen Frauen sind Mrs. Garrett und Trixie. Trotzdem erwartet beide der für ihre Stereotype übliche Verlauf. Durch den revisionistischen, ebenso wie den realistischen Zugang von *Deadwood* an das Westerngenre, wirkt es, als wolle die Serie die Stereotypisierung der Frau auch rückwirkend für das Western Genre legitimieren. Das Verhältnis zwischen Trixie und Mrs. Garret ist eine moderne Version von Dallas und Mrs. Mallory. Die blonde Sexarbeiterin mit dem Herz aus Gold lässt sich die Schmähungen zwar nicht mehr ohne Gegenrede gefallen, kehrt jedoch immer wieder zur letztlich undankbaren, ehrenhaften Geschäftsfrau zurück. Mrs. Garrett hat die dunkelsten Haare aller Protagonistinnen und ihr Charakter ist - den Genrekonventionen im Bezug auf Haarfarbe folgend - eher egoistisch als altruistisch. Alle fünf beschriebenen Frauen haben ihre Liebe für Kinder gemein, in der Gegenwart von Sophia, William Bullock oder den Schulkindern blühen sie auf und zeigen sich von ihrer mütterlichsten Seite. Ebenso zeigen sich alle fürsorglich in der Gegenwart von Verletzten. Alma Garrett kann sich um Bullock nicht kümmern, da seine Frau zum Zeitpunkt der Schlägerei anreist, versucht jedoch, seinen Genesungsprozess zu verfolgen. Trixie und Joanie kümmern sich auch nach der Lösung ihrer Arbeitsverhältnisse noch um die gesundheitlichen Belange ihrer ehemaligen Zuhälter. Auch der Umgang mit Waffen entspricht der stereotypen Westernvergangenheit. Jane trägt zwar oft ein Gewehr bei sich, doch niemand scheint ihr aufgrund der Trunkenheit einen gezielten Schuss zuzutrauen. Die Sexarbeiterinnen tragen zwar kleine Revolver zur Selbstverteidigung bei sich, aber Trixie trifft aus unmittelbarer Nähe nur die Schulter von Mr. Hearst und Maddie kommt nicht dazu, abzudrücken, bevor sie Mr. Wolcott mit seiner Rasierklinge erreicht. Sie ist ebenfalls eine Kleinunternehmerin, die ihr Leben lassen muss, bevor sie zu Macht kommt.

Maddie weiß dass Wolcott Sexarbeiterinnen umbringt und hatte den Plan ihn auf frischer Tat zu ertappen um langfristig Geld erpressen zu können. Ein sehr unedler Zug, vor allem da sie dafür die Ermordung zweier Kolleginnen in Kauf nimmt. Böse Charaktereigenschaften sind Frauen im Western sehr selten, meistens agieren sie nur aus Rachegründen destruktiv. Doch Maddie, Mrs. Isringhausen und Flora sind drei für die Westerngeschichte sehr untypische Frauen. Mrs. Isringhausen kommt aus Chicago und wurde von Mrs. Garrett engagiert, um Sophia Heimunterricht zu geben. Da sie dem Kind gegenüber zu kalt ist und dies mit Erziehungsregeln begründet, wird sie von Mrs. Garrett gekündigt. Sie entpuppt sich als Agentin der Pinkertons, die von der Familie des verstorbenen Mr. Garrett den Auftrag erhält, das Goldvorkommen in den Besitz der Familie des Verstorbenen zurückzuholen. Dazu verbreitet sie das Gerücht, Mrs. Garrett hätte ihr in einem Laudanumrausch gestanden, Swarengen mit dem Mord an ihrem verunglückten Ehemann beauftragt zu haben. Dieser durchschaut die Pläne von Mrs. Isringhausen und spielt sie unter Vorgabe der Kooperation gegen sie aus. Sie wechselt spielend die Rollen zwischen ehrenhafter Heimlehrerin und selbstbewusster, zielstrebige Pinkerton Agentin. In zweiter Rolle ist sie bereit über Leichen zu gehen, ihre Sprache passt sich der Situation an, sie ist in der Lage zu schimpfen und sich zu holen was sie will, auch in sexueller Hinsicht. Die Figuren der Mrs. Isringhausen und Maddie entsprechen eher den *femmes fatales* aus dem Film Noir, als bekannten Western Stereotypen. Eine weitere Überraschung stellt der Kurzauftritt von Flora dar: Sie schleicht sich als Diebin ins Bella Union ein und mimt ein unschuldiges Waisenkind, bis sie genug Vertrauen gewonnen hat, um Joanie zu berauben. Untypisch für den Western ist, dass die drei Frauen per se böse wirken und nur aus Geldgier handeln, Eigenschaften die der Western sonst nur männlichen Schurken zuschreibt.

4.5.6. Starke Frauen bleiben im Abseits in *Hell on Wheels* (2011-)

Lily Bell wird von Cullen Bohannon durch die Wildnis streifend gefunden und er sagt ihr, ganz der Genregeschichte entsprechend: sie sei weder Squaw noch Prostituierte, damit hat sie in der Wildnis nichts verloren. Lily entgegnet jedoch sehr selbstbewusst, dass Cullen keine Ahnung habe, wozu sie fähig sei. Sie konnte sich in der Tat gegen einen Ureinwohner verteidigen, der zuvor ihren Mann tötete und

ihre Hand und Schulter mit einem Pfeil durchbohrte. Beim Nachtlager versucht Lily Bell Bohannon auf seine schlechte Laune anzusprechen. Typisch für die Haltung von Frauen im Western der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, sucht Lily den Fehler zunächst bei sich selbst: "Have I done something?" Bohannon erwidert: "It ain't what you done, it's who you are." Bell: "What do you mean?" Bohannon: "You ain't whore nor squaw. You shouldn't be out here." Bell: "You don't know who I am or what I'm capable of." Bohannon: "No, I don't, and I sure as hell don't care."²¹² Mit den letzten beiden Dialogzeilen bringen die beiden Akteure die lange Geschichte der Marginalisierung des weiblichen Geschlechts bei der Eroberung des Westens auf den Punkt. Dass in der Serie die Genregeschichte gut recherchiert wurde, geht aus zahlreichen Zitaten und Anspielungen auf alte Westernfilme hervor. Zum Beispiel ist der Name und das Thema der Serie der allerersten Großproduktion John Fords entliehen. Das Amüsierzelt in *The Iron Horse* (1924) heißt Hell on Wheels und es ging auch damals um den Gleisbau der Union Pacific (und Central Pacific) Railroad.²¹³ Bohannon steht für das Genre Western: für ihn ist nur wichtig, was die Frau darstellt, daran kann er ihren Platz und ihre Funktion für sich ableiten. Was sie leisten kann und wozu sie fähig ist, ist völlig uninteressant. Bohannon verliebt sich im Laufe der Serie in Lily. Ihr Charakter wird ausdifferenziert und sie bleibt nicht die ehrenhafte Frau aus dem Osten, die in Schwierigkeiten gerät, weil sie mit ihrem Mann, dem Kartographen Robert Bell, gereist ist. Sie weiß sich ihren Platz inmitten Hell on Wheels durch taktische Finesse, Wissensvorsprung und Redegewandtheit zu erkämpfen.

Hell on Wheels (2011-) geht auf eine interessante Art und Weise mit der Mythologie und Genregeschichte um. Klassische Stereotypen werden geduldig und nachhaltig etabliert, nur um an manchen Stellen plötzlich ihrer Klischeedarstellung zuwider zu handeln. Dies kann auch mit der Qualität der Drehbücher in Verbindung gebracht werden: Kritiker werfen der Serie häufig vor, vorhersehbar und schlecht geschrieben zu sein, zugleich aber nicht nachvollziehbare Wendungen zu nehmen. Die meisten Charaktere bleiben sehr oberflächlich und wirken wie Nachahmungen und Karikaturen berühmter Filmfiguren.²¹⁴ Mit Ausnahme von Lilly Bell spielen Frauen

²¹² In: *Hell on Wheels. A New Birth of Freedom*, Staffel 1, Episode 3, Regie: Phil Abraham, AMC, Erstaussstrahlung: 20.11.2011. Min.: 24:40 - 25:05

²¹³ Vgl. Seeßlen, Georg: *Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films*. Marburg: Schüren (2011). S.36.

²¹⁴ Vgl. Abramson, Seth: *Why AMC's HELL ON WHEELS Is a Hot Mess*. (Indiewire, 30.8.2013) <http://blogs.indiewire.com/pressplay/why-amcs-hell-on-wheels-is-a-hot-mess> Zugriff: 22.1.2015; Ryan,

keine tragende Rolle für den Handlungsverlauf. Primär folgt die Erzählung dem mysteriösen Hauptcharakter Cullen Bohannon, der an Revolverhelden des Italowestern erinnert.

"Nie lagen die Notwendigkeit des Gesetzes und die Notwendigkeit einer Moral dichter beisammen, und nie war der Widerspruch zwischen beiden so konkret und offensichtlich."²¹⁵ Diese Feststellung André Bazins über den Western allgemein, wird in der Serie durch Cullen Bohannon verkörpert. Es geht um die Rachegeschichte des mysteriösen Hauptdarstellers, eines ehemaligen Tabakfarmers und Soldaten aus dem Süden, der im Bürgerkrieg Frau und Sohn verlor. Er jagt nach deren Mördern und Hinweisen, diese zu finden. Nachdem er zwei der Schänder im Osten erschoss, fährt er nach Hell on Wheels, die mit dem Bau der Eisenbahn wandernde Zeltstadt, in welcher er die verbleibenden beiden Mörder vermutet. Im "Foreman" identifiziert er einen Täter und nimmt nach dessen Tod, seinen Platz als Oberaufseher über den Schienenbau ein. Er kämpft gegen das Böse und muss dafür selbst böse werden. Er setzt seine Waffe öfter ein als Worte, verkörpert die gerechte, gute Sache aber gleichzeitig auch den Vorzug der Selbstjustiz gegenüber dem Gesetz. Das bedeutet, dass er an der Macht des Rechtssystems zweifelt. Er weiß, dass die einzige Möglichkeit, die Mörder seiner Frau zu bestrafen, in seinen Händen liegt. Gleich zu Beginn der Serie wartet er im Beichtstuhl auf einen der Mörder und erschießt ihn anstatt ihm die Beichte abzunehmen. Bevor er aus der Kirche austritt, blickt er auf eine gekreuzigte Jesusstatue. Er verlässt die Kirche und tritt ins weiße Licht. Ihm muss nicht vergeben werden, da sein Weg durch moralische Gerechtigkeit gerechtfertigt wird.²¹⁶

Frauen erfüllen in der Serie mehrfach die Funktion der Plotmotivatorin. Im weiteren Verlauf bestimmen aber hauptsächlich Machtkämpfe zwischen Männern das Geschehen. Wenige Frauen werden der Handlung beigelegt und dienen meistens

Moreen: After A String of Gems, AMC's First Truly Terrible Drama Is... (Huffington Post, 4.11.2011.) <http://www.aoltv.com/2011/11/04/amc-first-terrible-drama-hell-on-wheels/> Zugriff: 22.1.2015; Roush, Matt: Critic's Guide to Weekend TV: *Hell on Wheels*, *Fringe*, *Homeland*, and More! (TV Guide, 4.11.2011) <http://www.tvguide.com/news/critics-guide-weekend-1039358/> Zugriff: 22.1.2015; Stanley, Alessandra: Television Review Hell on Wheels. (New York Times, 3.11.2011) http://www.nytimes.com/2011/11/04/arts/television/hell-on-wheels-on-amc-review.html?_r=0 Zugriff: 22.1.2015; Wiegand, David: 'Hell on Wheels' review: Good acting, poor writing. (SF Gate, 4.11.2011) <http://www.sfgate.com/news/article/Hell-on-Wheels-review-Good-acting-poor-writing-2324327.php> Zugriff: 22.1.2015.

²¹⁵ In: Bazin, André: Der Western oder: Das amerikanische Kino par excellence. (1953). S.47. In: Rebhandl, Bert (2007): Western. Genre und Geschichte. Wien: Zsolnay (Kino). S.40-50.

²¹⁶ In: Hell on Wheels. Pilot, Staffel 1, Episode 1, Regie: David von Ancken, AMC, Erstausstrahlung: 6.11.2011. Min.: 2:19.

der Entwicklung romantischer Nebenplots. Auffällig ist, dass zahlreiche Stereotype jeweils einzeln eingeführt werden. Im Unterschied zu vielen älteren Filmen, lassen sich in der Serie an der Haarfarbe keine Charaktereigenschaften ablesen.

Eva ist die Sexarbeiterin mit goldenem Herz und im Gegensatz zu den bisherigen Beispielen nicht blond, sondern schwarzhaarig. Sie ist sehr unterwürfig gegenüber Männern und Frauen höheren sozialen Standes. Sie verliebt sich in Elam Ferguson und gibt auf seine Bitte ihren Beruf auf. Als er jedoch nicht sesshaft werden möchte, geht sie diesem Plan mit Mr. Toole nach. Die Wandlung von Sexarbeiterin zur Frau mit Plänen sesshaft zu werden und der anschließende Überlauf zu Mr. Toole findet innerhalb kürzester Zeit statt und ist schwer nachzuvollziehen. Nachdem das Anwesen von Mr. Toole und Eva von Ureinwohnern niedergebrannt wird, kehren sie zurück nach Hell on Wheels. Sie beginnt, im Rahmen ihrer Kenntnisse, als eine Art Ärztin zu arbeiten, verliert jedoch ihren sozialen Status der Sexarbeiterin nie. Evas Herz schlägt für Elam und sie beginnt mit ihm erneut eine Liebesbeziehung, ohne sich von Mr. Toole zu trennen. Trotz ihrer Unterwürfigkeit ist sie sexuell selbstbestimmt und geht ihren Gefühlen nach. Als sie Elam erzählt, dass Mr. Toole sie manchmal schlägt, verteidigt sie diesen sogar mit der Meinung, sie hätte die Schläge wahrscheinlich verdient. Mr Toole bringt sich um und Eva beginnt mit Elam eine glückliche Beziehung mit fremdem Kind zu führen. Der Vater des Kindes ist Mr. Tooles Bruder und als dieser das Kind und sie nach New York holen möchte, gibt sie ihm das Kind nach langer Überlegung mit. Obwohl sie zuvor die Rolle der Mutter liebevoll erfüllte, trennt sie sich von ihrem eigenen Kind unter dem Vorwand, es hätte bei seinem Vater in New York eine bessere Zukunft und bricht dadurch vollkommen mit der typischen Darstellung ihres Stereotyps. Elam ist enttäuscht und verlässt sie. Eva ist nun wieder auf fremde Hilfe angewiesen und bekommt diese sowohl von den Männern als auch Frauen (vor allem der Journalistin Louise Ellison) von Hell on Wheels beziehungsweise dem neu gegründeten Ort Cheyenne, der am Ende der dritten Staffel erreicht wird.

Sie ist durch ihr goldenes Herz bei den Bewohnern sehr beliebt, sie selbst ordnet sich durch ihre Vergangenheit als Sexarbeiterin oft unter. Ihr Charakter hält sich, abgesehen vom Weggeben des Kindes, ausschließlich in der weiblichen Sphäre auf. Ihre Garderobe wechselt auch mit ihrer Profession und entspricht dadurch nicht immer ihrem sozialen Stand. Eva stets immobil und passiv, untypisch für eine den Stereotyp der sündigen Frau. Sie lässt sich in Entscheidungen drängen und zu Taten

hinreißen. Neben der Aufgabe des Kindes, zählt auch die Rache an ihrem Peiniger in der vierten Staffel als Brechung ihres stereotypen Images. Er liegt aufgrund eines Unfalls verletzt am Boden, doch Eva erstickt ihn mit einem Stück Stoff, statt ihm zu helfen. Sie spielt für den Handlungsverlauf außerhalb ihres romantischen Plots mit Elam Ferguson keine Rolle.

Ruth ist die Tochter eines Pastors und selbst Predigerin. Ihre Kleidung und ihr Verhalten entspricht ausnahmslos ihrer Profession. Sie nimmt sich in der dritten und vierten Staffel eines Waisenkindes an und bleibt stets in der weiblichen Sphäre, immobil, passiv und häuslich. Ihre Aktivität beschränkt sich auf die Religion und ihre Fürsorge. Sie ist mehrmals in romantische Plots verwickelt, entscheidet sich aber gegen die Männer und für die Kirche. Sie ist in Cullen Bohannon verliebt, doch entweder traut sie sich nicht, den nötigen Schritt zu tun, oder sie hält sich aus Respekt vor dessen Ehe mit einer Mormonin zurück. Sie glaubt lange an das Gute im Menschen und dient als moralische Instanz. Nachdem jedoch der Waisenjunge Ezra, den sie als ihren Sohn sah, ermordet wird, übt sie Rache und erschießt Sidney Snow. Dass eine Frau ihres Stereotyps zur Waffe greift, ist sehr untypisch. Möglicherweise ist sie die erste Kirchenfrau seit Eula Goodnight, die jemanden gezielt durch Schusswaffen tötet, jedoch tut sie dies im Gegensatz zu Eula nicht aus Verteidigung, sondern aus Rache. Damit geht auch der Verlust ihrer Gottesfurcht einher. Sie wird zum Tod verurteilt und löst dadurch eine der wenigen Situationen aus, in der die Bewohner von Cheyenne Zusammenhalt zeigen und sich einheitlich für ihr Leben einsetzen. Sie verzichtet jedoch auf die Möglichkeit zur Begnadigung, zeigt keine Reue und gibt an, sie würde ihre Tat wiederholen. Dieser Verlauf entstammt möglicherweise dem Wunsch der Schauspielerin, mit Ende der Staffel aus der Serie auszusteigen. Abgesehen vom Mord an Sidney Snow, bleibt sie für die Handlung stets irrelevant.

Nachdem Maggie Palmers Mann verstarb, verlor sie die gemeinsame Ranch. Doch Maggie ist eine ehrgeizige, zielstrebige Frau und errichtete eine neue Farm. Durch ihr ökonomisches Geschick erarbeitete sie sich ein kleines Imperium und erweitert dieses durch Handel beständig. Sie ist eine unabhängige und robuste Frau, kann sehr gut mit Gewehren umgehen und zeigt keinerlei Angst, als eine verummte, wild um sich schießende Bande sie und einige andere in ihrem Hotel angreifen. Ihre Waffen sind sowohl Sprache als auch Geld und Gewehre. Sie entspricht dem

Stereotyp der Unternehmerin, ist alleinstehend und zeigt keine Schwächen. Die Serie geht mit ihr sehr positiv um: über 50 Jahre nach den Western mit Marlene Dietrich, Joan Crawford und Barbara Stanwyck, wird eine mächtige Frau im Western geduldet. Sie spielt nur eine Nebenrolle und obwohl sie ein aktiver Charakter ist, bleibt sie als Person für die Handlung unwichtig.

Louise Ellison arbeitet als Journalistin für den New York Tribune. Sie entscheidet sich dafür, in den Westen zu fahren und über die Union Pacific Railroad zu berichten. Als sie am Anfang der dritten Staffel ein Mann bedroht, verteidigt sie sich zunächst mit Worten, um ihn abzulenken und jagt den potentiellen Vergewaltiger schließlich mit einem Messer in die Flucht. Ellison ist unabhängig, aktiv und mobil. Sie kann weder mit der weiblichen noch der männlichen Sphäre assoziiert werden. Sie zieht alleine in den Westen, um sich mit ihrer journalistischen Tätigkeit für ihre Ideale einzusetzen, was nicht der weiblichen Sphäre entspricht. Louise Ellison fängt an in Cheyenne eine lokale Zeitung zu betreiben und verlässt sie daraufhin die Siedlung nicht mehr. Sie hat allerdings beruflich auch keinen Grund dafür und vollzieht dadurch einen Übergang von Mobilität zu Immobilität. Trotz ihrer Aktivität, ist sie an der Haupthandlung kaum beteiligt. Sie kleidet sich gemäß ihrem sozialen Stand, hat allerdings in einigen Szenen einen tiefen Ausschnitt, der für den Stereotyp der ehrenhaften Dame untypisch ist. Sie ist ihren männlichen Kontrahenten nicht unterlegen und lässt sich weder durch den Vergewaltigungsversuch, noch die Zerstörung und Verwüstung ihres Zeitungsbüros einschüchtern. Louise solidarisiert sich vor allem mit Frauen und hilft zum Beispiel Eva weiter, nachdem Elam diese verlässt. Nachdem es in der dritten Staffel bereits Andeutungen gab, gibt sie gegenüber dem Gouverneur John Campbell an, bisexuell zu sein und beginnt mit ihm eine Affäre. Sie verlässt ihn jedoch, als dieser versucht, ihre Zeitung und damit die Pressefreiheit zu manipulieren. Er kommt nicht damit zurecht, dass ihre Meinung von seiner abweicht und Louise seine Autorität untergräbt. Er lässt deswegen einen Anschlag auf ihr Zeitungsbüro verüben, um ihr dann vorzuschlagen, zusammen eine neue Zeitung zu etablieren. Louise lehnt vehement ab und beweist ihre Unabhängigkeit von Politik und dem männlichen Geschlecht.²¹⁷

Lilly Bell ist eine ehrenhafte Dame aus gutem Hause. Sie ist Engländerin und folgt ihrem Mann Robert Bell in die Wildnis. Er ist Kartograph, sucht und findet für Thomas

²¹⁷ In: Hell on Wheels. Further West, Staffel 4, Episode 13, Regie: Adam Davidson, AMC, Erstaussstrahlung: 22.11.2014. Min.: 9:30 - 10:30.

Durant einen Weg, den die Eisenbahn durch die Rocky Mountains einschlagen kann. Lily Bell begleitet sein Expeditionsteam, das am Anfang der Serie von Ureinwohnern überfallen wird. Auf der Flucht in den Wald wird Robert getötet, Lily gelingt es, den Pfeil der ihre Hand und Schulter durchbohrt, zu entfernen und den Angreifer damit zu töten. Sie versteckt die Pläne ihres Mannes und bringt sich damit gegenüber Thomas Durant in eine Machtposition. Sie möchte aus mehreren Gründen am Bau der Eisenbahn beteiligt sein: Zum einen geht es ihr um das Vermächtnis ihres verstorbenen Mannes. Weiters sieht sie den Bau der Eisenbahn als Gelegenheit sich an der indigenen Bevölkerung zu rächen, die sie fast umgebracht hätten und schließlich zieht Lily das abenteuerliche Leben im Grenzgebiet der feinen Gesellschaft in den Städten vor. Die letzte Erkenntnis gewinnt sie, nachdem ihr bei der ersten Begegnung mit Roberts Familie nach dessen Tod deren Abneigung entgegenschlägt. Zunächst lehnt sie Durants Avancen ab, der ihr fehlende Dankbarkeit vorwirft. Sie zieht in ein Zelt und nähert sich allmählich Bohannon an, früh wird klar, dass sich zwischen ihnen ein romantisches Spannungsverhältnis entwickelt. Doch Durant lädt Lily mit dem Argument, sie wäre ein passendes Gesicht für weitere Sponsorengelder, ein, wieder an seiner Seite für den Bau der Eisenbahn zu arbeiten. Das Verschwinden Bohannons aus Hell on Wheels am Ende der ersten Staffel trägt wahrscheinlich zu ihrer Entscheidung, Durants Angebot anzunehmen bei. In der zweiten Staffel reizt sie ihre kürzlich erworbene Machtposition wiederholt aus. Im Namen Durants garantiert sie den Flüchtlingen aus einer von Ureinwohnern niedergebrannten Siedlung gratis Notunterkünfte. Als Eva ihre Angst vor dem Mörder einer Sexarbeiterin äußert, bezahlt Lily Elam, um diesen umzubringen. Der Mord löst Probleme aus, da falsche Täter beschuldigt werden. Durant und Lily streiten darüber, wobei sie überzeugt von ihrem Handeln ist, jedoch auch möchte, dass die beiden Unschuldigen frei gelassen werden. "So, you became judge, jury and executioner" wirft ihr Durant vor, bevor er seiner Wut freien Lauf lässt.²¹⁸ Doch Lily setzt sich durch, die beiden Iren kommen frei und niemand wird für den Mord belangt. Mrs. Bell baut ihren Einfluss weiter aus, als Mr. Durant durch eine Verletzung seinen Geschäften nicht nachgehen kann, kümmert sich Lily kurzfristig sogar alleine um die Leitung der Firma. Sie setzt Bohannons Widersacher Mr. Gunderson als Buchhalter ein, da er diese Aufgabe in der Vergangenheit schon einmal inne hatte. Bohannon hat Beweise für Übeltaten die Gunderson beging, doch Lily lässt seine Einwände

²¹⁸ In: Hell on Wheels. Slaughterhouse, Staffel 2, Episode 3, Regie: Sergio Mimica-Gezzan, AMC, Erstausstrahlung: 26.8.2012. Min.: 31:49.

abprallen. Das zeigt, dass sie für ihre Karriere bereit ist, unmoralische Schritte zu gehen und dadurch immer mehr dem Charakter Thomas Durant ähnelt. Durch dessen Genesung und die gleichzeitige Ankunft seiner dominanten Frau, wird ihre Führungsposition untergraben. Lily sieht Thomas Durants Frau sehr ähnlich, nur viele Jahre jünger. Mrs. Durant erkennt dies und vermutet, dass Lily eine Affäre mit ihrem Mann anfang. Innerhalb kürzester Zeit bringt sie Thomas dazu seine Pläne zu ändern und Lily zu entlassen. Es wird deutlich, dass sie durch Einsatz ihres Intellekts und auch ihrer Sexualität viel erreicht hat, aber doch von Durant abhängig blieb. Obwohl die Serie ein romantisches Spannungsverhältnis zwischen Lily und Cullen behutsam etabliert, entfaltet sich ihre Liebesgeschichte kurz bevor Mrs. Durant sie entmacht und dadurch ihren Fall einleitet. Wenig später überfallen Ureinwohner das Camp. Mr. Gunderson kollaborierte schon länger mit ihnen und bringt Lily im Zuge des Angriffs um. Für romantische Beziehungen ist in Hell on Wheels kein Platz. Lilly Bell findet sich, trotz ihres sozialen Stands, in der Wildnis zurecht, ebenso in der zivilisierten Welt, die sie auf eigenen Wunsch meidet. Sie ist aktiv und mobil, lehnt Gewalt zwar ab, macht aber Ausnahmen, wenn diese ihr Sinn für Gerechtigkeit verlangt, oder sie sich verteidigen muss. Sie pflegt ein Naheverhältnis zu Eva, doch schließt keine echten Freundschaften. Sie wird als Plotmotivatorin eingeführt und entwickelt sich zu einer Handlungsträgerin. Nach ihrem Tod hebt die Serie keine andere Frau in die Riege der handlungsrelevanten Hauptrollen.

5. Conclusio

Tommy Lee Jones, Regisseur und Hauptdarsteller von *The Homesman* (2014), teilte dem Interviewer Robbie Collin seine Skepsis im Hinblick auf die Verwendung des Wortes "Western" mit:

"If you look at how people use the term 'western', he continues, 'you can only conclude that it means a movie that has big hats and horses. [...] And if you really want to sound like you've been thinking, then you'll use a term like 'genre'.' He stops and umms. 'But all the hell it seems to mean is big hats and horses. Which is not,' he says, fixing me with a look, 'all that deeply analytical.' Perhaps foolishly, I press the point. Wouldn't he agree that the western has rallied over the past five or so years, with commercially successful, critically lauded, award-winning entries in the, ahem, genre, from the Coen brothers and Quentin Tarantino? 'What was Tarantino's western?' he asks, one eyebrow raised. Django Unchained, I say. 'Huh. You call that a western?' Well, I venture, there were big hats and horses in it. 'Django takes place in Georgia,' he says. Another look. 'That's in the east.'"²¹⁹

Ungeachtet seiner Aussagen geht es für Tommy Lee Jones im Western um mehr, als um große Hüte und Pferde. Die zentralen Mythen des Genres sind auch in seinem Film vertreten, doch er zeigt seine eigene Perspektive darauf, die sich durchaus von vergangenen Western unterscheidet. Die zuvor aufgeführten Film- und Serienbeispiele verdeutlichen, dass der Western, selbst wenn nur die Frauenrollen Ausschlag für die Auswahl geben, Spielraum für völlig verschiedene Sichtweisen und Interpretationen bietet. Das Genre hat sich in den letzten 100 Jahren nur langsam verändert und entwickelt sich seit den 1970er Jahren, vor allem aber in den letzten beiden Jahrzehnten, nicht linear, sondern in diverse Richtungen. Diese Entwicklung verlief parallel zu sinkenden Produktionszahlen, wodurch die Unterschiede der einzelnen Filme und Serien noch deutlicher werden und es schwierig machen, allgemeingültige Aussagen über das Westerngenre in seinem heutigen Dasein zu treffen.

Auch die Darstellung gleichberechtigter Frauen, die sich Männern nicht unterordnen, ist kein Trend, der in allen Westernproduktionen aufgegriffen wird, sondern seit vielen Jahrzehnten Randerscheinung. *The Missing* (2003) zeigt, dass auch Frauen in der Lage sind, Familienangehörige zu retten, wenn nötig

²¹⁹ In: Collin, Robbie: Tommy Lee Jones interview for *The Homesman*: don't call my new film a western. (The Telegraph, 20.11.2014) <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/film-news/11237915/Tommy-Lee-Jones-interview-for-The-Homesman-dont-call-my-new-film-a-western.html> Zugriff: 28.1.2015.

auch mit physischer Gewalt. Cate Blanchett erinnert als Maggie Gilkesen an Katherine Hepburn in *Rooster Cogburn and the Lady* (1975). Sie wird, ohne der Verschnitt männlicher Revolverhelden zu sein, zu einer weiblichen Heldin. Hilary Mary Bea Cuddy (Hilary Swank) übernimmt in *The Homesman* (2014), heldenhaft die Aufgabe, drei wahnsinnig gewordene Frauen in den Osten zu bringen, wo die Kirche diese in ihre Obhut nimmt. Sie erbringt diesen Einsatz, wie klassische männliche Helden in den Anfängen des Westerns, fürs Gemeinwohl. Auch Cuddy führt ein hartes Leben im Grenzgebiet und meistert dieses ebenso gut wie Gilkesen.

Deadwood (2004-2006) hingegen kommt völlig ohne Helden aus. Die Serie wirft einen düsteren, realistisch anmutenden Blick auf die Entstehung einer Goldgräbergemeinde im Westen Amerikas des 19. Jahrhunderts. Mythologie wird in Frage gestellt und Legenden dekonstruiert, doch die Frauen der Serie erinnern stark an ihre stereotypen Ahnen. Die raue Darstellung des Bordellbetriebs gemahnt zwar an die Beschreibung der Historikerin Limerick, doch vor allem die Porträts der ehrenhaften und sündigen Damen folgen in ihren Grundzügen den Mustern alter John Ford Filme, wie *Stagecoach* (1939) oder *My Darling Clementine* (1946). Trotzdem ist die Darstellung der weiblichen Charaktere der Serie, vor allem in Bezug auf ihren psychologischen Tiefgang, im Western selten derart differenziert und realistisch. In Nebenrollen finden sich beispielsweise Frauen wie Mrs. Isringhausen und Flora, die keinem bekannten Stereotyp entsprechen und denen - untypisch für Frauen im Western - böse Charaktereigenschaften zugeschrieben werden. Die wichtigste weibliche Handlungsträgerin, Alma Garrett, passt sich als frisch verwitwete, vornehme Dame des Ostens rasch den Verhältnissen an und gelangt zu einem kleinen Vermögen. Doch - wie viele erfolgreiche Geschäftsfrauen vor ihr - darf sie nicht erfolgreich bleiben, sondern wird gezwungen, ihre Goldmine und Bank zu verkaufen. Allerdings ist dieser Umstand in der Serie nicht ihrem Stereotyp geschuldet, denn der schwerreiche Unternehmer Mr. Hearst zwingt ganz *Deadwood* in die Knie. Anstatt die Position der Frauen aufzuwerten, wird die der Männer abgewertet. In *Deadwood* verliert am Ende jeder.

Auch Kelly Reichardt legte in *Meek's Cutoff* (2010) großen Wert auf Authentizität: So war es ihre Intention, die aus Tagebüchern entnommenen Erfahrungen von

Frauen auf dem Oregon Trail auf die Leinwand zu bringen. Reichardt ist wahrscheinlich neben Maggie Greenwald (*The Ballad of Little Jo* (1993)) die einzige Frau, die einen Western fürs Kino drehte. Reichardt war es wichtig, aus einer weiblichen Perspektive zu erzählen und sie zeigt dabei die Abdankung des klassischen Westernhelden. Den Film als feministisch zu bezeichnen, nur weil er keine männliche Perspektive repräsentiert, sieht Reichardt kritisch.²²⁰ Stephen Meek übergibt am Ende des Films der pragmatischen Emily Tetherow das Kommando. Tatsächlich hat sie zu diesem Zeitpunkt bereits längst die Oberhand.

Die Coen Brüder werten in *True Grit* (2010) die Figur der Mattie Ross, im Vergleich zum gleichnamigen Film des Jahres 1969, auf und machen sie zur Erzählerin. Sie ist nicht mehr das lästige Anhängsel, das die beiden männlichen Helden behindert, sondern gleichwertige Kameradin in einer Gruppe aus Abenteurern. Auch in diesem Beispiel wird der männliche Held abgewertet, ist dann aber, wenn es darauf ankommt, zur Stelle.

Die aktuelle Serie *Hell on Wheels* (2011-) erzählt in erster Linie die Geschichte eines Mannes und weitere Männergeschichten, die mit dieser verwoben sind. Es werden zwar starke und mitunter unabhängige Frauen gezeigt, doch die meisten bleiben eindimensional und stereotyp. Die einzige Ausnahme bildet die Hauptdarstellerin der ersten beiden Staffeln: Lily Bell macht eine ähnliche Entwicklung wie Alma Garrett in *Deadwood* (2004-2006) durch, doch sie entfernt sich dabei weiter von üblichen Charakterzuschreibungen einer ehrenhaften Frau.

Die Frauenposition im Western ist, bis auf wenige Ausnahmen, nach wie vor von Stereotypen geprägt. Diesen kann, durch längere Formate wie zum Beispiel TV-Serien, mehr Tiefe und Entwicklungsspielraum gegeben werden, doch leider wird diese Chance nicht immer genutzt. Nur wenige Produktionen stellen Frauen unabhängig dar oder erheben sie gar zu Handlungsträgerinnen, aber es bleibt zu hoffen, dass das Interesse an neuen, weiblichen Perspektiven im Western nicht abreißt. Die vorgestellten Filme zeigen, dass es sehr unterschiedliche Ansätze und Möglichkeiten gibt, Frauen zu gleichwertigen Partnern der Westerner zu machen. Viele der soeben besprochenen, weiblichen Charaktere beweisen, dass es an der Zeit ist, Frauen in die Bezeichnung "Westerner" zu inkludieren. Vielleicht reiht sich

²²⁰ Vgl. Krämer, Ralf: BANG! ... (Pause) ... BANG!. *Meek's Cutoff* von Kelly Reichardt. Spex Nov/Dez 2011. S.102-105. Hier: S.104f.

bald Natalie Portman in *Jane Got a Gun* (2015) in die langsam wachsende Liste der Westernheldinnen ein.

6. Quellenverzeichnis

6.1. Literatur

6.1.1.Bücher

Bingham, Dennis: Acting Male. Masculinities in the films of James Stewart, Jack Nicholson and Clint Eastwood. New Brunswick (1994).

Blumenberg, Hans C.: WANTED. STECKBRIEFE AUS DEM WILDEN WESTEN. München: dtv (1973).

Brinkley, Alan: The Unfinished Nation. A Concise History of the American People. New York: McGraw-Hill (1993).

Cameron, Ian; Pye, Douglas: The movie book of the western. London: Studio Vista (1996).

Denzin, Norman K.: The Cinematic Society. London: Sage (1995).

Erens, Patricia (Hg.): Sexual Strategems. The World of Women in Film. Horizon Press: New York (1979).

Esders-Angermund, Karin: Weiblichkeit und sexuelle Differenz im amerikanischen Genrekino. Funktionen der Frau im frühen Westernfilm. Trier: WVT, Wiss. Verl. Trier (1997).

Haskell, Molly: From reverence to rape. The treatment of women in the movies. 2. Aufl. Chicago: University of Chicago Press (1987).

Jarvie, Ian C.: Film und Gesellschaft. Struktur und Funktion der Filmindustrie. Stuttgart: Enke (1974).

Limerick, Patricia Nelson: The legacy of conquest. The unbroken past of the American West. 1. Aufl. New York: Norton. (1987)

Loy, R. Philip: Westerns and American culture, 1930-1955. Jefferson, N.C.: McFarland (2001).

- Loy, R. Philip: Westerns in a changing America, 1955-2000. Jefferson, N.C.:McFarland (2004).
- Lyon, Thomas J. (Hg.): Updating the Literary West. Texas: Fort Worth (1997).
- Millet, Kate: Sexual Politics. London: Virago Press (1977).
- Mulvey, Laura: Visual and other pleasures. Bloomington: Indiana University Press (1989).
- Nelson, Andrew Patrick: Contemporary Westerns. Film and television since 1990. Lanham: Scarecrow Press (2013).
- Niels C. Nielsen: Vereinigte Staaten von Amerika. Nürnberg: Glock und Lutz (1960).
- Rebhandl, Bert (Hg.): Western. Genre und Geschichte. Wien: Paul Zsolnay Verlag (2007).
- Seeßlen, Georg: Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films. Marburg: Schüren (2011).
- Self, Robert T.: Robert Altman's subliminal reality. Minneapolis: University of Minnesota Press (2002).
- Slotkin, Richard: Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America. New York: Atheneum (1992).
- Slotkin, Richard: Regeneration through violence. The mythology of the American frontier, 1600-1860. 1. Aufl. Middletown, Conn: Wesleyan University Press (1953).
- Spiegeler, Susanne: Women in the American Western Film from 1930-1980: Historical Reality and Filmic Representation. Shaker Verlag: Aachen (2002).
- Stacey, Jackie: Star Gazing. London: Routledge (2003).
- Walker, Janet: Westerns. Films through history. New York: Routledge (2001).
- Weidinger, Martin: Nationale Mythen - männliche Helden. Politik und Geschlecht im amerikanischen Western. Frankfurt am Main: Campus (Politik der Geschlechterverhältnisse, 31). (2006).

Wright, Will: *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley: University of California Press (1975).

6.1.2. Artikel

Bazin, André: *Der Western oder: Das amerikanische Kino par excellence*. (1953). In: Rebhandl, Bert (2007): *Western. Genre und Geschichte*. Wien: Zsolnay (Kino). S.40-50.

Cook, Pam: *Frauen und der Western*. (1988) S.82f. In: Rebhandl, Bert: *Western. Genre und Geschichte*. Wien: Zsolnay (Kino) (2007). S.82-92.

Erens, Patricia: "Introduction". S.13 In: Erens, Patricia (Hg.): *Sexual Strategems. The World of Women in Film*. Horizon Press: New York (1979). S.13-17

Henderson, Brian: *The Searchers. Ein amerikanisches Dilemma*. (1981). In: Rebhandl, Bert (Hg.): *Western. Genre und Geschichte*. Wien: Paul Zsolnay Verlag (2007). S. 166-199.

Jacobowitz, Florence: *The Dietrich Westerns. Destry Rides Again and Rancho Notorious*. In: Cameron, Ian; Pye, Douglas: *The movie book of the western*. London: Studio Vista (1996). S.88-98.

Krämer, Ralf: *BANG! ... (Pause) ... BANG!. Meek's Cutoff* von Kelly Reichardt. Spex. Nov/Dez 2011. (2011) S.102-105.

James, Gareth: "One Way or Other, There's Going to be Justice". *Rethinking HBO, Deadwood, and the Western, 1984-2010*. In: Nelson, Andrew Patrick: *Contemporary Westerns. Film and television since 1990*. Lanham: Scarecrow Press (2013) S.47-61.

Jean-Louis Rieupeyrou: *Ein historisches Genre: Der Western*. In: Rebhandl, Bert (Hg.): *Western. Genre und Geschichte*. Wien: Paul Zsolnay Verlag (2007). S.24-39.

Johnston, Claire: "Women's Cinema as Counter-Cinema". In: Erens, Patricia (Hg.): *Sexual Strategems. The World of Women in Film*. Horizon Press: New York (1979). S.133-155.

Matheson, Sue: *The Professional Western Revived. Southern Diaspora, Frontier Heteroglossia, and Audience Nostalgia in True Grit* (2010). S.80. In: Nelson, Andrew

Patrick: Contemporary Westerns. Film and television since 1990. Lanham: Scarecrow Press (2013). S.77-90.

Nelson, Andrew Patrick: Revisionism 2.0?: *Unforgiven* and the Hollywood Western of the 1990s. In: Nelson, Andrew Patrick: Contemporary Westerns. Film and television since 1990. Lanham: Scarecrow Press (2013) S.15-30.

Nelson, Andrew Patrick: Introduction: The American Western 1990 - 2012. In: Nelson, Andrew Patrick: Contemporary Westerns. Film and television since 1990. Lanham: Scarecrow Press (2013) S.vii-xxi.

Piekarski: Women Writers of Popular Westerns. In: Lyon, Thomas J. (Hg.): Updating the Literary West. Texas: Fort Worth (1997). S.898-915.

Rebhandl, Bert: Alte Rassen. Der Western als kollektives Übergangsobjekt. (2007). In: Rebhandl, Bert (Hg.): Western. Genre und Geschichte. Wien: Paul Zsolnay Verlag (2007). S.9-23.

Slotkin, Richard: Prologue to a Study of Myth and Genre in American Movies. In: Prospects: Annual of American Cultural Studies. No.9 (1984) S.407-432.

Szaloky, Melinda: A tale N/nobody can tell. The return if a repressed western history in jim jarmusch's *dead man*. In: Walker, Janet: Westerns. Films through history. New York: Routledge (2001). S.47-70.

Warshaw, Robert: Der Westerner (1954). In: Rebhandl, Bert (Hg.): Western. Genre und Geschichte. Wien: Paul Zsolnay Verlag (2007). S.51-70.

6.2. Internetquellen

http://en.wikipedia.org/wiki/Homestead_Acts Zugriff: 29.1.2015.

Abramson, Seth: Why AMC's HELL ON WHEELS Is a Hot Mess. (Indiewire, 30.8.2013) <http://blogs.indiewire.com/pressplay/why-amcs-hell-on-wheels-is-a-hot-mess> Zugriff: 22.1.2015

Addley, Esther: Your next box set: Deadwood. (The Guardian, 20.3.2009) <http://www.theguardian.com/culture/2009/mar/20/2> Zugriff: 22.1.2015.

Bradshaw, Peter: Cannes 2014 review: The Homesman - Hilary Swank and Tommy Lee Jones go west with a volatile cargo. (The Guardian, 18.5.2014) <http://www.theguardian.com/film/2014/may/18/the-homesman-cannes-review-tommy-lee-jones-hilary-swank> Zugriff: 20.1.2015.

Collin, Robbie: Tommy Lee Jones interview for The Homesman: don't call my new film a western. (The Telegraph, 20.11.2014) <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/film-news/11237915/Tommy-Lee-Jones-interview-for-The-Homesman-dont-call-my-new-film-a-western.html> Zugriff: 20.1.2015.

Dietrich, Joy. O Pioneers! Kelly Reichardt's Anti-Western. (The New York Times, 7.4.2011) In: http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2011/04/07/o-pioneers-kelly-reichardts-antiwestern/?_r=0 Zugriff: 16.1.2015.

Gilbey, Ryan: Kelly Reichardt: how I trekked across Oregon for Meek's Cutoff then returned to teaching. (The Guardian, 9.4.2011) In: <http://www.theguardian.com/film/2011/apr/09/kelly-reichardt-meeks-cutoff> Zugriff: 16.1.2015.

Klawans, Stuart: Unforgiven. The Nation (9.1.2009). <http://www.thenation.com/article/unforgiven> Zugriff: 15.1.2015.

Kohn, Eric: Cannes Review: Is Tommy Lee Jones' 'The Homesman' the Strangest Movie In Competition at Cannes?. (Indiewire, 18.5.2014) <http://www.indiewire.com/article/cannes-review-is-tommy-lee-jones-the-homesman-the-strangest-movie-in-competition-at-cannes> Zugriff: 20.1.2015.

Lueken, Verena: Wer hat Angst vor verrückten Frauen? (Frankfurter Allgemeine Feuilleton, 17.12.2014) <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/hilary-swank-im-western-the-homesman-13325334.html> Zugriff: 20.1.2015.

Roush, Matt: Critic's Guide to Weekend TV: *Hell on Wheels*, *Fringe*, *Homeland*, and More! (TV Guide, 4.11.2011) <http://www.tvguide.com/news/critics-guide-weekend-1039358/> Zugriff: 22.1.2015

Ryan, Moreen: After A String of Gems, AMC's First Truly Terrible Drama Is... (Huffington Post, 4.11.2011.) <http://www.aoltv.com/2011/11/04/amc-first-terrible-drama-hell-on-wheels/> Zugriff: 22.1.2015

Stanley, Alessandra: Television Review Hell on Wheels. (New York Times, 3.11.2011) http://www.nytimes.com/2011/11/04/arts/television/hell-on-wheels-on-amc-review.html?_r=0 Zugriff: 22.1.2015

Wiegand, David: 'Hell on Wheels' review: Good acting, poor writing. (SF Gate, 4.11.2011) <http://www.sfgate.com/news/article/Hell-on-Wheels-review-Good-acting-poor-writing-2324327.php> Zugriff: 22.1.2015.

6.3. Filme und Serien

The Great Train Robbery (USA, 1903) Regie: Porter, Edwin S.

My Old Kentucky Home (USA, 1922) Regie: Smallwood, Ray C.

The Iron Horse (USA, 1924) Regie: Ford, John.

Stagecoach (USA, 1939) Regie: Ford, John.

Westward Bound (USA, 1944) Regie: Tansey, Robert.

My Darling Clementine (USA, 1946) Regie: Ford, John.

She Wore A Yellow Ribbon (USA, 1949) Regie: Ford, John.

Winchester '73 (USA, 1950) Regie: Mann, Anthony.

Rancho Notorious (USA, 1951) Regie: Lang, Fritz.

Westward the Women (USA, 1951) Regie: Wellman, William A.

The Outcasts of Poker Flat (USA, 1952) Regie: Newman, Joseph M.

Calamity Jane (USA, 1953) Regie: Butler, David.

Johnny Guitar (USA, 1953) Regie: Ray, Nicholas.

Shane (USA, 1953) Regie: Stevens, George.

The Naked Spur (USA, 1953) Regie: Mann, Anthony.

The Last Frontier (USA, 1955) Regie: Mann, Anthony.

Jubal (USA, 1956) Regie: Daves, Delmer.

The Searchers (USA, 1956) Regie: Ford, John.

3:10 to Yuma (USA, 1957) Regie: Daves, Delmer.

Forty Guns (USA, 1957) Regie: Fuller, Samuel.

Trooper Hook (USA, 1957) Regie: Warren, Charles Marquis.

Ride Lonesome (USA, 1959) Regie: Boetticher, Budd.

Bonanza (USA, 1959-1973) Creators: Dortort, David & Hamilton, Fred.

The Man Who Shot Liberty Valance (USA, 1962) Regie: Ford, John.

True Grit (USA, 1969) Regie: Hathaway, Henry.

Monte Walsh (USA, 1970) Regie: Fraker, William A.

Hannie Caulder (UK, 1971) Regie: Kennedy, Burt.

McCabe & Mrs. Miller (USA, 1971) Regie: Altmann, Robert

Rooster Cogburn and the Lady (USA, 1975) Millar, Stuart.

Pale Rider (USA, 1985) Regie: Eastwood, Clint.

Dances with Wolves (USA, 1990) Regie: Costner, Kevin.

Last of the Mohicans (USA, 1992) Regie: Mann, Michael.

Unforgiven (USA, 1992) Regie: Eastwood, Clint.

Geronimo: An American Legend (USA, 1993) Regie: Hill, Walter.

Posse (USA, 1993) Regie: Peebles, Mario Van.

The Ballad of Little Jo (USA, 1993) Regie: Greenwald, Maggie.

Tombstone (USA, 1993) Regie: Cosmatos, Jarre, Kevin.

Bad Girls (USA, 1994) Regie: Kaplan, George.

Wyatt Earp (USA, 1994) Regie: Kasdan, Laurence.

Dead Man (USA, 1995) Regie: Jarmusch, Jim.

The Quick and the Dead (USA, 1995) Regie: Raimi, Sam.

Wild Bill (USA, 1995) Regie: Hill, Walter.

Open Range (USA, 2003) Regie: Costner, Kevin.

The Missing (USA, 2003) Regie: ,Howard.

Deadwood (USA, 2004 - 2006) Creator: Milch, David.

Brokeback Mountain (USA, 2005) Regie: Lee, Ang.

3:10 to Yuma (USA, 2007) Regie: Mangold, James.

The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford (USA, 2007) Regie: Dominik, Andrew.

Lucky Luke (USA, 2009) Regie: Huth, James.

Meek's Cutoff (USA, 2010) Regie: Reichardt, Kelly.

True Grit (USA, 2010) Regie: Coen, Ethan & Coen, Joel.

Hell on Wheels (USA, 2011-) Creators: Gayton, Joe & Gayton, Tony.

The Homesman (USA, 2014) Regie: Jones, Tommy Lee.

7. Anhang

7.1. Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht die Frauenposition im US-amerikanischen Western. Im ersten Teil der Arbeit wird geklärt, welche Mythologie den Western ausmacht und wie diese filmisch übersetzt und fortgeschrieben wurde. Davon ausgehend lassen sich Rückschlüsse auf die Geschlechterkonstruktionen des Genres ziehen.

Der Western erzählte primär Männergeschichten und marginalisierte die Rolle der Frau. Sie diente als Plotmotivatorin oder Heiratsoption. Es entwickelten sich stereotype Darstellungsweisen der Frauenrollen, die grob in die "ehrenhafte Frau", die "sündige Frau" und den "Tomboy" unterteilt werden können. Der zweite Teil der Arbeit klärt die Methoden der Stereotypisierung und erläutert sie, ebenso wie einige Ausnahmen, durch Filmbeispiele.

Im Zuge des Rückgangs der Westernproduktionen in den 1970ern und revisionistischen Perspektiven einer neuen Generation an Regisseuren, verändert sich auch die Frauenposition im Western. Frauen werden zunehmend als gleichberechtigte Partner gezeigt, verbleiben aber bis auf wenige Ausnahmen zumeist in stereotypen Rollen. Im Westernzyklus Anfang der 1990er versuchen zwei Filme, Frauen als die besseren Männer darzustellen. Nach dem Verebben dieses kurzen Aufschwungs, erscheinen nur noch wenige Western im Kino. Obwohl das Genre mehrmals totgesagt wurde, werden nach wie vor Western für Fernsehanstalten und Kinoleinwände produziert. Im abschließenden Teil der Arbeit geht es darum, an ausgewählten Filmen und Serien, die nach 2000 produziert wurden, neue Darstellungsweisen der Frauenrollen im Western aufzuzeigen.

7.2. LEBENS LAUF

Persönliche Daten

Name Paul Uhlmann
Geburtsdaten: 17.10.1984 / Wien

Studium

2004 - 2013 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
(aktuell Diplomand)
2004 - 2005 Studium der Politikwissenschaft sowie Publizistik jeweils 1 Semester, Universität Wien

Schulische Ausbildung

1995 - 2003 Gymnasium Albertgasse
Albertgasse 18 – 22, 1080 Wien
1991 - 1995 Volksschule Notre Dame de Sion
Burggasse 37, 1070 Wien

Sprachkenntnisse

Englisch in Wort und Schrift
Französisch Grundkenntnisse

Sonstige Kenntnisse

Führerschein B, Mentoring Zertifikat (2010), MS Office