Gender und Genre
in melodramatischen Literaturverfilmungen der Gegenwart
Far From Heaven – The Hours – A Single Man
Erster Band

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Akademischen Grades

eines Dr. phil.,

vorgelegt dem Fachbereich 05 – Philosophie und Philologie

der Johannes Gutenberg-Universität

Mainz

von

Steffen Bußer

aus Kaiserslautern

2013

Referentin:

Korreferentin:

Tag des Prüfungskolloquiums: 04. Februar 2014

In diesen Augenblicken,
die das Ende vorwegnehmen,
ist unsere Nähe größer als jemals zuvor.

Philippe Besson *Sein Bruder*

Vorwort

> „Ich bin völlig furchtlos! Nun, natürlich bin ich nicht vollkommen furchtlos. […] aber ich lasse einfach nicht zu, dass mir die Angst vor etwas im Weg steht, was ich wirklich gerne tun möchte."
>
> Tom Ford

Für ihr Promotionsangebot, ihre jahrelange Begleitung, ihre wissenschaftliche Erziehung und ihr zielbewusstes Engagement, über eine fachspezifische Betreuung hinaus, danke ich sehr meiner Doktormutter. Insbesondere für ihre Balance aus ehrlichem Interesse, angebrachter Zurückhaltung und dem Gewähren von Freiräumen.

Danke auch an die Korreferentin für ihren Einsatz und dem Drittgutachter für seine Teilnahme am Kommissionsausschuss.

Von ganzem Herzen danke ich meinen Eltern Simone und Walter ─ für die ideelle, bedingungslose und umfassende Unterstützung bei diesem Projekt, generell bei meiner ‚Bildungsreise', und letztlich all meinen Vorhaben. Gleichzeitig danke ich meiner Oma Hedi, für ihre Zuversicht und ihren festen Glauben an mich.

Größten Dank für unzählige Diskussionen, geschätzte Gespräche, kreative Ideen und das fundierte Wissen schulde ich meinem Umfeld: Ausdrücklicher Dank gilt meiner Tandempartnerin Lena für ihren fürsorglichen Beistand, die sorgfältige Durchsicht des Manuskripts und ihren unermüdlichen Einsatz, über die Grenzen der akademischen Welt hinaus. Danke an meine fleißigen Leser für ein strenges Lektorat, produktive Anmerkungen und kenntnisreiche Rückmeldungen, sowie den Individualpromovenden meines Forschungskolloquiums für den solidarischen ‚Rückhalt der Gruppe'. Desweiteren aufrichtigen Dank an meine Freunde und diejenigen Menschen, welche mich in dieser intensiven Lebensphase abgelenkt, berührt, begleitet und unterstützt haben.

Aufgrund der nüchternen und fachlichen Abstraktheit der akademischen Wissenschaft widme ich die Doktorarbeit Ramses, um die formulierte und frappierende Kluft zur Wirklichkeit zu betonen.

Hochspeyer/Mainz im Oktober 2014

Kurzfassung

Die vorliegende Dissertation *Gender und Genre in melodramatischen Literaturverfilmungen der Gegenwart* von Steffen Bußer untersucht das Medium Film anhand von Todd Haynes' *Far from Heaven* (2002), Stephen Daldrys *The Hours* (2002) und Tom Fords *A Single Man* (2009) als Quelle des Wissens über gesellschaftlich-normierte Geschlechterrollen und sozialkonstruierte Genderkonzepte. Die Arbeit versteht sich als eine nachhaltige Schnittstellenforschung zwischen Gender-, Literatur-, Film- und Medienwissenschaften und zeigt die Öffnung der Germanistik für den medial geprägten Kulturwandel, welcher den deutschen bzw. den deutschsprachigen Kulturraum betrifft. Gender und Geschlecht destabilisieren die Gesellschaft und die „heterosexuelle Matrix" durch das individuelle Suchen, Finden, Konstruieren und Anerkennen einer eigenen, individuellen Genderidentität. Dieser Prozess kann unter Zuhilfenahme des Erzählens von Geschlecht im Film verdeutlicht werden, denn die audiovisuelle Fiktion modelliert Wirklichkeitsvorstellungen und das Wirklichkeitsverständnis der Rezipienten. Wobei offen bleibt, ob die Fiktion die Realität oder die Realität die Fiktion imitiert. Denn es gibt nicht nur eine Wahrheit, sondern mehrere, vielleicht unzählige Bedeutungszuschreibungen. Die drei paradigmatischen Literaturverfilmungen wurden jeweils in Bezug zu ihren Literaturvorlagen von Virginia Woolf, Michael Cunningham und Christopher Isherwood gesetzt. Sie können als Beispiele für ein wissendes, postmodernes Pastiche des Themen-Clusters Diskriminierung/Homophobie/Homosexualität/„Rasse" gelten. Alle drei Filme verhandeln durch gemeinsame, melodramatische Motive (z.B. Spiegel, Telefon, Krieg, Familie) die Darstellbarkeit von Emotionen, Begehren, Sehnsüchten, Einsamkeit und dem Verlust der Liebe. Durch Verbindungslinien zu den Melodramen von Douglas Sirk und mittels den Theorien von u.a. Judith Butler, Stanley Cavell, Carolin Emcke, Thomas Elsaesser, Sigmund Freud, Hermann Kappelhoff und Laura Mulvey wurde das Begriffspaar Genre und Gender herausgestellt und im zeitgenössischen Geschlechter-Diskurs verortet. Das im Verlauf der Arbeit entwickelte Wissen zu Gender, Sexualität, Körper und Geschlecht wurde als ein Gender-Genre-Hybrid verstanden und im Genre des queeren bzw. homosexuellen Melodrams (*gay melodrama*) neu verortet. Die drei Filme sind als ein Wiederbelebungsversuch bzw. ein Erweiterungsversuch des melodramatischen Genres unter dem Genderaspekt anzusehen. Die Analyse und Dekonstruktion feststehender Begriffe im Kontext der Gender- und Gay Studies und dem Queer Cinema lösen produktive Krisen und damit emanzipierte Verfahren aus. Diese müssen immer wieder neu beschrieben werden, damit sie wahrgenommen und verstanden werden. Daher sind die drei melodramatischen Literaturverfilmungen ein fiktionales Dokumentationsmodell gesellschaftlicher Konflikte, welches anhand individueller Schicksale verdeutlicht wird.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 5

I Gender und Melodram 18

1 Melodram 20

1.1 Der melodramatische Prototyp: Ariadne 21

1.2 Positionierung des filmischen Melodrams 25

1.3 Der Meister des Melodrams: Douglas Sirk 34

1.4 Sirk-Renaissance 36

2 Gender 43

2.1 Kategorie: Gender 45

2.2 Terminus technicus: *Queer* 48

2.3 Gaze Theory: Gender Pleasure and Melodramatic Cinema 52

2.3.1 Laura Mulvey: Gender-Genre-Trouble 53

2.3.2 Lösungsstrategie: *Camp* und *Gay Sensibility* 59

2.3.3 Revision: *Gay* und *Queer Gaze* 62

2.4 Stanley Cavell: Das philosophische Melodram 67

3 Gender-Genre-Hybrid: Das que(e)re Melodram 82

II Gender-Darstellung in melodramatischen Literaturverfilmungen 87

1 Todd Haynes: *Far From Heaven* 88

1.2 So *Far* away *From Heaven* 92

1.2.1 »Everything's fine.« – Der Unfall 93

1.2.2 »Mr. & Mrs. Magnatech« – Das Interview 103

1.2.3 »The color. Just seemed right.« – Begegnungen 106

1.2.4 »I tried so hard to make it go away.« – Die Entdeckung 114

1.2.5 »There're no Negros!« – Gesellschaftsleben 120

1.2.6 »Suddenly everything's changed.« – Normalität 131

1.2.7 »Just beyond the fall from grace …« – Das Ende einer Freundschaft 137

1.2.8 »Everything's pink!« – Miami 140

1.2.9 »What in heaven's name has gotten into this town?« – Das Geständnis 143

1.2.10 »I've seen the sparks fly.« – Der Abschied 147

1.2.11 »Spring has arrived.« – Das Leben geht weiter 154

1.3 Unter die Oberfläche des Melodramatischen 159

1.3.1 Pastiche 163

1.3.2 Der Pastiche-Effekt im Kontrast zu *Mad Men* 164

1.3.3 »The Surface of Things.« – *queer reading* 169

1.3.4 »All around, trees are starting to bloom.« – Cavell'sche Relektüre 176

2 Stephen Daldry: *The Hours* 189
2.1 Das Prinzip Multiperspektivische Gender-Darstellung 195
2..1.1 Multiperspektivische Narratologie im Film 196
2.1.2 Gender in der multiperspektivischen Filmanalyse 208
2.2 Der Vorspann als reflexive Perspektive 214
2.2.1 Wasser als ambivalente Metapher 214
2.2.2 Ophelia – ein fließendes Phantasma 216
2.2.3 Die Stunden – zwischen Tod und Leben 219
2.2.4 »I'll buy the flowers myself« – Initiationsquelle weiblicher Freiheit 221
2.3 Drei Frauenschicksale in der Gender-Perspektive 226
2.3.1 Virginia Woolf 227
2.3.1.1 Erzählerin mit *Autor*ität 228
2.3.1.2 Zwischen Lebenslust und Todesfaszination 233
2.3.2 Laura Brown 240
2.3.3 Clarissa Vaughan 251
2.4 Gebrochene Männlichkeit und der Tod des Künstlers im Fokus 261
2.5 »Honey, it's not a performance« – Gender-Performanz 269

3 Tom Ford: *A Single Man* 281
Exkurs: Identitätsbegehren 286
3.1 Paratext Vorspann: Der Prolog als Prolepse 289
3.2 Fords melodramatische Inszenierung 297
3.3 Das homosexuelle Melodram 310
3.3.1 George Falconer: Der Einzelgänger 311
3.3.2 *Minority Speech* 316
3.3.3 George und Carlos 327
3.3.4 George und Charley 332
3.3.5 George und Kenny 346
3.3.6 Im Ozean der Gefühle 357
3.3.7 »George finds his happy ending not in life but in death« 363
3.4 Augen-Blick(e): *Gay* und/oder *Queer Gaze* 371

Resümee und Ausblick 385
Bibliographie 408

Einleitung

„Filme spiegeln unsere Realität.“[1] Ebenso wie die Literatur, das Fernsehen, die Bildenden und Darstellenden Künste, die Musik und die Mode, spiegeln Filme gesellschaftliche Normen, Werte, Trends und Ängste wider: „Schauen wir also in diesen Spiegel.“[2] Eine besondere Qualität des kinematografischen Massenmediums ist das Konstruieren, Reflektieren und Darstellen von wirklichkeitsgetreuen Bildern einer Gesellschaft, in der es entstanden ist. Filme greifen neben dem Zeitgeist auch gesellschaftliche Strömungen auf. Sie fungieren als Spiegel der Gesellschaft. Hierbei bilden Filme die Wirklichkeit nicht nur einfach ab, sondern interpretieren sie zugleich und wirken somit auch auf diese zurück: „Filme ergänzen das wirkliche Leben.“[3] Dadurch reflektieren und entwerfen Filme Lebensstile, die sich an ihnen orientieren. Sie sind Abbild und Vorbild zugleich. Männer und Frauen sind Teil einer Gesellschaft. Wenn Filme die Gesellschaft reflektieren und konstruieren, werden auch Männer- und Frauenbilder reflektiert und konstruiert.[4] Werden Filme über einen bestimmten Zeitraum hinweg in einer vergleichenden Perspektive betrachtet, ist der soziale Wandel und das sich wandelnde Verhältnis der Geschlechter, die sich in dieser Zeit vollzogen haben, in ihnen deutlich eingeschrieben. Filme thematisieren den Wandel in den sozialen Beziehungen und enthalten sowohl komplexe als auch komplette Gesellschaftsbilder. Dadurch behandeln sie alles, was in einem Leben von Bedeutung ist. Von der Geburt bis zum Tod, über die Familie und Ehe, zu Liebe und Sexualität, zu Gewalt, Krankheit und so weiter. Immer wieder verschaffen *Filme mit einer Botschaft*[5] ihren Rezipienten[6] Aufschluss über den Zustand einer Gesellschaft mit

---

[1] Kracauer, Siegfried: Filme mit einer Botschaft. In: Witte, Karsten (Hrsg.): *Siegfried Kracauer Kino*. Essays, Studien, Glossen zum Film. Frankfurt: Suhrkamp 1974, S. 249–263, hier S. 249.
[2] Ebd., S. 249.
[3] Ebd., S. 249.
[4] Die Verwendung des Begriffspaares Mann und Frau ist durchaus problematisch im Zusammenhang zwischen der permanent gesellschaftlich reproduzierten Ordnung der Zweigeschlechtlichkeit und Zwangsheterosexualität (gemeint ist die Dominanz staatlich, juristisch und kulturell normativ abgesicherter und erzwungener Heterosexualität) und soll nicht den Blick auf den (Geschlechter-)Binarismus Mann/Frau verstellen, welcher schon in sich nie endgültig stabilisierbar ist und Heteronormativität sogar impliziert, denn niemand besitzt eine ausschließlich ‚männliche‘ oder ausschließlich ‚weibliche‘ Identität. Jede Identität ist bedroht von der Subversion durch das, wovon sie sich abzugrenzen versucht. Somit ist niemand auf seine oder ihre Geschlechtsidentität reduzierbar: „Niemand ist nur ‚Mann‘ oder nur ‚Frau‘ und sonst nichts.“ Vgl. Marchart, Oliver: *Cultural studies*. Konstanz: UVK Verlagsgmbh 2008, S. 173+205.
[5] Der Soziologe und Filmwissenschaftler Siegfried Kracauer (1889-1966) schrieb *Filme mit einer Botschaft* (1948). Er hat mit *Von Caligari zu Hitler* (die psychologische Geschichte des deutschen Films) und mit *Theorie des Films* zwei große Klassiker verfasst. Kracauer: Filme mit einer Botschaft 1974, S. 249.
[6] Im Verlauf der Arbeit werden weibliche, männliche, homo-, hetero-, transsexuelle, transgender, lesBischwule Rezipienten (Zuschauer, Betrachter, Leser, Publikum) unter dem Begriff der (wissenden) ‚Rezipienten‘ zusammengefasst für einen ungestörten und flüssigen Leseprozess und keinesfalls erfolgt dadurch eine Art der Pauschalisierung. Die LGBT-Kultur (Lesbian, Gay, Bisexual, Transsexual) wurde derweil in die Generation LGBTQIA (Lesbian, Gay, Bisexual, Transsexual, Queer/Questioning, Intersex, Ally/Asexual) transformiert. Trotz all dieser Labels wird Geschlecht und Sexualität immer individuell sein und zu differenziert um sie exakt, angemessen und ‚richtig‘ zu beschreiben.

ihren Krisen, Konflikten und Konventionen. Sie stellen die zeitgenössische Ethik, Werte, Ideale, Humor, Moral und Tabus dar. Filme „schärfen unsere Bewußtheit fürs Ungreifbare und spiegeln den verborgenen Verlauf unserer Erfahrung.“[7]

Trotz der Distanz zum Film als einem Massenmedium und als einem Produkt der Unterhaltungskultur ist dieses Medium innerhalb von ungefähr hundert Jahren zu einer eigenständigen gesellschaftlichen Wahrnehmungsform geworden. Die visuelle Kultur der Kinematographie mit der bildlichen Repräsentation der gegenwärtigen Kultur ist heute mehr als deutlich als eine Kunstform sichtbar. Der Film verschafft den Rezipienten einen Bezug zur Welt nicht nur dadurch, dass er sie abbildet, sondern indem er die Rezipienten in die Zeit entführt und ihnen eine andere Wahrnehmung der Welt offenbart, die sie nicht kennen und damit die Möglichkeit einer alternativen Wirklichkeit eröffnet: „Seitdem Filme öffentlich gezeigt wurden, überwanden sie geografische, sprachliche und kulturelle Grenzen.“[8]

Im Rahmen einer ambitionierten, medien- und kulturwissenschaftlich orientierten Germanistik erweisen sich Filme, speziell an der Grenze und der Schnittstelle von der Literatur und dem audiovisuellen Medium, interdisziplinär und multiperspektivisch im Kontrast beziehungsweise im Vergleich untersucht, als ein besonders ergiebiges Forschungsgebiet der Literaturwissenschaft. Die Filmanalysen der vorliegenden Arbeit teilen, bei allen Differenzen, die These, dass Filme eine wichtige Quelle darstellen, um Aufschluss über den Zustand einer Gesellschaft zu geben. Permanent werden in Filmen gesellschaftliche Themen wie Familie, Arbeit, Kunst, Religion, Ökonomie, Armut, Geschlecht, Recht und so weiter bearbeitet. Zudem dürften das Wissen, die Informationen und die Bilder, über die die Rezipienten im Einzelnen zu gesellschaftlichen Themen verfügen, zu einem großen Teil aus Filmen stammen. Zum Beispiel wurde die typisch amerikanische Kleinstadtidylle nicht nur in David Lynchs[9] Filmen als eine äußerst zerbrechliche Kulisse vorgeführt, diese findet wiederum auch in allen drei ausgewählten, paradigmatischen Filmen ihre entsprechenden Bilder und der Eindruck entsteht, sie bereits alle aus anderen Filmen zu kennen: „Die filmische Wirklichkeit ist also keineswegs eine im fiktiven Raum verbleibende, sondern eine in andere Wirklichkeiten hineinreichende Wirklichkeit.“[10]

---

[7] Kracauer: Filme mit einer Botschaft 1974, S. 249.

[8] Garncarz, Joseph: *Hollywood in Deutschland*. Zur Internationalisierung der Kinokultur 1925-1990. Frankfurt/Main&Basel: Stroemfeld 2013, S. 9.

[9] Pabst, Eckhard (Hrsg.): *Das Universum des David Lynch*. Kiel: Ludwig 2005. Schmidt, Oliver: *Leben in gestörten Welten*. Der filmische Raum in David Lynchs *Eraserhead*, *Blue Velvet*, *Lost Highway* und *Inland Empire*. Stuttgart: Ibidem 2008.

[10] Schroer, Markus: Einleitung: Die Soziologie und der Film. In: Schroer, Markus (Hrsg.): *Gesellschaft im Film*. Konstanz: UVK VerlagsgmbH 2008, S. 7–13, hier S. 10.

Das erklärte Ziel der vorliegenden Arbeit ist die Aufmerksamkeit auf den Film als Quelle des Wissens über Gesellschaft und damit über Genderrollen zu legen, indem die zentralen Begriffe von Genre und Gender auf ihre filmische Bearbeitung hin befragt werden. Mit diesem film- und medienkulturgeschichtlichen Ansatz wird hier der Versuch unternommen, die Germanistik[11] für den medial geprägten Kulturwandel zu öffnen:

> „Disziplinen gründen auf notwendigen Ausschlüssen und zugleich auf Illusionen über Stabilität und Eingrenzbarkeit ihrer Untersuchungsgegenstände. Aber mit dem Versuch, ihre Grenzen zu sichern, ein exklusives Forschungsfeld abzustecken und ihre Untersuchungsobjekt zu fixieren, sind die meisten Disziplinen in eine Krise geraten."[12]

Um als gesellschaftlich relevante Disziplin weiterhin Aussagen über Themen und Gegenstände im und für den deutschsprachigen Kulturraum festzuhalten und einer konservativen Methodenstarre entgegen zu wirken, wird der ‚literarische' Untersuchungsgegenstand nicht mehr fest auf literarische Texte eingegrenzt, sondern für die vorliegende Arbeit unbestimmter und breiter angelegt: auf die Genderdarstellung von Männern und Frauen in gegenwärtigen Literaturverfilmungen mit melodramatischen Strukturmerkmalen.

Der Fokus liegt auf der Präsentation verschiedener Entwürfe von Männlichkeit(en) und Weiblichkeit(en) in einer Gesellschaft aus einem der vergangenen Jahrzehnte des zwanzigsten Jahrhunderts. Die drei ausgewählten Filme präsentieren und integrieren ihre jeweiligen Erzählungen vor dem Hintergrund der vorherrschenden, gesellschaftlichen Verhältnisse und Geschlechterrollen im zeitlichen Kontext der fünfziger und sechziger Jahre, aber auch der Zwanziger und Vierziger, ebenso wie der zweitausender Jahre. Die Repräsentation von Genderrollen wird demnach historisch detailgenau in der jeweiligen zeitlichen Epoche rekonstruiert.

Mit *Far From Heaven*[13] (2002) greift Todd Haynes die Melodramen der fünfziger Jahre ganz im Stil von Douglas Sirk, dem „Meister des Melodrams"[14], und dessen Melodram *All that Heaven Allows* (1955) wieder auf. Im Jahr 1957 wird in der Kleinstadt Hartford, Connecticut, die Familienidylle von Cathy Whitaker, einer liebenden Ehefrau, pflichtbewussten Hausfrau und gefühlvollen Mutter, durch Tabubrüche wie Homosexualität und Rassismus be-

---

[11] „Mehr denn je kennzeichnet die germanistische Forschungslandschaft ein Methodenpluralismus, der stark theoretisch ausgerichtete Konzepte ebenso einschließt wie weitgehend theorieabstinente, mitunter als ‚hermeneutisch' apostrophierte Herangehensweisen. Hinzu kommen die Herausforderungen durch medientechnische Veränderungen: Computerisierung und Digitalisierung berühren auch die Grundlagen des Faches, sein Text- und Medienverständnis." Vgl. Rohde, Carsten/Dehrmann, Mark-Georg: Exposé zum Internationalen Colloquium *Nach der Theorie, jenseits von Bologna, am Ende der Exzellenz? Perspektiven der Germanistik im 21. Jahrhundert.* Schloss Herrenhausen Hannover, 4.-6. April 2013, <www.perspektiven-der-germanistik.de> Zugriff: 01.04.2013

[12] Brown, Wendy: Die Unmöglichkeit der Woman's Studies. In: Dietze, Gabriele/Hark, Sabine (Hrsg.): *Gender kontrovers.* Genealogien und Grenzen einer Kategorie. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer 2006, S. 123-151, hier S. 131.

[13] *Far from Heaven/Dem Himmel so fern* (USA 2002) R: Todd Haynes, DB: Todd Haynes, K: Edward Lachmann, D: Julianne Moore, Dennis Quaid, Dennis Haysbert, Patricia Clarkson. *Far from Heaven* basiert als einziger, zu untersuchender Film nicht auf einer expliziten Buchvorlage, sondern Haynes verfasste das Drehbuch auf der Grundlage von Douglas Sirks Film *All that Heaven Allows* (USA 1955) R: Douglas Sirk.

[14] Läufer, Elisabeth: *Skeptiker des Lichts*. Douglas Sirk und seine Filme. Frankfurt/Main: Fischer 1987, S. 3.

lastet. Dabei werden das dominante, soziale Korsett der Gemeinschaft und der eingeschränkte Handlungsspielraum des Einzelnen ermessen. Eine gesellschaftliche Katastrophe mit existenziellen Konsequenzen für Cathy und ihr weiteres Leben bleibt nicht aus.

In Stephen Daldrys Verfilmung *The Hours*[15](2002), nach Michael Cunninghams Bestseller *The Hours* (1998), werden die Leben dreier unterschiedlicher Frauen in London, Los Angeles und New York in den Zwanzigern, den Fünfzigern und kurz nach der Jahrtausendwende erzählt. Innerhalb eines einzigen Tages lassen die Hauptprotagonistinnen Virginia Woolf, Laura Brown und Clarissa Vaughan ihre Leben Revue passieren und hinterfragen sie auf Lügen und Fehlentscheidungen. Der Film erforscht die Grenzen weiblichen Begehrens und sexueller Identität in drei verschiedenen historischen Epochen und Milieus.

Der Modedesigner Tom Ford adaptiert für sein Regiedebut *A Single Man*[16] (2009) den gleichnamigen Roman (1964) von Christopher Isherwood. Nach dem Unfalltod seines langjährigen Lebenspartners plant der Hauptprotagonist George Falconer minutiös seinen Suizid, nachdem sein Leben, dem Anschein nach, jeglichen Sinn verloren hat. Ford seziert das in Trümmern liegende Leben eines homosexuellen, britischen Literaturprofessors im Los Angeles von 1962.

Treffender formuliert, erzählen die drei ausgesuchten Filme von der Unmöglichkeit, ein individuelles Leben frei von gesellschaftlichen Restriktionen und Konventionen zu führen. Der Gegensatz Individuum/Gesellschaft wird für die Rezipienten gezielt in ein bestimmtes soziales Milieu in die jeweilige Dekade eingebettet.

Orientiert hat sich die Filmauswahl an spezifischen Aspekten, die die einzelnen Filme verbinden und für das Projekt interessant machen. Nebeneinander betrachtet, berühren sie alle die folgenden Themenkomplexe: Die Zeit(-lichkeit) in Bezug zur menschlichen Lebenszeit und damit zu generationenübergreifenden Problemen in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Daneben tauchen immer wieder Krankheitsdiskurse zur Melancholie, Depression, Hysterie und Wahnsinn auf. Auf verschiedene Weisen werden die Identitätssuche und -findung der unterschiedlichen Protagonisten in Verbindung zu einer glücklichen Selbstverwirklichung oder zu einer missglückten Existenz verhandelt, mit einer daraus resultierenden Entscheidung für das Leben oder für den Tod (Suizid). Die Familie an sich als die ‚Keimzelle der Gesellschaft' und der ‚Mythos Familie', gerade in Hinblick auf den gesellschaftlichen Wandel von Familie werden präsentiert. Ob und in welcher Art und Weise wird dieser Wandel themati-

[15] *The Hours/Die Stunden. Von Ewigkeit zu Ewigkeit* (USA 2002) R: Stephen Daldry, DB: David Hare, K: Seamus McGarvey, D: Nicole Kidman, Julianne Moore, Meryl Streep, Ed Harris, Stephen Dillane, Claire Danes.
[16] *A Single Man* (USA 2009), R: Tom Ford, DB: Tom Ford, David Scearce, K: Eduard Grau, D: Colin Firth, Julianne Moore, Matthew Goode, Nicholas Hoult.

siert? Werden dadurch kulturelle wie gesellschaftliche Strukturen beeinflusst? Dabei führen die melodramatischen Filme das Konstrukt der traditionellen, patriarchalen Familie in einer heterosexuellen Gesellschaft ad absurdum durch das Präsentieren beispielweise eines homosexuellen Begehrens als die Durchbrechung der sozialen Norm. Alle drei Filme fragen, welche Genderkonzepte im zwanzigsten Jahrhundert existieren, beziehungsweise über welchen Spielraum die unterschiedlichen Genderidentitäten verfügen.

Die Auswahl von *Far From Heaven*, *The Hours* und *A Single Man* ist weniger von dem Interesse geleitet, eine allgemeine ideologische Richtung oder Ästhetik des aktuellen Gegenwartskinos zu beschreiben; vielmehr geht es darum, einerseits aussagekräftige, zeitgenössische Literaturverfilmungen und andererseits aber möglichst homogene Aspekte aktueller und brisanter Inszenierungen und Thematisierungen von Gender im Genre des Melodramatischen zu untersuchen. Ebenso wie der gegenwärtige Genderdiskurs voller Ambivalenzen und Widersprüche ist, sind *sex* und *gender* im Film auf sehr unterschiedliche Weise relevant. Genau diese drei Spielfilme auszuwählen, ist durch die Beobachtung gestützt, dass in der Geschichte des Hollywoodfilms die Physis von Gender weit mehr akzentuiert wird als im Deutschen respektive im Europäischen Kino. Diese Entwicklung und Tendenz ist an weiteren Literaturverfilmungen der zweitausender Jahre wie *Savage Grace*[17] oder *Brokeback Mountain*[18] wahrzunehmen. Die deutschsprachige Filmkultur und -geschichte, vor ihrem spezifischen soziokulturellen Hintergrund, hat sich vor allem unter der weltweiten Dominanz des Systems Hollywood entwickelt.[19] Grundsätzlich ist aber die Entwicklung des Medium Films, wie das prominente, deutsch-amerikanische Beispiel Detlef Sierck alias Douglas Sirk im Folgenden belegen wird, ästhetisch wie thematisch transkulturell geprägt und zu verstehen. Insbesondere die Spielfilmindustrie Hollywoods propagiert in ihren Filmen eine Wirklichkeit, die gefüllt ist mit gesellschaftsspezifischen Werten, Normen, Diskursen, Ideologien, Handlungs- und Konfliktmustern, Beziehungskonstellationen und Identitätsangeboten. Diese Filmindustrie erfüllt die ideologische Funktion bei der Bildung und Verbreitung von Symbolen, Sinnstrukturen und Mythen, und übertrifft in ihren Filmbildern gekonnt die Wirklichkeit.[20] Im Falle von Sexuali-

[17] *Savage Grace* (USA/F/SP 2007) R: Tom Kalin, DB: Howard A. Rodman nach dem gleichnamigen Tatsachenroman (1985) von Natalie Robins und Steven M. L. Aronson.

[18] *Brokeback Mountain* (USA/Kanada 2005) R: Ang Lee, DB: Larry McMurty und Diana Ossana nach der gleichnamigen Erzählung (1997) von Annie Proulx.

[19] Barry Salt hält bereits für das frühe deutsche Kino vor dem Ersten Weltkrieg fest: „In Deutschland, wie anderswo, bevorzugte das Publikum amerikanische Filme, wenn es sie zu sehen bekam, der Grund hierfür war, dass amerikanische Filme, […] im allgemeinen aufregender, ergreifender und unterhaltsamer waren." Dies gilt vermutlich damals wie (leider) auch noch heute. Salt, Barry: Der frühe deutsche Film. Stilmerkmale im internationalen Vergleich. In: Elsaesser, Thomas/Wedel, Michael (Hrsg.): *Kino der Kaiserzeit*. Zwischen Tradition und Moderne. München: edition text+kritik 2002, S. 318–335, hier S. 334.

[20] Die Begeisterung für den *Hollywood*film geht nicht allein von einer unbekannten Welt auf der Leinwand aus, sondern gerade von dem Anblick einer ‚bekannten' Welt. Der ästhetische Genuss der *Hollywood*filme liegt nicht

tät, Körper und Geschlecht orientiert sich die ‚Traumfabrik' zunächst an gesellschaftlichen Leitideen, richtet sich am bürgerlichen Modell beziehungsweise an der allgemeinen Ideologie aus und reproduziert konventionelle Rollenmodelle, zugleich dekonstruiert sie diese, in dem ihnen Alternativen entgegengesetzt werden.

Für *The Hours* spricht neben der inhaltlichen Thematik zusätzlich die Verwobenheit mit dem Roman *Mrs Dalloway* von Virginia Woolf als dem Ausgangspunkt für die Romanvorlage von Michael Cunnigham. In Texten und Filmen „werden regelmäßig Medienzitate gestreut, die einen eigenen Subtext kreieren, der dann zum eigentlichen Text avanciert."[21] Damit wurde die Option einer weiteren Assoziations- und zusätzlicher Bedeutungsebene gegeben. Der Film wurde durch Nicole Kidmans Darstellung[22] von Virginia Woolf und ihrem Oscargewinn einer größeren Öffentlichkeit bekannt und in Rezensionen als Literaturadaption der Extraklasse gelobt.[23] Auffällig und bemerkenswert erscheint dabei, dass die Problematik von Krankheit und Tod, als auch von Realität und Fiktion entfaltet wird. Die Literatur an sich wird durch die Figur der Virginia Woolf und ihre thematisierte literarische Schöpfungskraft im filmischen Medium Film entfaltet und reflektiert. Spielen in *The Hours* der Lebensentwurf und die Identitätsfindung dreier unterschiedlicher Frauen eine besondere Rolle, so tat sich *A Single Man* nicht nur als die Adaption eines der bekanntesten Romane des homosexuellen Autors Christoper Isherwood und als das Regiedebüt des renommierten Modedesigner Tom Ford hervor, sondern im Kontrast zu *The Hours* auch in der Darstellung von nur einem einzigen, männlichen Helden im Daseinskampf um sein persönliches Glück.

Far From Heaven fungiert als das Bindeglied zwischen den postklassischen Melodramen der fünfziger Jahre von Douglas Sirk und den beiden Literaturverfilmungen der zweitausender Jahre. Im Fall von *Far From Heaven* handelt es sich im herkömmlichen Sinn nicht um eine ‚klassische' Literaturverfilmung. Doch durch den starken Bezug zu Sirks *All That Heaven Allows* diente in diesem Fall keine literarische Vorlage, sondern ein anderer Film als das ‚Original' und dadurch fällt dieses Melodram dennoch in die Sparte der Trans- beziehungs-

---

zuletzt in der Bestätigung und dem Genießen sozialer Normalität, dem fantastisch-voyeuristischen Beobachten ‚attraktiver' Stars und im Happy-End. Vgl. Vgl. Moebius, Stephan/Weber, Tina: Tod im Film. In: Schroer, Markus (Hrsg.): *Gesellschaft im Film*. Konstanz: UVK Verlagsgmbh 2008, S. 264–308, hier S. 272.

[21] Hoff, Dagmar von/Spies, Bernhard: Vorwort. In: Hoff, Dagmar von/Spies, Bernhard (Hrsg.): *Textprofile intermedial*. München: Martin Meidenbauer 2008, S. 9–16, hier S. 13.

[22] Vgl. hierzu auch Kapitel 2.5.

[23] „*The Hours* ist ein Film […] so eindrucksvoll körperlich und zugleich so poetisch, wie das im Kino nur sehr selten gelingt.". Beier, Lars-Oliver: Taucher vor dem Sprung. In: DER SPIEGEL 13/2003, S. 120. „Feine Verbindungslinien ziehen sich durch das zarte Gewebe dieses wunderbaren Films – bis zum großen Finale." Sterneborg, Anke: Hundert Jahre Frausamkeit. In: FOCUS Magazin Nr.13 (2003). „Wie die Erzählebenen ohne Brüche ineinanderfinden, […] ist meisterhaft." Vahabzadeh, Susan: Stunden später. In: Süddeutsche Zeitung 26.03.2003.

weise Intermedialitätsforschung[24]. Der Regisseur Todd Haynes ist sich selbst der filmhistorischen Tradition sehr bewusst, schließlich entdeckte er als Autor und Regisseur mit *Far From Heaven* ein großes Hollywoodgenre neu, indem er sich dem klassischen Melodramenerzählstil zuneigt und ihm ‚neue' Themen hinzufügt:

> »Creating a fifties-era melodrama today, smack in the midst of this pumped-up, adrenaline-crazed era, might seem a perplexing impulse. But it's my belief that contemporary audiences are in dire need of something to *do*, something to say in response to the perpetual, one-way onslaught of stimulus. To impose upon the seeming innocence of the 1950s themes as mutually volatile as race and sexuality is to reveal how volatile those subjects remain today – and how much our current climate of complacent stability has in common with that bygone era.«[25]

Für Thomas Elsaesser ist *Far From Heaven* ein neueres und weiteres Beispiel eines wissenden, postmodernen Pastiches des Themen-Clusters Homophobie/Homosexualität/‚Rasse'.[26]

Neben den literarischen Stoffen, auf denen sie beruhen und den Geschichten, die sie erzählen, haben weitere Faktoren dazu beigetragen, die drei Filme in einem gemeinsamen Feld zu untersuchen: Die einzelnen und gleichzeitig repräsentativen Schicksale in den Erzählungen, die speziellen Gesellschaftsportraits der unterschiedlichen Epochen, als auch die ästhetisierte Inszenierung der melodramatischen Helden und Heldinnen selbst. Ferner hinterließen alle drei Filme bereits nach dem ersten Sehen im Kino einen prägenden Eindruck beim Verfasser dieser Arbeit. Dieses deutliche, wenn auch anfänglich nur rein subjektive und persönliche Interesse wurde verstärkt durch die positive Aufnahme und Rezeption in der öffentlichen und objektiven Wahrnehmung. Diese Tatsache unterstützte nachdrücklich das Vorhaben die kollektive Bedeutung von *Far From Heaven*, *The Hours* und *A Single Man* in einem Untersuchungsgegenstand zusammenzufassen und näher zu erforschen. Die Filmauswahl behandelt, wie bereits erwähnt, drei amerikanische Filmproduktionen. Sie sind weder Hollywoodblockbuster noch klassische Autorenfilme, allesamt sind sie auch aus der sogenannten *Independent*-Szene ausgebrochen und sind an der Grenze von Mainstream und Subkultur anzusiedeln.[27] Die Filme stellen als Produkte der Populärkultur eine Herausforderung für die theoretische Auseinandersetzung und den wissenschaftlichen Zugang dar. Der Philosoph Stanley Cavell dient mit seiner Relektüre der klassischen Melodramen der vierziger Jahre in seiner Stu-

---

[24] Vgl. Rajewsky, Irina O.: Das Potential der Grenze. Überlegungen zu aktuellen Fragen der Intermedialitätsforschung. In: Hoff, Dagmar von/Spies, Bernhard (Hrsg.): *Textprofile intermedial*. München: Martin Meidenbauer 2008, S. 19–47.

[25] Haynes, Todd: *Far from Heaven*, *Safe* and *Superstar*: The Karen Carpenter Story. Three Screenplays. New York: Grove Press 2003, S. xiv.

[26] Vgl. Elsaesser, Thomas: *Hollywood heute*. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino. Berlin: Bertz+Fischer 2009, S. 107.

[27] Die offizielle Definition lautet: Alle Filme, die unabhängig von den Studios für unter 15 Millionen Dollar produziert werden, sind ‚Indies'. *Far from Heaven* spielte bei einem Budget von 14 Millionen Dollar weltweit 26 Millionen (506.000 in Deutschland) ein. Vgl. Mosleh, Nicole: Das andere Hollywood. Die Independent Spirit Awards. In: epd Film. Das Kinomagazin, 6/2003, 20. Jahrgang. Frankfurt/Main: Evangelischer Pressedient, S. 7.

die *Contesting Tears – The Melodrama of the Unknown Woman* (1996) nicht nur als eine Art des Zugangs zum melodramatischen Genre, denn gleichzeitig bietet seine Filmphilosophie die Anleitung zur Autorisierung von Filmen für die wissenschaftliche Erforschung aufgrund eines spezifisch, eigenen Interesses und trotz ihres Status als Produkte der Populärkultur. Generell kann davon ausgegangen werden, dass von der einflussreichen Macht eines Massenmediums wie dem Hollywoodfilm sowohl in der Bewahrung dominanter Fiktionen als auch im Einfluss auf die Veränderung kultureller Repertoires ausgegangen werden kann:

> „Während der Film gesellschaftliche Entwicklungen aufspürt, symbolisch sichtbar macht, problematisiert und über sie seine eigene Darstellungsformen alteriert, nimmt er umgekehrt als kulturelles Produkt, […] eine wichtige Funktion im Wandel gegenwärtiger Geschlechterstrukturen in der Gesellschaft ein ."[28]

Die Beobachtung beziehungsweise das Beobachten stehen sowohl in der Wissenschaft als auch beim Schauen eines Films im Zentrum. „Der Hauptzugang des Menschen zur Welt ist die visuelle Wahrnehmung."[29] Durch Laura Mulveys Essay *Visuelle Lust und narratives Kino*[30] (1973) können die Faszination des Sehens, die Inszenierung des Blicks sowie die Darstellung visueller Wahrnehmung unter dem Gesichtspunkt des beobachtenden Voyeurs zusammen gebracht werden. „Die Gesellschaft wird einerseits zum beobachtenden Voyeur, andererseits zum Objekt des Voyeurismus. Das Verhältnis von Kino und Gesellschaft ist doppelt reflexsiv."[31] Durch die von ihr erarbeitete Blicktheorie können für den Film drei Beobachtungsebenen unterschieden werden. Mulveys Auseinandersetzung mit den Blickstrukturen im Film, und zusätzlich ihre Arbeit zum Melodram, machen sie mehrfach interessant und relevant für die vorliegende Untersuchung. Neben ihrem einflussreichen und bahnbrechenden Text als Grundlage für die filmische Rezeptionslust und die feministische Filmtheorie, zeigt sie mehrfach ein spezielles Interesse für das melodramatische Genre, weswegen sie sich auch immer wieder mit Douglas Sirk auseinandersetzt. Insbesondere ihre Blicktheorie wird im Verlauf der Arbeit untersucht und den aktuellen Erkenntnissen der Genderstudien angepasst.

---

[28] Mädler, Kathrin: *Broken Men*. Sentimentale Melodramen der Männlichkeit im zeitgenössischen Hollywood-Film. Marburg: Schüren 2008, S. 19.

[29] Poppe, Sandra: Visualität als transmediales Phänomen in Literatur und Film. In: Hoff, Dagmar von/Spies, Bernhard (Hrsg.): *Textprofile intermedial*. München: Martin Meidenbauer 2008, S. 187–199, hier S. 187.

[30] Das Essay wurde 1973 verfasst und zuerst im Herbst 1975 in *Screen* (vol. 16, no. 3, S. 6–18) veröffentlicht. Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Mulvey, Laura: *Visual and Other Pleasures*. London: The Macmillian Press 1989, S. 14–26. (Dt. Übersetzung von) Karola Gramann: Laura Mulvey. Visuelle Lust und narratives Kino. In: Nabakowski, Gislind/Sander, Helke (Hrsg.): *Frauen in der Kunst*. Bd.1. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980, S. 30–46. Oder: Weissberg, Liliane (Hrsg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt/Main: Fischer 1994, S.48–65.

[31] Vgl. Nestler, Sebastian/Winter, Rainer: Utopie im Film. In: Schroer, Markus (Hrsg.): *Gesellschaft im Film*. Konstanz: UVK Verlagsgmbh 2008, S. 309–332, hier S. 310.

Auffällig in den drei Filmen sind die Erscheinungsformen von Gender mit dem Einsatz einer spezifischen Licht- und Farbdramaturgie, die Ikonographie klassenspezifischer Typen, die Materialität des Settings sowie die Präsentation einer symbolisch aufgeladenen ‚Dingwelt'. Bereits für sich allein genommen, aber besonders miteinander, bilden sie ein komplexes Netz semantischer Korrespondenzen und Gegensätze. Gerade hierin liegt der besondere Reiz, die vermeintlichen Gemeinsamkeiten, aber auch die wesentlichen Unterschiede der drei Filme herauszuarbeiten. Ein Schriftsteller kann beispielsweise die Kleiderfarbe seiner Figuren unerwähnt lassen, dies ist hingegen einem Filmregisseur schlicht nicht möglich. In einem Film nimmt jedes Detail immer eine konkrete Form an. Demnach sehen die Rezipienten alles und demzufolge kann und wird, besonders im melodramatischen Genre, auch allem eine bestimmte Bedeutung beigemessen.[32]

Das besondere Interesse gilt dabei der Art und Weise, wie die einzelnen Darstellungen von Gender als Phänomene einer vergangen Epoche thematisiert werden und parallel an gegenwärtige Genderproblematiken anknüpfen. Die Rolle, Ästhetik und Genderdarstellung im Film interessiert grundsätzlich vor dem Hintergrund der allgemeineren Gendertheorien und -praktiken. Dabei wird davon ausgegangen, dass Filme nicht nur gesellschaftliche Verhältnisse widerspiegeln, sondern dass sie auf Gender gerichtete Wünsche, Fantasien und Ängste inszenieren und das kulturelle Imaginäre[33] ihrer Zeit auf andere Weise artikulieren und manifestieren können, als rein theoretische Genderdiskurse. Dadurch ist die Möglichkeit gegeben, dass die ausgesuchten Filme und die angewandte Theorie sich wechselseitig veranschaulichen.

Den Anknüpfungspunkt für die Untersuchung stellen somit *The Hours* und *A Single Man* dar. Dieser Komplex wird durch den Bezug zur melodramatischen Reinkarnation *Far From Heaven* in den Kontext der filmischen Postmoderne mit ihrer Neigung zum ironisch gebrochenen Zitat, zur Wiederholung und zur Anspielung gestellt. Ausgehend von diesen Überlegungen gesamtgesellschaftlicher Veränderungen hin zur Verschmelzung von Genregrenzen werden die zentralen Fragestellungen des Projekts sein: Warum eignen sich gerade die ausgewählten Filme als Beispiele für ein Porträt gesellschaftlichen Entwicklungen und Strömungen? Auf welche Weise sind sie damit in der (westlichen) Filmtradition zu verankern? Und wie werden durch sie einzelne Individuen der Gesellschaft dargestellt? Inwieweit sind die drei Regisseure tatsächlich als politisch und gesellschaftskritisch anzusehen? Der Erkenntnisge-

[32] Vgl. Pommerening, Felicitas: *Die Dramatisierung von Innenwelten im Film.* Wiesbaden: Springer VS 2012, S. 241.
[33] Nach Winfried Fluck ist das kulturelle Imaginäre „Ort imaginierter Bedeutungen, die zur Artikulation drängen und kulturellen Geltungsanspruch anmelden, und zugleich Fundus von Bildern, Affekten und Sehnsüchten, die das individuelle Imaginäre neuerlich stimulieren und in diesem Prozess unser Wirklichkeitsverständnis fortwährend herausfordern". Fluck, Winfried: *Das kulturelle Imaginäre*. Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790-1900. Frankfurt: Suhrkamp 1997, S. 21.

winn der vorliegenden Arbeit setzt sich dabei aus zwei weiteren Hauptfragen zusammen, die eng miteinander verknüpft sind. Zum einen geht es um das Verhältnis Individuum/Gesellschaft und um die Gegensätzlichkeit von Männlichkeiten/Weiblichkeiten innerhalb der melodramatischen Inszenierung und deren visueller Repräsentation in den drei Spielfilmen. Zum anderen wird gefragt, wie sich die Filmemacher im Genre Melodram einordnen lassen, und welche Bedeutung den Genrekonventionen und den verwendeten Motiven dabei zukommt.

Der Mann und seine Rolle müssen immer im Zusammenhang mit der Rolle der Frau beschrieben werden und umgekehrt, denn sie leben in der gleichen Gesellschaft und beeinflussen sich gegenseitig. Deshalb wird hier die Bedeutsamkeit der Verbindung zwischen den Geschlechterrollen verdeutlicht. Es geht um den filmischen Zugang zum Thema Maskulinität und Feminität in der Gesellschaft: Film als Spiegelbild der Gesellschaft – Film als suggestive und subversive Kraft in der Gesellschaft. Diese Aspekte werden bei der detaillierten Analyse der Filme und ihrer Romanvorlagen bedacht. Weiterhin muss berücksichtigt werden, dass Filme, welche in der Tradition ihrer Genrevorgänger heute produziert wurden, gegenwärtig anders rezipiert werden, als die klassischen oder postklassischen Melodramen. Die jeweils neuen Bedingungen gesellschaftlicher und kultureller Entwicklungen geben den Rezipienten jederzeit die Möglichkeit, sich die Verhältnisse der Vergangenheit, der Gegenwart und auch der eigenen Zeit, anzusehen. Welche Aufschlüsse geben diese Filme ihren Rezipienten aus der heutigen, fortschrittlichen Sicht auf eine vergangene Gesellschaft mit ihren veralteten Rollenbildern und den damaligen sozialen wie politischen Themen? Welche Vorstellungen und Ideale werden für die Rezipienten transportiert?

Im Zentrum des filmischen Melodrams, ebenso wie beim Melodram im Theater oder der Literatur, steht der Kampf einer durchschnittlichen Person, oftmals einer Frau, um emotionales und existenzielles Glück. Im Laufe der Zeit entwickelten sich verschiedene Formen des filmischen Melodrams, mit den jeweils typischen Charakteristika heraus, „das Melodramatische ist eine besondere ästhetische Sicht auf die Wirklichkeit.“[34] Verzweigt und verschlungen sind die Wege des Melodramatischen. Daher werden das Melodram und das Melodramatische auf sehr unterschiedliche Weise in den Geisteswissenschaften beleuchtet. Im Fall des filmischen Melodrams und des melodramatischen Genres fungiert die Literatur als Vorgeschichte. Gemeinhin sind fast alle Melodramen als ‚Frauenfilme‘ inszeniert. Demnach sind Melodramen ein weibliches Genre, ein Genre für ein weibliches Publikum, ein Genre mit einer weiblichen Perspektive, ein Genre mit weiblichen Interessen und ein Genre mit weiblichen Helden. Dies bringt mit sich, dass Frauen in diesem Filmgenre nicht mehr nur das Rätselhafte

[34] Kinder, Ralf/Wieck, Thomas: *Zum Schreien komisch, zum Heulen schön*. Die Macht des Filmgenres. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe 2001, S. 35.

und Unbekannte sind, sondern in ihrer ganzen Komplexität inszeniert werden. Bei genauerem Hinschauen lässt sich dies als nicht mehr selbstverständlich ansehen, denn im Zentrum jedes ‚weiblichen' Geschehens/Szenarios steckt zumeist auch ein ‚männliches' Problem.[35] Dies wird anhand von George in *A Single Man* veranschaulicht, denn hier steht entgegen der althergebrachten Konventionen des Genres eine männliche und homosexuelle Figur im Zentrum eines Melodrams.

Da das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit sowohl bei Männlichkeit als auch Weiblichkeit liegt, werden die Protagonisten und Protagonistinnen in der Analyse explizit in Relation zu der dargestellten Weiblichkeit beziehungsweise Männlichkeit betrachtet. Je nachdem, aus welcher Perspektive des jeweiligen Protagonisten die Handlung erzählt wird, spielt das Gegenüber eine zentrale Rolle. In der Figurenanalyse wird auch die Position der anderen Protagonisten und Protagonistinnen innerhalb eines Gendergefüges durch die visuellen Stilmittel, wie zum Beispiel Farbgebung und Kameraführung, herausgearbeitet. Bereits Douglas Sirk setzte Farbe in sehr bewusster Form ein, sie ist für ihn ein stilistisches Mittel, das große Bedeutung trägt. Die Farbgebung deutet auf eine psychische beziehungsweise soziale Realität hin, die unter der Oberfläche liegt. Dies wird unter anderem anhand der den Protagonisten zugeordneten Farben und der Lichtsetzung deutlich.

Bleiben intelligible Genderidentitäten etabliert oder bleiben sie weiterhin in einem sozialkritischen Diskurs verankert? Können oder dürfen sie auch vom klassischen Geschlechterbild abweichen? Hierbei wird der historische Kontext berücksichtigt, welche Männlichkeits- und Weiblichkeitsentwürfe in den postklassischen Melodramen eine Dekade nach Ende des Zweiten Weltkrieges existierten und welche Vorstellungen die zu analysierenden melodramatischen Filme, eine Dekade nach der Jahrtausendwende, transportieren.

Eine Besonderheit durch die Verbindung und den direkten Vergleich von den aktuellen Literaturverfilmungen mit den postklassischen Melodramen[36] besteht in der Methodenvielfalt. Je nach Untersuchungsgegenstand wird mit einer Kombination aus Methoden mit unterschiedlichen Ansätzen der bestehenden Forschungsperspektiven, etwa der Gender-, Literatur-, Film- und Medienwissenschaften, gearbeitet. Die Untersuchung der Literaturverfilmungen nach melodramatischen Gesichtspunkten geht von einem interdisziplinären Ansatz aus, der dem Standort am Schnittpunkt zwischen der Literatur und dem Medium Film gerecht wird. Die methodenübergreifende Annäherungsweise liegt im Wesentlichen im Charakter des Un-

[35] Vgl. Seeßlen, Georg: *Kino der Gefühle*. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams. Reinbek: Rowohlt 1980, S. 19+50.

[36] Die kommerziell erfolgreichsten filmischen Melodramen sind vielfach Literaturverfilmungen melodramatischer Romane, zum Beispiel *Gone with the Wind/Vom Winde verweht* nach dem Buch von Margaret Mitchell.

tersuchungsgegenstandes begründet. Da es sich bei den Spielfilmen um Literaturadaptionen, und somit um hybride Kunstformen handelt, bietet sich nur eine theoretische Aufarbeitung in interdisziplinärer Herangehensweise an. So werden für die Untersuchung der Verfilmungen vor allem filmwissenschaftliche Erkenntnisse herangezogen, die Analyse der Romane erfolgt durch literaturwissenschaftliche Interpretation, wobei beispielsweise so genannte *stills*, Standbilder der Filme, mit der kunsthistorischen Methode der Bildbeschreibung und -interpretation untersucht werden.[37]

Die folgenden Ansätze bilden innerhalb der Interpretationen mögliche Referenzpunkte: Die Genderdarstellung und das Konstrukt von Geschlechtsdifferenz zu verstehen und gegebenenfalls zu kritisieren, die Intermedialitätsforschung und die Untersuchung der melodramatischen Strukturen, beispielsweise unterstützt durch Begrifflichkeiten der Psychoanalyse aus Sigmund Freuds *Das Unbehagen in der Kultur* (1930)[38] und dem darin beschriebenen „ozeanischen Gefühl“[39] oder auch dem Zugang über aktuelle Publikationen, wie beispielsweise Carolin Emckes *Wie wir Begehren* (2012)[40].

Far From Heaven, The Hours und *A Single Man* als der ausgewählte, paradigmatische Untersuchungsgegenstand stellen eine kleine, dennoch hochaktuelle und zudem brisante Auswahl besonderer Literaturverfilmungen und der dazugehörigen (Dreh-)Büchern dar. Dies gestaltet die Publikationslage insbesondere in der deutschen Forschungslandschaft zu den einzelnen Filmen als prekär. Für die Filme fehlt aufgrund ihrer Aktualität bisher eine breitaufgestellte, insbesondere deutsche Sekundär- und Forschungsliteratur, dabei wird die ungünstige und unzureichende Literaturlage durch das Hinzuziehen von unselbstständiger Literatur wie Aufsätzen, Rezensionen und Kritiken gestützt. Im angloamerikanischen Sprachraum finden sich bereits Monographien zu *Far From Heaven*[41]. Aber als Verfilmungen von Literatur, der Umsetzung einer literarischen Vorlage in das Medium Film wird der Rückgriff auf die Romanvorlagen und deren Sekundärliteratur ermöglicht. Es existieren im filmwissenschaftlichen

---

[37] Die prinzipielle Schwierigkeit der Filmlektüre ist die Frage der Zitierbarkeit. Daran ändern auch die paratextuelle Attraktivität der DVD und die *filmstills* nichts. Der Filmtext entzieht sich dem Zugriff der Analyse, da bestimmte Aspekte immer auf der Strecke bleiben (beim *still* werden sowohl Ton als auch Bewegungscode negiert) und ist somit nie in seiner Gesamtheit zitierbar. Die Literaturwissenschaft hat es leichter, denn Zitat und eigene Rede sind hier gleichgeordnet. Vgl. Böhnke, Alexander: *Paratexte des Films*. Über die Grenzen des filmischen Universums. Bielefeld: Transcript 2007, S. 105. Mehr zum Begriff Paratext in Kapitel 3.1.

[38] Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur (1930). In: Freud, Anna (Hrsg.): *Gesammelte Werke*. 14. Bd. Werke aus den Jahren 1925-1931. Frankfurt: S. Fischer 1976, S. 419–506.

[39] Marschall, Susanne: Ozeanische Gefühle. Augenblicke der Ich-Entgrenzung im Film. In: Frölich, Margrit/Gronenborn, Klaus/Visarius, Karsten (Hrsg.): *Das Gefühl der Gefühle*. Zum Kinomelodram. Marburg: Schüren 2008, S. 89–115.

[40] Emcke, Carolin: *Wie wir Begehren*. Frankfurt/Main: Fischer 2012.

[41] Vgl. Davis, Glyn: *Far From Heaven*. Edinburg: Edinburg Univ. Press 2011. Und: Gill, John: *Far From Heaven*. London: Palgrave Macmillian 2011. Und: Morrison, James (ed.): The Cinema of Todd Haynes. All That Heaven Allows. London/New York: Wallflower Press 2007.

Bereich diverse Standardwerke, die das Genre des Melodrams nach einer mehr als vierzigjährigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung behandeln.[42] Ebenso bieten die genderorientierten Disziplinen ausreichend wissenschaftliche Literatur und Anknüpfungspunkte.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in vier große Teile. In dem den drei Filmanalysen voranstehenden Theoriekapitel werden die theoretischen Zugänge zum Genre des Melodramatischen und zum Genderbegriff in Hinblick auf für die drei Filme erläutert und es erfolgt eine Hinführung zum gewählten Rahmenthema. Jede der drei Untersuchungen beginnt mit einem kurzen Handlungsabriss als Einführung. Anschließend erfolgt ein Überblick über den jeweiligen Film, in dessen Mittelpunkt etwa die Darstellung und der Einsatz der melodramatischen Mittel stehen. Dabei geht es hier weniger um eine lückenlose Chronik als vielmehr um eine Darstellung und Kommentierung der drei zentralen Filme zusammen mit ihrem gemeinsamen Genre und ihrer Genderdarstellung. Daran schließt jeweils eine detaillierte Interpretation der einzelnen Erzählungen im Kontrast und Vergleich zu den Buchvorlagen an. Jede Filmanalyse wird von einem Kapitel zu einer besonderen Fragestellung abgeschlossen. Die vier großen Teile der Arbeit werden von einem gemeinsamen Kapitel geschlossen, in welchem jede Analyse einzeln bilanziert wird, um durch die Herausarbeitung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden die Arbeit zu schließen.

Die Studie zu *The Hours*, von Seite 189 bis 280, ist die schriftliche Hausarbeit *Multiperspektivische Gender-Darstellung in Stephen Daldrys »The Hours«* des Verfassers zur Erlangung des Magister Artium.[43] Diese unveröffentlichte Arbeit, welche die Note „sehr gut“ (1,0) erhielt, bildet somit eine der drei Filmanalysen. Gemeinsam konstituieren die drei Filmanalysen den grundlegenden und größeren Teil der Untersuchung, in deren Rahmen es das Ziel ist, anhand von Spielfilmen, erschienen in den Jahren zwischen 2002 und 2009, zu untersuchen, welche Bedeutungszuweisung die Kategorien Frau- und Mann-Sein erfahren. Eine simple und widerspruchsfreie Kategorisierung kann aufgrund des breiten Spektrums an Konflikten und Paradoxien nicht als die besondere Herausforderung dieser Arbeit gelten, sondern vielmehr die, aktuelle Entwicklungen und Tendenzen der melodramatischen Genderinszenierung herauszustellen und innerhalb des zeitgenössischen Diskurses zu verorten.

---

[42] Auswahl: Seeßlen, Georg: *Kino der Gefühle*. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams. Reinbek: Rowohlt 1980, Cargnelli, Christian (Hrsg.): *Und immer wieder geht die Sonne auf*: Texte zum Melodramatischen im Film. Wien: PVS 1994, Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle*. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit. Berlin: Vorwerk 8 2004, Mercer, John/Shingler, Martin: *Melodrama*. Genre, Style & Sensibility. London: Wallflower Press 2004, Frölich, Margrit/Gronenborn, Klaus/Visarius, Karsten (Hrsg.): *Das Gefühl der Gefühle*. Zum Kinomelodram. Marburg: Schüren 2008, Eschkötter, Daniel/Menke, Bettina/Schäfer, Armin (Hrsg.): *Das Melodram*. Ein Medienbastard. Berlin: Theater der Zeit 2013.

[43] Bußer, Steffen: *Multiperspektivische Gender-Darstellung in Stephen Daldrys »The Hours«*. Unveröffentlichte Hausarbeit zur Erlangung des Akademischen Grades eines Magister Artium vorgelegt dem Fachbereich 05 – Philosophie und Philologie der Johannes Gutenberg-Universität Mainz 2010.

I Gender und Melodram

Genrekonventionen modellieren Genderdarstellungen und Genderdarstellungen konstituieren Genrekonventionen. Die enge Korrelation zwischen Genre und Gender belegt die Etymologie. Beide Konzepte leiten sich aus dem lateinischen Begriff ‚genus' (Gattung, Geschlecht) ab und aufgerufen werden Begrifflichkeiten wie Genealogie, Geschlechtsdifferenz, ethnische Differenz, Familien- und Klassenverhältnisse.[1] Die gemeinsame Wurzel beweist, dass Genre und Gender nicht als statisch und unabhängig voneinander zu betrachten sondern als dynamisch zu begreifen sind. Daher müssen sie sich theoretisch ergänzen und gegenseitig voneinander profitieren. Die Ableitung der semantischen, symbolischen und stilistischen Elemente die einen Genrefilm als einen solchen definieren, erfolgt anhand jener Filme, die als die typischen Vertreter des Genres wahrgenommen werden. Die Versicherung, dass der Film einem bestimmten Genre zugeordnet werden kann, erwächst aus der Bestätigung, dass der Film ebenjene Momente enthält, die sich auch in den anderen Filmen des Genres zeigen. Die Kategorie Gender wird dabei meist in die Überlegungen mit einbezogen, um eine genretypische filmische Darstellungs- und Konstruktionsweise zu belegen. Die traditionellen klassifizierenden Genreansätze fassen Gender als ein generisches Textelement, dessen Bestimmung aus der Analyse der typischen Gattungsvertreter erfolgen kann.[2] Diese Schnittstelle von Gender und Genre begreift Andrea Braidt als ‚Medienschemata' und fasst diesen engen Wahrnehmungsprozess[3] in dem von ihr geprägten Terminus ‚Film-Genus' zusammen:

> „Genremodelle werden mittels Gendermodellen ‚gelöst' – also wahrgenommen – und umgekehrt. […] Die Wahrnehmung von Gender (das Geschlecht der im Film handelnden Personen – also Geschlechtszugehörigkeit, Geschlechterrollen, geschlechtliche Selbst- und Fremdbilder) funktioniert […] über die Wahrnehmung des Filmgenres."[4]

Ihre Forschung untersucht das Begreifen der Funktion von Gender und Genre in der Filmwahrnehmung und -rezeption, dadurch leistet sie mehr als nur den reinen Befund von Genrekonventionen und geschlechterstereotypen Repräsentationen im Film. Hierfür favorisiert sie eine originelle, beobachtungstheoretische Perspektive für die Theoretisierung von Genrebe-

---

[1] Der Beleg für den klassifikatorischen Zusammenhang beider Kategorien wird hier in dieser Arbeit nicht zum ersten Mal gezeigt, sondern wurde schon mehrfach angeführt.

[2] Vgl. Braidt, Andrea B.: Einleitung: Gender und Genre in den Filmwissenschaften. In: Bernold, Monika/Braidt, Andrea B./Preschl, Claudia (Hrsg.): *SCREENWISE*. Film – Fernsehen – Feminismus. Marburg: Schüren 2004, S. 196–199, hier S. 196.

[3] Der Filmwahrnehmungsprozess funktioniert über mentale Modelle. Der Rezipient nutzt zur Verarbeitung der audiovisuellen Reize ‚Szenarien', ‚Frames', ‚Scripts', ‚Situationsmodelle' bzw. ‚Schemata' um den Filminput in einem aktiven kognitiven Prozess zu Sinneinheiten zu organisieren. Die mentalen Modelle werden durch Erfahrung, Vorkenntnisse und Handlungsweisen individuell als auch kollektiv geprägt und werden zu Automatismen. Vgl. Braidt, Andrea B.: *Film-Genus*. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung. Marburg: Schüren 2008, S. 7.

[4] Braidt untersucht in ihrer Filmanalyse den Moment der Musiknummer in 4 Krisensituationen von Film-Genus. Braidt: *Film-Genus*, 2008, S. 8.

schreibungen anstatt Genreklassifizierungen. Dadurch wird ein konstitutiver Faktor in der Konstruktion von Genre und Gender im Film durch die Beobachtung der beiden Kategorien etabliert. Es werden text-fokussierte Versionen von Gender und Genre umgangen und eine Analyse von Gender und Genre durch die Beobachtung ermöglicht. Dieser Ansatz der Beobachtung erscheint äußerst fruchtbar für eine nicht-typologisierende und anti-essentialistische Fassung der beiden verwandten Kategorien, ohne dabei a-historische und essentialistische Konzepte dieser zentralen Kategorien fortzuschreiben.[5] Die destabilisierenden und dekonstruierende Tendenzen in der Filmgenretheorie ‚biegen und brechen' die vermeintlich stabilen Genregrenzen auf und liefern Ansätze und Vorschläge zur Entgrenzung von Genres.

[5] Vgl. Braidt: Einleitung. Gender und Genre in den Filmwissenschaften, 2004, S. 197.

1 Melodram

Im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehen drei Filme, die auf ihre melodramatischen Merkmale hin untersucht werden, daher ist das filmische Melodram die maßgebende Kategorie. Diesem Genre geht nicht nur eine lange Tradition voraus, sondern es ist ebenso ein sehr offenes Genre. Deswegen werden nun anhand der historischen Tradition die Grundzüge und die Entwicklung des Melodrams dargelegt. Dabei ist die Herausforderung nicht eine Gliederung oder eine Aufstellung von oft widersprüchlichen und kritischen Reaktionen auf das Thema des Melodrams in eine kohärente Struktur zu organisieren, also eine Einführung in dieses komplexe Gebiet der Filmtheorie zu leisten. Nicht nur weil dies den Umfang der vorliegenden Arbeit sprengen würde, sondern weil das weite Feld des Melodramatischen in Hinblick auf die drei ausgesuchten Filme abgesteckt und definiert werden soll. Denn es gibt keine einheitliche Definition dessen, was ein Melodram ist. Am nützlichsten ist diese Definition:

> „Das Melodram ist eine dramatische Geschichte, in der die emotionalen Effekte durch musikalische Begleitung hervorgehoben werden. Dies erlaubt nämlich die melodramatischen Elemente als Bestandteile eines Systems zu begreifen, dass der Geschichte Farbe und Kontrast verleiht, indem emotionale Höhen und Tiefen der Erzählung betont werden. Dieser Zugang bietet den Vorteil, dass er die Problematik des Melodrams als eine des Stils und der Artikulation formuliert.“[6]

Die gegenwärtige Relevanz des Melodrams zeigte unteranderem die Tagung *Das Melodram. Ein Medienbastard* des Graduiertenkollegs *Mediale Historiographien* in Erfurt, gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft, in dessen Prospekt zu entnehmen ist:

> „Das Melodram taugt […] als Genre, das soziale und geschlechtliche Widersprüche gleichermaßen ausstellt und hegt. Zugleich scheint das Melodram eine lose Form ausgebildet zu haben, in der die Ausbildung eines Genres und die Reflexion des Werdens eines Genres ineinander übergehen.“[7]

In der vorliegenden Arbeit werden nun einige Aspekte über die unterschiedlichen Möglichkeiten der Verwendung des Melodrams untersucht. Der Begriff des Melodramatischen für die Untersuchung definiert und versucht gleichzeitig, die damit verbundenen Debatten zu den einzelnen Diskursen wie Autorschaft, Genre, Ideologie, filmische *mise-en-scène*, Feminismus, *Gender Studies*, Psychoanalyse und Rezeption mittels der drei Filmanalysen aufzuzeigen.

---

[6] Elsaesser, Thomas: Tales of Sound and Fury. Anmerkungen zum Familienmelodram. In: Cargnelli, Christian (Hrsg.): *Und immer wieder geht die Sonne auf*: Texte zum Melodramatischen im Film. Wien: PVS 1994, S. 93-127, hier S. 103.

[7] Menke, B./Schäfer, A./Eschkötter, D./Kranz, I.: *Das Melodram. Ein Medienbastard*. Veranstaltung des Graduiertenkollegs „Mediale Histographien“. Erfurt, 02.-04. Juni 2011. Prospekt. <http://www.mediale-historiographien.de/inhalte/veranstaltungen/2011-06-02_Das_Melodram._Ein_Medienbastard_Prospekt.pdf> Zugriff: 06.06.2011. Die zugehörige Publikation wurde erst nach Abgabe der Disseration veröffentlicht: Eschkötter, Daniel/Menke, Bettina/Schäfer, Armin (Hrsg.): *Das Melodram*. Ein Medienbastard. Berlin: Theater der Zeit 2013.

1.1 Der melodramatische Prototyp: Ariadne

Für einige, grundlegende Merkmale des Filmmelodramas kann bis in das letzte Viertel des achtzehnten Jahrhunderts auf Frankreich und Deutschland verwiesen werden.[8] Das Melodram ist entstanden aus der Verbindung von der Tragödie und dem Melodrama, einer Form des Musiktheaters. Der Begriff *Melodrama*[9] kommt ursprünglich aus dem europäischen Theater, er bezeichnete im späten achtzehnten Jahrhundert eine Darstellungsform in der Monologe über Schicksalsschläge auf der Bühne mit Instrumentalmusik akzentuiert und emotional gesteigert wurden. Eine zwischen Singspiel und Sprechtheater angesiedelte Gattung, ohne aber, wie in der Oper, im ariosen Gesang zu verschmelzen.[10] Davon ausgehend wird jede theatralische und später filmische Form als ‚melodramatisch' bezeichnet, deren Leitmotive und ästhetisches Gestaltungsprinzip große und bedeutsame Gefühle und Leidenschaften darstellen, um bei den Rezipienten bestimmte Emotionen hervorzurufen. Am Ende des klassischen Melodram des Theaters steht der Sieg des Guten über das Böse, dagegen ist im filmischen Melodram eine pessimistische Grundhaltung festzustellen, die oft das Scheitern der Protagonisten in ihren Bemühungen, eine Liebesbeziehung gegen die gesellschaftlichen Normen zu verwirklichen, vorführt.[11]

Als Urheber der Traditionsreihe dieser dramatischen Gattung und als Anregung für die Produktion deutschsprachiger Stücke gilt unangefochten Jean-Jaques Rousseaus ‚lyrische Szene' *Pygmalion* (1770).[12] Modellgebend für spätere Melodramen sind die vom Komponisten Georg Benda vertonten Stücke *Ariadne auf Naxos* (1775) und *Medea* (1775), die beide auf antike Stücke zurückgehen. Die Uraufführung von *Ariadne auf Naxos* im Schlosstheater von Gothar 1775 markiert somit die Geburtsstunde des deutschen Melodrams und feierte wahre Triumphe.[13] Auf der Grundlage einer Kantate (1765) von H. W. von Gerstenberg fügte Georg Brandes seiner Inszenierung einen Monolog von Theseus hinzu und Benda sorgte für die musikalische Untermalung. Die Innovation des Stückes ist die Kombination von Musik und Text, hier verbindet das Melodram die Vorzüge der Sprache (Verständlichkeit) mit den Vorzügen der Musik (Affektwirkung) in einer Mischgattung und intermedialen Koppelung:

---

[8] Schmitt, Christian: *Kinopathos*. Große Gefühle im Gegenwartsfilm. Berlin: Bertz+Fischer 2009, S. 114ff.
[9] Von griech. *melos* für ‚Lied' (Musik) und *drama* für ‚Handlung' (Wort). Vgl. Vossen, Ursula: Melodrama. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart 2007, S. 434.
[10] Zumbusch, Cornelia: Proserpina versus Pygmalion. Melodramatische Bewegung bei Goethe und Rousseau. In: Fleckner, Uwe/Kemp, Wolfgang u.a. (Hrsg.): *Vorträge aus dem Warburg-Haus*. Band 10. Berlin: Akademie 2007, S. 109–142, hier S. 113.
[11] Vgl. Seeßlen, Georg: *Romantik & Gewalt*. Ein Lexikon der Unterhaltungsindustrie. Bd. 2. München: Manz Verlag 1973, S. 253.
[12] *Pygmalion*, 1762 verfasst, 1770 zuerst in Lyon und 1772 für den deutschsprachigen Raum in übersetzter Fassung erstmals in Weimar aufgeführt. Vgl. Küster, Ulrike: *Das Melodrama*. Zum ästhetikgeschichtlichen Zusammenhang von Dichtung und Musik im 18. Jahrhundert. Frankfurt/Main: Peter Lang 1994, S. 3.
[13] Vgl. Schimpf, Wolfgang: *Lyrisches Theater*: Das Melodrama des 18. Jahrhunderts. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 1988, S. 17.

> „Text und Musik vermochten sich so gegenseitig zu stützen, zu erklären und in ihrer Wirkung zu verstärken. Die aus dieser Verbindung entstandene Gattung demonstrierte […] in unübertroffener Weise, daß das Ganze mehr war als die Summe seiner Teile. Kommt dem gesprochenen Textkörper eines Melodramas in erster Linie eine sinngebende und handlungstragende Bedeutungsfunktion zu, so gestaltet der instrumentale Musikkörper die nicht weniger bedeutungsvollen unbewußt-affektiven Motivationen und Stimmungen der Akteure. Beide Künste stützen sich so gegenseitig und haben ihren spezifischen Anteil an der Entstehung dieser bemerkenswerten, höchst artifiziellen Mischform aus ‚Verstandessprache' und ‚Empfindungssprache'."[14]

Mit *Ariadne auf Naxos*, dem „Prototyp des deutschen Melodramas"[15], der „Tragödie der einfachen Seele"[16], dem „Drama der alltäglichen Gefühle"[17], werden exemplarisch einige entscheidende Grundzüge melodramatischen Erzählens aus einer literaturhistorischen Traditionslinie des Melodrams heraus entwickelt. Denn für das melodramatische Erzählen typisch liegt hier der Fokus auf der weiblichen Protagonistin. Ariadne ist einerseits gut, treu, liebevoll und andererseits eine verlassene und leidende Frau.[18] Somit ist sie in beiden Aspekten ein Vorbild für alle nachfolgenden, melodramatischen Protagonistinnen.

Seit dreitausend Jahren verläuft der *Ariadne*-Mythos durch die abendländische Kulturgeschichte und gerät dabei nie in Vergessenheit. Aufgrund der diversen Rezeptionsformen entzieht sich der Mythos wie kaum ein anderer bis heute einer einheitlichen Erzählweise. Maßgebend für die Rezeption in Literatur und Kunst sind die Mythologien der beiden römischen Autoren Catull und Ovid, trotz unterschiedlicher und widersprüchlicher Erzählweisen. Besonders Catulls *Ariadne*-Monolog fand von der Renaissance bis in die deutsche Romantik vielfältige Nachahmung. Seit dem frühen siebzehnten Jahrhundert fand der Mythos in ganz Europa eine heute kaum mehr zu überblickende Verbreitung in Kunst, Musik und Literatur.

Ariadne ist die Tochter des kretischen Königs Minos und sie verliebt sich in Theseus, einen attischen Königssohn. Er ist als ein Opfer für den Minotaurus, Ariadnes Halbbruder und ein Mischwesen aus Mensch und Stier, bestimmt. Ariadne verhilft Theseus, nachdem er das Ungeheuer getötet hatte, durch den sprichwörtlichen Ariadnefaden aus dem Labyrinth des Minotaurus zu entkommen. Daraufhin verspricht Theseus ihr aus Dankbarkeit die Heirat in Athen, jedoch lässt er seine Retterin auf der Insel Naxos zurück. Seine Beweggründe sind sehr umstritten, möglicherweise hat er sie aus patriotischen Gründen verlassen.[19] Dem ungeachtet begeht sie aus enttäuschter Trauer Suizid und wurde so zu einer mythischen Sterblichen.

---

[14] Küster: Das Melodrama, 1994, S. 1.
[15] Schimpf: *Lyrisches Theater* 1988, S. 26.
[16] Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle*. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit. Berlin: Vorwerk 8 2004, hier: S. 179.
[17] Ebd., S. 181.
[18] Vgl. Schmitt: *Kinopathos*, 2009, S. 117.
[19] Vgl. Köhn, Silke: Ariadne. In: Walther, Lutz (Hrsg.): *Antike Mythen und ihre Rezeption*. Ein Lexikon. Leipzig: Reclam 2003, S. 52–58.

Bendas *Ariadne auf Naxos* beginnt mit dem zögerlichen Entschluss Theseus', die schlafende Ariadne zu verlassen. Nach seiner Flucht erwacht die Unglückliche und durchlebt, ähnlich wie in der Dichtung Catulls, verschiedene Stadien der Gemütsbewegung, an deren Ende ihr tödlicher Sturz ins Meer steht. Sie hat alles aufgegeben, um ihrem geliebten Theseus zur Flucht zu verhelfen. Ihre Schuld liegt im Verrat an ihrer Familie und ihrer Heimat zugunsten eines Fremden. Bendas *Ariadne* ist weder eine Erzählung noch ein Drama, das kleine Melodram durchläuft auf knappstem Raum den tragischen Spannungsbogen von einer verzweifelten, aber noch nicht ganz ausweglosen Situation über den Moment der erwachten Hoffnung, hin zum Umschlag in die endgültige Katastrophe. Der Komponist Karl-Friedrich Zelter fasste die Handlung zugespitzt zusammen: „Erst schläft sie, dann schimpft sie und endlich stirbt sie".[20] Entscheidend sind weniger die Ereignisse selbst, als das, was zwischen Erwachen und Tod in der Figur Ariadne ausgelöst wird: „Das Leiden *an* den Ereignissen."[21] Somit ist jedes Thema für ein Melodrama geeignet, solange es Gelegenheit zur Darstellung von variationsreichen Emotionen gibt, insbesondere das Thema der unglücklichen Liebe:

> „Die Urangst des Verlassenwerdens ist der Grund für die Beliebtheit des Ariadne-Stoffes. Die seelische Erschütterung wird durch die empfindsame Schilderung des Gefühls offen gelegt, die Idee der Erlösung durch eine göttliche Macht hat ausgedient. Nicht Heldentaten und göttliche-wundersame Erscheinungen waren gefragt, einzig das rein Menschliche ist aufgerufen, in all seiner Unerbittlichkeit und schicksalhaften Konsequenz. Es ist die Unbedingtheit der Liebe und deren Erfüllung, verbunden mit schicksalhafter Tragik. Das Bedürfnis nach Rührung und wahrer Gefühlsempfindung, aber auch die Sehnsucht nach Befreiung brach sich im Ariadne-Mythos Bahn."[22]

Bei der Herausarbeitung des Melodramatischen mithilfe des *Ariadne*-Stoffes geht es um den entscheidenden Strukturmoment melodramatischen Erzählens, nämlich um ihren Monolog mit dem gesamten Spektrum an unterschiedlichen Emotionen. Beginnend mit Freude und Zuversicht, führt er über Sorge zu Wut und Rachsucht, bis letztlich die pure Verzweiflung sich in dem selbstgewählten Tod potenziert. Dabei wird die emotionale Reise der Heldin vor allem durch die musikalische Begleitung unterstützt und damit auf die Grenzen des Sagbaren verwiesen. Ein weiteres grundlegendes Merkmal ist die topische Struktur. Auf der einen Seite Kreta, ihre Heimat und der Ort der Familie, auf der anderen Seite Athen, der mögliche Ort für neue familiäre Bindungen. Den sie aber nie erreichen wird, denn sie sitzt irgendwo dazwischen, auf Naxos, fest. Vor allem durch Methapern und Naturbeschreibungen wird Naxos als Stimmungsbild und Ausdruck ihrer Gefühle greifbar. Die Musik und der Text unterstützen sich dabei gegenseitig in der Funktion, Ariadnes Gefühlschaos den Rezipienten zu verdeutlichen:

---

[20] Schottländer, Johann-Wolfgang (Hrsg.): *Karl Friedrich Zelters Darstellungen seines Lebens*: Zum ersten Male vollständig nach den Handschriften. Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft 1931, S.119.
[21] Schmitt: *Kinopathos*, 2009, S. 117.
[22] Köhn: Ariadne, 2003, S. 56–57.

> „Der Schwerpunkt liegt jedoch, im Falle von Ariadne, niemals auf einer letztgültigen Legitimation des erfahrenen Leids, und so ist das Pathos des Melodramas nicht im Schiller'schen Sinne ‚erhaben'. Stattdessen macht das Melodrama gerade das, was ein Drama – im Sinne der normativen Ästhetik des 18. Jahrhunderts – nicht tun sollte: Es stellt, indem es das Leiden zu einem eindrucksvollen ‚Gemälde' verdichtet, dieses auf Dauer und verschiebt somit das Gleichgewicht zugunsten der exzessiven Leidensdarstellung, die kaum noch legitimiert ist. […] Zumindest die Suche nach der Bedeutung des am eigenen Körper Erlittenen gestaltet Brandes' *Ariadne* allerdings aus, vor allem in der Form der fragenden Selbstbespiegelung."[23]

Nach über zwei Jahrzehnten der Auseinandersetzung ist für den Philosophen Friedrich Nitzsche Ariadne die „Herrin des Labyrinths".[24] Sie ist sogar das Labyrinth selbst, in dem man(n) sich verlieren kann, aus dem es für die Helden kein Entrinnen gibt und an dem sie scheitern, da sie nicht entkommen können.[25] Der Intellektuelle Michel Foucault spielte 1977 die Überlegung durch, wie die Fabel überliefert worden wäre, wenn der Ariadnefaden schon im Labyrinth gerissen wäre. Theseus hätte sich im Labyrinth verirrt und Ariadne sich erhängt, weil sie es satt hatte, auf ihn zu warten:

> „Der berühmte und so fest gedachte Faden ist zerrissen; Ariadne ist verlassen worden, ehe man es glauben mochte. Und die ganze Geschichte des abendländischen Denkens ist neu zu schreiben."[26]

Die Figur der Ariadne kann für das Bild einer selbstbefreiten Weiblichkeit stehen. Ihr Suizid rettet sie vom Abdriften in die Identitätslosigkeit. Die endgültige Suche nach der Bedeutung, die ein Melodram wie *Ariadne auf Naxos* in Form und Frage ausgestaltet ist die Verbindung, wie sie das Stück in Sprache, Musik und Schauspiel auszudrücken sucht.

Im Gegensatz dazu besteht im Film tatsächlich die Möglichkeit, Bilder zu zeigen. Motivisch lassen sich an die Ariadne-Tradition, das Element des Wassers, in all seinen Formen und Aggregatzuständen anschließen, auch als Eis und Schnee, als die Wellen eines aufgewühlten Meeres, oder ebenso die elementare Wucht einer Flussströmung. Diese Elementarkräfte können als die Zutaten einer typisch melodramatischen Grundkonstellation – eine verlassene Frau leidet unter der Abwesenheit ihres Geliebten – angesehen werden, die auch in den zu untersuchenden Filmen eine tragende Rolle spielen. Dabei unterstützen die Kräfte der Natur, in *The Hours* und in *A Single Man* insbesondere das Wasser in all seinen Formen, welches die Filme visuell und akustisch entfesselt, den Emotionen der Figuren zu entsprechen und ihnen Ausdruck zu verleihen.[27]

---

[23] Schmitt: *Kinopathos,* 2009, S. 119.
[24] Dietzsch, Steffen: Ariadne. In: Niemeyer, Christian (Hrsg.): *Nietzsche-Lexikon*. Darmstadt: Wiss. Buchges. 2009, S. 30.
[25] Reschke, Renate: Ariadne. In: Ottmann, Henning (Hrsg.): *Nietzsche-Handbuch*: Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 192.
[26] Foucault, Michel: Der Ariadnefaden ist gerissen. In: Foucault, Michel/Deleuze, Gilles: *Der Faden ist gerissen*. Berlin: Merve 1977, S. 7–12, hier S. 7–8.
[27] Im Unterschied zu Ariadne leiden einige Heldinnen allerdings wortlos. Wo Brandes' Heldin noch vielfältige Worte findet, um der eigenen Situation Ausdruck zu verleihen, liegen die Artikulationen (Schreie) schon jenseits

1.2 Positionierung des filmischen Melodrams

Natürlich lässt sich das gegenwärtige Filmmelodrama aus einer ganzen Reihe von Traditionslinien heraus ableiten. Dennoch zeigt die mythologische Figur der *Ariadne* die grundlegenden Kennzeichen einer alltäglichen Erfahrung auf: Das Leiden einer verlassenen Frau an einer gescheiterten Liebesillusion. Aus dem Sturz vom Felsen, ist ein Sturz der Heldin aus der Illusion der Liebe geworden. Das dramaturgische Schema der Ariadne wird sich demnach im Melodram des Hollywoodkinos wiederfinden. Der Prozess gipfelt auf der Bühne wie im Film im Bild der verlassenen oder sterbenden Heldin. Auch wenn ein Happy-End naht:

> „Mag in anderen Filmen ein nahender Retter diesen Prozeß auch zu einem glücklichen Ende wenden, der Sturz des Bewußtseins, das sich im Verlust der Liebesillusion endgültig verworfen, verlassen und todesnah weiß, bildet die apotheotische Grundfigur […] des modernen Filmmelodramas.“[28]

Während zu Beginn zumeist adlige Frauen im Zentrum der Geschichte standen, erfolgte im neunzehnten Jahrhundert eine Annäherung der Figuren und Schauplätze an die Realität der Rezipienten. Zudem zeichnet sich eine immer reduziertere Rolle ab, die dem Melos des Dramas, also der Musik zugemessen wird. Die ‚namensgebende‘ Musik verschwand aus technischen Gründen sukzessive und weitgehend in den Hintergrund.[29] So entwickelte sich allmählich der Begriff Melodram oder auch Melodrama[30] zur Bezeichnung für ein Drama, das auf einem vereinfachten Konflikt und einer schematischen Figurenzuordnung zwischen Gut und Böse beruht. Andre thematische und/oder formale Quellen sind der Schauerroman, die *gothic novel*, aus England, in Italien die Oper, die melodramatische Motive verarbeitet, in Frankreich das Kostümdrama und der historische Roman, in Deutschland das hohe Drama und die Ballade des neunzehnten Jahrhunderts, Vaudeville-Stücke und die Pantomime.[31] Für Georg Seeßlen entwickelte sich das Melodram gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts zusammen mit dem bürgerlichen Weltbild:

> „Es ist zunächst eine säkularisierte Form der Tragödie; das Handeln der Protagonisten wird nicht mehr von Göttern oder göttlichen Kräften bestimmt, sondern von den Menschen selber und von den ‚Werten‘, die sie sich geschaffen haben. Schon zu Beginn der Entwicklung des Melodrams wird das Gefühl gesteigert und gleichsam ‚überhöht‘ durch künstlerische und literarische Kunstgriffe; das Beiwerk ist grund-

---

dessen, was gesagt werden kann. Das ist nicht durchgehend so, aber deutet bereits eine Tendenz an. Hier und andernorts stehen nur noch stammelnde Laute zur Verfügung wie am Ende von Brandes‘ Text.

[28] Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, 2004, S. 184.

[29] Vgl. Rother, Rainer (Hrsg.): *Sachlexikon Film*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1997, S. 195.

[30] Der Begriff Melodram bezeichnet als Oberbegriff alle melodramatischen Erscheinungsformen, er stammt ursprünglich aus der Literatur- und Musikwissenschaft, dort wird häufig der Begriff Melodrama verwendet, für eine Form eines für die selbstständige Bühnenaufführung konzipierten musikalisch gestaltetes Kleindramas tragischen Inhalts. Vgl. Küster: *Das Melodrama*, 1994, S. 2.

[31] Vgl. Schmitt: *Kinopathos*, 2009, S. 132.

> sätzlich Metapher. Ein Gewitter ist hier nicht bloß eine Naturerscheinung, sondern Ausdruck ‚schwerer seelischer Kämpfe'."[32]

Das Melodram bildet das ‚populäre' Gegenteil zu der anerkannten, sowie weitverbreiten ‚aristokratischen' Tragödie. Die Tragödien zeichnen sich durch das Merkmal der Fremdbestimmung aus, das Individuum ist dem göttlichen Willen ausgeliefert. Demgegenüber proklamierte das Melodram eher die Hinwendung zum emotionalen Leiden und der Suche nach individuellen, selbstbestimmten Wegen zur Glückserfüllung. Die göttliche Fügung im Melodram wurde ausgetauscht durch den gesellschaftlichen Zwang, der ebenso starr und unüberbrückbar das Schicksal der Menschen bestimmt. In der Liebe versucht der Held/die Heldin des Melodrams seine eigenen Grenzen zu überspringen und scheitert daran, ebenso wie der Held des Königdramas scheitert, wenn er in seiner Machtgier die Kräfte des Schicksals sucht und herausfordert. Im zwanzigsten Jahrhundert schließlich wandert das Genre in den Film ein und das Kino wurde zum Ort der medialen Verschiebung und Neuprägung. Da der melodramatische Genrebegriff stilistische wie thematische Aspekte abdeckt, sind die literarische Definition eines Melodrams und der filmische Begriff eines Melodrams nicht identisch: „Das Film-Melodram ist zwar eine Fortsetzung des literarischen Melodramas, es ist aber zugleich auch dessen Revolutionierung zu einer neuen Qualität."[33] Die Literatur- und Filmwissenschaft hat den Einfluss dieser heterogenen Traditionen genauestens erforscht und das melodramatische Genre lebt gegenwärtig immer noch als eines der populärsten Filmgenres fort:

> „Das Melodram traf mit dem Kino auf ein Dispositiv, das eine Psychodynamik entfesselte, mit der es insbesondere Frauen adressierte. Denn Affektivität, die Bewegtheit, in der die Glückswechsel sich mitteilen, sind (in der Zeit der Entstehung des Melodrams und der seiner Entwicklung(en)) weiblich codiert. Auch wenn das Melodram vor allem mit starren Genrekonventionen, visuellen und dramaturgischen Klischees verbunden ist oder verbunden zu sein scheint, hat das Genre aus den Medien, die es kombiniert und mit eigener Artifizialität exponiert, immer wieder neue Elemente des Ausdrucksgewonnen und die Regeln des Codes abgewandelt. Das Melodram ist durch die Spannung von Code und reiner Sinnlichkeit gekennzeichnet. […] Diese Spannung wird durch die andere von Dramaturgie und des gesteigerten Ausdrucks, der Integration (etwa im Tableau) und der reinen Artifizialität gekreuzt."[34]

Das filmische Melodram ist nur schwer greifbar, dennoch sehr umfassend erforscht worden, weil es immer wieder als Paradigma grundsätzlicher filmtheoretischer Überlegungen einstehen musste. Das Etablieren des Genres Filmmelodram ist auf die eigene filmische Sprache, auf den eigenen filmischen Realismus und auf die eigene filmische Stilisierung zurückzuführen. Soll die Mythologie des Genres begriffen werden, geht es nicht um eine Definition von

---

[32] Seeßlen, Georg: *Romantik & Gewalt*. Ein Lexikon der Unterhaltungsindustrie. Bd. 2. München: Manz Verlag 1973, S. 221.
[33] Seeßlen: *Kino der Gefühle*, 1980, S. 37.
[34] Menke, B./Schäfer, A./Eschkötter, D./Kranz, I.: *Das Melodram. Ein Medienbastard*. Veranstaltung des Graduiertenkollegs „Mediale Histographien". Erfurt, 02.-04. Juni 2011. Prospekt. <http://www.mediale-historiographien.de/inhalte/veranstaltungen/2011-06-02_Das_Melodram._Ein_Medienbastard_Prospekt.pdf> Zugriff: 06.06.11.

Genregesetzen, sondern um die Beschreibung thematischer Konstanten.[35] So lässt sich das Theoretisieren des Melodrams auch als Paradigmenwechsel innerhalb der Filmwissenschaft lesen und wurde in unterschiedlichen Argumentationszusammenhängen rehabilitiert. Die Bandbreite beginnt bei den Auteur-Theorien[36] der sechziger Jahre, für die *Nouvelle Vague* wurde das melodramatische Genre als der Inbegriff des Hollywoodkinos amerikanischer Regisseur angesehen, über ideologiekritische Ansätze und denen der feministischen Filmtheorie der siebziger Jahre bis zu neo-historischen Positionen, zum Beispiel als paradigmatischer Fall des Hollywoodmelodrams in den strukturalistischen Genretheorien.[37]

Der in dieser Arbeit eingeführte Begriff Melodram wird nach der Definition von Thomas Elsaesser bezeichnet und verwendet. Ebenso wie Peter Brooks, dessen Studie *The Melodramatic Imagination* (1976)[38] die wissenschaftliche Diskussion um das Melodrama für die literaturwissenschaftliche Forschung prägt, legte Elsaesser als Erster mit seinem Aufsatz *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama* (1972) einen Grundstein für die erste Auseinandersetzung mit dem Kinomelodram und den positiven Konnotationen für die filmtheoretische Diskussion. Er entwickelt eine Genealogie des Melodrams quer durch Formen und Jahrhunderte, bis hin zur populärsten Variante des Melodrams, dem Familienmelodram (*family melodrama*) im Kino der fünfziger Jahre und wies dem Genrekino Hollywoods die wesentlichen Strukturmerkmale des Melodramatischen zu.[39] Für Elsaesser ist in den Familienmelodramen der fünfziger Jahre der Raum für äußere Aktion beschränkt, daher werden die dramatischen Konflikte unter anderem in das Dekor, in die Farbe und Musik sublimiert und auf komplexe Weise Prozessen der Symbolisierung unterworfen. Diese Sublimierung findet ausschließlich innerhalb der Familie statt. Im Vordergrund stehen schmerzhafte Generationenbeziehungen und nicht wie üblich eine durch Verzicht und Entsagung gekennzeichnete Liebesbeziehung. Hier werden in der Inszenierung gesellschaftliche Krisen, der Kampf und die Widersprüche zwischen individuellen Interessen und kollektiven Zwängen der

---

[35] Vgl. Seeßlen: *Kino der Gefühle*,1980, S. 37–38.

[36] Besonders durch die französische Zeitschrift *Cahiers Du Cinéma* Nr. 189 die Sirk im April 1967 eine Sondernr. widmet und als ‚auteur' wiederentdeckt. 1968 wird Sirk von Andrew Sarris in dessen Autoren-Bibel ‚The American Cinema' ins Pantheon der Autoren gesetzt. Vgl. Block, Hans-Michael/Töteberg, Michael (Hrsg.): *Douglas Sirk*. Imitation of Life: Ein Gespräch mit Jon Halliday. (Aus dem Engl. von Robert Wohlleben) Frankfurt/Main: Verlag der Autoren 1997, S. 264.

[37] 1971 widmet die britische Zeitschrift *Screen* Sirk und seinen Filmen eine ganze Ausgabe, mit Jean-Luc Godars Kritik zu *A Time of Love and a Time to Die* von 1959 und Notitzen von Jon Halliday.

[38] Brooks beschreibt mit dem ‚melodramatic mode' eine literarische Darstellungsweise bei Balzac und Henry James: Brooks, Peter: *The Melodramatic Imagination*. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven/London: Yale Univers. Press 1976.

[39] Elsaesser untersuchte die Funktion des Filmmelodrams für die amerikanische Nachkriegskultur. Elsaesser, Thomas: Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. In: *Film Genre Reader III* (edited by Barry Keith Grant). Austin: University of Texas Press 2003, S. 366–395. Oder: Elsaesser, Thomas: Tales of Sound and Fury. Anmerkungen zum Familienmelodram. In: Cargnelli, Christian (Hrsg.): Und immer wieder geht die Sonne auf: Texte zum Melodramatischen im Film. Wien: PVS 1994, S. 93–127.

Gesellschaft abgehandelt, persönliche Gefühle betont und ausgelotet. Elsaesser bezieht sich auf die Freudsche Psychoanalyse, die in Amerika nach dem Zweiten Weltkrieg sehr populär wurde. Durch Ironie und Pathos wird den Rezipienten ermöglicht, die existierenden Muster und jene Mechanismen einer Gesellschaft aus einer privilegierten Position heraus zu erkennen und zu bewerten, die den Figuren selbst unzugänglich bleiben[40]:

> „Indem das Melodram seine Rhetorik des Exzesses entfaltete und die Asymmetrien des Pathos und der dramatischen Ironie ausschöpfte, verlieh es denjenigen eine Stimme, die bislang keine Stimme hatten (‚die Eloquenz der Stummheit') und trug sogar zu Konfliktlösung bei (indem es die grundlegenden Widersprüche der Gesellschaft bloßlegte).“[41]

Er konstatiert, dass die „einzig authentische Form der Tragödie“[42] gegenwärtig das Filmmelodram darstellt. Die Siebziger und Achtziger können als eine Übergangszeit verstanden werden, als eine Ausdifferenzierung der traditionellen Genres. Das Jahr 1975 ist als eine Zäsur bestimmt durch die Beeinflussung des Kinofilms, durch das Massenmedium Fernsehen und des neuen aufkommenden Medium Video. Jedoch vor allem durch die Emanzipation der Frau. Mittlerweile nehmen die täglichen Soap-Operas und Telenovelas im Fernsehprogramm immer mehr den Platz des klassischen Kinomelodrams ein, während das Genre sich im Kino verändert und auf neue Lebenssituationen von Frauen reagiert. In den neunziger Jahren erleben die melodramatischen Stoffe eine Renaissance und Laura Mulvey hält fest:

> »The Hollywood Melodrama is part of American ›myth‹ but rather than looking back and retelling and recording the narratives of the public sphere, it symptomises the history of its own time, figuring an aspiration to retreat into the privacy of the new white suburbs out of the difficulties of contemporary political life.«[43]

Die meisten Melodramen sind Literaturverfilmungen und gehen oft auf Trivial- und Frauenromane, aber auch auf Weltliteratur zurück, wie etwa *The English Patient*[44], ein Indiz dafür, dass jede Zeit ein Verlangen nach der eigenen Interpretation eines Stoffes verspürt.[45]

Der Begriff Melodram wird im Deutschen enger gefasst als etwa im Englischen oder Französischen, hier schließt er auch Abenteuer- und Kriminalgeschichten mit ein. In Deutschland setzte der Kinoboom später als in anderen Ländern, erst im Jahr 1908, ein. Die Kinos wurden vor allem von Frauen besucht, dementsprechend werden ihre sozialen Probleme zu einer

---

[40] Cargnelli, Christian: Sirk, Freud, Marx und die Frauen. Überlegungen zum Melodram. Ein Überblick. In: Cargnelli, Christian (Hrsg.): *Und immer wieder geht die Sonne auf*: Texte zum Melodramatischen im Film. Wien: PVS 1994, S. 11–33, hier S.14.

[41] Vgl. Elsaesser, Thomas: Melodrama: Genre, Gefühl oder Weltanschauung? In: Frölich, Margrit/Gronenborn, Klaus/Visarius, Karsten (Hrsg.): *Das Gefühl der Gefühle*. Zum Kinomelodram. Marburg: Schüren 2008, S. 11-34, hier S. 14.

[42] Vgl. ebd., S. 12.

[43] Mulvey, Laura: *Fetishism and Curiosity*. Bloomington: Indiana Univ. Press 1997, S. 24.

[44] *The English Patient* (USA/UK 1996) R: Anthony Minghella, DB: Anthony Minghella nach dem gleichnamigen Roman (1992) von Michael Ondaatje.

[45] Beispielsweise *Imitation of Life* von Fannie Hursts (John M. Stahl 1934, Douglas Sirk 1958) und Lloyd C. Douglas *Magnificent Obsession* (Stahl 1935, Sirk 1953).

besonderen Tragödie einer einzigen, einzigartigen Frau stilisiert und dadurch metaphysisch. Dabei orientierte sich das neue Erzählkino vor allem am bürgerlichen Drama und entwickelt sich aus dem ‚Kino der Attraktionen'[46] heraus, es verlieh dem Alltäglichen einen ‚Ereignischarakter' und kam dadurch zu seiner populären Form des Melodrams.[47] Dabei handelt es sich um „ein Kino der Gefühle, der Leidenschaften, der Ambivalenz von weiblicher Autonomie und Unterwerfung, von Unschuld und triebhaftem Schurkentum – um die (scheiternde) Initiation der Frau in der kleinbürgerlichen Gesellschaft."[48]

Steve Neal bietet in seiner Untersuchung *Genre und Hollywood* eine umfassende und überzeugende Einführung in das Studium des Filmgenres. Er zeigt neue Argumente über die Bedeutung des Genres auf, um das Hollywoodkino zu verstehen. Er fordert breitere und flexiblere Vorstellungen von Genres und mehr Aufmerksamkeit für die Diskurse und Praktiken von Hollywood selbst. Detailliert argumentiert er an dem großen Genre Melodram, dass das Genre ein wichtiges und produktives Mittel des Denkens über das neue und alte Hollywood, seine Geschichte, sein Publikum und seine Filme bleibt.[49] Claudia Liebrand und Ines Steiner folgern aus Neals Untersuchung: „Das Genre geht dem Film (logisch) voraus und ist doch (faktisch) sein Effekt."[50] In Filmen konkretisieren sich Genres, und die Filme gestalten, modifizieren diese Genres – setzen sie in Szene. Die Beziehung von Film und Genre ist kompliziert. Denn Genre-Filme operieren nie nur mit den Genre-Konventionen eines einzelnen Genres, sondern immer mit einer Mustersammlung verschiedener Genres. In diesem Zusammenhang spricht man vom Hybridisieren von Genres – der Genre-Hybridisierung.[51]

Im Deutschen wird das Melodram eher auf eine Betonung der Gefühle in Liebes-, Freundschafts- oder Familienangelegenheiten bezogen. Im Folgenden wird das Melodram im weiteren internationalen Sinn behandelt. Der ursprünglich formalen Definition folgte ein rein inhaltliches Verständnis, bestimmt durch thematische Konstanten, welche nur auf der gefühlsbetonenden Wirkung der Stoffe beruht. Schließlich erfolgte die Erweiterung der Definition auf ein „emotional aufgeladenes Drama in Film und Fernsehen".[52] In den Grundzügen entsprechen alle melodramatischen und auch die für die vorliegende Analyse ausgewählten Filme genau

---

[46] Vgl. Schlüpmann, Heide: Melodrama und soziales Drama im frühen deutschen Kino. In: Elsaesser, Thomas/Wedel, Michael (Hrsg.): *Kino der Kaiserzeit*. Zwischen Tradition und Moderne. München: edition text + kritik 2002, S. 80–98, hier S. 82.
[47] Vgl. ebd., S. 81.
[48] Faulstrich, Werner: *Filmgeschichte*. Paderborn: Fink 2005, S. 43.
[49] Neale, Steve: Genre and Hollywood. London/New York: Rouledge 2000, S. 179ff.
[50] Liebrand, Claudia/Steiner, Ines: Einleitung. In: Liebrand, Claudia/Steiner, Ines (Hrsg.): *Hollywood hybrid*: Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film. Marburg: Schüren 2004, S.8.
[51] Vgl. Liebrand, Claudia (Hrsg.): *Hollywood hybrid*: Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film. Marburg: Schüren 2004.
[52] Rausch, Kati: *Der Fall Bess McNeill*: Von der Heiligen zur Hure und wieder zurück. Religion und Sex in Lars von Triers ‚Breaking the Waves'. Hamburg, Diplomica 2009, S. 9.

dem, was laut einer aktuellen Lexikondefinition nach das Melodram ausmacht: Es handele sich dabei um Filme, die „auf triviale Handlung setzen, die Schicksalshaftigkeit des Lebens betonen und den Rezipienten bis zur Gefühlsmanipulation emotional bewegen."[53]

Andererseits bleiben solche inhaltlichen Definitionen offensichtlich einigermaßen vage und allumfassend. Es kann in diesem Genre nicht von einer eigenen Filmsprache gesprochen werden. Was gehört in das Corpus der eindeutigen Melodramen und was nicht? Es gibt etliche Grenzfälle aufgrund der Vielfalt von kulturellen Mustern und unter Berücksichtigung des historischen Wandels. Es gibt keine definitive Reviereinteilung und deswegen wurde schon der Vorwurf erhoben das Melodram sei ein ‚Phantomgenre'.[54] Seeßlen spricht von einem sehr offenen Genre: „Das eine fixe Ikonografie nur in bestimmten Phasen oder bei bestimmten Regisseuren aufweist."[55] Im Gegensatz beispielsweise zum Western ist das Melodram in seiner lokalen und zeitlichen Positionierung nahezu frei. Er fügt ebenso hinzu: „Das Melodrama in Amerika ist etwas grundsätzlich anderes als melodramatische Filme in Europa, die sich nicht zu einem Genre ordnen wollen."[56] Die europäischen Melodramen haben mehr mit der Stilisierung von Gefühlen zu tun, als mit deren Erzeugung. Genres sind in erster Linie Verständigungsbegriffe, als solche ‚unscharf', dabei dem historischen Wandel unterworfen und letztlich entscheiden sie sich erst in der Rezeption. Dabei reicht das Spektrum amerikanischer Melodramen von *Gone with the Wind*[57] über *Cat on a Hot Tin Roof*[58] bis *Out of Africa*[59]. Die Wiederentdeckung des Melodrams und einer melodramatischen Erzählweise, in den siebziger Jahren durch Rainer Werner Fassbinder, in den achtziger Jahren durch Pedro Almodóvar und heute eben durch Todd Haynes, hat auch damit zu tun, dass man das Genre mit dem Blick gegenwärtiger Erfahrungen weit ausdehnen kann. Wie bereits bei den ‚klassischen'[60] Melodramen, handelt es sich heute bei den melodramatischen Spielfilmen um ein Genre, welches hauptsächlich über inhaltliche Merkmale und narrative Konventionen bestimmbar ist. Auch heute noch erzählen Melodramen häufig vom Schicksal einer Frau und werden aus einer dezidiert weiblichen Per-

[53] Vossen: Melodram, 2007, S. 434.
[54] Vgl. Elsaesser: Melodrama, 2008, S. 15.
[55] Seeßlen: *Kino der Gefühle*, 1980, S. 9.
[56] Ebd., S. 10─11.
[57] Der Film (der Filme) erscheint wie die historische Exploration aller späteren amerikanischen Melodramen und ist ein erotisches und emotionales Nationalepos. Es ist die Geschichte der Großmütter der Heldinnen in den Melodramen von Sirk und daher auch ein ‚historisches Melodram' wie *Casablanca* (1942) oder *Doctor Zhivago* (1865). *Gone with the Wind* (USA 1939) R: Victor Fleming, DB: Sidney Howard nach dem gleichnamigen Roman (1936) von Margaret Mitchell.
[58] *Cat on a Hot Tin Roof* (USA 1958) R: Richard Brooks, DB: Richard Brooks, James Poe nach dem gleichnamigen Theaterstück (1955) von Tennessee Williams.
[59] *Out of Africa* (USA 1985) R: Sydney Pollack, DB: Kurt Luedtke nach dem gleichnamigen, autobiografischen Roman (1937) von Karen Blixen.
[60] Das Attribut ‚klassisch' bezieht sich auf die Blütezeit des amerikanischen Melodramas der Tonfilmzeit um 1940. Das deutschsprachige Filmmelodram erlebt in derselben Zeit ebenfalls einen ersten Höhepunkt.

spektive erzählt.[61] In *The Bridges of Madison County*[62] ist es eine schicksalhafte Fügung, die den *National Geographic*-Photografen Robert Kincaid (Clint Eastwood) und die Farmerin Franscesca Johnson (Meryl Streep) im Jahr 1965 zusammenbringt. Es ist letztlich Francescas schmerzhafte Entscheidung, Robert, die Liebe ihres Lebens, zugunsten ihres Mannes und ihrer Kinder zurückzuweisen. Das zentrale Motiv bildet ein emotionaler Konflikt, der in der Regel tragisch endet. Entweder mit dem Tod der Heldin oder mit dem Verzicht auf eine zuvor sehr attraktiv erscheinende Handlungsalternative.[63] Elsaesser spricht von einer radikalen Ambiguität, die das Genre Melodram prägt. Je nachdem, ob die Betonung auf einer Odyssee des Leidens oder auf einem Happy-End liegt, und an welchem Punkt und in welchem Kontext der Bruch erfolgte, kann das Melodram entweder die Subversion übernehmen oder den Eskapismus huldigen. Diese Kategorien hängen für ihn vom sozialen wie historischen Kontext ab.[64]

Ursula Vossen spricht von sechs, vielfältig kombinier- und variierbaren Grundmotiven des melodramatischen Handlungsgerüsts: Erstens die Dreiecksgeschichte, zweitens das Motiv einer extraordinären beruflichen Karriere beziehungsweise des sozialen Aufstiegs, drittens die Geschichte einer großen Prüfung, eines Versagens oder Krisenbewältigung, viertens die Mutterrolle und damit das problematische Verhältnis zum Kind, fünftens die böse Frau, und sechstens mehrere Generationen überspannende Familiensagas (*family melodramas*).[65]

Wie bereits erwähnt, lässt sich das Genre *Melodram* kaum durch formale Gemeinsamkeiten bestimmen, dennoch tauchen einige Motive in vielen melodramatischen Filmen auf. Thema des filmischen Melodrams ist stets der Kampf von Gut gegen Böse. Die klassische Personenkonstellation im Melodram ist das Dreieck einer Liebesgeschichte, in dem alle Protagonisten, die Heldin, der Held und der böse Antagonist miteinander in Beziehung stehen. Der Antagonist bedroht das junge Glück von Held und Heldin oder aber er versucht den moralischen Stolz der Heldin zu brechen. Der Held hilft der bedrohten Heldin, und mit seiner oder der Hilfe von Nebenfiguren kann sie dem oft klassenfremden Antagonisten widerstehen. Alle Charaktere, die mit einer unzähligen Variation von Nebenhandlungen ausgestattet werden können, unterliegen zunächst der maßlosen melodramatischen Schreibweise. Der Antagonist ist ausschließlich böse, nichts an ihm ist gut, ebenfalls ist der Held nur gut. Die besondere und herausragende Bedeutung von Douglas Sirk liegt unter anderem darin, dass er dieses Schema gewendet hat. Bei ihm wird die Klasse, die Gesellschaft, in die Rolle des Antagonisten ver-

[61] Das Pendant bildet das Westerngenre für das Schicksal eines Mannes.
[62] *The Bridges of Madison County* (USA 1995) R: Clint Eastwood, DB: Richard LaGravenese nach dem gleichnamigen Bestseller (1992) von Robert James Waller.
[63] Vgl. Rother: *Sachlexikon Film*, S. 195.
[64] Elsaesser: Tales of Sound and Fury, 1994, S. 98.
[65] Vgl. Vossen: *Melodrama*, 2007, S. 435.

setzt, wohingegen der Held klassenfremd ist, deutlich in *All That Heaven Allows* zu sehen. Bereits in Fassbinders *Angst essen Seele auf* [66] ist der Widerpart die ausschließende Gesellschaft. Mittunter können die Charaktere noch mehr variiert werden, wie zum Beispiel in *Gegen die Wand*[67]. In dem Film sind weder der Held noch die Heldin ‚gut' im gesellschaftlich-moralischen Sinn. Festzuhalten ist, die hier beschriebenen Charaktere unterliegen einer Variationsmöglichkeit und auch die Umwertung der genredefinierenden Charaktere schließt eine Genrezugehörigkeit nicht aus. Martin Deppner betont, dass in diesem Zusammenhang der Druck durch die Gesellschaft, in der sich die Heldin bewegt, eine wichtige Rolle spielt. Häufig ist diese „eine hermetische Gesellschaft […], in der nur der Platz hat, der den herrschenden Normen entspricht."[68]

Wesentliche Grundzüge des melodramatischen Plots sind außerdem eine Eindimensionalität der Protagonisten, das Liebesbegehren der Protagonisten, das eine Krise der Familienordnung heraufbeschwört, die Unersetzlichkeit des Einzelnen und die nicht so schnell vergehende Erinnerung an einzelne Menschen, die Bestrafung der Bösen und die Belohnung der Guten nach durchlittenem Unglück, sowie die bereits erwähnte Emotionalisierung des vollständigen Geschehens.

Auffällig ist aber noch etwas anderes, und diese Eigenart leitet wieder über zur Frage der formalen Merkmale des Genres. Ein typisches Gestaltungsmerkmal ist die Großaufnahme, sie wird vor allem eingesetzt, um das Mienenspiel des Schauspielers besonders deutlich in Szene zu setzen und damit dessen Innenwelt zu vermitteln und zu dramatisieren. Die Großaufnahme des Gesichts, das *Close-Up*, dient vor allem der Psychologisierung einer Figur.[69] Der Einsatz zieht sich durch alle melodramatischen Filme und macht das Gesicht der Protagonisten zum eigentlichen ‚Schauplatz', den die Kamera obsessiv beobachtet, um alle affektiven Reaktionen einzufangen. Die Gefühle und seelischen Vorgänge so offensichtlich zu machen, ist die auffälligste Möglichkeit, die Filmen in Gegensatz zum Theater zur Verfügung steht. Hermann Kappelhoff spricht vom „Schauspiel der einfachen Seele"[70], das sich weniger in den Ereignissen

[66] *Angst essen Seele auf* (BRD 1974) R: Rainer Werner Fassbinder, DB: Rainer Werner Fassbinder. Das Melodram führt in Fassbinders Werk seine Adaptionen von den Douglas-Sirk-Filmen weiter, die bereits zwei Jahre zuvor mit *Händler der vier Jahreszeiten* eingeleitet wurde. Vor allem der Film *All that Heaven Allows* war das strukturelle Vorbild. Seine Bedeutung bekommt *Angst essen Seele auf* dadurch, dass er die Hollywood-Melodramatik Sirks mit der Betrachtung der deutschen Alltagsrealität verbindet.

[67] *Gegen die Wand* (BRD/Türkei 2004) R: Fatih Akin, DB: Fatih Akin.

[68] Deppner, Martin Roman: Mainstream trifft Kunst im Kino. Die Künstlichkeit in Todd Haynes' *Far From Heaven* als Paradigma für sexuelle Identität. In: Schenk, Irmbert/Rüffert, Christine/Schmid, Karl-Heinz/Tews, Alfred (Hrsg.): Experiment Mainstream? Differenz und Uniformierung im populären Kino. Berlin: Bertz+Fischer 2006, S. 120–131, hier S. 121.

[69] Vgl. Pommerening: *Die Dramatisierung von Innenwelten im Film*, 2012, S. 181–182.

[70] Das Filmmelodram hat, worauf bereits Brooks verwies, eine Neigung zur Ausdrucksästhetik der Empfindsamkeit. Das macht Kappelhoff fruchtbar und entwirft eine ausführliche Theorie des melodramatischen Kinos. Ins-

abspielt, als auf dem Gesicht der melodramatischen Helden, der (vor allem, aber nicht nur) mimisch auf diese reagiert. Auch das Lexikon nennt die Großaufnahme des menschlichen Gesichts als einzig formales Spezifikum des Melodramas.[71] „Die Sinn- und Werthorizonte manifestieren sich im Melodrama *in* der leidenden Protagonistin, ihrem Körper und seinen (affektiven) Reaktionen.“[72]

Die Filmmusik ist ein wichtiger, unentbehrlicher und bedeutungsvoller Faktor um die beabsichtigte Gefühlswirkung bei den Rezipienten hervorzurufen und zu verstärken. Zusammenfassend lässt sich festhalten: Gefühle, Sentimentalität, Liebe, Eifersucht, Herzschmerz und das Schicksal einer Frau werden beim amerikanischen Melodrama der fünfziger Jahre im Rahmen der bürgerlichen Kleinfamilie als sexuelle Unterdrückung und Frustration entfaltet. Die weibliche Heldin, die im Zentrum steht, leidet an der Herrschaft eines überdominanten Mannes im Rahmen einer begrenzten Figurenkonstellation. Es geht um die emotionale und moralische Identität der Frau, um ihr Erwachsenwerden, um ihren Ausbruch aus der hierarchischen, autoritären Ordnung, der oft mit einem Verlust bezahlt werden muss.[73]

Die moralische Dimension von Melodramen zeigt Peter Brooks auf.[74] Seiner Bewertung nach dient das Melodram in einer säkularisierten und modernen Welt dazu, diese Welt (wieder) lesbar zu machen – und zwar lesbar in moralischen Termen. Wo alte Sicherheiten – was gut, was böse ist – nicht mehr zu Verfügung stehen, übernimmt das Melodram die Aufgabe, solche Wertezuschreibungen (wieder) möglich zu machen, indem es sie im Bereich alltäglichen Geschehens verhandelt und anhand individueller Schicksale veranschaulicht. Die verschiedenen Wertehorizonte, die ein Film entwirft, sind an Figuren und Figurengruppen gebunden und werden von den Ereignissen offen gelegt. Erkennbar werden sie insbesondere in der Reaktion der Figuren auf und ihre Deutung vom Verhalten der Heldin, betont durch melodramatische Stilmittel und Themen. Der Filmphilosoph Stanley Cavell bezieht sich auf Brooks Arbeit, denn er identifiziert für ihn die Widersprüchlichkeit als strukturelles Moment dieses Genres. Brooks weist auf gesellschaftlichen und ästhetischen Zusammenhänge hin, denn für ihn leistet das Melodramatische mehr, als nur die problematischen Verhältnisse widerzuspiegeln. Der Exzess, die Emotion und der Affekt werden zu Trägern ‚authentischer‘ Erfahrung der Entfremdung und des Verlusts.[75]

---

besondere dessen spezifische Rezeptionssituation, im Rückgriff auf historische Bezugspunkte wie das Theater der Empfindsamkeit, versucht er zu berücksichtigen. Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, 2004, S. 32ff.

[71] Vgl. Vossen: *Melodrama*, 2007, S. 435.

[72] Schmitt: *Kinopathos*, 2009, S.116.

[73] Vgl. Faulstrich: *Filmgeschichte*, 2005, S. 161.

[74] Vgl. Brooks: *The Melodramatic Imagination*, 1976, S. 31ff.

[75] Wie im theoretischen Kapitel 2.4 noch zu sehen sein wird. Vgl. Schwaab, Herbert: *Erfahrung des Gewöhnlichen*. Stanley Cavells Filmphilosophie als Theorie der Populärkultur. Münster: Lit Verlag 2010, S. 213–214.

1.3 Der Meister des Melodrams: Douglas Sirk

> „Filmgeschichtsschreibung wie Histographie überhaupt hat sich mit dem Problem herumzuschlagen, wie sich historische Epochen, Abschnitte, Stadien und Stufen bestimmen lassen, und welche Auswirkungen dergleichen Periodisierungen auf die Interpretationen historischer Objekte haben. Der historische Kontext, in dem Filme analysiert werden, spielt für die Fragestellungen, die sich dabei stellen oder der Analyse als Erkenntnisinteresse vorausgehen, eine entscheidende Rolle. Bedenkt man die historischen Abläufe, in denen Detlef Sierck/Douglas Sirk sein filmisches Werk produziert hat und zeitverschoben dazu die historischen Phasen, in denen es hauptsächlich rezipiert wurde, dann stehen die Chancen gut, in alle Fangstricke der Filmgeschichtsschreibung zu laufen, die von Epoche zu Epoche gespannt sind.“[76]

Gertrud Koch bringt in ihrem Aufsatz von 1988 die Sirk'sche Problematik auf den Punkt, sowohl in Bezug auf die Einordnung des Genres des Melodrams, wie in den vorangegangenen Kapiteln gezeigt wurde, als auch in Hinsicht auf den Regisseur Douglas Sirk selbst, der im Folgenden ebenfalls den Leitgedanken dieser Arbeit unterstützen soll. Die ‚diffuse‘ Rezeptionsgeschichte der Sirk'schen Filme scheint Koch so interessant, „weil sie fast nach dem Muster eines Gestaltswitch verläuft: Je nach Perspektive werden die Linien durch das Gesamtwerk zurück- oder vorgezogen.“[77]

In der Geschichte der filmischen Melodramen ist der ursprünglich deutschstämmigen Regisseur Douglas Sirk[78] maßgebend. Erst durch und mit ihm verbindet sich und erfolgt die grundlegende theoretische Diskussion, Auseinandersetzung und Annerkenung des Filmmelodrams in den Wissenschaften. Kaum ein anderer Regisseur verdichtet, kombiniert und multipliziert so wirkungsvoll die melodramatischen Motive in seinen Filmen wie er. Seine Filme nehmen besonders deutlich immer wieder Bezug auf das Thema vom Scheitern eines Helden, der Unerreichbares erreichen will. Er drehte in den Fünfziger Jahren in den USA die kunstvollsten Melodramen, die Meisterwerke des Genres, wie *Magnificent Obsession*[79], *All That Heaven Allows*[80], *Written on the Wind*[81] und *Imitation of Life*[82]mit denen er seine größten Erfolge erzielte.[83] Bevor er mit seinen großen Hollywoodmelodramen hervorstach, welche noch heute das allgemeine Verständnis für das Genre prägen, studierte er in Hamburg bei Erwin

---

[76] Koch, Gertrud: Von Detlef Sierck zu Douglas Sirk. In: Frauen & Film. Faschismus (Heft 44/45) Hrsg. Gertrud Koch, Heide Schlüpmann. Frankfurt/Main: Stroemfeld/Roter Stern 1988, S. 109–129, hier S. 109.

[77] Für Koch läuft die perspektivische Fluchtlinie einmal von den Hollywood-Melodramen zu den NS-Filmen, zum anderen von der Vorstellung von Sirk als ‚linkem‘ Theaterregisseur der Weimarer Zeit über die NS nach Hollywood. Ebd., S. 110.

[78] Geboren als Hans Detlef Sierck am 26. April 1897 in Hamburg-Eimsbüttel. Er starb am 14. Januar 1987 in Ruvigalia bei Lugano/Schweiz. Vgl. Block/Töteberg: *Douglas Sirk*, 1997, S. 246+265.

[79] *Magnificent Obsession* (USA 1954) R: Douglas Sirk. Nach dem gleichnamigen Roman (1929) von Lloyd C. Douglas.

[80] *All That Heaven Allows* (USA 1955) R: Douglas Sirk, DB: Peg Fenwick basierend auf der Geschichte von Edna L. Lee und Harry Lee.

[81] *Written on the Wind* (USA 1956) R: Douglas Sirk, DB: George Zuckerman nach dem gleichnamigen Buch (1945) von Robert Wilder.

[82] *Imitation of Life* (USA 1959) R: Douglas Sirk, DB: Eleanore Griffin & Allan Scott nach dem gleichnamigen Buch (1933) von Fannie Hurst

[83] Vgl. Rother: *Sachlexikon Film*, 1997, S. 196.

Panofsky Kunstgeschichte. Zunächst beginnt Sirk in den zwanziger Jahren als Journalist und kurz darauf seine Regiearbeit beim Theater[84], bevor er ab 1929 als Autor für die *Deutsche Ufa* arbeitet. Bereits vor seiner Emigration drehte er seit 1934 bei der Ufa seine ersten Filme, mit *Schlussakkord* 1936 sein erstes richtiges Melodram, danach *Zu neuen Ufern* und *La Habanera*, beide 1937,[85] die seine Vorliebe für melodramatische Stoffe erkennen ließen:

> „Ihnen wird aufgefallen sein, daß meine Bühnenarbeit ausgesprochen literarisch geprägt war. *Schlussakkord* bedeutete einen unerhörten Bruch damit. Dieser Film illustriert deutlich den Bedarf an filmischen Mitteln, klar unterschieden von den Mitteln der Literatur – oder des Theaters. Nach den Lagerlöf- und Ibsen-Filmen brauchte ich einfach mehr Kino – ich mußte einfach auf meine frühen Kino-Eindrücke zurückkommen: Zum Melodram.“[86]

Sirk brauchte ‚einfach mehr Kino‘. Im Dezember 1937 kehrt er von einer Auslandsreise, den Außenaufnahmen auf Teneriffa für *La Habanera*, nicht zurück. Gemeinsam mit seiner jüdischen Frau Hilde Jary verlässt er das nationalsozialistische Deutschland.[87] Aus Detlef Sierck wird in Hollywood Douglas Sirk.[88] Er arbeitet zwischen 1940 und 1959 in Amerika, ab 1950 für die *Universal*. 1960 verlässt Sirk die Vereinigten Staaten, siedelte in die Schweiz über und widmete sich wieder dem deutschen Theater.[89]

Die Kameraführung ist das wichtigste Stilelement seiner Filme, er formulierte die kurze und prägnante Bemerkung »motion is emotion«[90]. Gleichzeitig wird das deutsche Synonym für das Empfinden angerissen: Gerührt- oder bewegt sein. In dem Interviewband *Sirk on Sirk* äußert er sich über die medialen Möglichkeiten, die der Spielfilm im Gegensatz zum Theater hat. Sirk favorisiert das *Motion Picture* mit der Begründung, dass sich der Blick der Rezipienten durch die Kamerabewegung dynamisieren und damit emotional steuern lasse. Durch die Bewegung des Mediums Emotionen in den Rezipienten hervorzurufen, darin sieht der Regisseur den wirkungsästhetischen Vorsprung der ‚bewegten Bilder‘ vor der Theaterbühne:

> »I began to understand that the camera is the main thing here, because there is *emotion* in the motion pictures. Motion is emotion, in a way it can never be in the theatre.«[91]

---

[84] 23.09.1922 Regie-Debüt am Deutschen Schauspielhaus Hamburg, von 1923–29 Oberspielleiter am Schauspielhaus Bremen, 1929–35 Direktor des Alten Theaters in Leipzig. Vgl. Töteberg, Michael: *Rainer Werner Fassbinder* dargestellt von. Reinbek: Rowohlt 2002, S. 75.

[85] Mit beiden Filmen baut er für die Ufa Zarah Leander zum neuen weiblichen Star auf.

[86] Block/Töteberg: *Douglas Sirk*, 1997, S. 61–62.

[87] Nach Gertrud Koch emigriert Sirk auf Drängen seiner Frau, also aus persönlichen Gründen und nicht aufgrund seiner Filme oder seiner künstlerischen Arbeit, denn seine NS-Filme spielten eine anerkannte Rolle und er war ein umworbener Regisseur von Goebbels, aber definitiv kein Nazi und auch kein Sympathisant der Nazis, da er sogar eine aussichtsreiche Karriere abbrach. Vgl. Koch: Von Detlef Sierck zu Douglas Sirk, 1988, S. 115.

[88] Vermutlich reagiert Sirk mit seiner Namensänderung auf die Anfeindungen der dt. Hollywood-Kolonie wegen seiner späten Emigration & entwickelt wegen der allg. Deutschen-Feindlichkeit die Legenden der dänischen Herkunft und wird zugleich mittels einer Verjüngung um 3 Jahre zu einem ‚Kind der Jahrhundertwende‘.

[89] 1963–67 Theaterinszenierungen in München und Hamburg. 1974–78 Gastdozent an der Hochschule für Film und Fernsehen in München. Vgl. Seeßlen: *Romantik & Gewalt*, 1973, S. 269.

[90] Halliday, John.: *Sirk on Sirk*. Interviews with Jon Halliday. London/Boston: Secker & Warburg 1971, S. 43.

[91] Ebd., S. 43.

Sirks melodramatische Bewegungsästhetik impliziert die Beobachtung einer Gefühlsbewegung. Wenn die Bewegung des Mediums zum emotionalen Reiz für die Rezipienten wird, dann betrifft die melodramatische Gefühlsbewegung nicht so sehr die Gefühlsinhalte, sondern beschreibt die Art und Weise ihrer Bildung. Die mediale Bewegung soll sich auf die Rezipienten übertragen und in emotionale Bewegung übersetzen lassen. Mit dieser Konzentration auf die Übergänge von physischer in psychische Bewegung reiht die melodramatische Herstellung von Gefühlen sich nahtlos in die zweihundert Jahre alte melodramatische Tradition ein.[92] Die Musik steigert nicht nur die Gefühle, sie konstituiert erst die Emotion. Ohne sie fände die Geschichte, die der Film erzählt, nicht statt. Das Melodrama kümmert sich nicht um Wahrscheinlichkeiten.[93]

1.4 Sirk-Renaissance

Für die Wiederentdeckung des Regisseurs Sirk lieferte der Interview-Band mit Jon Halliday die Initialzündung. Seine Melodramen wurden lange Zeit mit den negativ konnotierten Bezeichnungen *tearjerker* und *weepie* verkannt und im deutschen Sprachraum wurden sie abfällig und abwertend als Kitsch, Frauenfilme, Schmachtfetzen oder Schnulzen verhandelt.[94] Sie alle enden tragisch, sind meistens an ein weibliches Publikum adressiert und betont emotional. Sirk brachte durch seine Filme diese Form des Melodrams auf ihren ästhetischen Höhepunkt. Eben durch diese *weepies* setzte eine neue, feministisch- und psychoanalytisch orientierte Filmkritik ein. Das Melodram wurde nun als ein spezifisch Form weibliches Kinovergnügen angesehen und radikal umbewertet. Damit wurde parallel die Renaissance des ‚Sirk'schen' Genres ausgelöst.

Fast zur selben Zeit wie Halliday veröffentlicht Rainer Werner Fassbinder sein Essay *Imitation of Life. Sechs Filme von Douglas Sirk*[95] nachdem er eine Sirk-Retrospektive des Münchner Filmmuseums mit dessen Melodramen der Fünfziger gesehen hatte und schließt es mit den viel zitierten Worten: „Ich habe sechs Filme von Douglas Sirk gesehen. Es waren die

[92] Vgl. Zumbusch: Proserpina versus Pygmalion, 2007, S. 112.
[93] Vgl. Meyer-Wendt, Jochen: „Ich brauchte etwas mehr Kino". Detlef Siercks deutsche Melodramen. In: Bock, Hans Michael (Hrsg.): *Das Ufa-Buch*. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik. Die internationale Geschichte von Deutschlands größtem Film-Konzern. Frankfurt/Main: Zweitausendeins 1994, S. 382.
[94] Vgl. Halliday, Jon: All That Heaven Allows. In: Mulvey, Laura/Halliday, Jon (Hrsg.): *Douglas Sirk*. Edingburgh: Edingburgh Film Festival 1972, S. 59–66, hier S. 60.
[95] Abgedruckt in: Töteberg, Michael (Hrsg.): *Rainer Werner Fassbinder*. Filme befreien den Kopf. Essays und Arbeitsnotizen. Frankfurt/Main: Fischer 1984. Oder in Englisch: Fassbinder, Werner Rainer: Six Films by Douglas Sirk. (Übersetzt von Thomas Elsaesser) In: Mulvey, Laura/Halliday, Jon (Hrsg.): *Douglas Sirk*. Edingburgh: Edingburgh Film Festival 1972, S. 94–107.

schönsten der Welt dabei.“[96] Das Essay ist weniger eine Hommage an die ‚Vaterfigur‘[97] Sirk, als eine radikale Selbstreflexion. Der Einfluss von Sirk und dessen Werk, die Begegnungen und die sich daraus entwickelnde Freundschaft der beiden Regisseure gaben Fassbinders Arbeit neue Impulse.[98] Er kam vom Theater, ebenso wie Sirk, und ging als Autodidakt zur Filmarbeit über, dabei bildete sich Fassbinder durch häufiges und intensives Ansehen von Kinofilmen:

> „Dann hab ich versucht, ein Remake von dem, was ich gesehen habe, zu machen […] Aber dabei mußt du nicht irgendetwas, nur weil du es schön fandest, noch einmal machen, sondern versuchen, mit der Filmerfahrung deine Geschichte zu erzählen.“[99]

Die Filme Fassbinders scheinen auf der einen Seite von seiner Liebe zum amerikanischen Kino (speziell eben Sirk) geprägt zu sein, kombiniert mit seiner Neigung zum Melodram und der Darstellung von starken Emotionen und seiner kritischen Beobachtung der Gesellschaft, die er scharf verurteilte, indem er ihr Utopien gegenüberstellte. Diese Utopien konnten auch pessimistisch, verzweifelt sein und verhöhnt werden.[100] Das Melodram war für deutsche Kritiker identisch mit dem sentimentalen Rührstück und für ein derartiges Trivialgenre hatten sie nur Verachtung übrig.[101] Dabei ist das Genre mit den großen Gefühlen äußerst publikumswirksam. Die Rezipienten werden direkt angesprochen, unterhalten, bewegt, ohne kitschig zu sein. Das beste Beispiel hierfür ist das Werk und die Person Douglas Sirk. Die Beziehung zwischen Sirk und Fassbinder soll nicht überbewertet werden, denn sie wird oft überschätzt.[102] Dennoch können durch Fassbinder wesentliche Zeichen von und über den Regisseur Sirk abgeleitet werden. Fassbinder war kein Theoretiker, seine subjektive Sicht, seine „provozierende Schlichtheit und das Unabgeschlossene, nach allen Seiten Offene“[103] machen seine Aussagen hierfür gewinnend. Sirk faszinierte Fassbinder, er ist „ein ganz feiner, sehr kluger, zäher, gebildeter […] Intellektueller.“[104] Denn der emigrierte Regisseur behauptete sich unter den Arbeitsbedingungen des starren, amerikanischen Studiosystems, indem es, laut Fassbinder, fast nur um Geld geht. Trotzdem schuf er etwas Eigenes und Persönliches und entwickelte so als Regisseur seine eigene Handschrift. Somit erfüllte er die Bedürfnisse des Systems und errich-

---

[96] Töteberg: *Rainer Werner Fassbinder*, 1984, S. 24.
[97] Töteberg: *Rainer Werner Fassbinder* dargestellt von, 2002, S. 77.
[98] Fassbinders greift für *Angst essen Seelen* die Formel der Grundkonstellation von *All That Heaven Allows* auf: „Sie, er und die Umwelt.“ Töteberg: *Rainer Werner Fassbinder*, 1984, S. 12.
[99] Töteberg, Michael (Hrsg.): *Die Anarchie der Phantasie*: Gespräche und Interviews/Rainer Werner Fassbinder. Frankfurt/Main: Fischer 1986, S. 142.
[100] Vgl. Gregor, Ulrich: *Geschichte des Films ab 1960*. München: Bertelsmann 1978, S. 147.
[101] Vgl. Töteberg: *Rainer Werner Fassbinder* dargestellt von, 2002, S. 73.
[102] Vgl. Töteberg, Michael: *Fassbinders Filme 3*. Frankfurt/Main: Verl. d. Autoren 1990, S. 178.
[103] Töteberg: *Rainer Werner Fassbinder*, 1984, S. 10.
[104] Fischer, Robert (Hrsg.): *Fassbinder über Fassbinder*. Die ungekürzten Interviews. Frankfurt/Main: Verlg. d. Autoren 2004, S. 287.

tete sich trotzdem eine persönliche Welt.[105] Genauso imponierte Fassbinder Sirks Professionalität, seine Haltung und Einstellung gegenüber der Arbeit und den Figuren.

Fassbinder setzte sich auch mit dem Konzept des ‚deutschen Hollywoodfilms'[106] auseinander.[107] Sein Traum von einem deutschen Hollywoodfilm betraf nicht nur den Aspekt als Kassenschlager und Publikumserfolg, sondern eben auch die Professionalität, die sich nur in einer kontinuierlich arbeitenden Filmindustrie wie in Hollywood herausbilden kann:

> „Das Wichtigste, was ich vom amerikanischen Kino gelernt habe, ist die Notwendigkeit, halbwegs dessen Unterhaltungswert zu erreichen. Das Ideal ist Filme zu machen, die so schön sind wie die amerikanischen, die aber gleichzeitig andere Inhalte haben. Ich glaube, dieser Prozess beginnt mit den Filmen Douglas Sirks."[108]

Kein Regisseur in Deutschland steht für den Autorenfilm wie Fassbinder, doch nicht nur sein Vorbild Sirk zeigte, dass ein Filmemacher auch im reglementierten Studiosystem seine persönliche Handschrift bewahren kann:

> „Ich finde das Melodram nicht ‚unrealistisch'. Jeder hat das Bedürfnis, die Dinge, die um ihn herum geschehen, zu dramatisieren. Außerdem hat jeder eine Menge kleiner Ängste, mit denen er irgendwie zurechtzukommen versucht, um zu vermeiden, sich selbst in Frage stellen zu müssen. […] Was da auf der Leinwand passiert, ist nichts, was ich unmittelbar mit meinem Leben identifizieren könnte – dazu ist es zu rein, zu unwirklich. Aber in mir, zusammen mit meiner eigenen Wirklichkeit, wird es doch zu einer neuen Wirklichkeit. Die einzige Wirklichkeit, auf die es ankommt, befindet sich im Kopf des Zuschauers."[109]

Auf die Frage nach künstlerischer Freiheit in Hollywood im Unterschied zu Deutschland antwortet Fassbinder:

> „Ich meine, daß ich in Hollywood mehr Freiheiten habe, weil die ganz eindeutig kommerziell interessiert sind. Douglas Sirk liegt mir schon seit vier Jahren damit in den Ohren, daß ich unbedingt nach Amerika gehen muß. Er sagt, in dem Moment, wo die an dir verdienen wollen, geben sie dir die Möglichkeit, daß sie an dir verdienen können. Ob das nun Freiheit ist oder nicht, ist gar nicht die Frage. Ich sage nur, lieber auf diese Art und Weise unfrei sein, als hier mir einbilden müssen, ich wäre frei."[110]

Nach eigener Aussage hat der Kontakt zu Sirk Fassbinder die Angst genommen, profan zu werden.[111] Seine Synthese als Lösung: „Was ich möchte, ist ein Hollywoodkino, also ein Kino, das so wunderbar und allgemeinverständlich ist wie Hollywood, aber gleichzeitig nicht so verlogen."[112] Nach Töteberg geht Fassbinder mit *Angst essen Seele* über Sirks *All That Heaven Allows* hinaus, indem er einen sozialen Mechanismus bloßlegt. Nachdem die offene Feindschaft, die dem Filmpaar Emmi und Ali entgegenschlägt und somit die gegenseitige Solidarität des Paares sichert, in Integration umschlägt, tauchen erst daran anschließend die ei-

---

[105] Vgl. Töteberg: *Die Anarchie der Phantasie*, 1986, S. 143.
[106] Töteberg: *Rainer Werner Fassbinder*, 2002, S. 116.
[107] Besonders mit seinem letzten Film *Querelle – Ein Pakt mit dem Teufel*, nach dem Roman *Querelle de Brest* von Jean Genet, einer äußerst großen Studioproduktion, versuchte er eine Art ‚deutsches Hollywood' zu schaffen.
[108] Fischer: *Fassbinder über Fassbinder*, 2004, S. 333.
[109] Ebd., S. 333.
[110] Töteberg: *Die Anarchie der Phantasie*, 1986, S. 96.
[111] Vgl. Töteberg: *Fassbinders Filme 3*, 1990, S. 181.
[112] Fischer: *Fassbinder über Fassbinder*, 2004, S. 622.

gentlichen, bisher verdeckten Probleme des Paares auf. Auf den Vorwurf der Filmbewertungsstelle in Wiesbaden, sein Film sei ein naives Sozialdrama mit märchenhaften Zügen, konterte Fassbinder:

> „Aber da bin ich der Ansicht, daß jeder Zuschauer sie selbst mit seiner eigenen Realität auffüllen müßte. Und die Möglichkeit hat er halt auch, wenn eine Geschichte so einfach ist. Eine konkrete Utopie sollte ihn animieren, sich Gedanken über die Veränderung seines Alltags zu machen.“[113]

Denn er und alle Rezipienten wissen, dass zwischenmenschlichen Beziehungen komplexer sind. „Nach Douglas Sirks Filmen scheint mir die Liebe noch mehr das beste, hinterhältigste und wirksamste Instrument gesellschaftlicher Unterdrückung zu sein“[114], hielt er in seinem Essay fest. Außerdem „Douglas Sirks Filme sind beschreibende Filme“[115] und sie „befreien den Kopf“[116]. Er schließt sein Essay im Februar 1971 mit:

> „Ich habe versucht, über sechs Filme von Douglas Sirk zu schreiben, und habe entdeckt dabei, wie schwer es ist, über Filme zu schreiben, die was zu tun haben mit dem Leben, die nicht Literatur sind. […] Ich habe zu wenig vom Licht gesprochen, wie sorgfältig es ist oder wie es Sirk hilft, die Geschichten zu verändern, die er erzählen mußte. […] Und ich habe zu wenig von den Räumen gesprochen, die Douglas Sirk sich hat bauen lassen. Wie ungeheuer genau sie sind. Ich habe zu wenig untersucht, wie wichtig Blumen sind und die Spiegel und was sie den Geschichten bedeuten, die Sirk uns erzählt. Ich habe zu wenig betont, daß Sirk ein Regisseur ist, der mit Schauspielern maximale Ergebnisse erzielt. […] Und dann habe ich viel zu wenig Filme gesehen. Ich möchte sie alle sehen, alle 39, die Sirk gemacht hat.“[117]

Im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit wird dem Wunsch Fassbinders nachgegangen und Sirks Motive, seine Filmsprache und melodramatische Schreibweise herausgearbeitet, um sie für die Filmanalysen einzusetzen. Außerdem besteht Fassbinders unbestreitbare Leistung darin, als einer der Vertreter des *Neuen Deutschen Kinos* in über vierzig Filmen Themen wie Nationalität, Rasse, Klasse und (Homo-)Sexualität zu verhandeln:

> »In Fassbinder’s case, Sirkian techniques are used to create subversive critique of attitudes towards a range of issues from racism, social prejudice, bourgeois ideology and contemporary German society.«[118]

Er ist in Deutschland als homosexueller Filmemacher einer der wenigen, der neben den Zwangslagen der Frau, auch das Tabu Homosexualität in seinen Filmen verarbeitet.[119] Dadurch wirft er Fragen zum Auftreten und der Darstellung von Homosexualität auf und gibt auch Anstöße für die Auseinandersetzung mit der Instabilität von *sex* und *gender*.[120]

Auch Todd Haynes, der zum *New Queer Cinema* gezählt wird, äußert sich zu Sirk als auch zu Fassbinder als stil- und genrebildende Vorbilder für seinen Film *Far From Heaven*.

---

[113] Vgl. Töteberg: *Fassbinders Filme 3*, 1990, S. 182–183.
[114] Töteberg: *Rainer Werner Fassbinder*, 1984, S. 18.
[115] Ebd., S. 13.
[116] Ebd., S. 17.
[117] Ebd., S. 24.
[118] Mercer/Shingler: *Melodrama*, 2004, S. 108.
[119] Neben Filmemachern wie Rosa von Praunheim und Ulrike Ottinger, wobei hier mehr surreale Ausflüge in die Politik und das Vergnügen von Homosexualität gemacht werden.
[120] Vgl. Mulvey: *Fetishism and Curiosity*, 1997, S. 31.

Er war immer erstaunt über die Melodramen von Sirk, denn bereits die Filmtitel legen für ihn im höchsten Maße einen überschreitenden Kunstgriff nahe:

> »Fassbinder, whose films applied melodrama to every bracket of German society, also loved Sirk. He loved the way his films showed woman thinking. ›I haven't noticed that with any other director. Usually the women just react, do the things women do, but here they actually think. That gives you hope.‹ What they end up learning, though, like most of us, is that life is mostly unfair. Which is why the strongest melodramas are those without apparent villains, where characters end up hurting one another unwittingly, just by pursuing their desires.«[121]

Die unironische und ernsthafte Darstellung eines Fünfziger-Jahre-Melodrams überrascht und scheint so gar nicht in unsere gegenwärtige, aufgeklärte und tolerante Zeit zu passen, und dennoch wirken die scheinbar unschuldigen Bilder einer längst vergangenen Epoche aufgewertet durch sexuelle Abweichungen und Rassismus, eben durch die Brisanz der gezeigten Themen. Wie viel ist heute noch von der unreflektierten Stabilität dieser vergangenen Dekade zu finden? Melodramen brauchen keine Bösewichte, weder Action- noch Superhelden, in ihnen verletzten sich die Leute gegenseitig, weil sie allein ihrem Verlangen folgen. Deswegen brachte es Fassbinder mit seiner Beschreibung zweier Figuren aus *Imitation of Life* für Haynes auf den Kern des Melodrams:

> „Das ist grausam, da kann man sie beide verstehen, beide haben auch recht, und beiden wird keiner je helfen können. Es sei denn, wir verändern die Welt. Da haben wir alle geweint im Kino. Weil es so schwer ist, die Welt zu verändern."[122]

Für Haynes sind die schönsten Melodramen, wie die von Sirk, diejenigen, die zeigen dass die Welten, in denen die Charaktere leben, und auch das ihnen aufgezwungene *Happy End*, falsch sind. Genauso wie all die schimmernden Objekte den Bildschirm zusammendrängen, liegt nämlich die Antwort immer in dem, was fehlt. Er stimmt auch mit Fassbinder überein, der sagte:

> »[…] that the revolution should take place not on the screen, but in life itself, and when I show things going wrong, I do it to make people aware that is what happens unless they change their lives. If, in a film that ends pessimistically, it's possible to make clear to people why it happens like that, then the effect of the film is not finally pessimistic. I never try to reproduce reality, my aim is to make mechanisms transparent, to make it obvious to people that they must change their reality.«[123]

Um den Rezipienten eine Lösung anzubieten – mit der Revolution zu versorgen – ist es notwendig, sie um die Erschaffung ihrer eigenen Ergebnisses zu berauben. Im Umgang mit den Rezipienten stimmt Haynes demnach auch mit Fassbinder überein, „dass die Revolution nicht auf der Leinwand stattfinden soll, sondern im Leben."[124] Auch wenn ein Film pessimistisch

---

[121] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. xiv.
[122] Töteberg: *Rainer Werner Fassbinder*, 1984, S. 23.
[123] Braad Thomsen, Christian: *Fassbinder*. The Life and Work of a provocative Genius. London/Boston: faber and faber 1997, S. ix.
[124] Braad Thomsen, Christian: *Rainer Werner Fassbinder*. Leben und Werk eines maßlosen Genies. Hamburg (u.a.): Rogner & Bernhard 1993, S. 11.

endet, wenn er bestimmte Mechanismen eindeutig genug erklärt und den Rezipienten zeigt wie genau sie funktionieren, dann ist der Effekt nicht pessimistisch. Denn Haynes hat das Gefühl, dass die Rezipienten des Films diese Fähigkeit haben, aus der Betrachtung des Films Rückschlüsse auf das (eigene) Leben zu ziehen. Vielleicht nicht nur im Kinosaal, indem sie den Rezipienten ermöglichen auf sich selbst zu reflektieren, sondern dass Filme dieser Befugnisse der Transformation weiter fördern – auch nachdem der Film zu Ende ist.[125] Aufgrund von Sirks Leistung prophezeit Laura Mulvey dem Filmemacher einen prägenden Einfluss: »A new cinema and a new style would develop […] his old melodramatic aesthetic and translated into a new sensibility.«[126] Sirk beeinflusste nicht nur Regisseure wie Martin Scorcese und Jonathan Demme, sondern besonders homosexuelle Filmemacher, wie John Waters, Pedro Almodovar, François Ozon und auch Todd Haynes, die durch dessen Melodramen heute eine *new gay sensibility* prägen.[127] Bezüglich der Einschätzung zu seinen eigenen Filmen galt für Sirk die Devise:

> „Doch im Grunde gibt es für mich keinen besten. Höchstens erheben einige Filme Anspruch auf einen Komparativ. Der beste Film eines Regisseurs läuft immer, würde er glauben, auf einer unsichtbaren Bildfläche ab. Er wurde nicht gemacht.“[128]

Aber was genau ist ein typisches ‚Sirk'sches‘ Melodram? Nach Jon Halliday übertrug Sirk, Zeit seines Lebens ein Theatermensch, seine Kenntnis der Strukturen des klassischen Dramas oft eher unauffällig in seine Filmarbeit. Die amerikanischen Melodramen der Fünfziger, führen nur fort, was er zwei Jahrzehnte zuvor in der Weimarer Republik in Deutschland kreiert hatte. Wie alle großen Dramen sind sie voller Emotion. Ihre Wirkungskraft hat überlebt, weil sie warmherzig, humorvoll und überzeugende Porträts menschlicher Gefühle sind.[129] Sein handwerkliches Können und die meisterliche Verwendung von Musik, Sprache und Licht haben eine ganze Generation von Filmmachern – in Amerika und Europa – tiefgreifend beeinflusst.[130] Sirk selbst äußerte sich zum Melodram:

> „Heutzutage hat das Wort *Melodram* seine Bedeutung verloren: Die Menschen tendieren dazu, das ‚Melos‘ darin nicht wahrzunehmen, die Musik. Ich bin kein Amerikaner, ich bin zur Tradition des amerikanischen Melodrams gekommen aus einer Welt, die davon himmelweit entfernt ist. Aber ich war immer fasziniert von dem Genre, das in Amerika Melodrama heißt. Ich erzählte schon, daß ich bei der UFA verschiedene Filme gedreht habe, die man Melodramen nennen könnte. […] Doch alle drei waren Melodramen im Sinne von Musik + Drama. Melodramen im amerikanischen Sinn ist eher der Archetyp des Kinos, das dem Drama nahesteht. Die meisten bedeutenden Bühnenstücke beruhen auf melodramatischen Situationen oder haben melodramatische Schlüsse. […] Nur, was sich einst in der Welt der Könige und

[125] Haynes, Todd: Three Screenplays: An Introduction. In: Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. vii–xii, hier S. xii.
[126] Mulvey: *Fetishism and Curiosity*, 1997, S. 28.
[127] Dieser Ansatz wird in Kapitel 2.3.2 ausführlicher besprochen.
[128] Block/Töteberg: *Douglas Sirk*, 1997, S. 225.
[129] Vgl. ebd., S. 10.
[130] Vgl. ebd., S. 12.

> Prinzen zuzutragen pflegte, spielt inzwischen in der Welt des Bürgertums. Die Plots jedoch sind grundsätzlich gleich geblieben.“[131]

Als Filmregisseur, im Gegensatz zum Bühnenregisseur, betont Sirk, dass die Kamera nicht getäuscht werden kann, dass sie wie mit Röntgen-Augen, in die Seele eines Schauspielers eindringt. Der Kamera kann man die Wahrheit nicht verheimlichen, das ist für Sirk das Großartige an der Kinematografie. Denn auf der Bühne kann man das durchaus mit Maske und Kostümen erreichen: Umso mehr Kostümierung und Maskerade, desto mehr Stilisierung und umso besser wird die Aufführung.[132]

In den Melodramen von Sirk geht es um Menschen, die etwas erreichen wollen, das außerhalb, oder zumindest doch an den Grenzen ihrer Möglichkeiten liegt. Im Verlauf der vorliegenden Arbeit werden die großen Sirk'schen Melodramen immer wieder angesprochen, untersucht, und zum Vergleich, insbesondere in der Auseinandersetzung mit *Far From Heaven* herangezogen, um die genretypische, melodramatischen Motive und Merkmale herauszuarbeiten und für die Filmanalysen fruchtbar zu machen.

[131] Vgl. Block/Töteberg: *Douglas Sirk*, 1997, S. 135–136.
[132] Sirk äußert sich in diesem Kontext zur Besetzung von Rock Hudson in seinen Filmen. Hudson war durch seine Begabung, seine unverstellte Herzensgüte und unkomplizierte Direktheit auf eindeutige Charaktere festgelegt. Daher schwierig für die Besetzung einer gebrochenen, gespaltenen Persönlichkeit vor der Kamera ist. Vgl. ebd., S. 158–159.

2 Gender

Komplettierend für die Fragestellung wird in den Filmanalysen auch die Kategorie Gender berücksichtigt. Dadurch verstärkt sich der Blick auf die Repräsentation und Inszenierung von Geschlechterrollen, Geschlechteridentitäten, Geschlechterbeziehungen in den melodramatischen Literaturverfilmungen. Dies ist im Kontext derzeitiger theoretischer Debatten und Diskurse besonders relevant,[133] „um die Geschichte feministischer Theorie als Geschichte eines zu jedem gegebenen Zeitpunkt komplexen Feldes widerstreitender und inkommensurabler theoretischer Positionen darzustellen.“[134]

Angestoßen von Butlers *Gender Trouble* folgte durch die Problematisierung des Begriffs ‚Frau‘ und die Herausforderung der Gleichung ‚Mensch=Mann‘ im Feminismus und der feministischen Theorie, Wissenschaft und Forschung nach den *Woman's Studies* (Frauenforschung) als Weiterentwicklung die *Gender Studies* (Geschlechterforschung). Im Zentrum der ‚modischen‘ *Gender Studies* steht die vorrangig unpolitische Analyse der Kategorie Geschlecht und erst dahinter die Veränderung der Geschlechterverhätnisse. Sie sind die wissenschaftliche Fundierung, historische Fortführung und/oder kritische Überwindung von Feminismus und Frauenforschung.[135] Im Unterschied zur Frauenforschung als feministische Wissenschaftsdisziplin, beziehen die *Gender Studies* die Konstruktionsformen männlicher Geschlechtsidentität in die Untersuchung mit ein.[136] Die Einführung des Genderbegriffs trug zur Herausbildung der *Gay and Lesbian Studies* bei und zeigt das politische Potenzial der *Gender Studies* auf. Die *Queer Theory*[137] ist durch Butler als prominenteste Schlüsseltheoretikerin inzwischen integraler Bestandteil der feministischen Theorie geworden und fungiert als ‚poli-

[133] Die einzelnen Ansätze der vielen Disziplinen gestalten sich als heterogen und es soll hier keine theoretische oder methodische Homogenität vorgetäuscht werden, vielmehr wird fokussiert, dass alle Ansätze die Kategorie Geschlecht gemeinsam haben. Vgl. Paul, Heike/Ganser, Alexander (Hrsg.): *Screening Gender*. Geschlechterszenarien in der gegenwärtigen US-amerikanischen Popkultur. Erlanger Studien zur Anglistik & Amerikanistik. Bd.9. Berlin: Lit 2007, S. 1.

[134] Hark, Sabine/Dietze, Gabriele: Unfehlbare Kategorien? – Einleitung. In: Dietze, Gabriele/Hark, Sabine (Hrsg.): *Gender kontrovers*. Genealogien und Grenzen einer Kategorie. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer 2006, S. 9–18, hier S. 17.

[135] Vgl. Hark, Sabine: Frauen, Männer, Geschlechter, Fantasien. Polititk der Erzählungen. In: Dietze, Gabriele/Hark, Sabine (Hrsg.): *Gender kontrovers*. Genealogien und Grenzen einer Kategorie. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer 2006, S. 19–45, hier S. 26.

[136] Die ‚Gender Studies‘ dienen entweder als ein enorm weiter Schirmbegriff für z.B. Frauenforschung, *Women's Studies*, dekonstruktiver Feminismus, *Men's Studies* und *Queer Theory* oder für einen sehr eng gefassten Begriff von ‚Gender Studies‘, die sich nur auf die Beobachtung der Geschlechterunterscheidung beschränken.

[137] Besonders zentral für die Entstehung der *Queer Theory* sind, neben anderen Einflüssen, Foucaults Thesen aus seinem dreibändigen Werk *Histoire de la sexualité* (Sexualität und Wahrheit). Die Queer-Theorie führt in deutschsprachigen Raum immer noch ein Schattendasein, im Gegensatz zum angloamerikanischen Diskurs. Viele grundlegende Texte liegen nur in englischer Sprache vor, daran leiden anfänglich alle theoretischen Debatten und Konzepte, bis eine adäquate Übertragung in den deutschsprachigen akademischen Diskurs gewährleistet ist.

tische‘ Schnittstelle zwischen den einzelnen Disziplinen[138]. „‚Gender‘ wird in diesem Zusammenhang zum Platzhalter für ein Begehren nach Transgression.“[139] Die *Queer Studies* verstärkt deren interdisziplinäre Ausrichtung und weist solidarisch und gleichfalls kritisch auf die ‚blinden Flecken‘ des Feminismus und der Gendertheorie hin. Die relativ junge ‚Kritische Männerforschung‘ (*Men’s Studies*) hat sich als Resultat der emanzipatorischen Geschlechterinfragestellung der vorherrschenden Rollenbilder durch die *Woman’s Studies* gegründet. Sie erklären Männlichkeit(en) zum ‚Forschungsobjekt‘ und stellen den Begriff ‚Mann‘ auf den Prüfstand.[140] Ohne Frauenbewegung keine Männerforschung.[141] Als Ergänzung zu den anderen Ansätzen beginnen sich die *Men’s Studies* zu etablieren und teilen zudem zentrale Konzepte der *Gender Studies*.

Eine Systematisierung durch eine Überblicksdarstellung ist aufgrund inhomogener Entwicklungen – *Der Trouble mit Gender*[142] – mit ziemlichen Hindernissen konfrontiert und eine Polarisierung durch Labels wird keinesfalls befürwortet: „Sollte es […] nicht besser als Geschichte eines spannungs- und konfliktreichen, heterogenen und unabhängigen Wissens erzählt werden?“[143] Die ‚Disziplinen‘ der feministischen Filmtheorie und der *Gender Film Studies* leisten einen Beitrag zur Analyse von Gender und sind als Spiegel der theoretischen Auseinandersetzung von Gender und Sexualität auf der vielfältigen, interdisziplinären Ebene der Film- und Literaturwissenschaft zu beschreiben und miteinander zu lesen, dabei sind sie sich der ‚traditionellen‘ feministischen Ansätze bewusst.[144] Infolgedessen wird der Begriff Gender beziehungsweise die Darstellung von Gender definiert.

---

[138] „Bei einer näheren Betrachtung geraten sicherlich die Bestimmungsmomente aller Disziplinen ins Wanken. Ihr Erscheinungsbild verändert sich, ihre Gesetzmäßigkeiten erscheinen kontingent und anfechtbar.“ Brown, Wendy: Die Unmöglichkeit der Woman’s Studies. In: Dietze, Gabriele/Hark, Sabine (Hrsg.): *Gender kontrovers*. Genealogien und Grenzen einer Kategorie. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer 2006, S. 123–151, hier S. 131.
[139] Hark/Dietze: Unfehlbare Kategorien? – Einleitung, 2006, S. 9.
[140] Vgl. Stephan, Inge: Im toten Winkel. Die Neuentdeckung des ‚ersten Geschlechts‘ durch men’s studies und Männlichkeitsforschung. In: Stephan, Inge/Benthien, Clauida (Hrsg.): *Männlichkeit als Maskerade*. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2003, S. 11–35.
[141] Vgl. Janshen, Doris: Einführung. In: Janshen, Doris (Hrsg.): *Blickwechsel*. Der neue Dialog zwischen Frauen- und Männerforschung. Frankfurt/Main: Campus 2000, S. 11–21, hier S. 12.
[142] Butler, Judith: Uneigentliche Objekte. In: Dietze, Gabriele/Hark, Sabine (Hrsg.): *Gender kontrovers*. Genealogien und Grenzen einer Kategorie. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer 2006, S. 181–213.
[143] Hark: Frauen, Männer, Geschlechter, Fantasien. Polititk der Erzählungen, 2006, S. 42.
[144] Vgl. Braidt: *Film-Genus*, 2008, S. 45ff.

2.1 Kategorie: Gender

Gender (engl. *gender* = kulturelles *Geschlecht*)[145] dient als analytische Kategorie, die sich auf das Geschlechterverhältnis und seine kulturell variablen Repräsentationen bezieht beziehungsweise auf die kulturellen, gesellschaftlichen und historisch unterschiedlich bedingten Identitätskonzepte. In der Auseinandersetzung mit Judith Butlers *Gender Trouble* (1989)[146] wurde ‚Geschlecht' nicht als das was man hat, sondern als etwas, das man konstruiert, in den Focus gerückt. Ausgangspunkt von Butlers Studien ist die Infragestellung der Kategorie ‚Frau' als Subjekt des Feminismus. Sie stellte die seit den siebziger Jahren populäre Unterscheidung zwischen biologischem Geschlecht (*sex*) und kulturellem/sozialen Geschlecht beziehungsweise Geschlechtsidentität (*gender*) auf den Prüfstand. Die Kohärenz von *sex* und *gender* ist für sie prozesshaft, unterliegt dabei nicht dem freien Willen der Individuen, sondern ist ein Effekt gesellschaftlicher Machtdiskurse. Durch die Auseinandersetzung mit unter anderem Michel Foucault, Jacques Lacan, Julia Kristeva und Monique Wittig kritisiert sie das Produzieren und Naturalisieren der Geschlechtsidentität durch kulturelle Diskurse und fordert die Anerkennung von der Konstruiertheit und Veränderlichkeit der Kategorie Geschlechtsidentität. Butler zeigt weiterhin auf, dass das biologische Geschlecht immer nur über kulturelle Symbolisierungen erreichbar ist:

> „Gender organisiere die Intelligibilität von Körpern. So stellt sich für Butler die Frage, ob die Vorstellung von einer biologisch fundierten Differenz zwischen männlichen und weiblichen Körpern nicht eine nachträgliche Fiktion sei, die gender-Zuschreibungen stabilisiere. Kulturell intelligible Geschlechtsidentitäten beruhen nach Butler auf der naturalisierten Kausalität zwischen *sex*, *gender* und Begehren und sind als ein Produkt der ‚heterosexuellen Matrix' und des Inzesttabus zu beschreiben. Das ‚Sein' von Mann und Frau ist für Butler der Effekt einer nie abgeschlossenen Serie von performativen Akten und Stilisierungen des Körpers, der eben nicht in einer prädiskursiven oder präkulturellen ‚Natur' verankert ist."[147]

Mit ihrem Buch *Bodies that Matter* (1993)[148] hat die amerikanische Philosophin Butler ihre Position verfeinert, dabei Zeitlichkeit und Körperlichkeit erneut in die Debatte eingebracht.[149] Durch die Imitation der Geschlechtsidentität enthüllen beispielsweise ‚butch/femme'-Lesbierinnen oder Transvestiten den Konstruktcharakter beziehungsweise die ‚Performativität' von Geschlechtsidentitäten.[150] Geschlecht ist Performance, Darstellung und Maskerade. In

---

[145] Butler unterscheidet in *Gender Trouble* zwischen ‚Geschlecht' (*sex*) und ‚Geschlechtsidentität' (*gender*), vgl. S. 22.
[146] Butler, Judith: *Gender Trouble*. Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991.
[147] Feldmann, Doris/Schülting, Sabine: Judith Butler. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Ansätze-Personen-Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 89.
[148] Butler, Judith: *Bodies that Matter*. Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Frankfurt /Main: Suhrkamp 1997.
[149] Hoff, Dagmar von: Gender. In: Hügel, Hans-Otto (Hrsg.): *Handbuch Populärer Kultur*: Begriffe, Theorien und Diskussionen. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 2003, S. 209–210.
[150] Die vielfach missverstandene Definitionen und Überschneidungen der Begriffe Performativität, Performanz und *performance* wird in Kapitel 2.5 mit unter Zuhilfenahme eines Beispiels aus *The Hours* nachgegangenen.

Undoing Gender (2004)[151] vertieft und bilanziert sie eine Reihe von Themen und Thesen aus ihren früheren Werken:

> „Gender ist weder genau das, was man ‚ist', noch das, was man ‚hat'. Gender ist der Apparat, durch den die Produktion und Normalisierung des Männlichen und Weiblichen vonstatten geht – zusammen mit den ineinander verschränkten hormonellen, psychischen und performativen Formen, die Gender voraussetzt und annimmt."[152]

Die einzelnen Essays untersuchen unter anderem das Problem der Verwandtschaft vor dem Hintergrund einer immer stärkeren Infragestellung der Lebensform Familie und die Bedeutung und Ziele des Inzesttabus:

> „Gender ist eine Praxis der Improvisation im Rahmen des Zwangs. Außerdem spielt man seine Geschlechterrolle nicht allein. Man ‚spielt' immer mit oder für einen anderen, selbst wenn dieser andere nur vorgestellt ist. […] Die Bedingungen, die das eigene Gender kreieren, liegen jedoch von Anfang an außerhalb meiner selbst."[153]

Butlers Ansätze haben nachhaltig die theoretische feministische Diskussion geprägt und dem theoretischen Impuls wird eine große Bedeutung beigemessen, daher sollen Butlers theoretische Überlegungen für die folgenden Filmanalyse herangezogen und produktiv gemacht werden.

Mit Einbezug der anderen gesellschaftlich-kulturellen Kategorien *class* (Klasse)[154], *race* (Ethnizität)[155] und auch der sexuellen, religiösen, politischen Orientierungen in die Analyse von Gender, zur Unterscheidung zwischen Mann und Frau, kann die Überkreuzung der Geschlechtsdifferenz mit anderen gesellschaftlichen Machtverhältnissen erforscht werden. Durch den Einfluss feministischer Theorie sind die drei paradigmatischen Achsen *class*, *race* und *gender* zu Trinität der zeitgenössischen Literaturtheorie und einem regelrechten „Mantra der Identitäten"[156] avanciert.[157] „Denn Gender existiert niemals in Reinform, das heißt es gibt kein Geschlecht vor oder jenseits von Race, Sexualität, Klasse und Lokalität."[158]

---

[151] Butler, Judith: *Undoing Gender*. Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2009.
[152] Ebd., S. 74.
[153] Ebd., S. 9.
[154] Im Zeitalter einer verallgemeinerten Identitätspolitik wird Klasse oftmals als die ‚verlorene Identität' bezeichnet. Zu diesem Verlust kam es durch die Abkehr von der Analyse des Ökonomischen, infolge der Ignoranz gegenüber ökonomischer Verhältnissen und Veränderungen. Denn zum Beispiel *die* Arbeiterklasse existiert nicht mehr, sondern es gibt nur *viele* Arbeiterklassen. Vgl. Marchart, Oliver: *Cultural studies*. Konstanz: UVK Verlagsgmbh 2008, S. 195 ff.
[155] „‚Rasse' existiert nicht, aber Rassismus kann in sozialen Praxen prodiziert werden. Rasse ist eine virtuelle Realität, der Bedeutung durch den Umstand gegeben wird, dass Rassismus andauert." Deswegen sollte nach Marchart die Rede von ‚Rasse' aufgegeben werden und besser von Rassifizierung als Prozess der Zuschreibung einer rassifizierten Identität durch rassistische Diskurse gesprochen werden. Vgl. ebd., S. 189–190.
[156] Ebd., S. 13.
[157] Diese drei Achsen wird üblicherweise noch der mysteriöse Ordner »ecetera« (etc.) hinzugefügt. In einer Einführung lässt sich die Reduktion komplexer Identitäten nicht vermeiden, dabei soll nicht der Eindruck entstehen, soziale Identitäten können nur nach *class, race, gender* klassifiziert werden. Die Reihe möglicher Identitäten und Identifikationsformen ist aus prinzipiellen Gründen unabschließbar. Vgl. ebd., S. 169ff+209ff.
[158] Hark/Dietze: Unfehlbare Kategorien? – Einleitung, 2006, S. 17.

Eine gender-orientierte Analyse konzentriert sich bei einem literarischen Erzähltext oder im Fall eines Spielfilms auf das Zusammenspiel textueller beziehungsweise audiovisueller Elemente wie Figuren, Raum, Zeit und Erzählinstanz. Denn Bücher und ebenso Filme werden nicht neutral, sondern geschlechtsgebunden aufgezeichnet und wahrgenommen. Darunter fallen bei Texten nicht nur die Analyse, sondern auch die jeweiligen Paratexte[159], analog für den Film dessen Produktions- und Rezeptionsgeschichte.[160] Ebenso kann der Filmvorspann als filmischer Paratext begriffen werden, denn er bietet seinerseits eine Form der Lektüre.[161]

Die ‚fehlbare'[162] Kategorie Gender soll in der folgenden Untersuchung explizit für die Interpretation von Frauen- und Männerdarstellungen, der Geschlechtsdifferenz, der Geschlechtsidentität und Geschlechterrolle im Genre des Melodrams genutzt werden, „weil die Gender-Forschung von ihrem Anspruch her gesellschaftliche Verhältnisse nicht nur in Frage stellt, sondern auch verändern möchte."[163] Es wird somit angenommen, dass sich die kulturellen Entwürfe, Funktionen, Rollen und Eigenschaften, die Männlichkeit(en) und Weiblichkeit(en) konstituieren, nicht aus dem biologischen Unterschied zwischen Mann und Frau ergeben, sondern gesellschaftliche Konstrukte sind und deshalb wandelbar und fließend. Jede einzelne Identität muss auf einem machtverformten Terrain ständig neu ausgehandelt, gegen Widerstände verteidigt oder neu erschaffen werden. Die identitären Tangenten von *class*, *race* und *gender* produzieren Widersprüche und dementsprechend Identitätskrisen. Widersprüchliche Identitäten konfligieren oftmals innerhalb ein und derselben Person, wie zum Beispiel bei einem homosexuellen Familienvater.[164]

[159] Wolf, Werner: Multiperspektivität: Das Konzept und seine Applikationsmöglichkeit auf Rahmungen in Erzählwerken. In: Nünning (Hrsg.): *Multiperspektivisches Erzählen*. Trier: WVT 2000, S. 79–109.
[160] Vgl.: Stritzke Nadyne: Funktionen von Literatur aus Sicht der feministischen und *gender*-orientierten Literaturwissenschaft. In: Gymnich, Marion/Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Funktionen von Literatur*. Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen. Trier: WVT 2005, S. 101–102.
[161] Vgl. Kapitel 2.2 und 3.1 Und: Stanitzek, Georg: Vorspann (titles/credits/générique). In: Böhnke, Alexander/Hüser, Rembert/Stanitzek, Georg (Hrsg.): *Das Buch zum Vorspann*. Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 8–20, hier S. 9.
[162] „Im Untergrund jeglicher Beziehung zwischen ‚uns' und ‚unseren' Kategorien existiert ein Begehren, und es ist dieses Begehren, das definiert, wie wir die jeweilige Kategorie verstehen und einsetzen und nicht zuletzt, was wir mit ihr wie erkennen können. […] ‚Gender' als wissensgenerierende und (wissens-)kritische Kategorie ist als eine solche Kategorie in Bewegung: Eine sich beständig in Kritik befindliche *fehlbare Kategorie*." Hark/Dietze: Unfehlbare Kategorien? – Einleitung, 2006, S. 10.
[163] Stephan, Inge: Gender, Geschlecht und Theorie. In: Christina von Braun/Inge Stephan (Hrsg.): *Gender Studien*. Eine Einführung. Stuttgart: Metzler 2006, S. 52–90, hier S. 86.
[164] Vgl. Marchart: *Cultural studies*, 2008, S. 173.

2.2 Terminus technicus: *Queer*

Die *Queer Studies*[165] sind seit den achtziger Jahren die allgemeine Bezeichnung für die Untersuchung der Geschichte und der Dekonstruktion von Darstellungsformen lesBischwuler[166] und den ‚anderen' tabuisierten Geschlechter-, Sexual- und Begehrensformen (*Queer Deconstruction*[167]), die von der heterosexuellen Norm (Dominanzidentität des ‚weißen, westlichen, heterosexuellen Mannes') zur Abweichung gemacht werden, und spielen eine wichtige Rolle für die *Queer Film Studies*. Doch selbst diese Dominanz ist beständig bedroht von Identitätskrisen und Widerstände durch zum Beispiel die Frauenbewegung, durch antirassistische Kämpfe, durch die Erfahrung von Arbeitslosigkeit oder wie im Fall des Familienvaters Frank Whitaker in *Far From Heaven*, durch die Entdeckung des eigenen schwulen Begehrens. Aufgrund der inhaltlichen Thematik gehören die drei melodramatischen Literaturverfilmungen zum *Queer Film*. Daher erfolgt die Einordnung in die Forschungslandschaft innerhalb der *Queer Theory* und eine Begrifflichkeitsannäherung, anstatt einer Definition, an dem Terminus technicus *Queer*.[168]

Das Wort *queer* wurde während der neunziger Jahre zum Synonym für *gay*. Und dadurch immer mehr zu einem neumodischen, enttheoretisierten und entradikalisierten Label für Homosexuelle. Bei der Unterscheidung zwischen *gay* und *queer* müssen jedoch die unterschiedlichen politischen Auswirkungen der beiden Wörter berücksichtigt werden, denn sie erzeugen jeweils spezifische politische Vorstellungen. *Gay* beschreibt einen Mann, der offen zu seinem (homosexuellen) Begehren für dasselbe Geschlecht steht. *Queer* ist expliziter und radikaler, es hat eine komplexere, mehr politisch belastete Vorstellung: »A reveling in difference, a belief in performativity over stable essence, a celebration of marginality.«[169] Der Begriff wird politischer aufgefasst und meint:

> »To paradoxically demand recognition by straight culture while rejecting this culture. Part of what is being rejected here are attempts to contain people trough labeling, so *queer* is touted as an inclusive, but not exclusive category, unlike *straight*, *gay*, *lesbian*, *bisexual*.«[170]

---

[165] Die *Queer Film Studies* hat das Hollywoodkino, das europ. Kunstkino und das Mainstream-Fernsehen auf *queeres* Textbegehren hin dekonstruiert und ein historisch spezifisches *queeres* Publikumsbegehren identifiziert, z.B. *The Wizard of Oz* von Alexander Doty durch *queer reading* auf einen ‚que(e)ren' Subtext analysiert. Der Untersuchungsgegenstand reicht von AIDS in Film und TV, über Pornografie, zu Safer-Sex-Filmen und der Bekämpfung von Homophobie in den Massenmedien oder der Darstellung Homosexueller in Hitchcock Filmen.

[166] Braidt: *Film-Genus*, 2008, S. 67.

[167] Braidt, Andrea B./Jutz, Gabriele: Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie. In: Dorer, Johanna/ Geiger, Brigitte (Hrsg.): *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft*. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002, S.292–306, hier S. 302.

[168] Es zeigt sich darin ein demonstrativer Rückgriff auf das ‚veraltete' Wort ‚queer', das Anfang des 20. Jahrhunderts von homosexuellen Nichttransvestiten im angloamerikanischen Sprachraum verwendet wurde.

[169] Clum, John M.: *Still Acting Gay*. Male Homosexuality in Modern Drama. New York: St.Martin's Griffin 2000, S. 263.

[170] Ebd., S. 264.

Das Wort *queer* schließt alle Personen ein, die in ihren Ansprüchen und Taten die Definition der sexuellen Identität als fließend und instabil auffassen. Die Trennung von sozialem und biologischem Geschlecht ist im Rahmen der *Queer Theory* nicht mehr haltbar. Für die Befürworter von *queer* zeigt es zugleich das Scheitern und die Macht eines hegemonialen Diskurses. Denn es verdeckt ‚wofür es keine netten Worte gibt' und fungiert somit als Überbegriff für sämtliche ‚geächteten' sexuelle Handlungen, Rollen und Orientierungen. Jemanden als *queer* zu bezeichnen ist abwertend gemeint und verortet denjenigen im negativen Diskurs der Hassrede (*hate speech*). Aber selbst zu äußern: ›I'm a queer.‹ sagt aus: ›I am not like you and I do not accept the systems on which you might base a negative judgment on me.‹[171] Jemand kann *gay* sein ohne *queer* zu sein, denn *Queerness*-Unterstützer lehnen größtenteils die assimilatorischen Ziele homosexueller Politik ab und möchten ihre eigene Revolution anführen, in der die individuelle Wahrnehmung und das individuelle Begehren das einzig gültige Gesetz sind.[172]

Queering oder Verque(e)ren bedeutet zu versuchen, die Normalisierungsprozesse zu irritieren und zu dekonstruieren.[173] Die Vertreter dieser Theorie sind für die Destabilisierung des Binarismus von Hetero- und Homosexualität und die Anerkennung eines sexuellen Pluralismus. Die que(e)re Kritik setzt Mensch- und Frausein nicht mehr als okzidental und weiß beziehungsweise heterosexuell voraus, sondern Problematisiert und hinterfragt Zweigeschlechtlichkeit.[174] Die *Queer Studies* sprechen nicht mehr nur vom *Gender Trouble,* sondern vom sogenannten *Genderfuck*.[175] Der Ausdruck bezieht sich auf die bewusste Anstrengung, traditionelle Vorstellungen von Gender-Identität, Gender-Rollen und Gender-Präsentation durch Parodie wie beispielsweise cross-dressing, Androgynität, Drag-King/-Queen oder butch/femme-Rollenspiel zu verspotten. *Genderfuck* dekonstruiert das psychoanalytische Konzept heterosexueller Differenz und bestätigt durch die (übertriebene) Zurschaustellung das Geschlecht als Performance. Der Begriff *Queer* wird auch interpretiert als ‚Allegorie', als ein Darstellungskonzept, das jede erdenkliche transparente Lesart des Homosexuellen verwehrt und verstärkt dadurch das anti-essentialistische und dekonstruktivistische Potential von *Queer* als Ort des Nichtlesbaren zu begreifen.[176] Somit wird die Idee einer einzigen und einheitlichen Identität zurückgewiesen, stattdessen erfolgt die Betonung auf der konstitutiven Instabilität und dem fließenden Charakter aller Identität(en).

---

[171] Clum: *Still Acting Gay*, 2000, S. 264.
[172] Vgl. ebd., S. 264.
[173] Vgl. Braidt: *Film-Genus*, 2008, S.67.
[174] Hark/Dietze: Unfehlbare Kategorien? – Einleitung, 2006, S. 13.
[175] Vgl. Evans, Caroline/Gamman, Lorraine: Reviewing Queer Viewing. In: Benshoff, Harry/Griffin, Sean (ed.): *Queer Cinema*. The Film Reader. New York/London: Routledge 2004, S. 209–224, hier S. 216–217.
[176] Vgl. Braidt/Jutz: Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie, 2002, S. 303.

Das Auftauchen der *Queer Studies* lässt die Trinität von *race*, *class* und *gender* zerbrechen, weil die Konstruktion entlang der analytischen, identitären Kategorien Nationalität, Race, Sexualität, Gender, Kaste, Klasse etc. unabschließbar ist. Die Verlegenheitsformel lautet *etcetera* oder *usw*. Sie signalisieren die konstitutive Offenheit der Aufzählung. Butler hat in dieser Formel einen positiven politischen Impuls ausgemacht:

> »This is a sign of exhaustion as well as of the illimitable process of signification itself. It is the *supplement*, the excess that necessarily accompanies any effort to posit identity once and for all. This illimitable *et cetera*, however, offers itself as a new departure for feminist political theorizing.«[177]

Ecetera könnte legitimerweise als strukturelles Merkmal von Signifikation und Identitätsbildung fungieren, das heißt Bedeutung ist prinzipiell immer veränderbar, unabschließbar und nie endgültig fixierbar.

Für die vorliegende Arbeit wird *Queer* für alles nicht-heterosexuelle und von der Norm abweichende verwendet, es beinhaltet alle Ausformungen von Sexualität (lesbisch, schwul, bisexuell, transgender, intersexuell, asexuell) und wird angewendet als:

> »A theoretical approach to rethinking human sexuality. Queer theory posits that sexuality is a vast and complex terrain that encompasses not just personal orientation and/or behavior, but also the social, cultural, and historical factors that define and create the conditions for such orientations and behaviors. As such, queer theory rejects essentialist or biological notions of gender and sexuality, and sees them instead as fluid and socially constructed positionalities. The term queer, once a pejorative epithet used to humiliate gay men and woman, is now used by academics to describe the broad, fluid, and ever-changing expanse of human sexualities. Queer can be used to describe any sexuality not defined as heterosexual procreative monogamy; queers are people (including heterosexuals) who do not organize their sexuality according to that rubric.«[178]

Demzufolge zählen die drei melodramatischen Filme zum *Queer Film* und gehören damit zum Untersuchungsgegenstand der *Queer Film Study*. Darunter fallen derzeit alle Filme, die durch ein von der Norm abweichendes, sexuelles Begehren (*gay, lesbian, queer, bisexual, intersex, transsex, transgender, asexual*) auf Seiten der Figuren, der Schauspieler, der Handlung, der Produktion (*written, directed, produced*), der Rezipienten oder der Rezeption eines Films beeinflusst werden. Eine Strömung des *Queer Cinema*, das *New Queer Cinema,* hat sich als schnell wachsender Filmkorpus aus der AIDS-Krise ab Mitte der achtziger Jahre heraus entwickelt und markiert seinen Höhepunkt auf den internationalen Film-Festivals in Berlin, Cannes und Venedig von 1990-91 mit Filmen wie *Poison*[179], *Swoon*[180], *Paris is Burning*[181], *The Living End*[182], *Edward II*[183] und *My Own Private Idaho*[184].[185] Seit den achtziger

[177] Butler: *Gender trouble*, 1990, S. 143.
[178] Benshoff, Harry/Griffin, Sean: General introduction. In: Benshoff, Harry/Griffin, Sean (ed.): *Queer Cinema.* The Film Reader. New York/London: Routledge 2004, S. 1–15, hier S. 1.
[179] *Poison* (USA 1991) R: Todd Haynes. Teilweise inspiriert durch die Bücher von Jean Genet.
[180] *Swoon* (USA 1992) R: Tom Kalin.
[181] *Paris is Burning* (USA 1990) R: Jennie Livingston.
[182] *The Living End* (USA 1992) R: Gregg Araki.

Jahren hat sich der Akzent in der Strömung des *New Queer Cinema* verschoben. Es geht darum, den Konstruktcharakter der Minderheiten innerhalb der *Gay Community* zu enthüllen. Dabei werden que(e)re Charaktere nicht mehr vorbehaltlos nur positiv, negativ oder klischeebeladen, sondern als realistische Entwürfe dargestellt und gleichzeitig vermieden, die que(e)ren Identitäten einem ‚straighten' Publikum zu erklären. Die Filme sind sexuell explizit, unterlaufen Genregrenzen und wenden sich bewusst vom Mainstream und der Heteronormativität ab, da sie sich ohnehin an ein que(e)res Publikum richten. Ästhetisch lassen sich zwei Ausprägungen ableiten, das Festhalten des ‚Unschönen' oder das Schwelgen im ‚Überschönen', umgesetzt durch einen postmodernen Stil, dessen zentrale Elemente Pastiche, Ironie, Aneignung und Camp[186] sind. Während der neunziger Jahre verebbte das *New Queer Cinema*, es hielt sich nicht als eine neue Form des que(e)ren Filmemachens, sondern integrierte sich als eine Bewegung des *Independent*-Films. Seit dieser ‚goldenen Periode' des homosexuellen Filmemachens ist das heutige, gegenwärtige *Queer Cinema* zu einer sehr offenen Kategorie instrumentalisiert worden.[187] In der Folge führte es auch in heterosexuellen Mainstream-Produktionen zum *Queer Chic*. Hierzu hielt Butler fest: „Die Normalisierung von *queer* würde schlussendlich das traurige Ende dieser Kategorie bedeuten."[188]

Eine zu beobachtende Konstante innerhalb der soeben erwähnten großen Bandbreite theoretischer und methodischer Ansätze, ist die Frage nach der Vergeschlechtlichung des filmischen Blicks (*gaze*). Dieses zentrale Thema wird im nachfolgenden Kapitel vorgestellt und revidiert. Mehr zur Kategorie Gender innerhalb der feministischen Filmtheorie und dem Begriff *Queer*, der genaueren Anwendbarkeit im Medium Film sowie zur Gender-Darstellung im speziellen in *Far From Heaven*, *The Hours* und *A Single Man* wird in den jeweiligen Analysekapiteln zu den drei Filmen erörtert und ausgeführt. Die Idee einer ausschließlich auf Gender- und Begehrensfragen reduzierten que(e)ren Analyse ist genauso wenig einleuchtend, wie das Konzept der *Queer Studies* als einer ausschließlich mit diesen Fragen beschäftigten akademischen Untersuchung.

---

[183] *Edward II* (UK 1991) R: Derek Jarman, DB: Ken Butler, Derek Jarman basierend auf dem gleichnamigen Stück von Christopher Marlowe.
[184] *My Own Private Idaho* (USA 1991) R: Gus van Sant. Basiert lose auf Shakespears *Henry IV* (I&II) und *Henry V*.
[185] Es bleibt festzuhalten, dass die Filmkritik 1992 mit dem Begriff *New Queer Cinema* das Label *queer* bereitwillig aufgenommen hat und eine neue Art des Filmemachens verkündet hat.
[186] Eine Definition und explizite Begriffserklärung zu Camp folgt in Kapitel 2.3.2.
[187] Vgl. Nowlan, Bob: Queer Theory, Queer Cinema. In: Juett, JoAnne C./Jones, David M. (ed.): *Coming Out to the Mainstream*. New Queer Cinema in the 21st Century. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars 2010, S. 2–19.
[188] Butler: Uneigentliche Objekte, 2006, S. 208.

2.3 Gaze Theory: Gender Pleasure and Melodramatic Cinema[189]

> »One reason for the unparalleled popularity of Laura Mulvey's *Visual Pleasure* article could be that, despite the unclarity of some passages and the capricious-seeming structure of the exposition, it offers a comparatively clear-cut account of spectator positioning – in gender terms. Men on- and off-screen are active, erotically objectifying the female by the tactics of voyeurism or fetishization. Men are the doers, woman are the victims.«[190]

Das Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema*[191] von Laura Mulvey ist einer der meist zitierten und einflussreichsten Texte, vielleicht sogar nicht weniger als der Gründungstext der klassischen feministischen Filmtheorie. Darin attestiert sie 1975 auf Basis der Psychoanalyse von Sigmund Freud und Jacques Lacan dem klassischen, amerikanischen Erzählkino einen männlichen, nicht neutralen Blick. Durch ihre psychoanalytische Blickanalyse legt sie die geschlechtlichen Machtbeziehungen im Film offen. Dabei geht sie sowohl auf Freuds Skopophilie[192], Lacans Spiegelbild[193], als auch auf die Fetischisierung aufgrund von Kastrationsangst[194] ein. Bereits Foucaults zentrale These ist, dass die Macht im Blick beginnt, er argumentiert in seinem Modell jedoch ohne Bezug zur Psychoanalyse.[195]

Durch die Untersuchung des visuellen Genießens und Vergnügens beim Schauen leistet Mulveys Artikel den ersten Beitrag, die (geschlechtliche) Macht des Blickes mit der Psychoanalyse von Freud und Lacan zusammen zu bringen. In ihrer Theorie wird das Kino als ein Produkt des patriarchalen Unbewussten gesehen. Filme werden für ein männliches Publikum gemacht und entsprechen demnach den Bedürfnissen des männlichen Unbewussten. Der Film funktioniert als Blickinszenierung. Die Kamera als ein Apparat für die Aufnahmen wird als Auge angesehen. Sie lenkt den Blick auf bestimmte Dinge und damit den Blick der Rezipien-

---

[189] Die Überschrift ist eine Neuschöpfung ausgehend von Mulveys Titel und der Fragestellung der Arbeit.

[190] Mulveys Text löste und löst bis heute eine Fülle von ‚blicktheoretischen' Debatten aus. MacKinnon, Kenneth: *Love, Tears and the Male Spectator*. Madison/Teaneck: Fairleigh Dickinson Univ. Press 2002, S. 66.

[191] Das Essay wurde 1973 verfasst und zuerst im Herbst 1975 in *Screen* (vol 16, no 3, S.6-18) veröffentlicht. Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Mulvey, Laura: *Visual and Other Pleasures*. London: The Macmillian Press 1989, S. 14–26. Dt. Übersetzung von Karola Gramann: Laura Mulvey. Visuelle Lust und narratives Kino. In: Nabakowski, Gislind/Sander, Helke (Hrsg.): *Frauen in der Kunst*. Bd.1. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980, S. 30–46. Oder in: Weissberg, Liliane (Hrsg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt/Main: Fischer 1994, S. 48–65.

[192] Die Scopophilie ist das Vergnügen während des Schauens, das Vergnügen eine andere Person als Objekt der sexuellen Stimulation zu benützen. Freud äußert sich in *Three Essays on Sexuality* zur Scopophlilie. Sie äußert sich darin andere Personen als Objekte zu nehmen und sie einem kontrollierenden und neugierigen Blick zu unterwerfen, er beschäftigte sich insbesondere mit kindlichen, voyeuristischen Aktivitäten.

[193] In der Spiegeltheorie beschreibt Lacans die Bedeutsamkeit des Moments, wenn ein Kind erstmals sein eigenes Spiegelbild erkennt. Denn darin liegt für ihn der bedeutsame Beginn zur Konstituierung des Egos. Die Spiegelphase ist die erste Artikulation des Ichs, der Subjektivität verbunden mit der Erkennung und auch der Misserkennung des Selbst, aber trotzdem eine Identifizierung darstellt.

[194] Die Darstellung der Frau, ihr passives Bild auf der Leinwand kann aufgrund des aktiven Blick des Mannes Kastrationsangst auslösen und somit voyeuristische und fetischistische Mechanismen aktivieren um der Bedrohung zu entgehen.

[195] Vgl. auch: Leibetseder, Doris: *Queere Tracks*. Subversive Strategien in der Rock und Popmusik. Bielefeld: transcript 2010, S. 138ff.

ten, und diese können nichts anderes sehen als das, was die Kamera zeigt. Das was gezeigt wird, ist bewusst hergestellt, wobei absichtlich mit der voyeuristischen Phantasie der Rezipienten gespielt wird. Mit dem Rekurs auf psychoanalytische Vorstellungen von Kastration und Fetischismus kommt Mulvey zum Ergebnis, dass es in Hollywoodfilmen keine Position für eine weibliche Subjektivität gibt, da der Film einer Rezipientin die eingebaute männliche Sichtweise aufzwingt. Die Filme würden keine weibliche Betrachtungsweise zulassen und die Schaulust werde manipuliert. Sie teilt den Blick in aktiv/männlich und passiv/weiblich ein und macht so auf den Objektstatus der Frau aufmerksam. Der Mann ist der Träger des Blickes und folglich die Frau die ‚Erträgerin' des Blickes. Drei verschiedene Blickstrukturen beschreibt Mulvey: Den subjektiven Blick der Kamera, den Blick der Rezipienten und den Blick der Protagonisten. Dabei spielt der letztere Blick eine wichtigere Rolle für die Bedeutung der Interpretation, als die beiden anderen. Dabei üben alle drei Blicke Macht auf die Frau als Bild und als Sexualobjekt aus. Der Mann ist nicht nur Träger des Blickes, sondern bietet den Rezipienten eine idealisierte Identifikationsfläche. Der einzige Ausweg ist, diese Form der Schaulust zu zerstören.

Mulvey löste rückblickend mit ihrer „Kampfansage und Utopie"[196] den *Theoretical Turn* in der feministischen Filmtheoriebildung und einen Gender-Genre-Trouble aus. Der Film wird nicht länger als Widerspiegelung der Realität begriffen, sondern als zeichenproduzierende Praxis, die durch Kameracodes, Montage etc. konstruiert wird. Es erfolgte eine Aufmerksamkeitsverlagerung vom ‚Inhalt' der filmischen Repräsentation auf die ‚Sprache' der filmischen Repräsentation.[197]

2.3.1 Laura Mulvey: Gender-Genre-Trouble

Die initiierende Wirkung von Mulveys Begriff des ‚Blicks' (*gaze*), und ferner ihre Arbeit zum Genre des Melodrams, ziehen sich bis in die Gegenwart und in die hier vorliegende Analyse der genrespezifischen Genderdarstellung in melodramatischen Literaturverfilmungen. Denn neben der Grundlage für die filmische Rezeptionslust zeigt sie ein spezielles Interesse für das Genre des Melodrams. Dementsprechend setzt sie sich bis heute mehrfach mit Douglas Sirk und immer wieder mit dem melodramatischen Genre auseinander:

> »And the 1950s melodrama works by touching on sensitive areas of sexual repression and frustration; its excitement comes from conflict, not between enemies, but between people tied by blood or love. Melo-

[196] Braidt: *Film-Genus*, 2008, S. 50.
[197] Vgl. Braidt/Jutz: Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie, 2002, S. 294.

> drama as a safety-valve for ideological contradictions centered on sex and the family may lose its progressive attributes, but it acquires a wider aesthetic and political significance.«[198]

Neben der Herausgabe des Katalogs *Douglas Sirk*[199] zum *Edinburgh Film Festival* mit Beiträgen von unter anderem Jon Halliday, Thomas Elsaesser, Rainer Werner Fassbinder, beschreibt sie in ihrem Essay *Notes on Sirk and Melodrama*[200] anhand des Beispiels von *All that Heaven Allows* die zentrale Rolle der Frau innerhalb des Patriarchats und der Familie. Dabei erwähnt sie auch den bewussten melodramatischen Farbeinsatz zur Unterstützung der wechselnden Emotionen:

> »Lighting style clearly cannot be recognized within the diegesis, and in *All that Heaven Allows* it illustrates the basic emotional division which the film is actually about: Cary's world is divided between the cold, hard light (blues and yellows) of loneliness, repression and oppression and the warmer, softer light (red/orange) of hope, emotional freedom and sexual satisfaction. In keeping with the pace and emotion generated by a particular scene, Sirk occasionally changes lighting from one shot to the next: for instance, in order to use the dramatic potential of an intricate screen which dominates Cary's confrontation with her son Ned.«[201]

Sie verortet Sirks Filme im Grenzbereich zwischen den Genres Melodram und Tragödie. Der Reiz der Melodramen von Sirk liegt für sie im Übergang zum Tragischen:

> »While the Western and the gangster film celebrate the ups and downs endured by men of action, the melodramas of Douglas Sirk, like the tragedies of Euripides, probing the pent-up emotion, bitterness and disillusion well known to woman, act as a corrective. Roughly, there are two different initial standpoints for melodrama. One is colored by a female protagonist's dominating point of view which acts as a source of identification. The other examines tensions in the family and between sex and generations; here, although women play a central part, their point of view is not analyzed and does not initiate the drama.«[202]

Sie veröffentlichte 1981 *Afterthoughts on »Visual Pleasure and Narrative Cinema«*[203], darin verbindet sie das Interesse am Melodram mit der von ihr erarbeiteten Blicktheorie. Aufgrund konstanter Kritik entwickelt sie darin ihre Blicktheorie weiter, insbesondere mit der Frau als Rezipientin. Sie zeigt die Identifikationsmöglichkeiten der weiblichen Zuschauerin mit den Figuren auf der Leinwand auf und liefert weiteren Zündstoff für die Debatte um die Funktion des männlichen beziehungsweise weiblichen Blickes. Sie gibt den Rezipientinnen nun die Möglichkeit, sich mit einem aktiven männlichen Part zu identifizieren. Aber für dieses aktive Begehren muss kurzfristig die männliche Position des Blickes eingenommen werden. Ihre Sichtweise ist hierbei jedoch eingeschränkt, da sie ausschließlich von heterosexuellen, weißen

---

[198] Mulvey, Laura: *Visual and other pleasure*. 2nd Edition. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2009, S. 39–44, hier. S. 39.
[199] Mulvey, Laura/Halliday, Jon (Hrsg.): Douglas Sirk. Edinburgh: Edinburgh Film Festival 1972.
[200] Vgl. Mulvey: *Visual and other pleasure*, 2009, S. 39–44. Oder: Mulvey, Laura: Notes on Sirk and Melodrama. In: Gledhill, Christine (ed.): Home is where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's film. London: British Film Institute 1987, S. 75-79. (Zuerst erschienen in Movie, no. 25, Winter 1977/78, S. 53–56.)
[201] Mulvey: Notes on Sirk and Melodrama, 2009, S. 42.
[202] Ebd., S. 39–40.
[203] 1981 in *Framework* (vol.6, nos15-17) veröffentlicht. Mulvey: *Visual and other pleasure*, 2009, S. 29–38.

und monogamen Figuren ausgeht, schließt sie weiterhin andere Ethnien, Sexualitäten und Kulturen aus und lässt sie damit außen vor.

Neben einer Überarbeitung ihrer Blicktheorie kommt sie mit ihrer Interpretation des Westerns *Duel in the Sun*[204] zu dem Ergebnis, dass die Inszenierung der weiblichen Figur den Western zu einem Melodram transformiert:

> »While the film remains visibly a ›Western‹, the generic space seems to shift. The landscape of action, although present, is not the dramatic core of the film's story, rather it is the interior drama of a girl caught between two conflicting desires. The conflicting desires […] that is: an oscillation between ›passive‹ femininity and regressive ›masculinity‹. Thus, the symbolic equation, woman = sexuality, still persists, but now rather than being an image or a narrative function, the equation opens out a narrative area previously suppressed or repressed. Woman is no longer the signifier of sexuality (function 'marriage') in the 'Western' type of story. Now the female presence as centre allows the story to be actually, *overtly*, about sexuality: it becomes a melodrama.«[205]

Sie argumentiert hier für eine Verknüpfung von Gender und Genre, zeitgleich zeigt sie auf, wie die Darstellung einer spezifischen Weiblichkeit, der Gleichsetzung einer Frau mit der Sexualität zu einer Genre-Transformation führen kann.

Im Zentrum ihrer Arbeit stand die untypische Funktion der Frau als Protagonistin und die Identifikationsmöglichkeiten für Frauen mit dieser weiblichen Hauptfigur. Sie geht davon aus, dass Melodramen aus einer weiblichen Perspektive für ein weibliches Publikum erzählt werden. Das Melodram ist für sie interessant, da es die in der patriarchalen Gesellschaft entstehenden inneren Widersprüche zwischen den Geschlechtern in die Familie selbst verlagert. Somit wird die weibliche Domäne auf eine eigene Weise in den Fokus gerückt und dadurch ‚gebrochen' anerkannt. Die Geschlechterkonstruktion im Melodram funktioniert nicht nach dem Muster des herrschenden Männlichen und dienenden Weiblichen. Das Männliche findet sich in der häuslichen Sphäre des Heims wieder. Es befindet sich nicht mehr in der ihm normalerweise zugedachten ‚aktiven' Sphäre der Arbeit und Aktion, am Ort der Re-Produktion, sondern in der ‚passiven' Sphäre des Häuslichen. Um hier erfolgreiche Konfliktlösungen produzieren zu können, muss sich das Männliche den Konditionen des Heims anpassen, es muss weniger männlich werden. Das Heim repräsentiert metonymisch den Ort der ideologischen Konfrontation zwischen Produktion und Reproduktion.[206]

Zudem schätzt Mulvey an Sirk, dass er in seinen verweigerten, ironischen Happy Ends die angesprochenen Widersprüche in seinen Melodramen nicht relativiert. Mulvey fügt hinzu: dass *Tarnished Angels*[207] und *Written on the Wind* aus der Perspektive eines männlichen Protagonisten zu lesen sind, die als Opfer eines phallozentrischen Patriacharts angesehen werden

---

[204] *Duel in the Sun* (USA 1946) R: King Vidor.
[205] Mulvey: *Visual and other pleasure*, 2009, S. 35.
[206] Vgl. Braidt/Jutz: Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie, 2002, S. 299–300.
[207] *Tarnished Angels* (USA 1957) R: Douglas Sirk, DB: George Zuckerman nach dem Roman *Pylon* (1935) von William Faulkner.

und in denen die Angst vor Impotenz und Kastration ihren Tod besiegelt.[208] Der innere Konflikt macht aus den Protagonisten tragische Figuren, weil sie ihr Schicksal kennen und nicht wie im Melodram eingebunden sind in eine Welt, die Transzendenz durch Erkenntnis nicht zulässt. Mulvey betont hier nochmals eine Schnittstelle zwischen den Genres Melodram und Drama in Sirks Filmen:

> »Significantly, discussions of the difference between melodrama and tragedy specify that while the tragic hero is conscious of his fate and torn between conflicting forces, characters caught in the world of melodrama are not allowed transcendent awareness or knowledge. In tragedy, the conflict is within man; in melodrama, it is between men, or between men and things. Tragedy is concerned with the nature of men, melodrama with the habits of men (and things). A habit normally reflects part of nature, and that part functions as if it were the whole. In melodrama we accept the part for the whole; this is a convention of the form.«[209]

Der Konflikt wird in einem Menschen anstatt zwischen den Menschen, wie im Melodram eigentlich üblich, verortet. Wo durchbricht das Sirk'sche Melodram die Genreregeln? Wie verzerrt das zeitgenössische Melodram die Genreregeln? Es gibt nicht nur einen *Gender Trouble*, sondern es kann von einem regelrechten *Genre Trouble* gesprochen werden.

Trotz des großen und bis heute prägenden Einflusses von Mulveys *Visual Pleasure*-Essay für die feministische Filmwissenschaft und -theorie wurde sie beständig für ihre Argumentation kritisiert, da ihr Blick-Modell ausschließlich auf die patriarchale Bedürfnisse und deren heterosexuelles Begehren gerichtet ist. Mulveys *Gaze Theory* ist ausschließlich eine heteronormative Blicktheorie, denn sie baut auf zwei Binaritäten auf: Einerseits Zweigeschlechtlichkeit und andererseits Hetero- und Homosexualität.[210] Sie trennt die Geschlechter biologisch, somit sind nur zwei Geschlechter möglich und daher werden sie nicht aufgehoben, sondern werden weiterhin festgeschrieben. Zudem bietet sie als Lösung des Problems nur die Zerstörung des männlichen, voyeuristischen, skopophilischen Blickes an und verschafft keine alternativen Möglichkeiten.

In einem völlig neuen Kontext, zu Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts, aktualisiert und verortet Mulvey dann den ‚exemplarischen Status' ihres Blick-Modells neu. Sie merkt an, dass die Analyse der patriarchalen Kodierung des zentralen Signifikanten ‚Frau' unter dem Aspekt des Voyeurismus und das Ausstellen der Frau als Spektakel im Hollywoodfilm immer im Zusammenhang des gesellschaftlichen, politischen, ökonomischen, technologischen und kulturellen Kontextes der jeweiligen Zeit betrachtet werden muss.[211] Dabei muss

---

[208] Jeweils spielt Robert Stack den ‚gebrochenen' Mann. Vgl. Mulvey: *Visual and other pleasure*, 2009, S. 43.
[209] Ebd., S. 41.
[210] Vgl. Haschemi Yekani, Elahe: Transgender-Begehren im Blick. Männliche Weiblichkeit als Spektakel im Film. In: Bauer, Robin/Hoenes, Josch/Woltersdorff, Volker (Hrsg.): *Unbeschreiblich Männlich*. Heteronormativitätskritische Perspektiven. Hamburg: Männerschwarm 2007, S. 264–278, hier S. 264.
[211] Mulvey erläutert ihr Konzept der ‚nachdenklichen Zuschauerin' im Rahmen einer Tagung in Wien 2003. Vgl. Mulvey, Laura: Ein Blick aus der Gegenwart in die Vergangenheit: Eine Re-Vision der feministischen Filmtheo-

besonders der medien-technische Innovationsbruch, der Mitte der achtziger Jahre einsetzte, berücksichtigt werden:

> „Die Einführung neuer Technologien brachte über die Veränderungen der Produktionsbedingungen hinaus neue Arten der Filmwahrnehmung. Diese Veränderungen hatten zwangsläufig ihre Auswirkungen auf die ZuschauerInnenschaft und somit […] auch auf die Theorien der ZuschauerInnenschaft. In den 1970er Jahren habe ich über den voyeuristischen Zuschauer geschrieben, der den Ausgangspunkt meiner Auseinandersetzung mit Feminismus und Filmtheorie darstellte. Dieses Konzept war zunächst von bestimmten materiellen Bedingungen der Filmvorführung abhängig: Dunkelheit, der Lichtstrahl des Projektors, der die Leinwand erhellt, die Abfolge der Bilder, die der Aufmerksamkeit der ZuschauerIn ihren eigenen Rhythmus aufzwingt. Und selbstverständlich die besondere Struktur des Spektakels, das vor allem die Hollywoodstudios mit dem erotisierten, glatten Bild des weiblichen Stars so perfekt kultiviert haben. Heute haben die neuen digitalen und elektronischen Technologien die Art und Weise, wie Filme konsumiert werden, verwandelt. Heute kann die ZuschauerIn das Tempo eines Films kontrollieren, das Bild anhalten und eine bestimmte Sequenz wieder und wieder abspielen sowie andere Sequenzen überspringen. Zwangsläufig haben diese Veränderungen ihre Auswirkungen auf die Modi der ZuschauerInnenschaft.“[212]

Durch eine historische Kontextualisierung wird die Bedeutung ihres Denkmodells nicht geschmälert, sondern erst zur Geltung gebracht. Sie argumentiert vor diesem Hintergrund und „demonstriert anhand einer Sequenz aus Sirks *Imitation of Life*, wie das Konzept der ‚neugierigen‘ oder ‚nachdenklichen Zuschauerin‘[213] eine Perspektivierung des ‚damals‘ aus heutiger Sicht unter Bezugnahme auf die neuen Medien ermöglicht.“[214] Sie führt aus, dass die Vorwärtsbewegung des Films anzuhalten die narrative Zeit untergräbt, die sich der filmischen Zeit aufzwingt. Indem die narrative Kohärenz zerfällt, wird der Augenblick, in dem sich eine Figur, ein Ereignis oder ein Objekt in das Originalmaterial einschreibt, im verlangsamten oder angehaltenen Bild mit einem Mal sichtbar:

> „Eine Pause zur Reflexion führt zur Reflexion über die Zeit selbst, über die Gegenwart der im Film konservierten Geschichte, und ein neues Konzept einer neugierigen ZuschauerIn beginnt zu entstehen. Die neugierige ZuschauerIn oder die […] ‚nachdenkliche‘ ZuschauerIn kann dem ursprünglichen Augenblick der Aufnahme, der im Film still gestellt ist, begegnen. Diese neue Technologie ermöglicht einen unverbrauchten und ungewohnten Einblick in das Althergebrachte und die nachdenkliche ZuschauerIn kann im Zelluloidbild mehr entdecken, als bei vierundzwanzig Bildern pro Sekunde zu sehen war. Indem Bewegung in Bewegungslosigkeit übergeht, wird das Präsens der Bewegung durch die plötzliche Eruption der Unbewegtheit unterbrochen, und Vergangenheit und Abwesenheit werden Gegenwart.“[215]

Daneben kommt sie nicht umhin, ihre produktive und anschlussfähige Auseinandersetzung mit den Zeichen der patriarchalen Gesellschaft durch das Vokabular der Freudschen Psychoanalyse mit dem Studiosystem Hollywood und insbesondere dem Genre Melodram zu untermauern:

---

rie der 1070er Jahre. In: Bernold, Monika/Braidt, Andrea B./Preschl, Claudia (Hrsg.): *SCREENWISE*. Film – Fernsehen – Feminismus. Marburg: Schüren 2004, S. 17–27. Und: Mulvey, Laura: *Death 24x a Second.Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion 2006.

[212] Mulvey: Ein Blick aus der Gegenwart in die Vergangenheit, 2004, S. 24.

[213] Mulvey wählt den Begriff in Anlehnung an Raymond Bellours *pensive spectator*.

[214] Bernold, Monika/Braidt, Andrea B.: Einleitung. Visuelle Praxen im Kontext von Feminismus, Gender, Politik und Sex. In: Bernold, Monika/Braidt, Andrea B./Preschl, Claudia (Hrsg.): *SCREENWISE*. Film – Fernsehen – Feminismus. Marburg: Schüren 2004, S. 12–16, hier S. 13.

[215] Mulvey: Ein Blick aus der Gegenwart in die Vergangenheit, 2004, S. 25–26.

> „Neben der Kritik fanden feministische FilmtheoretikerInnen im Hollywood-Melodrama reiches Material. Anhand dieses Genres, das sich speziell an ein weibliches Publikum richtete, konnten die häusliche Sphäre und die Dilemmata, mit denen Frauen als Mütter konfrontiert waren, untersucht werden. Hier geriet Sprache als solche in eine weitere Krise. Die Zwänge und Konventionen des Genres verstärkten die ästhetische Betonung der visuellen Sprache des Kinos. Das Melodrama, mit seinen widersprüchlichen Gefühlen, Repressionen und Begehren im Zentrum der Familie angesiedelt, berührte Bereiche des gesellschaftlichen Lebens, die nicht so einfach einen verbalen Ausdruck in der Alltagssprache fanden. Die Sprache des Kinos gewann somit in Bezug auf Bedeutungen, die nicht artikuliert werden konnten, tabuisierte Gefühle, die unter dem Druck gesellschaftlicher Konvention und Repression verschüttet waren, weiter an Bedeutung.“[216]

Zuletzt setzt sich Mulvey mittels ihrer ‚angepassten‘ *Gaze Theory* mit dem Buch *Gentlemen Prefer Blondes* (1926) und der gleichnamigen Verfilmung[217] mit Marylin Monroe auseinander unter dem Anspruch:

> »The relation between the aesthetics of film and film spectatorship and the historical context that they reflect and the effect that their position within an economy has on woman's image and iconography. Within this perspective, not only does the surrounding cultural and economic context make an essential contribution to understanding a particular cinema but that particular cinema can also, in its turn, act as a document of a culture and an economy.«[218]

So kommt Mulvey aktuell zu dem vermutlich nur vorläufigen Ergebnis:

> »Quite apart from its ability to capture images aesthetically or store them historically, celluloid cinema, as a medium of duration created out of a sequence of still frames, has a complicated relation to temporality. While film as fossil of the past leads the cinema into the realms of culture and history, its own aesthetic attributes lead to consideration of time itself as the halted, slowed, or repeated image that in turn leads to the human mind's difficulty with time and its closeness to death, to the past as loss, as a jumbled accumulation of ruin and trace that survive the inexorable process of time's passing and human forgetting. Ultimately, of course, this line of reflection links to history as an attempt to address these problems, negotiating with human need and imagination, and offering an means of ordering and figuring time's passing. The cinema, combining its long celluloid memory with its new digital capacity, offers a means for negotiating and forging connections across the divide between the present and different moments within the past. […] the cinema leads its theorists back into history through the images it has recorded over the course of the twentieth century. As the cultures of modernity come to be rendered increasingly archaic, the accumulated body of film makes a crucial contribution, not only to preserving but also to visualizing the complex interweaving of femininity, America, and cinema itself.«[219]

Die medientechnischen Innovationsbrüche veranlassen Mulvey letztlich zu einem Perspektivenwechsel. Der Begriff der ‚nachdenkliche Zuschauerin‘ soll die geschlechterfokussierte Theoretisierung der Rezipientinnen aus dem homogenisierenden Blickparadigma befreien. Ihr Konzept nimmt seinen Ausgangspunkt in dem Einfrieren des Filmbildes während der Filmwiedergabe durch Video- beziehungsweise DVD-Systeme. Das Einfrieren produziert dabei einen Zerfall der zeitlichen und narrativen Kohärenz der Filmerzählung. Es bedarf einer Aktualisierung von Mulveys Blick-Theorie durch die ‚nachdenkliche Zuschauerin‘ an die Veränderungen der zweitausender Jahre und ihre wichtigen Erkenntnissen bezüglich der heutigen

---

[216] Mulvey: Ein Blick aus der Gegenwart in die Vergangenheit, 2004, S. 22.
[217] *Gentlemen Prefer Blondes* (USA 1953) R: Howard Hawks, DB: Charles Lederer nach dem Musical von Anita Loos (Buch 1926) und Joseph Fields.
[218] Mulvey Laura: Unmasking the Gaze. Feminist Film Theory, History, and Film Studies. In: Callahan, Vicki (ed.): *Reclaiming the Archive*. Feminism and Film History. Detroit: Wayne State Univ. Press 2010, S. 17–31, hier S. 17–18.
[219] Ebd., S. 30.

Wahrnehmung und Rezeption von Filmen und ihrer Eigenschaft als Medium der Zeitkonservierung.[220] Vor allem bedarf es in Hinblick auf die begehrlichen Blickstrukturen marginalisierter Gruppen, wie denen eines lesBischwulen und que(e)ren Publikums, weiterhin einer Revision und einer Neukonzeption bezüglich des ‚Gegen-den-Strich'-Lesens der *Gaze Theory*.

2.3.2 Lösungsstrategie: *Camp* und *Gay Sensibility*

Wie eben dargelegt, gesteht Mulvey in ihrem Essay *Afterthoughts* den Frauen die Identifikation mit der aktiven maskulinen Subjekt-Position zum Beispiel in ‚männlichen' Genres, wie dem Western, dem Krieg-, Action-, oder Gangsterfilm, ein.[221] Doch auch ihr Konzept der ‚nachdenklichen Zuschauerin' reicht nicht aus, um die unterschiedlichen que(e)ren, homo- und heterosexuellen Blickstrukturen und Identifikationsmöglichkeiten im derzeitigen aktuellen Kinofilm zu strukturieren. Jetzt steht etwa immer noch für das ‚weibliche' Genre des Melodrams, die Möglichkeit der Identifikation eines männlichen Rezipienten mit der femininen Position der Heldin aus. Hierzu hält Kenneth MacKinnon in *Love, Tears, and the Male Spectator* fest:

> »There is no logical barrier surely to the suggestion that ›actual‹ male spectators might enjoy feminine positions, even feminine object positions, in fantasy. Only the belief that unwavering mastery is the single pleasurable position within fantasy prevents awareness of that possibility. The unlikelihood of the belief is, however, suggested by the psychic phenomenon of masochism, a ›perversion‹ particularly linked culturally with maleness. Men surely have at least the potential to identify with the feminine, and thus, with females on screen.«[222]

Den weiteren, logischen Identifikationsaspekt für die vorliegende Untersuchung spricht der homosexuelle Regisseur Todd Haynes direkt an, nämlich die Identifikation der homosexuellen, männlichen Rezipienten mit der weiblichen Hauptprotagonistin eines Melodrams:

> »From my first encounter with the invigorating notion of gender as a product of ideology, feminist theory has left an indelible mark on my own critical – and creative – thinking. As far as I knew, at least until the emergence of AIDS in the late 1980s, there was really no study of homosexuality that could rival the complexity – and diversity – of feminist thought, from its incorporation of Marx and Freud to its reexamination of film and society. For me, everything that I questioned about what it meant to be a man – and how much my sexuality would perpetually challenge those meanings – could be found in arguments posed by feminists. What can I say? I identified.«[223]

---

[220] „Die Präsentation von Filmen auf DVD mit der Option, das Bild anzuhalten, zu vergrößern, Szenen zu überspringen oder zu wiederholen oder durch Audiokommentare und andere Extramaterialien zu ergänzen, ermöglicht den Zuschauern eher als die Filmprojektion im Kino, an der Imagination von Landschaft und Topographie teilzuhaben." Göktürk, Deniz: Weltkino interaktiv: Verschichtungen von Ort und Zeit in digitalen Rezeptionsformen. In: Grucza, Franciszek (Hrsg.): *Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit*. Frankfurt(u.a.): Lang 2012, S. 27–32, hier S. 27. Mehr zum Begriff Paratext in Kapitel 2.2 und 3.1.

[221] Teresa de Laurentis bietet im Unterschied zu Mulvey für Frauen die Möglichkeit der aktiven und positiven Identifikation im narrativen Film. Vgl. Laurentis, Teresa de: *Alice Doesn't*: Feminism, Semiotics, Cinema (1984).

[222] MacKinnon: *Love, Tears and the Male Spectator*, 2002, S. 82–83.

[223] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. viii.

Er geht von sich selbst und seiner eigenen Erfahrung als einem homosexueller Mann und Filmemacher aus, sich mit Frauenrollen und den feministischen Gedanken zu identifizieren. Auch John Mercer und Martin Shingler widmen sich aufgrund der gegenwärtigen Relevanz »the connection between melodrama and gay sensibility.«[224] Sie zeigen das heutige Melodram als Filmgenre unter dem Aspekt von homosexuellen Männern für homosexuelle Männer:

> »Whether regarded as a genre, a cinematic style, or as mode/sensibility, melodrama has almost always been the subject of interest for film scholars because of the ways in which it opens up discussions around questions of gender and sexuality within cinematic texts. […] From the mid-1980s onward sexuality has become an increasingly significant area of debate in Film Studies. This is largely due to the intervention of gay and lesbian scholars working within the discipline and also to the development of gay and lesbian studies and queer theory as theoretical paradigms. With these developments within film Studies as a discipline in mind, questions of gay spectatorship and a gay sensibility and their relationship to melodrama emerge. Whilst this is still a rather marginalized area of investigation it is nonetheless one interesting direction that discussion around melodrama may take in future.«[225]

Sie beziehen sich dabei auf das, immer wieder in diesem Zusammenhang auftretende, Begriffspaar von *Camp*[226] und *Gay Sensibility*[227]. Interessanterweise setzt sich Christopher Isherwood als Erster überhaupt, sowohl schriftlich als auch literarisch, mit der *Camp*-Thematik in seinem Roman *The World in the Evening* von 1954 auseinander:

> »You can't camp about something you don't take seriously; you're not making fun o fit; you're making fun out o fit. You're expressing what's basically serious to you in terms of fun and artifice and elegance.«[228]

Die Kritikerin Susan Sontag legt mit ihrem Essay *Notes on Camp* 1964 in fünfundachtzig Thesen den Grundstein zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Begriff *Camp*: „Abgesehen von einer […] zwei Seiten langen Skizze in Christopher Isherwoods Roman *The World in the Evening* (1954) ist kaum je etwas darüber im Druck erschienen."[229] Sontags begriffliche Annäherung erfolgt mit dem Eintritt des *Camp Style* in den Mainstream und sie erklärt *Camp* als eine spezifische, moderne Erlebnisweise (sensibility) und subversive Methode (Populär-)Kultur und ihre Produkte gegen den Strich zu lesen und zu erleben. Sie versucht

---

[224] Mercer/Shingler: *Melodrama*, 2004, S. 104.
[225] Ebd., S. 105.
[226] Um 1900 steht der Begriff *Camp* in England für »pleasently ostentatious« (vergnügliche Überdeutlichkeit) und wurde erst später zur Bezeichnung für Homosexuelle und Äußerungen der schwulen Subkultur. Vgl. grundlegend zu *camp*: Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst*. 24 literarische Analysen. Frankfurt: Fischer 1999, S. 322–341. Aufgrund der Behauptung, *Camp* sei ‚unengagiert' und ‚entpolitisiert' wurde sie später kritisiert.
[227] Vgl. grundlegend: Russo, Vito: *The Celluloid Closet*. New York: Harper & Row 1981. Dyer, Richard: *Now You See it*. London: Routledge 1990. Bronski, Michael*: Culture Clash*. The Making of a Gay Sensibility. Boston: South End Press 1984.
[228] Isherwood unterscheidet zudem zwischen *High Camp* und *Low Camp*. Vgl. Isherwood, Christopher: *The World in the Evening*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press 1999, S. 110.
[229] Sontag: *Kunst und Antikunst*, 1999, S. 322.

Camp vom ‚Kitsch' abzugrenzen und stellt den Zusammenhang zur Homosexualität (schwuler Subkultur) her:[230]

> »Camp is an often confused and confusing term. It has been called a sensibility, a taste, and an aesthetic, and it shares similarities with literary devices such as parody, irony, and satire. Camp can be both a reception strategy as well as a mode of cultural productions. As the former, camp is a means through which spectators can queer the ›serious‹ artifacts of dominate culture, ironically critiquing various aspects of mainstream taste, especially those related to issues of gender and sexuality. As a mode of textual production, a camp sensibility can be purposefully encoded into cultural artifacts by their makers.«[231]

Es kann in diesem Zusammenhang herausgestellt werden, dass die größte Anziehungskraft und höchste Wertschätzung die Sirk'schen *Universal*-Melodramen der Fünfziger erhalten.[232] Die homosexuellen Rezipienten entdeckten die Filme bereits für sich, bevor die Forschung für die wissenschaftliche Relevanz dieses sehr subversiven Hollywoodkinos einsetzte. *Camp* als eine signifikante Art der Re-Lektüre oder Lektüreverschiebung, ästhetisiert dabei Inhalt und Form. Es bietet Ersatz-Intentionen durch Mittel der Ironie als eine spezifische Lösungsmöglichkeit für das que(e)re Publikum an. Gleichwohl liegt darin schon die Ironie, dass ein homosexuelles Publikum ein derartiges Vergnügen an einem Filmgenre hat, welches exzessiv die dominant-heterosexuelle Gesellschaft mit ihren Konventionen zelebriert, weil auf diese Weise eine konsequente Existenzverweigerung von homosexuellem Begehren einhergeht:[233]

> »Gays not only identified with the marginality of the melodramatic form as a ›castrated culture‹, they displaced their sexual identities onto the melodrama's heroine as a victim of patriarchal discourses on sexuality.«[234]

Aufgrund der altmodischen Repräsentation und schablonenhaften Darstellung von Genderrollen und im Speziellen dem geringen, gesellschaftlichen Status der Frauen, bietet die melodramatische Heldin eine Identifikations- und Projektionsfläche für homosexuelle Rezipienten durch den Vorgang der Umdeutung und Denaturisierung. Dies rührt daher, dass homosexuellen Gesellschaftsgruppen die Repräsentation durch eine tragende Rolle lange Zeit sowohl im Film als auch in der Realität verweigert wurde.[235] Zur *Gay Sensibility* äußert sich Vito Russo:

> „Schwule Sensibilität kann viel bedeuten; sie kann sogar vorhanden sein, wenn es kein Zeichen von Homosexualität gibt, weder offen noch verborgen, vor oder hinter der Kamera. Schwule Sensibilität ist weitgehend ein Produkt der Unterdrückung, der Notwendigkeit, sich so gut und so lange zu verstecken. Es ist

---

[230] »*The World in the Evening* – as a very dry example of High Camp.« Bergman, David (ed.): *Camp Grounds*: Style and Homosexuality. Amherst: The Univ. of Massachusetts Press 1993, S. 5.
[231] Benshoff, Harry/Griffin, Sean: Introduction. Part Three: Camp. In: Benshoff, Harry/Griffin, Sean (ed.): *Queer Cinema*. The Film Reader. New York/London: Routledge 2004, S. 119–120.
[232] Douglas Sirk ist nicht umsonst der Vorläufer für heutige queere Filmemacher, sondern findet auch seinen Platz in der *queer cultural history* als *queer auteur*. Vgl. Doty, Alexander: Whose Text Is It Anyway? Queer Cultures, Queer Auteurs, and Queer Authorship. In: Benshoff, Harry/Griffin, Sean (ed.): *Queer Cinema*. The Film Reader. New York/London: Routledge 2004, S. 19–33, hier S. 23.
[233] Vgl. Mercer/Shingler: *Melodrama*, 2004, S. 105–106.
[234] Shattuc, Jane: *Television, Tabloids and Tears*. Fassbinder and populare culture. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press 1995, S. 101.
[235] Vgl. Mercer/Shingler: *Melodrama*, 2004, S. 106.

> eine Ghettosensibilität, geboren aus dem Bedürfnis, ein zweites Gesicht zu entwickeln und zu gebrauchen, das stumm übersetzt, was die Welt sieht und wie die Wirklichkeit sein mag. Es war die schwule Sensibilität, die es zum Beispiel manchen Lesben und Schwulen möglich machte, schon sehr früh, noch bevor sie die Wörter für ihre Eigenart kannten, etwas auf der Leinwand zu sehen, das mit ihrem Leben irgendwie verbunden war, ohne daß sie es identifizieren konnten. Oft war es das einfache Erkennen eines Unterschieds, das plötzliche Verstehen, daß etwas verändert war, vielleicht der Rollentausch einer Dietrich oder Garbo, der eine verborgene Wahrheit über das Wesen der Sexualität ansprach. […] Es war das Gefühl der Sehnsucht, das in solchen Szenen existierte, die unausgesprochenen, verbotenen Gefühle, immer gegenwärtig, immer geleugnet. Es sagte einem, das hat etwas mit deinem Leben zu tun, und es war eine Stimme, die nicht zu überhören war, auch wenn die Einzelteile sich erst Jahre danach zu einem Bild zusammensetzten.“[236]

Eine Erfolgsformel, warum das Genre sowohl bei weiblich-heterosexuellen als auch bei männlich-homosexuellen Rezipienten so erfolgreich ist, beide Gruppen so fesselt und miteinander verbindet, ist der Gefühlsexzess. Einige genrespezifische Ansätze konzentrieren sich insbesondere auf die Repräsentation des emotionalen ‚Exzess‘ und die ‚Tränenseligkeit‘[237] (Stichwort: *Weepie*) im Melodram. Der unrealistische Gefühlsexzess geht mit der narrativen Auflösung des Grundkonflikts einher und wird meistens über die weibliche Heldin vermittelt. Dies erlaubt eine distanzlose Überidentifikation der Rezipienten und hat den Effekt sinnlicher Befriedigung.[238] »I really wanted people to cry.«[239] sagt Haynes über seine erhoffte Wirkung von *Far From Heaven*. Der *Tearjerker* ermöglicht den Rezipienten das Erlebnis eines ‚spektatoriellen‘ Höhepunkts.[240] Die Widersprüche, die der Realismus unterdrückt, werden somit aufgedeckt. Dies ist ein weiterer Grund für das Genre als Brennpunkt feministischer und que(e)rer Filmanalyse. Anhand homosexueller Regisseure wie Fassbinder, Waters, Almodòvar, Haynes, Ozon und Ford zeigt sich die bis heute große Anziehungskraft und Wirkung von melodramatischen Filmen auf hetero- wie homosexuelle Rezipienten.

2.3.3 Revision: *Gay* und *Queer Gaze*

Mulveys Argumentationskette basiert auf der Annahme: »According to principles of the ruling ideology and the psychical structures that back it up, the male figure cannot bear the burden of sexual objectification«[241] Dies ist aus heutiger Sicht für die Entstehungszeit des Artikels teilweise nachvollziehbar, zumal sie auch über das *Classical Narrative Cinema* schrieb. Aber offensichtliche Fragen bleiben in ihrer Theorie ausgeklammert, die aber für die vorliegende Arbeit unumgänglich sind:

---

[236] Russo, Vito: *Die Schwule Traumfabrik*. Homosexualität im Film. Berlin: Bruno Gmünder Verlag 1990, S. 78.
[237] Hier soll nochmals an Kappelhoff: *Matrix der Gefühle* 2004 erinnert werden.
[238] Also buchstäblich »to jerk off«. Ähnlich wie der Pornofilm für ein vornehmlich männliches Publikum und der Horrorfilm für ein geschlechtergemischten Publikum.
[239] Lim, Dennis: *Heaven sent*. Interview with Todd Haynes und Julianne Moore. Village Voice, 29. Oct 2002. <http://www.villagevoice.com/2002-10-29/news/heaven-sent/> Zugriff: 13.09.2012.
[240] Vgl. Braidt/Jutz: Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie, 2002, S. 300.
[241] Vgl. Evans, Caroline/Gamman, Lorraine: Reviewing Queer Viewing. In: Richardson, Colin/Burston, Paul (ed.): *A Queer Romance*. Lesbians, gay men and populare culture. London/New York: Routledge 1995, S. 30.

> »Queer theorists have already discovered that the heterocentric and exceedingly rigid structure of the look in Mulvey's analysis – patriarchal masculinity leering at objected femininity – writes homosexuality out of existence. How do woman desire woman in and through film? How do men desire men? Is a lesbian gaze a male gaze in drag? What about gay male identification with the fetishized diva of classic cinema, all those glamorous gestures of Bette Davis and Judy Garland that virtually constitute the contemporary queer rhetoric of camp?«[242]

Steve Neal nimmt 1983 Anstoß an Mulveys ursprünglicher Theorie und widmet sich in seinem Artikel *Masculinity as Spectacle.*[243] ausführlich der Darstellung von Männlichkeit. Er verweist auf bestimmte Fälle der verdeckten männlichen Objektivierung im Mainstream-Kino, speziell in Hollywood-Epen mit Gladiatoren und Cowboys. Dabei betrachtet er auch die homoerotischen Komponenten des männlichen Blickes. Dagegen beschreibt Richard Dyer in *Don't Look Now: The Male Pin-Up*[244] die Umstände, in denen die heterosexuelle Erotisierung des männlichen Körpers sanktioniert sind.[245] Jedoch stimmt Neale mit vielen von Mulveys Bedingungen überein und argumentiert daher, dass das Hollywoodkino die Möglichkeit einer erotischen Beziehung mittels Blickstrukturen zwischen einem männlichen Rezipienten und einem männlichen Protagonisten zurückweißt. Denn letztlich gibt es keine kulturellen oder kinematografischen Konventionen, die rechtfertigen, einen Mann und seinen Körper ebenso zu inszenieren wie eine Frau und ihren Körper, ohne dass eine Art ‚Feminisierung' eintritt.[246]

Inzwischen wird der nackte männliche Körper jedoch offen zu Schau gestellt und homo- oder heterosexualisiert, nicht nur im Kinosaal. Seit den Achtzigern, über die neunziger Jahre, bis heute werden in der Werbung, in Magazinen, Musikvideos oder in der Mode der männliche Körper durch ‚schwule' Codes und Konventionen objektiviert und die Aufmerksamkeit sowohl für den voyeuristischen, heterosexuellen und weiblichen Blick, als auch für den voyeuristischen, homosexuellen, männlichen Blick gelenkt. Die visuelle Lust des homosexuellen Mannes und der heterosexuellen Frau werden somit nicht mehr verdeckt, sondern gleichzeitig offen und unverhüllt angesprochen.[247] Aber welche Wirkung und welche filmtheoretischen Konsequenzen ergeben sich aus der Zuschaustellung einer homo- oder heterosexuellen Männlichkeit als Identifikations- oder Lustobjekt für den heterosexuellen Rezipienten?

Viele que(e)re KritikerInnen forderten Mulveys *Gaze Theory* seit der Erstveröffentlichung als ›battleground‹ heraus. Dabei lassen sich zwei Hauptaspekte identifizieren:

---

[242] Hanson, Ellis: Introduction: Out Takes. In: Hanson, Ellis (ed.): *Out Takes*. Essays on Queer Theory and Film. Durham/London: Duke Univ. Press 1999, S.1–19, hier S. 13.
[243] Neale, Steve: *Masculinity as Spectacle*. Reflections on men and mainstream cinema. In: Screen, 1983, vol 24, no 6, S. 2–17, <http://screen.oxfordjournals.org/content/24/6/2.extract> Zugriff: 14.05.2012.
[244] Dyer, Richard: *Don't Look Now*: The Instabilities Of The Male Pin-Up. In: Screen, 1982, vol 23, no3–4. S. 61–73, <http://screen.oxfordjournals.org/content/23/3-4/61.extract> Zugriff: 14.05.2012.
[245] Evans/Gamman: Reviewing Queer Viewing, 2004, S. 209.
[246] Vgl. Brauerbach, Annette: Sein und Schein. Zur Differenz männlicher und weiblicher Schönheit im Film. In: Karpf, Ernst/Kiesel, Doron/Visarius, Karsten (Hrsg.): *„Bei mir bist Du schön"*. Die Macht der Schönheit und ihre Konstruktion im Film. Marburg: Schüren 1994, S. 31–61, hier S. 35.
[247] Vgl. Evans/Gamman: Reviewing Queer Viewing, 1995, S. 31–32.

> »The first concerns the dynamics of sexual desire of the audience in relation to images. The second concerns the way in which individuals narcissistically identify with images of people in all sorts of ways, including people not of the same sex. (For instance […] the way some gay men identify with Judy Garland.)«[248]

Um die Blick-Theorie umzudenken und neu zu entdecken, müssen nicht nur homosexuelle Perspektiven mit eingeschlossen werden, sondern auch die heterosexuellen Perspektiven überdacht werden.[249] Generell wird an der psychoanalytischen Erforschung des Blicks kritisiert, dass dieses Modell des binären Blickregimes zu sehr an gängige Mann-Frau-Vorstellungen und an Heterosexualität gebunden ist:

> „Es gibt aber sehr wohl einen que(e)ren Blick, in dem die geschlechtlichen Positionen multipliziert werden und im neuen queeren Kino werden verschiedene Identitäten in einer Handlung durchgespielt.“[250]

Judith Halberstam bemängelt die Unfähigkeit der Blicktheorie, que(e)re Blickachsen und que(e)re Blickkonstellationen zu beschreiben und fordert:

> »ability to multiply the gendered positions afforded by the gaze and to provide a more historically specific analysis of spectatorship. A less psychoanalytically inflected theory of spectatorship is far less sure of the gender of the gaze. Indeed, recent discussions of gay and lesbian cinema assume that the gaze is ›queer‹ or at least multidimensional.«[251]

An der eindeutigen Verteilung der Geschlechterrollen in der Blick-Theorie, der Mann als aktives und sehendes Subjekt und der Frau als Erträgerin des Blickes, als passives, erotisierendes Objekt, hat die feministische, homosexuelle, lesBischwule und que(e)re Kritik bisher selten an der Hollywoodfilm-Praxis rütteln können. Die Rolle der Frau als Spektakel ist nach wie vor prägend in ihrer Wirkung.

Es wird davon ausgegangen, dass Männlichkeit nicht, wie lange angenommen, natürlich gegeben ist, sondern ebenso wie Weiblichkeit als ein soziales Konstrukt ›performt‹ wird. Besonders im Fall des Mainstreamkinos, wenn hier nicht nur eine männliche Identität dargestellt wird, sondern dabei auch noch als ein Objekt für das Begehrens eines homosexuellen, männlichen Rezipienten fungiert, wird die Subjekt-Objekt-Binarität zwischen dem angeblich männlichen heterosexuellen Charakter und dem femininem, homosexuellen Rezipienten umgekehrt. Die heterosexuelle Männlichkeit wird durch Feminisierung destabilisiert. So wird das homoerotische Begehren durch einen *Queer Gaze* im Kino häufig artikuliert.[252]

---

[248] Vgl. Evans/Gamman: Reviewing Queer Viewing, 1995, S. 32ff.
[249] Vgl. ebd., S. 40.
[250] Leibetseder: *Queere Tracks*, 2010, S. 316.
[251] Halberstam, Judith: *Female Masculinity*. London: DukeUniv. Press 1998, S. 179.
[252] Vgl. Ellis, Robert Richmond: *The Hispanic Homograph*. Gay Self-Representation in Contemorary Spanish Autobiography. Urbana and Chicago: Univ of Illinois Press 1997, S. 92–93.

Ausgehend von Mulveys psychoanalytischem Ansatz des *Male Gaze* überträgt Steven Drukman ihre Blicktheorie in einen ausschließlich homosexuellen, männlichen Kontext.[253] Dabei verallgemeinert er notwendigerweise einen »universal gay male spectator to create a new position of interpretation, desire meaning and subjectivity«[254] und legt dabei Wert auf die »ultimate undecidability«[255] der Position des homosexuellen Rezipienten. Er umreißt eine neue Formel für seine Definition eines *gay gaze* nach Mulveys Vorbild, wobei:

> »The object of scopophilic pleasure is the woman and the subject of ego-identification is the man. For the gay male spectator, the object of scopophilic pleasure is the man and the subject of ego-identification is […] in constant flux between the woman and the man. This twist on the traditional reception of Oedipal diegesis is central to understanding what I will call the *gay gaze*.«[256]

Drukmans Überlegungen zum *Gay Gaze* gehen auch das Begriffspaar von *Gay Sensibility* und *Camp* voraus und er definiert nach Susan Sontag: »camp, then, can be a *means* or a *method* for the gay gaze: both a placating/passive *solvent of morality* and an emancipating/active way to *project one's need.*«[257] Drukman differenziert an diesem Punkt mit dem Argument, dass *Camp* nicht das gleiche ist wie der 'homosexuelle Blick', sondern »camp is important to this discussion because, in the cinema, on television and in the theatre, camp is a primary hue through which the gay gaze is filtered.«[258] Und als solches dient Camp als ein Instrument, dass eine Neufassung der Subjekt-Objekt-Binarität der heterosexuellen Männlichkeit erlaubt und insgesamt die Dynamik der Schaulust erleichtert:

> »Like a rose-tinted pair of glasses kept in the breast pocket of the gay male spectator, camp is ever handy, but used more for cosmetic reasons than for clarity of vision. In other words, camp allows for a more seamless shifting (between object of scopophilia and subject of ego-identification) for the gay gaze. Rose-tinted lenses blur the rigid constraints of 'straight' heterosexual narrative, making it easier on the eyes.«[259]

Während Mulveys Fazit lautetet: »Man as Maker of Meaning/Woman as Bearer of the Look« bestimmt Drukman im homosexuellen Kontext diese Formel neu und leitet ab: »[Gay] Man as Maker of Meaning/Man as Bearer of the Look.«[260]

Während eine solche Unterscheidung, wie von Drukman vorgenommen, die Position des Betrachters destabilisiert und den Blick von dem Stillstand der Gender-Identität löst, bleibt das Objekt der Begierde weiterhin festgeschrieben. Abschließend zu Drukmans *Gay Gaze* könnte ein *Queer Gaze*, wie von Halberstam gefordert, dadurch abgegrenzt werden, dass

---

[253] Vgl. Drukman, Steven: The Gay Gaze, or why I want my MTV. In: Burston, Paul/Richardson, Colin (Hrsg.): *A Queer Romance*. Lesbian, gay men and popular culture. London/New York: Routledge 1995, S. 81–95.
[254] Ebd., S. 82.
[255] Ebd., S. 82.
[256] Ebd., S. 84–85.
[257] Ebd., S. 88.
[258] Ebd., S. 87.
[259] Ebd., S. 88.
[260] Ebd., S. 88–89.

dieser nicht nur die Identität des Rezipienten, sondern auch die ihrer Objekte des Begehrens untergräbt.[261]

Die Diskussion um die unterschiedlichsten Blickstrukturen ist noch nicht abgeschlossen. Die Forscher verfolgen weiter eine immer que(e)rere, noch fließendere Kategorie für die Gender-Identifikationen innerhalb der *Gaze Theory*.[262] Da die Identitäten selbst nicht festgeschrieben sind, argumentieren sie auch gegen die grundsätzliche Einführung eines *Gay* oder *Lesbian Gaze*. Auch die Vorstellung eines ‚universellen' *Queer Gaze* behagt nicht: »Rather we want to make the case for identifications which are multiple, contradictory, shifting, oscillating, inconsistent, and fluid.«[263] Es wird ebenso nach dem Film als Ausgangsmaterial gefragt, danach inwieweit überhaupt eine que(e)re Lesart und Identifikation ausgelöst, gefordert oder impliziert ist. Kann grundsätzlich jeder Film que(e)r betrachtet werden?

Die hier nachgezeichnete Argumentation wird damit geschlossen und der Kritik an Mulveys Modell folgt auch die Erkenntnis, dass erstens die Idee eines zugrundelegenden Modells der menschlichen Sexualität »polymorhously perverse«[264] ist und zweitens, die Debatte über Identifikationen und Blickstrukturen im Film gleichzeitig Fragen bezüglich *Gender*, *Performance*, *Authenticity*, *Parody*, *Imitation*, *Masquerade* und *Identity* aufwirft. Und da selbst diese Fragen bislang von FilmtheoretikerInnen noch immer unbeantwortet sind, kann auch kein befriedigendes, neues Modell für die *Gaze Theory* gefunden werden.[265]

Trotz und gerade aufgrund der sich im fließenden Prozess befindlichen Theorie werden für die vorliegende Arbeit die Blickstrukturen der einzelnen Protagonisten und zwischen den Figuren beschrieben und analysiert. Insbesondere natürlich in *A Single Man*, bezüglich des homosexuellen Helden und dessen Blickinszenierung innerhalb der Filmhandlung, ebenso bezogen auf dessen seines homosexuelles Begehren als auch die explizite, erotische Darstellung männlicher Körper als Spektakel für die Rezipienten. Auch Frank Whitakers homosexuelles Begehren in *Far From Heaven* und seine Suche nach sexuellen Kontakten mit anderen Männern wird durch die nonverbale Kommunikation ausschließlich mit den Augen und mit vielsagenden Blickkontakten inszeniert. Daher liegt das Augenmerk in den Filmanalysen darauf, in wie weit wird die *Gaze Theory* weiterhin festgeschrieben, vereindeutigt, eventuell unterlaufen oder kann auf den *Gay Gaze* oder den zeitweise geforderten *Queer Gaze* eingegangen werden?[266]

---

[261] Vgl. Ellis: *The Hispanic Homograph*, 1997, S. 91.
[262] Vgl. Evans/Gamman: Reviewing Queer Viewing, 2004, S. 209–224.
[263] Ebd., S. 217.
[264] Ebd., S. 220.
[265] Vgl. ebd., S. 219–220.
[266] Vgl. hierzu *A Single Man* Kapitel 3.4.

2.4 Stanley Cavell: Das philosophische Melodram

Der Philosoph Stanley Cavell liest Filme, entgegen der allgemeinen Anschauung, „Gegen-den-Strich".[267] Er unterzieht sie einer Art „persönlich-analytischer"[268] Gegenlektüre, er liest die Filme auf eine spezifische Weise. Er knüpft dabei keinesfalls an Paradigmen oder Debatten der ‚professionellen' Filmtheorie an, sondern entzieht sich eher den Großparadigmen, denn seiner Argumentation folgend, verstellen viele Diskurse den Blick auf die Filme, anstatt ihn dafür zu öffnen.

Cavell beschäftigt sich in seinen Arbeiten unter anderem mit den Unterhaltungsfilmen des klassischen Hollywoodkinos. Hilary Putnam hielt fest: »Of all the major philosophers in the world today, Cavell is the only one who has made the study of film a central part of his philosophical work«[269]. Sein Lesen von (Film-)Texten, seine Filminterpretationen, schließen dabei an unterschiedlichste Motive seiner Philosophie an:

> „Den philosophischen Skeptizismus, Emersons, amerikanischer Variante von Decartes' Existenzbeweis, Austins Philosophie der Alltagssprache, Derrida und die Dekonstruktion, die künstlerische Tradition der Oper und ihre Fortsetzung im filmischen Melodrama, den Wahnsinn der Gesellschaft, die Unterdrückung von Frauen und die philosophische Antwort auf diese Unterdrückung in der Figur des weiblichen Stars – und nicht zuletzt die Bedingung des Vergnügens an diesen Filmen."[270]

Der Philosoph Ludwig Nagel attestiert: „Der philosophische Denkhintergrund von Cavells ›reading of film‹, […] ist jederzeit doppelt codiert: *Spätanalytisch* und (auf phänomenologisch informierte Weise) *kontinental*."[271] Der Medienwissenschaftler Herbert Schwaab ordnet Cavell zu den post-analytischen Philosophen, durch die Bereitschaft, seine Philosophie an so unterschiedlichen Orten wie Alltag, Theorie, Kunst, Literatur, Politik und nicht zuletzt in Film und Fernsehen wiederzufinden.[272] Durch den Anschluss an Platon, Kant, Emerson, Nietzsche, Wittgenstein, Heidegger und die Einbeziehung von Psychoanalyse, Dramen, Filmen und Oper, wurde Cavell in den Kultur-, Literatur- und Filmwissenschaften bekannt.

---

[267] Hierbei ist anzumerken, dass nicht unmaßgebliche Autoren wie z.B. Susan Sontag in *Gegen Interpretationen* (1964) sich generell gegen eine Interpreation von Filmen ausgesprochen haben. Dennn bereits jede Analyse und Interpretation eines Spielfilms bedeutet durch die Benennung/Fixierung seiner Wirkung, seiner Mittel usw. den Film gegen den Strich zu bürsten, gegen die Strategie seiner Verführung und emotionalen Überwältigung anzuarbeiten, denn interpretieren heißt, etwas mit anderen Worten auszudrücken, als es gesagt worden ist. Trotz dieser Feststellung wird im Folgenden interpretiert.

[268] Bronfen, Elisabeth: *Stanley Cavell zur Einführung*. Hamburg: Junius 2009, S. 11.

[269] Putnam, Hilary: Preface: Introducing Cavell. In: *Pursuits of Reason*. Essays in Honor of Stanley Cavell. Edited by Ted Cohen, Paul Guyer and Hilary Putnam. Lubbock: Texas Tech University Press 1993, S. XI.

[270] Schwaab: *Erfahrung des Gewöhnlichen*, 2010, S. 13.

[271] Nagl, Ludwig: Über Film philosophieren: Stanley Cavells Komödien- und Melodramenanalyse. In: Hans Dieter Klein, Wolfgang Schild (Hrsg.): *Die Reflexivität des Bildes*. „Texte für Evelin Klein". Frankfurt/Main: Peter Lang 2004, S. 63–86, hier S. 64.

[272] Vgl. Schwaab: *Erfahrung des Gewöhnlichen*, 2010, S. 19.

In der 1996 veröffentlichten Essaysammlung *Contesting Tears – The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*[273] beschäftigt er sich mit Filmen aus dem Genre des Melodrams, ebenso wie er es in dem zuvor erschienenen Gegenstück *Pursuits of Happiness – The Hollywood Comedy of Remarriage*[274] mit den komödiantischen Filmen gemacht hat. Die Untertitel der beiden Bücher benennen jeweils sein thematisches Anliegen. Während es in den *Melodramen der unbekannten Frau* um scheiternde oder zum Scheitern verurteilte Liebesbeziehungen geht, zeigen die *Wiederverheiratungskomödien* in witzigen Auseinandersetzungen das Zerwürfnis und die daran anschließende Aussöhnung eines Ehepaars. In den beiden komplementären Filmgenres wird nach Cavells These, in einer einerseits spielerischen und andererseits, negativ daran angefügt, in einer düster-melodramatischen Deutung um die Authentizitätssuche, besser gesagt, um die Suche nach der ‚eigenen Stimme' gekreist. In *Pursuits of Happiness* untersucht er unter einem genderspezifischen Fokus die Ermöglichungsformen von ‚Anerkennung' (›acknowledgment‹), in *Contesting Tears* die Verhinderungs-, Zerstörungs- und Transformationsmodi am Ort der (Selbst-)Dekonstruktion und Metamorphose des Subjekts, aber mit jederzeit möglichem Emanzipationsgewinn. Entscheidend an beiden Gattungen ist die Schöpfung einer neuen Frau. Dabei steht hier die Frage der Bedingungen sowie der Grenzen einer gegenseitigen Anerkennung von Mann und Frau zur Debatte. Inwieweit erlaubt die Ehe eine gemeinsame Selbstverwirklichung?[275] Als utopischer Entwurf entfaltet sich die Wiederverheiratungskomödie, während im Melodram die ersehnte Freiheit der Heldin nicht mit dem konventionellen Ehekonzept in Übereinstimmung gebracht werden kann:

> „Beide Genres kreisen darum, dass die Möglichkeit einer Scheidung eine grundsätzliche Versöhnung fordert, weshalb sie nur durch eine Metamorphose erreicht werden kann, die nach einer todesähnlichen Erfahrung zur Rückkehr ins Leben und zu einem neuen Blick auf dieses führt. Auf diese Weise wird auch die Frage der Legitimität von Ehe neu gestellt und das gemeinsame Leben zwischen einem Paar entweder reaffirmiert oder als sinnvolle Lebensform verworfen."[276]

Cavell hebt die Eignung des Films für die Philosophie hervor, die über die bloße Aufgabe der Illustration hinausgeht. Er spricht über eine Verbindung von Film und Philosophie. Im Film artikulieren sich Fragestellungen nach dem Zusammenhang von Wirklichkeit und Repräsenta-

---

[273] Die Namensgebung leitet sich von *Letter from an Unknown Woman* (USA 1948) R: Max Ophüls ab.
[274] Darin beleuchtet Cavell das Genre der Screwball-Komödien, von denen sieben Vertreter widerum zu dem von ihm definierten Genre der ‚Komödie der Wiederverheiratung' zusammengefasst werden. Bei diesen Filmen handelt es sich um Frank Capras *It Happend One Night*, Leo McCareys *The Awful Truth*, *Bringing Up Baby* und *His Girl Friday* von Howard Hawks, *The Philadelphia Story* und *Adam's Rib* von George Cukor, sowie Preston Sturges *The Lady Eve*. Der Titel des Buches *Pursuits of Happiness* stammt aus der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung. Vgl. Cavell, Stanley: *Pursuits of Happiness*. The Hollywood Comedy of Remarriage. Cambridge/London: Harvard Univ. Press 1981.
[275] Vgl. Bronfen: *Stanley Cavell zur Einführung*, 2009, S. 215–216.
[276] Ebd., S. 216.

tion, aber auch ästhetische Probleme wie das Verhältnis von Urteil und Vergnügen. Der Film erscheint für ihn wie geschaffen für die Philosophie, dennoch: Film ist nicht Philosophie.[277]

Cavell nutzt Filme nicht zur bloßen Illustration einer Argumentation über eine philosophische Problemstellung, sondern etabliert den Film als einen neuen Ort des Denkens. Es handelt sich bei diesem Ort meist um die vom populären Kino ermöglichten Erfahrungen, bei der Zusammenführung von Rezipient und Film mit Affekten von Lachen und Weinen als einem transgressives Erlebnis.[278] Vereinfacht ausgedrückt: Cavell thematisiert das Vergnügen an Filmen als einen Moment der Autorisierung der Auseinandersetzung mit Film. Wie ein Film wirkt und ob er als ‚gut' empfunden wurde, muss in einem ästhetischen Urteil Ausdruck finden. Das Sprechen über den Film muss in irgendeiner Form abbilden können, wie nachhaltig das Vergnügen am Film war. Im besonderen Fall kann das Vergnügen dazu führen, dass der Film die Rezipienten so ergreift, dass er ihr Denken und Verhalten beeinflusst. Cavell versucht zu ergründen, was es bedeutet, von einem Film unterhalten worden zu sein. Vergnügen wird allgemein als Moment der Ausweichung oder der Subversion definiert:

> „In Cavells Komödien- und Melodramenlesarten gibt das Vergnügen nicht nur den Grund dazu, sich mit etwas zu beschäftigen, sondern ist Teil dessen, was die Filme erzählen und vor allem Teil der Lebensformen der in den Filmen vorgeführten Menschen, an deren Vergnügen wir über das Vergnügen am Film beteiligt sind. Diese spezifische Form von Verschränkung von Zuschauer, Figur und Film und das Moment der Autorisierung unseres Wunsches, über visuelle Erzählungen sprechen zu wollen, macht diesen Ansatz nicht nur für die Filmphilosophie, sondern auch für die Medien- und Kulturwissenschaften interessant."[279]

Cavell betrachtet Filme aus der ‚Goldenen Ära' des Hollywood-Tonfilms zwischen 1934 und 1949, der erfolgreichsten Zeit des Unterhaltungsmediums. Sein Hauptakzent liegt auf dem klassischen Hollywoodkino, denn in seiner Blütezeit eröffnet es einen Denkraum, in dem sich die amerikanische Kultur einer Selbstbetrachtung unterzieht und Weltanschauungen verhandelt. Dies ist ein nicht zu verachtender Aspekt der Filmphilosophie von Cavell und steht im starken Kontrast zum allgemeinen filmwissenschaftlichen und -kritischen Interesse der Auseinandersetzung mit besonders künstlerischen Filmen, beziehungsweise wird sich dem Unterhaltungsfilm nur aufgrund dessen symptomatischer Eigenschaften gewidmet.[280]

Cavell liefert für die Filminterpretation weder eine exakte Methodik noch ein allgemeines Schema, dem Schritt für Schritt gefolgt werden kann, als vielmehr eine produktive Möglichkeit der Perspektivierung dessen, was Gegenstand des Interesses ist:

---

[277] Vgl. Schwaab: *Erfahrung des Gewöhnlichen*, 2010, S. 20.
[278] Vgl. ebd., S. 21.
[279] Ebd., S. 22–23.
[280] Vgl. ebd., S. 24.

> „Das dieser Perspektive angehaftete, philosophische Etikett entbindet ihn von der Pflicht der Theorie, diese Methodik bereitzustellen. Cavell bietet stattdessen einen Diskurs an, der in der Auseinandersetzung mit der eigenen Erfahrung keine falschen Sicherheiten kennt und damit der hervorstechenden Tatsache gerecht zu werden versucht, dass die narrativen und ästhetischen Erscheinungsformen visuellen Erzählens noch immer relativ rätselhaft bleiben und den größten interpretatorischen und analytischen Aufwand brauchen. Sie haben nichts weniger verdient als eine von Selbstgewissheit geprägte wissenschaftliche Technik der Analyse und klaren Unterscheidung. Diese Auseinandersetzung mit Cavell versteht sich auch als eine Kritik an Erkenntnisformen, die nicht mehr offen sind für Irritationen von Film und die die Erfahrung von Film in einem Diskurs einzäunen.“[281]

Die Auseinandersetzung mit anderen Theorien zum Melodram und die Andeutung eines Spiels mit den vom Film bereitgestellten Zeichen machen *Contesting Tears* anschlussfähig für Debatten, die in der Auseinandersetzung mit dem Populären eine wichtige Rolle spielen. In *Contesting Tears* entfaltet Cavell in seinen Essays über das klassische Melodram nicht nur eine fundierte Auseinandersetzung mit anderen Ansätzen der Filmwissenschaft und wendet sich gegen einen dort zu findenden Hang zu Herablassung gegenüber dem *women's film*. Die Melodramen weisen auch auf eine Existenzmöglichkeit angesichts repressiver Bedingungen hin, indem der weibliche Star den Raum des Populären nutzt und bewohnbar macht.[282]

Cavells Werk wird nicht als Philosophie des Films, sondern als Philosophie des populären Films verstanden, welche sich auf eine ‚natürliche' Beziehung zum Film beruft und die Auseinandersetzung mit dem modernen Film nur mit der Vorstellung eines Verlustes verbinden kann. Denn Cavell interessiert sich für die unmittelbaren und zugleich unaufdringlichen Reize des Films in der Rekonstruktion einer idealen Rezeptionssituation. Die Begegnung zwischen Werk und Rezipient ereignet sich auf dem ungesicherten Terrain des Gewöhnlichen, unabhängig von einer sichtbaren Institution der Kunst, des Ereignisses oder der Autorschaft – eine Bedingung, die weder die filmische Moderne, noch das postklassische Unterhaltungskino in dieser Form erfüllen kann.[283]

Eine der vielen einfachen Beschreibungen aus Cavells erstem Buch über den Film *The World Viewed*[284] weist auf eine zu selten thematisierte Differenz in den Zugangsformen zur Kunst hin: Film ist die Kunst, die ernst genommen wurde, ohne die Last der modernen Kunst. Sie hat nicht die Rückbezüglichkeit, die Erforschung des Mediums, die Zerstörung der narrativen Ordnung zu tragen und muss nicht diese Last in einem problematischen Subjekt des Künstlers übertragen.[285] Im Gegensatz zu *Pursuit of Happiness* bezieht sich Cavell in *Contesting Tears* auf vier kinematographische Geschichten von verheirateten Frauen und auf den negativ konnotierten Affekt des Leidens und Weinens.

---

[281] Schwaab: *Erfahrung des Gewöhnlichen*, 2010, S. 25.
[282] Vgl. ebd., S. 27.
[283] Vgl. ebd., S. 29.
[284] Cavell, Stanley: The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. New York: The Viking Press 1971.
[285] Vgl. ebd., S. 72 und S. 146.

Im Genre Melodram geht es weniger um einer Suche nach dem Glück, sondern die Filme handeln von Unglück und von Möglichkeiten unter widrigen Bedingungen zu existieren. Beide Genres haben eine Gemeinsamkeit, man muss die Frauen im Sinne des moralischen Perfektionismus verstehen:

> „Der hauptsächliche Widerspruch zwischen den Melodramen und den Komödien besteht darin, dass die Frau ihr unerreichtes, aber erreichbares Selbst anderweitig sucht als in der Ehe, deren Möglichkeiten sich für sie, in ihrer Welt, als zerstörerisch erweisen. In zweien der vier von mir angeführten Einzelbeispielen – *Now, Voyager* und *Stella Dallas* – erscheint die Zurückweisung der Ehe durch die Frau vermutlich den meisten Zuschauern als ein Opfer, das die Frau bringt: in Stellas Fall zum Wohle ihrer Tochter, in Charlottes Fall um ihres Liebhabers willen. Dies hat den Tonfall der Rezeption der Hollywood-Melodramen vorgegeben, die als ‚Frauenfilme' bekannt (in der Werbung angekündigt) wurden. Meine Interpretationen dieser Filme hat vor allem das Ziel, diese Werbeankündigungen zu widerlegen."[286]

Die Ablehnung oder Negation der Ehe in den vier paradigmatischen Melodramen zieht die Negation vieler weiterer Charakteristika der Wiederverheiratungskomödie nach sich. Zum Beispiel wird die Frau stets im Verhältnis zu ihrer Mutter – oder in schicksalhafter Isoliertheit von ihr – dargestellt, und stets im Verhältnis zu einem Kind. Wenn ihr Vater oder eine Vaterfigur vorkommt, ist er nie auf der Seite ihrer Wünsche, sondern steht auf der Seite des Gesetzes.[287] Der Handlungsverlauf bewegt sich nicht von der Stadt zu einem Ort der Reflexion und des Entschlusses, er endet eher an dem Ort, an dem er anfing. Da die Ehe negiert wird, muss das Gespräch zwischen dem zentralen Paar ebenfalls negiert werden.[288]

Cavells Lesarten der vier Melodramen sind vom Akzent der Gegenlektüre bestimmt. Er versteht seine Interpretation als Provokation, die auch gegen die allgemeinen Melodramendeutungen der feministischen Filmtheorie gerichtet sind. Nach Schwaab nähert sich Cavell den Anliegen poststrukturalistischer Zeichentheorien an, versucht aber dabei den komplexen und selbstbewussten Zeichengebrauch des Melodrams in den Ansatz der Philosophie der Alltagssprache zu integrieren. Er versucht, wie in *Cities of Words*[289] zusammengefasst, das filmische Melodram als ein Feld der Kommunikation zwischen Frauen darzustellen[290]:

---

[286] Cavell, Stanley: *Cities of Words*. Ein moralisches Register in Philosophie, Film und Literatur. Eingeleitet und übersetzt von Maria-Sibylla Lotter). Zürich: Chronos 2010, S. 139.
[287] Vereinzelt ersetzt hier die Figur des Ehemanns der Protagonistin ihre Vaterfigur.
[288] Vgl. Cavell: *Cities of Words*, 2010, S. 139–140.
[289] „In dem 2004 veröffentlichten *Cities of Words* findet eine Zusammenführung der Arbeiten zum Melodrama und zur Hollywoodkomödie statt, die mit moralphilosophischen Auseinandersetzungen mit Klassikern der Philosophie und Literatur ergänzt werden. Hier wie in allen anderen Arbeiten setzt Cavell Film und Philosophie in einen gleichberechtigten Dialog, bei dem sowohl Film Philosophie erklärt, als auch Philosophie Ansätze zu einem Verständnis der Ästhetik des Films liefert. Alle Arbeiten zum Film beziehen sich methodisch auf eine Weiterung der Philosophie der Alltagssprache und auf die Arbeiten von Wittgenstein und Austin, bei der die Analyse der sprachlichen Verarbeitung der eigenen Erfahrung von Film eine zentrale Rolle spielt. In der Suche nach der eigenen Stimme in der Auseinandersetzung mit Film bewahrt sich Cavell eine filmwissenschaftliche und –philosophische Eigensinnigkeit, die sich vor allem auch darin zeigt, dass sich Cavell über Jahrzehnte immer wieder auf die gleichen Filme bezieht und dabei das Moment der Unterhaltung und der ästhetischen Überzeugungskraft ein zentrales Motive seiner Interpretationen darstellt." Schwaab, Herbert/Wulff, Hans J.: Medienwissenschaft/Hamburg: Berichte und

> „Das Melodram führt dabei die Möglichkeit der Existenz im Angesicht einer Bedrohung des Individuums durch widrige gesellschaftliche Bedingungen vor Augen. Durch die positive Deutung des Melodrams lässt sich *Contesting Tears* als sehr wichtiger Beitrag zu einer Theorie verstehen, die sich mit der Aneignung des Zeichenreservoirs postmoderner Populärkultur in Film und Fernsehen beschäftigt.“[291]

Cavell äußert sich, im Gegensatz zur offenen Freude beim Schreiben von *Pursuits of Happiness* vom leidvollen und schwierigen Analysieren der Melodramen für *Contesting Tears*. Dennoch bezieht er sich auf unterhaltende, einprägsame und eindrückliche Filme. Diese Nachhaltigkeit des Interesses beim Zuschauen weist für ihn daraufhin, dass die Filme etwas haben, das dieses Interesse lohnt. Cavell findet genau das in der Darstellung eines weiblichen Begehrens nach Erkenntnis. Aber es muss ein Widerstand überwunden werden, um diese Filme lesbar zu machen. Dies ordnet Cavell in eine lange Auseinandersetzung mit Melodramen ein, die von dem Versuch gekennzeichnet war, sich ein missachtetes Genre anzueignen. Der Hauptunterschied zwischen der Aneignung des Melodrams in der feministischen Filmtheorie und der von Cavell besteht darin, dass bei Cavell das, was Bedeutung hat, auch sichtbar ist.[292]

Die Arbeiten von Cavell zum Film beschäftigen sich damit, was mit den Rezipienten passiert, wenn sie ‚Menschen‘ auf der Leinwand zusehen, wie das Geschehen im Film ein Denken über zwischenmenschliche Beziehungen anstößt und welche philosophischen wie psychologischen Zusammenhänge sich in den dargestellten Beziehungen und Zuständen ausdrücken. Warum wird den Darstellern eine über den Film hinausweisende Bedeutung verliehen?

> „Was Filme als Reflexionsmedien über die allgemeinen Elemente und Voraussetzungen des gemeinsamen Lebens interessant macht – und der Philosophie durchaus verwandt erscheinen lässt –, ist nicht ihr jeweiliges vordergründiges Thema, sondern, […] ihre Möglichkeiten der sinnbildlichen Verweisung, der Reflexion auf die Möglichkeiten des eigenen Mediums und der quasiexperimentellen Reduktion.“[293]

Die Themen der Ehe und Liebe sind in diesen Filmen als ein sehr weitreichendes Verweisungsspektrum zu verstehen, denen Cavell in den beiden entgegengesetzten Genres unterschiedliche Funktionen beimisst. Sowohl in den *Wiederverheiratungskomödien*, als auch in den *Melodramen der unbekannten Frau*, steht die Ehe oder die Liebesbeziehung für die Hoffnung auf Selbstverwirklichung, jedoch in verschiedenen Nuancen, mit unterschiedlichen Schwerpunkten und Ausklammerungen. Die Komödie macht Hoffnung und das Melodram zeigt die Risiken.[294] Die grundlegende Unvereinbarkeit von Melodram und Komödie ist, dass

---

Papiere. 94/2009: Stanley Cavell. <http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0094_09.html> Zugriff: 07.03.2012.

[290] Vgl. Cavell: *Cities of Words*, 2010, S. 311.

[291] Schwaab: *Erfahrung des Gewöhnlichen*, 2010, S. 208.

[292] Vgl. Ebd., S. 209–210.

[293] Cavell: *Cities of Words*, 2010, S. 17.

[294] Vgl. ebd., S. 22.

im Melodram die Frau ihr bisher unerreichtes, aber erreichbares Selbst nicht in der Ehe findet, deren Perspektiven sich für sie und in ihrer Welt, als destruktiv erweisen.[295]

Es ist für Cavell festzuhalten, dass er sich in *Contesting Tears* einer Begrifflichkeit annähert, mit welcher moderne Texttheorien das Verhältnis Leser/Text in Frage stellen und diesem Verhältnis zugleich eine höhere Komplexität verleihen. Diese Komplexität resultiert zumeist in der Leserkompetenz (der Rezipienten) und selten in der Kompetenz der Gelesenen (Filmfigur). Dieser Zugang zieht es nicht in Betracht, dass der ambivalente, selbstreflexive, aktive Umgang mit Zeichen für die Figuren einer Erzählung selbst eine wichtige Rolle spielen kann. Die Figuren in den *Melodramen der unbekannten Frau* verwandeln diese Fähigkeit in eine Kompetenz, die Melodramen in ein kommunikatives Feld zu verwandeln, durch das sie die Rezipienten ansprechen.[296] Die Figuren und nicht die Theorie bestimmen, wie sie gelesen werden sollen. Schwaab hält fest:

> „Für die Figuren von *Letter from an Unknown Woman* hat sich ihre Welt in einen Film verwandelt – durch Lisas Brief, der die Handlung diktiert und der in einer Erinnerungsmontage endet, und durch die Reaktion von Stefan, der sich vor Erinnerungen wie vor Bildern eines Films zu schützen versucht."[297]

Cavell rechtfertigte die Bedeutsamkeit des filmischen Genres Melodram und erklärte, dass diese Filme mehr sind als *woman's film* oder *tearjerker*. Seine Argumentation bedient sich der Annahme, dass die Ehe so, wie sie sein könnte, selbst der zu erneuernden Zustimmung unterliegt und sie Grundlage des Genres der *Wiederverheiratungskömodie* ist. Das von ihr abgeleitete *Melodram der unbekannten Frau* hingegen ist eine Erzählform, in der die Ehe so, wie sie gegenwärtig besteht, zurückgewiesen wird, weil sie die Verneinung von dem ist, was die Ehe sein könnte.[298]

In *Contesting Tears* und ebenso in *Pursuit of Happiness* denkt Cavell über die Bedingungen des Unterhaltenden nach und erforscht das Feld des Populären. Dabei entwickeln sie auch eine Philosophie des Unterhaltenden, die direkt an die von den Filmen entworfene Welt anknüpft. Die Melodramen zeigen vor dem Hintergrund an Einwänden und Kritik ihr Potenzial, Anteil an einer Veränderung der gegenwärtigen Lebensformen zu haben, gerade weil sie unterhaltsam sind und Augenblicke erzeugen, die das Gewöhnliche verwandeln, und die von intensiver und nahezu unbegrenzter Transgressivität sind. In *Pursuit of Happiness* erlangen die Figuren ihre gegenseitige Anerkennung dadurch, dass sie sich unterhalten. Diese intensiven Momente von Überschreitung greifen auf die Rezipienten über, wenn sie unterhalten werden. *Contesting Tears* zeigt durch das kommunikative Feld, dass das Melodram und seine

[295] Vgl. Cavell: *Cities of Words*, 2010, S. 179.
[296] Vgl. Schwaab: *Erfahrung des Gewöhnlichen*, 2010, S. 242–243.
[297] Ebd., S. 243.
[298] Vgl. Cavell: *Cities of Words*, 2010, S. 131.

weiblichen Hauptfiguren für die Rezipienten erschafft, dieses Übergreifen in der Darstellung. Das melodramatische Genre hat dabei aber einen anderen, von problematischeren Bedingungen abhängigen Schwerpunkt. Dies hat mit den Voraussetzungen der Repräsentation und der Offenheit der melodramatischen Filmtexte zu tun. Cavell setzt sich daher mehr mit konkurrierenden Modellen der Zeichendeutung auseinander, ohne sie aber ersetzten zu müssen:

> „Die Repräsentationsformen der Melodramen finden eine Umdeutung, die den Zeichengebrauch der Figuren auf das Terrain der Philosophie der Alltagssprache versetzt. Ihr Gebrauch erkennt deutlich die Kontingenz und Prekarität unserer Lebensformen als Momente der Verlorenheit und metaphysischen Isolation an. Die Figuren nutzen aber selbst den Raum, der ihrem populärkulturellen Zeichengebrauch zugestanden wird, um Existenzoptionen innerhalb dieser problematischen Bedingungen anzuzeigen. Die Gegenstände der Populärkultur werden zu kommunikativen Feldern, weil sie diesen Repräsentationszusammenhang innerhalb des Films verhandeln und nicht über sein Dispositiv. Das bedeutet, dass Kritik an der Welt nicht automatisch Kritik an der Repräsentation von Welt im Film sein muss.“[299]

In beiden Genres geht es auf unterschiedliche Weise um Formen der Authentizitätssuche während einer Metamorphose von Konformität zu Selbstbewusstsein. Alle Konfigurationen kreisen, philosophisch betrachtet, um wechselseitige Anerkennung und um deren Scheitern.[300] Für Nagl bedeutet dies, dass während die Rezipienten den Film anschauen, die dargestellten Probesituationen dazu dienen können, dass die Tränen vergossen werden, die sie im Leben nicht vergießen. Oder dass sie so folgenreich berührt werden und somit ihr Handeln ändern. Das Zentrum des filmischen Melodrams ist die Transformation der ‚unbekannten Frau‘. Sie ist nicht nur eine neue Authentizitätskonfiguration, sondern simultan ein ‚offenes Problem‘, das das relationale Geschlechterverhältnis entscheidend beeinflusst. Der Geschlechterkampf endet im Melodram und wird vertreten durch eine doppelte Negation:

> »The man’s struggle there is, […], a struggle against recognition. The woman’s struggle is to understand why recognition by the man has not happened or has been denied or has become irrelevant, hence may be thought of as a struggle or argument (with herself) over her gender.«[301]

Die Heldinnen der Melodramen rebellieren gegen den einen, jedoch ‚verheerenden‘ Lebensentwurf und einen konformen, sie unterdrückenden und zerstörenden Interaktionsmodus der Geschlechter an. Die Authentizitätssuche ist unautorisiert, wenn sie stimmig verläuft. Im Melodram zeigt sich, dass sich die ‚Unautorisiertheit‘ in zwei differenten Aspekten des ‚Transzendenz‘-Bezug der isolierten Protagonistin äußert. Vor dem Hintergrund des Missglückens und der Zerstörung symmetrischer Anerkennung nähert sich Cavell mit seiner Philosophie damit zwei Ebenen. Zuerst fragt sich die ‚unbekannte Frau‘ des Melodrams, wie sie der Unter-

[299] Schwaab: *Erfahrung des Gewöhnlichen*, 2010, S. 405.
[300] Vgl. Nagl: Über Film philosophieren, 2004, S. 70.
[301] „Der Kampf des Mannes ist hier […] ein Kampf gegen die Anerkennung. Der Kampf der Frau ist es, zu verstehen, warum sie die Anerkennung durch den Mann nicht erhalten hat, warum ihr diese verweigert wurde, bzw. warum diese Anerkennung irrelevant geworden ist. Er kann somit als ein Kampf […] ihrer mit sich selbst über ihr Geschlecht verstanden werden.“ Cavell: *Contesting Tears*, 1996, S. 30.

drückung, die sie erstickt und verstummen lässt, ohne Hilfe durch einen männlichen Partner, der sie als wichtig anerkennen könnte, entgehen kann, da erst durch dieses Sich-Befreien eine neue, unautorisierte Lebensform ermöglicht wird. Als nächstes stellt sich an der Grenze dieser schwierigen ‚Selbst-Überschreitung' die Frage nach einem Hoffnungshorizont. Vor dem Erfahrungshintergrund einer gescheiterten, zwischengeschlechtlichen ‚Anerkennung' sich in neuer Radikalität zu stellen, rührt am offenen als auch vielfach verdecktem (Rest-)Problem neuzeitlicher Diskursivität und an die Hoffnungsbildung am Ort der Endlichkeitserfahrung. Im Gegensatz dazu reaffimiert sich im ‚Kampf der Geschlechter' in den Komödien ständig neu, dass die Partner am Ende in der Lage sind, ihre Lebenssituation zu gestalten. Diese vermeintlichen ‚Handelsgrenzen' sind in der Komödienwelt dazu da, spielerisch überwunden zu werden. Im Gegensatz dazu werden sie im Melodram als endgültig anerkannt. Die Identitätssuche der sich im Zustand der befreienden Verwandlung befindlichen Protagonistin, falls dies möglich ist, wird immer vor der Szenerie der un-suspendierbaren Endlichkeits- und Scheitererfahrungen, besonders dem Hoffnungsschwinden auf glückende zwischengeschlechtliche Beziehungen durchbuchstabiert.[302] Nagl greift diesen negativ vermittelten Zusammenhang von Cavell auf und fragt:

> „Hat die ‚anti-säkulare Wende', die ein Konstitutivum der Melodramenwelt ist, einen Gehalt, der es verdient, genauerer philosophischer Erkundung zugeführt zu werden (und wenn ja, welcher?); oder ist sie nur eine regressive Volte, cinematischer Sinn-Kitsch, der in der philosophierend-kritischen Lektüre der Melodramenwelt als Illusionsbild am Ort der Entfremdung entlarvt werden muss."[303]

Für Nagl ist diese Frage erst zu beantworten, wenn es gelingt, die differenten Zeiterfahrungen, insbesondere der Vergangenheit, zu erkunden, die den Handlungsraum der Protagonistinnen der Komödien von demjenigen der Melodramen unterscheidet und die unterschiedlich ausformulierten Begrifflichkeiten in Beziehung zueinander gesetzt werden können. In den Komödien ist die Vergangenheit Gegenstand interpretatorischer Spiele und Bearbeitungen, Ort des ‚Wiederholens'. Die Zeiterfahrung der Komödienprotagonistin ist auf eine gemeinsame Zukunft hin geöffnet. In den Melodramen ist die Erfahrung von Zeit blockiert und die Vergangenheit ‚eingefroren'.

Anhand der von Cavell ausführlich untersuchten Melodramen stellt Nagl eine jeweilige mögliche Handlungsoption für die weiblichen Hauptfiguren heraus. Erstens präsentiert sich die Handlungswelt der Protagonistin in *Letter from an Unknown Woman*[304], hier als weitgehend geschlossen. Der Ausweg und die Verwandlung, also die (Selbst-)Transzendenz werden

---

[302] Vgl. Nagl: Über Film philosophieren, 2004, S. 73.
[303] Vgl. ebd., S. 74
[304] *Letter from an Unknown Woman* (USA 1948) R: Max Ophüls, DB: Max Ophüls, Howard Koch nach der gleichnamigen Vorlage *Brief einer Unbekannten* (1922) von Stefan Zweig.

nur indirekt symbolisierbar. Die Narration beginnt, nachdem es für die Protagonistin allein durch ihr eigenes Handeln keinen Ausweg mehr zu geben scheint. Ihre Geschichte ist nicht transzendierbar und beendet. Die Nicht-Anerkennung der ‚unbekannten' Briefschreiberin durch ihren Geliebten, das Nicht-wiedererkannt-werden, ist der Ausdruck eines Scheiterns, mit dem die Rezipienten erst nach ihrem Tod konfrontiert werden. Der Film beendet innerfilmisch die Entwicklungsstadien asymmetrischer Erwartungen und missglückender Kommunikation in der zu späten Ahnung des männlichen Protagonisten vom Ausmaß seiner eigenen ‚Selbst-Unbekanntheit' in einer Erinnerungssequenz, die keine befreiende Kraft mehr hat wie etwa in einer Komödie.

Zweitens erweist sich die geschlossene Zeitform von *Letter from an Unknown Woman* in *Gaslight*[305] als prinzipiell durchbrechbar. Hier gibt es jene Selbst-Transzendenz der in immer enger werdenden Handlungsräumen tief verwickelten Protagonistin, die in einer melodramatischen ‚Arie' die Abhängigkeit von ihrem sadistisch-zerstörerischen Ehemann zerbricht. Einem Partner, der sie instrumentalisiert, gepeinigt und unterdrückt hat. Sie zerbricht ihre Fesseln auf eine Art, in der dieser Akt der Selbst-Transzendenz gleichfalls ihr Scheitern enthält. Nach Cavell ist *Gaslight* ein Melodram ohne reelle Hoffnung. Die Unterdrückung der Protagonistin endet nach dieser Befreiung wieder am Anfang.

Drittens enthält der melodramatische Optionsraum auch spezifische Metamorphosen und Öffnungen des Zeithorizonts zu einer Zukunft jenseits der glücklichen Geschlechterbeziehungen für die Protagonistinnen. Dies zeigt sich in *Stella Dallas*[306], als auch in *Now Voyager*[307]. In diesen beiden Melodramen wird die Selbst-Transzendenz als positive Möglichkeit für die Protagonistin zum Thema. Zum Einen als eine aktive Metamorphose, welche das unentdeckte Potential des bislang unterdrückten Selbst zum Vorschein bringt und/oder zum Anderen als ein passiver Prozess, der auf ein Vertrauen in ein Unverfügbares gestützt ist. „Die isolationistisch konfigurierte, postkonventionell verfasste Selbsttranszendenz"[308] glückt erst in einem Referenzraum, der ‚Geschenk' oder ‚Gabe' ist und nur passiv erfahren werden kann.

In *Now, Voyager* zeichnet sich die Zukunftshoffnung der Protagonistin in ihrer beginnenden Metamorphose ab. Ihre Selbst-Transzendenz und Wiedergeburt erfolgt durch:

---

[305] *Gaslight* (UK 1944) R: George Cukors, DB: John Van Druten & Walter Reisch & John L. Balderston nach dem Stück *Gas Light* oder *Angel Street* (1938) von Patrick Hamilton.
[306] *Stella Dallas* (USA 1937) R: King Vidor. Basierend auf dem gleichnamigen Roman (1923) von Olive Higgins Prouty.
[307] *Now, Voyager* (USA 1942) R: Irving Rappers, DB: Casey Robinson nach dem gleichnamigen Roman (1941) von Olive Higgins Prouty.
[308] Nagl: Über Film philosophieren, 2004, S. 76.

> »Negating the remarriage structure, very much in the presence of the woman's mother, and in the presence of a child who, while not biologically the heroine's, is hers spiritually, bonded to her, hers to provide a life for.«[309]

Sie äußert ihren letzten Satz: »Don't let's ask for the moon. We have the stars.« gegenüber ihrem Partner, mit dem ihr die Ehe nicht glückt. Für Cavell ist der Satz doppelt codiert und hat zweifache Bedeutung. Erstens im Sinn einer positiven Selbst-Transzendenz, in der sich die Protagonistin jenseits der Ehe positioniert. Zweitens setzte diese Suche nach Individualität gescheiterte Erfahrungen und ein Endlichkeitswissen voraus. *Now, Voyager* endet als einziges der vier von Cavell untersuchten Melodramen, indem eine positive Zukunft skizziert wird.

Auch *Stella Dallas*' Authentizitätssuche endet in einem möglichst offenen Zukunftshorizont. Entgegen filmtheoretischer Standartinterpretationen ist das mütterliche Selbstopfer nicht das Thema des Films. Cavells Gegenthese ist mit der komplexen Absicht ihrer Selbst-Transzendenz verknüpft. Die zentrale Szene, »the famous sequence – one of the most famous, or unforgettable, I dare say, in the history of the American Cinema«[310], ist die in der sich die Protagonistin durch eine falsche Kleiderwahl vor den Gästen eines Luxushotels vollständig der Lächerlichkeit preisgibt. Die Protagonistin weiß nämlich immer genau was sie tut und ihr Auftreten gehört zur Strategie, ihre Tochter von sich zu trennen. Sie tritt nicht nur als Opfernde hinter dem sozialen Aufstieg ihrer Tochter zurück, denn ihre Geschichte endet nicht einfach, nach Cavell, sie gipfelt in der Szene als die Protagonistin als heimliche Augenzeugin die Hochzeit ihrer Tochter durch ein Fenster betrachtet. Ihre Tochter tritt somit in eine Gesellschaft ein, der sie selbst weder angehören wird, noch angehören will. Die Gesellschaft trägt alle Charakteristika der Inauthentizität, eine Illusion von Glück. Hoch aufgeladen für Cavells Interpretationen der *Melodramen der unbekannten Frau* ist ihr Weggehen vom Fenster und gleichzeitiges Zugehen auf die Rezipienten. Einerseits ist es die Verdeutlichung des Entschlusses, Mann und Kinder zu verlassen und ihre radikale, illusionär konfigurierte Selbst-Transzendenz zu brechen. Oder der Gang erfolgt im Modus einer Horizontöffnung. Die Unfestgestelltheit im Moment des Ergreifens der Freiheit bringt jene Grundsituation in Sicht, in der sich alle denkend-handelnde Erkundung des Selbst vorfindet. Das Selbst, gerade in dem Moment, in dem es sich selbst ‚transzendiert' – sich selbst auch ‚unbekannt' bleibt. Von diesem Standpunkt betrachtet, ist der Aspekt der ›unknownness‹ der ›unknown woman‹, der ihre offene Zukunft betrifft, nur ein spezifisch konfigurierter Ausdruck. Das Insistieren auf Authentizitätssuche und Autonomie schließt sich im Angesicht dieser Grenzerfahrungen nicht zur Ideologie einer ‚Selbstermächtigung des Selbst', dass jede Grenze überschreiten kann,

[309] Cavell: *Contesting Tears*, 1996, S. 117.
[310] Ebd., S. 200–201.

denn das sich selbst transzendierende Selbst bleibt vielmehr auf ein Unverfügbares hin gespannt.

Die vierte, vorstellbare Option für die melodramatische Protagonistin beschreibt Nagl:

> „Eine vierte Handlungsoption – die Option der freien Entfaltung einer ‚Welt der Frauen' als komplexer *alternativer Lebensform*, als einer eigenständigen, von der Ehe als Geschlechterverhältnis unterschieden, sozio-kommunikativ dimensionierten Welt – d.h. die Erkundung der post-isolationistischen Welt weiblicher Paare und Gruppen […], spielt in den von Cavell analysierten Melodramen zwar in Allusion und Episoden (die Cavell aufweist und analysiert) bereits eine Rolle: Das volle Potential dieser Option bleibt im Genre des *melodrama of the unknown woman* jedoch unerkundet (was diese Filmgruppe mit einem klaren historischen Index versieht)."[311]

Die Verweigerung der Anerkennung führt die Betroffenen im Melodram, anders als in der Tragödie, nicht in den Tod. Das Verlangen nach Eigenständigkeit führt aber auch nicht in das geglückte Gespräch einer Ehe mit Zukunft. Die Heldin muss erkennen, dass ihr Begehren sich einem Anderen, ihrem Ehepartner, verständlich zu machen, unmöglich ist. Diese Erkenntnis zwingt sie in die Isolation. Ein Leben in Einsamkeit zu wählen ist für Cavell jedoch kein Selbstopfer. Sie opfert nicht sich selbst, sondern den Traum an eine geglückte Ehe. Darin sieht Cavell eine (selbst-)bewusste Entscheidung unverständlich (*unintelligible*) zu bleiben. Das Genre theatralisiert das Unvermögen der Heldin, sich ihrem Gatten verständlich zu machen, bis zum Exzess. Parallel erlangt sie Selbstgewissheit, indem sie auf ihre *separateness* besteht, sich von ihrem Gatten abwendet und ihrer Freiheit zuwendet. Am Ende eines Melodrams wird eine von ihrem Mann unabhängige Frau geschaffen. Das Melodrama wirft mit Blick auf die Wiederverheiratungskomödien ein kritisches Licht auf deren Happy End.[312] Mit der Abwendung vom Happy End der Komödie wird die wesentlich ambivalentere Auflösung des Melodrams als Weltanschauung zur Schau gestellt.

Wie bereits angerissen, schließt Cavell zum Teil an Peter Brooks an. Brooks zeigt, wie in der melodramatischen Einbildungskraft der Erfahrung und dem Erleben Sinn verliehen wird. Für ihn erklärt sich der exzessive Ausdruckszwang des Melodrams und seiner Figuren aufgrund des Transzendenzverlusts und der Kontingenz, müssen sie sich doch auf eine andere Art, der Übertreibung und der Überhöhung, nicht mehr gegebener Instanzen versichern. Dieses ‚Verfahren' ersetzt für Schwaab „die Tätigkeit einer des metaphysischen Zusammenhangs beraubten moralischen Reflexion"[313].

Cavells Art des ›reading‹ schließt auch den ‚männlichen Blick' ein und knüpft somit an Laura Mulvey und ihre sehr einflussreiche, filmtheoretische These des fetischisierenden Blickes auf den Frauenkörper im Film an. Besonders Hollywoodfilme würden unter dem Vorzei-

[311] Nagl: Über Film philosophieren, 2004, S. 78.
[312] Vgl. Bronfen: *Stanley Cavell zur Einführung*, 2009, S. 232–233.
[313] Schwaab: *Erfahrung des Gewöhnlichen*, 2010, S. 213.

chen der Bestätigung und Befriedigung des patriarchalen männlichen Blicks produziert werden. Diese wurde zu einer der gendertheoretischen (Universal-)Thesen, dass (Hollywood-) Filme, besonders auch die Melodramen, ihre weiblichen Protagonistinnen ‚viktimisieren'. Das dargestellte Frauenschicksal steht zumeist in einer konventionell patriarchalen Hierarchie, und wenn die Frauen nicht als Waren präsentiert werden, dann werden sie in die Rolle der Haus-, Ehefrau und Mutter gedrängt:

> »I note the incipient question as to why it is the woman's body that is most under pressure. I am not unaware that a certain current in recent feminist film theory may take the answer as obvious: films, perhaps especially of Hollywood, and especially of its so called Golden Age, just are made to subject woman to the appropriative, unreciprocated gaze of men (Laura Mulvey's ›Visual Pleasure and Narrative Cinema‹ is the instigating text here).«[314]

Cavell hinterfragt die Reichweite dieser These und argumentiert differenziert, dass es eine Vielgestaltigkeit des Blickens gibt, und deswegen die Vertreter einer verabsolutierten Viktimisierungsthese nicht in der Lage sind, stand zu halten. Er behauptet, dass die Hollywoodmelodramen, auf die er sich selbst bezieht, gendertheoretisch betrachtet, keine befreienden, sondern unterdrückenden, sogar repressiven Qualitäten aufzeigen würden.[315] Weiterhin fordert er einen Bedarf an Differenzierungen des männlichen Blickes, es reicht ihm nicht aus, dass es sich allein um den Blick eines Mannes handeln muss. Es gibt schließlich einen phänomenologischen Reichtum innerfilmischer Blickarten und Kameraführungen. Im Gegenzug verweist Cavell auf den explizit politischen, feministischen Charakter des *melodrama of the unknown woman*:

> »There is surely a sense of sacrifice in this group of films; they solicit our tears. But is it that the women in them are sacrificing themselves to the sad necessities of a world they are forced to accept? Or isn't it rather that the woman are claiming the right to judge a world as second-rate that enforces this sacrifice; to refuse, transcend, its proposal of second-rate sadness?«[316]

In der zweiten Lesart beansprucht Cavell, dass es in diesem Genre um das Thema der Transzendenz, der freien Überschreitung einer als ‚zweitklassig und traurig' erfahrener Welt geht:

> »I am claiming that the political stance of the films is feminist, anyway that the nonfeminist interpretations is no stronger (hence mine, while it lasts, is to eclipse the nonfeminist or to be eclipsed by it). So that a certain condescension to this film and its generic companions in certain feminist critics, together with the popularity of these films with the wider culture in which they have their origins and with which they are in ideological strife, are matters of importance to me. [...] This political difference concerning these portraits of woman exists together with a difference concerning the status of so-called popular culture. What is the basis of the certainty that popular genre of film cannot be as advanced as the advanced (socially, in political sensibility) thought of its time?«[317]

Er plädiert für eine Abgrenzung des *melodramas of the unknown woman*, es sollte verstanden werden als ein separates »countergenre«[318]:

---

[314] Cavell: *Contesting Tears*, 1996, S. 123.
[315] Nagl: Über Film philosophieren, 2004, S. 78.
[316] Cavell: *Contesting Tears*, 1996, S. 127.
[317] Ebd., S. 127.
[318] Ebd., S. 178.

> »If we grant that there is such a genre as ›woman's film‹ and that some of its members convey a deplorable message, may we not consider further the possibility of a countergenre such as that if the unknown woman, which contests that message, whose details instead declare that the woman left alone with their own judgment in spaces defined by *Stella Dallas* and *Now, Voyager*, and *Blonde Venus* are capable of judging the goodness of the ›good‹ world, and contain untold reserves of desire, which may or may not find worthwhile investment?«[319]

Er kritisiert die Erschaffung der Kategorie *woman's film* generell. In dem neuen Genre soll der soziale Anpassungsdruck nicht nur gezeigt, sondern problematisiert werden.

Für Cavell steht letztlich die mögliche oder verhinderte Verwandlung der weiblichen Protagonistin im *Melodram der unbekannten Frau* im Zentrum. Diese Metamorphose (»the pain of individuation«[320]) hat für ihn eine ambivalent-gekoppelte Struktur. Es geht sowohl in den Komödien, als auch im Melodram um den schmerzhaften, individualisierenden Schritt aus der Konformität. Beide Genres verhandeln die Frage nach jenen Veränderungen, die notwendig wären, damit die ‚Anerkennung' gelingt. Die Komödien beantworten die Frage des (Wieder-)Finden der ‚eigenen Stimme' anders als die Melodramen, aber immer durch die Transformationsversuche der zentralen Frauenfigur.

Die Metapher der ‚Reise' ist in der Narration sehr gebräuchlich, dabei geht es nicht nur um eine einfache Veränderung, einer bloßen Ansammlung von Erfahrungen. Die Reise „ist vielmehr der schmerzhafte – über Negationen vermittelte – Lernprozesses des Selbst an sich selbst: Ein Prozess."[321] Sie führt die Protagonistinnen der beiden Genres weg von den Zwängen und Drohungen einer unfrei verfassten Institution (vom äußerlich-heteronomen Geschlechterzwang) und hin zum Versuch autonom/authentischer Selbstständigkeit. Ihr Entwicklungsweg ist:

> »A journey, or path, or step, from haunting the world to existing in it; which may be expressed as the asserting of one's *cogito ergo sum*, one's own 'I think, therefore I am,' call it the power to think for oneself, to judge the world, to acquire […] one's own experience of the world.«[322]

Im Bezug auf die spezielle Konfiguration der Melodramen, in denen es um weibliche Authentizitätssuchen im Modus des Scheiterns und der Negation von Ehe geht, stellt sich für Cavell die Frage nach deren Thematisierbarkeit radikal, im Kontext der Frage nach den (miss-)glückenden Konditionen einer Inter-Gender-Kommunikation.

Cavell behauptet, dass das gemeinsame Hauptthema der Melodramen *Stella Dallas*, *Gaslight*, *Letter from an Unknown Woman* und *Now, Voyager*, die Erschaffung der Frau mit und mittels des Mannes ist. Er beschreibt dies darüber hinausreichend als Suche nach einer Neuerschaffung des Menschlichen und der menschlichen Beziehung. Die Ehe steht in den

---

[319] Cavell: *Contesting Tears*. 1996, S. 178.
[320] Ebd., S. 219–220.
[321] Nagl: Über Film philosophieren, 2004, S. 80.
[322] Cavell: *Contesting Tears*, 1996, S. 220.

Melodramen nach Cavell für Freundschaft und wechselseitige Beziehungen zwischen den Geschlechtern, und ist immer noch eine glückliche Möglichkeit, über die eigene Stimme und die eigenen Erfahrungen zu verfügen und diese zu teilen, indem sich von jenen getrennt wird, die den eigenen Besitz wegnehmen wollen.[323]

[323] Vgl. Cavell: *Cities of Words*, 2010, S. 309.

3 Gender-Genre-Hybrid: Das que(e)re Melodram

Der komplexe Terminus des *Gender-Trouble*, der in den vorangegangenen Kapiteln abgesteckt wurde, bestätigt sich im Anschauen der ebenso historisch – wie traditionsreich – vorgefassten Meinungen über das Melodramatische. So stellt sich das filmische Melodram als ein regelrechter ‚Genre-Bastard' heraus. Durch die Auseinandersetzung mit Mulveys theoretischen Ansätzen kann deswegen die Hypothese von einem absoluten *Genre-Trouble* erhoben werden. Nun erfolgt eine Zusammenfassung der Ergebnisse und Erkenntnisse bezogen auf das Melodram, kombiniert mit der Kategorie Gender, speziell für die bevorstehenden drei Filmanalysen.

Die mythische Figur der Ariadne wird als Urmutter und als modellgebender Prototyp für die melodramatischen Helden und Heldinnen festgehalten. Mit ihren universellen Eigenschaften und Motiven, welche auf fast alle melodramatischen Helden und Heldinnen zutreffen und daher übertragen werden können: Der Charakter ist von Grund auf als gut, treu und liebevoll gezeichnet, trotzdem ist die Figur allein, labil und verlassen. Zudem und daraus resultierend ist sie auch als erduldend, melancholisch und deprimiert markiert. Zumindest aber von der Norm mentaler Stabilität durch Paranoia, Neurose, Hysterie, Masochismus abweichend. Dazu kommt das Leiden an der Situation und den dazugehörigen Umständen. Eine einzige Fehlentscheidung führt zu einer lebenslangen Tragödie. Oftmals wird die Figur dadurch mit den Grenzen des eigenen Handlungsspielraumes konfrontiert, dem Scheitern an diesen und letztlich der einzig (möglichen) Konsequenz und Wahlmöglichkeit: In den selbstgewählten Freitod zu gehen.

Die Insel Naxos gilt als topografische Metapher für die exponierte und einsame Lage der melodramatischen Helden und Heldinnen. Nicht nur die Beschränkung in den Wahlmöglichkeiten zwischen einem vertrauten Ort, meistens dem Zuhause, und einem Aufbruch gegen alle Regeln zu ‚neuen, unbekannten Ufern', sondern auch den restriktiven Konventionen, den Verpflichtungen und Verantwortungen, besonders dem Unverständnis der Gesellschaft schutzlos ausgeliefert zu sein. Zumeist bringt die Insel-Metapher die Heldin oder den Helden mit der Symbolhaftigkeit des Wassers in allen Formen und Aggregatzuständen zusammen.

Daran anschließend wurde die Traditionslinie und Geschichte des Melodrams verfolgt, um besonders durch die Auseinandersetzung mit dem ‚Meister des Kinomelodrams', Douglas Sirk, ein besseres Verständnis für die signifikanten Merkmale und die grundlegenden narrativen Strukturelemente seiner ‚postklassischen' Hollywoodmelodramen zu bekommen, um diese für die gegenwärtigen melodramatischen Literaturverfilmungen nutzbar zu machen. Diese Merkmale sind das Überschreiten einer gesellschaftlich zugewiesenen Rolle, der Auftritt eines

extraordinären, potentiell sexuell-begehrenswerten Gegenübers, die daraus resultierende Standpunktveränderung, das Scheitern der Figur, und, wie bereits durch die Ariadne-Figur angeführt: Leiden und Opfer. Beides wird hier zumeist durch Ersatzhandlungen wie Arbeitssucht und/oder Alkoholismus und/oder Hypersexualität kompensiert. Dabei kann der selbstgewählte Freitod durch das Akzeptieren der gesellschaftlich erwünschten und/oder erzwungenen Rolle ersetzt werden.

Im Zentrum stehen die Darstellung und Vermittlung starker Emotionen: ›Motion is Emotion‹, das heißt die Handlung wird emotionalisiert beispielsweise durch den Einsatz von Rückblenden, Musik, Farbdramaturgie und weiterer Stilmittel für die Rezipienten erkennbar gemacht. Steve Neal verdeutlicht in seinem Beitrag *Melodram und Tränen* hierzu:

> „Melodramen handeln für gewöhnlich vom Begehren und seinen Irrungen und Wirrungen. Als Genre ist das Melodram von übertriebenen Gefühlen geprägt, von dem was Peter Brooks ‚grandiose Gefühlszustände' genannt hat. Es inszeniert extrem polarisierte Emotionen: Liebe und Haß, Freude und Verzweiflung etc. Diese Extreme sind Grundlage und Ergebnis der Unberechenbarkeit des Begehrens, seines Entstehens, seiner (vorübergehend oder andauernden) Verwirklichung oder seines Scheiterns und insbesondere jener Hindernisse, die seiner Erfüllung im Wege stehen. Der stets veränderliche und offensichtlich willkürliche Lauf der Ereignisse artikuliert und intensiviert diese Irrwege und ist seinerseits durch sie motiviert. Jeder Richtungswechsel der Ereignisse bringt neue Hindernisse für das Begehren mit sich."[324]

Hinzu kommt die Macht des Zufalls, des Schicksals, der Vorsehung oder es greifen unerwartet und unergründlich Umstände, wie zum Beispiel Krieg, von außen in die Geschichte ein.[325] Neal führt weiter aus, dass besonders emotionale Momente über die Konfiguration des ‚Zuspät' erzeugt und inszeniert werden, wenn sich herausstellt, dass es für die Figur(en) zu spät ist (Tod), und zudem alles hätte anders kommen können, dass das Ziel hätte erreicht werden können oder die Umstände extra verzögert wurden und die Möglichkeit doch noch besteht.

Das private Umfeld, die Familie, das Zuhause mit allen zwischenmenschlichen Beziehungen ist der Schauplatz des Melodrams. Die Handlungsorte sind absichtlich bildhaft, künstlich und hyperreal, ausgestattet mit einer symbolisch aufgeladenen Dingwelt und unterstützt durch eine bewusste Licht- und Farbinszenierung. Die dramatischen Konflikte werden so sublimiert und Symbolisierungsprozessen untergeordnet. Gegensätze werden in der Geschichte akzentuiert, wie zum Beispiel Individuum und Gesellschaft, Erwachsener (Eltern) und Kind, Schwarz und Weiß (Ethnie), männlich und weiblich (Geschlecht), feminin und maskulin (Gender). Daraus folgt die kritische Auseinandersetzung mit der abgebildeten Gesellschaft im Subtext oder in einer versteckten Kritik, beispielsweise durch den Einsatz von Ironie oder Pathos, den Anzeichen eines (potentiellen) Verlusts oder das Zahlen eines Preises für (k)ein Happy-End.

---

[324] Neal, Steve: Melodram und Tränen. In: Cargnelli, Christian/Palm, Michael (Hrsg.):Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film. Wien: PVS 1994, S. 154–155.
[325] Vgl. ebd., S. 155.

Die Auseinandersetzung mit Laura Mulvey zeigt auf, dass der sogenannte *woman's film* als Genre für feministische Kritikerinnen bereits seit den Siebzigern von Interesse war. Denn hier wurde vom Hollywoodsystem ein Genre für ein weibliches Publikum produziert, das weibliche Hauptfiguren und deren Privatleben mit spezifisch weiblichen Problemen in den Mittelpunkt rückte. 1974 veröffentlicht Mulvey im feministischen Magazin SPARE RIB eine Rezension über Fassbinders *Angst Essen Seele auf* und vergleicht darin den Film mit dem Sirk'schen Vorbild *All That Heaven Allows*. Dabei setzt sie sich mit beiden Melodramen und mit deren Komplexität kritisch auseinander, besonders widmete sie sich den weiblichen Hauptfiguren und deren sexuellen und ökonomischen Befindlichkeiten. 1977 untersucht sie weiter die Rolle der Frau innerhalb der Familie und des Patriarchats anhand von *All That Heaven Allows*. Mulvey war insofern eine der Ersten, die das Genre Melodram mit der Kategorie Gender in Verbindung brachte, deswegen ist sie wegweisend und unerlässlich in einer vollständigen Wiedergabe des Themenkomplexes Melodram.

Durch die Ansichten des Philosophen Stanley Cavell wird die Möglichkeit eröffnet, einen lohnenden Zugang zur Analyse und Interpretation der melodramatischen Literaturverfilmungen als Produkt der Populärkultur zu finden. Dabei tritt er eine anschlussfähige Debatte über den philosophischen Hintergrund der Melodramen los und fordert die Rezeption heraus, die Filme entgegen der allgemeinen Auslegungen, also ‚Gegen-den-Strich', auszulegen.

Die Entscheidung *Far From Heaven*, *The Hours* und *A Single Man* unter dem Genre Melodram zu subsumieren, scheint nun angesichts der vorangestellten Überlegungen plausibel. Vielleicht wären auch andere Genrezuschreibungen möglich, denn ein oder das melodramatisches Genre *an sich* gibt es nicht. Die Gestalt eines Films lässt sich zwar einem Genre zuordnen, aber er *ist* nicht das Genre. Jeder Film bezieht sich auf Genrekonventionen, die im gleichen Augenblick von ihm umgeschrieben werden. Die Konventionen werden vom Film modifiziert, aber eben auch konstruiert. Das Genre, von dem angenommen wird, dass es dem Film vorausgeht, ist also der Effekt der Filme, in denen sich das Genre ausdrückt, konkretisiert und dokumentiert. Das Genre ist nicht der Film, aber es ist im Film präsent: „Es geht dem Film (logisch) voraus und ist doch (faktisch) sein Effekt."[326] *Far From Heaven*, *The Hours* und *A Single Man* lassen sich also auf die Genrekonventionen des Melodrams beziehen und, das wird noch zu zeigen sein, alle drei Filme schreiben eben diese Genrekonventionen weiter. Dabei kann *Far From Heaven* am deutlichsten und einfachsten dem Genre des fünfziger Jahre Melodrams eines Douglas Sirk zugeschrieben werden. *The Hours* und *A Single Man* verweisen ebenso auf andere Genres wie etwa das Drama, den Liebesfilm, den Frauenfilm,

[326] Liebrand, Claudia/Steiner, Ines: Einleitung. In: Liebrand, Claudia/Steiner, Ines (Hrsg.): *Hollywood hybrid*: Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film. Marburg: Schüren 2004, S. 8.

den Episodenfilm, das Biopic und deren einzelne Subgenres. Somit sind alle drei Filme als ein Genre-Hybrid anzusehen. Drei Genre-Hybride die im Folgenden als Melodram fokussiert werden. Damit wird sich an einer Melodramenkonzeption orientiert, ausgehend von der literatur- bis zur filmtheoretischen Debatte, die in den vorangegangen Kapiteln veranschaulicht wurde. Diese Debatte wurde vor allem mit Blick auf die Filme von Douglas Sirk lebhaft geführt. Nach Elsaesser:

> „scheint das Melodram in seiner vollendeten Form besser als andere Genres imstande zu sein, die Muster von Herrschaft und Ausbeutung, wie sie in einer gegebenen Gesellschaft existieren, wiederzugeben, besonders die Beziehung zwischen Psychologie, Moral und Klassenbewußtsein; und zwar indem es sehr deutlich eine emotionale Dynamik betont, deren soziales Korrelativ ein Netzwerk äußerer, repressiv nach innen gewandter Mächte ist, zu deren Handlangern die Figuren unwissentlich selbst werden.“[327]

Was in der Filmwissenschaft als Melodram verhandelt wird, deckt sich nach Christian Cargnelli und Steve Neale nicht mit dem, was die Filmstudios und Filmkritiker gegenwärtig unter der Genrerubrik Melodram als *Woman's Pictures*, *Soap Operas*, *Tearjerkers* und *Weepies* bis in die fünfziger Jahre fassen.[328] Die klassische Periode spannt sich zwischen von 1917 bis 1950, bis ca. 1960 kann dann von einer postklassischen Dekade gesprochen werden. Davor und danach ist jeweils einen Wandel festzustellen:

> „Nicht Pathos, Liebesgeschichten und Privatleben wären charakteristisch für die besprochenen Filme gewesen, sondern Action, Abenteuer und Thrills; nicht ‚feminine' Genres und der Woman's Film, sondern Kriegsfilme, Abenteuerfilme, Horrorfilme und Thriller, Genres, die man sich traditionellerweise als typisch ‚männlich' vorstellt'.“[329]

In seiner Untersuchung *Genre und Hollywood* zum Genre Melodram resümiert Neale abschließend und akzentuiert dessen ‚multi-generische' Beschaffenheit seit dem neunzehnten Jahrhundert:

> »All I would emphasize is that the film industry and the most contemporary tended to equate melodrama with the genres of action rather than passion, probably because they contain more of melodrama's traditional - and 'popular' - ingredients. All I would add is that while lip service has from time to time been paid within Film Studios to the multi-generic nature of nineteenth-century melodrama and to the multi-generic nature of its cinematic heritage, the standard account has tended to founder on the assumption that the woman's film embodies their quintessence. Walker's is one of the few accounts to have taken on board the nature of some of melodrama's basic conventions - its Manichaean structures, for instance, and its dedication to thrills and suspense. It is therefore one of the few accounts to have acknowledged the extent to which the woman's film - and other melodramas of passion - are related to modified and secondary rather than basic and primary nineteenth-century conventions and forms. Most important of all, it is one of the few accounts to have acknowledged the extent to which nineteenth-century melodrama, in all its guises, was both a fundamental progenitor of nearly all of Hollywood's non-comic genres, and a fundamental source of many of its cross-generic features, devices and conventions.«[330]

---

[327] Elsaesser: Tales of Sound and Fury, 1994, S. 123.
[328] Vgl. Läufer: *Skeptiker des Lichts*, 1987, S. 106.
[329] Neale, Steve: Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term 'Melodrama' in the American Trade Press. BFI Melodrama Conference Paper. London 1992, S. 9. Zitiert nach: Cargnelli: Sirk, Freud, Marx und die Frauen. 1994, S. 29.
[330] Neale, Steve: *Genre and Hollywood*. London/New York: Routledge 2000, S. 202.

Neale bezieht sich auf Michael Walker, der bereits 1982 die ausschließliche *Woman's Film*-Kategorisierung ablehnt, denn sie trug nicht mehr und schlägt das ‚Supragenre' Melodram in ein ‚männlich semantisiertes' Action-Melodram und ein weiblich semantisiertes *Melodrama of Passion* zu unterteilen vor.[331] Weiter lässt sich hier nach Claudia Liebrands Konfiguration argumentieren: *Melodrama goes Gay*.[332] Somit schreiben die drei ausgesuchten Filme das ‚weibliche' Melodram in ein ‚männliches' oder exakter formuliert in eine ‚homosexuelles' *Melodrama of Passion* um. Aus einem *Woman's Film* wird ein *Gay's Film* und zählt damit zum *Queer Cinema*.[333] Christine Gledhill spricht in diesem Zusammenhang vom Konzept der melodramatischen Modalität.[334] Deswegen sind die generisch vorherrschende Auseinandersetzung mit und die Darstellung von gesellschaftlichen Veränderungen und Modernisierungsprozessen, die das Genre versucht zu positionieren, so interessant. In *Far From Heaven* ist nur einer der männlichen Figuren, der Ehemann der Hauptprotagonistin homosexuell, in *The Hours* zeigen fast alle, vor allem die weibliche Protagonistinnen ein mehr oder weniger homosexuelles Begehren, und in *A Single Man* wird die zentrale Frauenfigur, die Heldin des Melodrams, vollständig durch einen homosexuellen Helden ersetzt. Es werden weibliche, männliche und homosexuelle, also zusammengenommen que(e)re Kodierungen, hybridisiert. Ob das ‚weibliche' Genre Melodram ausschließlich durch das Einführen homosexueller Figuren verschoben, negiert oder hybridisiert werden kann und dementsprechend das *Melodrama of Queer, Gay* oder *Homosexual Males* ausgelöst wird, wird sich in den einzelnen Analysen zeigen, besonders im Zusammenspiel mit der Kategorie Gender. Selbstverständlich ist es für die Zukunft wünschenswert, wenn jenseits der Kategorien von Hetero- und Homosexualität gedacht wird und alle Formen des Begehrens Geltung, Sichtbarkeit und das Konzept von ‚Normalität' beanspruchen können und dürfen, und nicht mehr als Phänomene der Ausgrenzung verhandelt werden. Dazu bieten die *Gay* und *Queer Film Studies* einen wichtigen Ansatz.

---

[331] Vgl. Liebrand, Claudia: Melodrama goes gay. Jonathan Demmes *Philadelphia*. In: Liebrand, Claudia/Steiner, Ines (Hrsg.): *Hollywood hybrid*: Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film. Marburg: Schüren 2004, S. 171–191, hier S. 176.

[332] Ebd., S. 171–191.

[333] Sowohl die Bezeichnung *gay's film* als auch die Bezeichnung *woman's film* sind problematisch. Als »working definition« für den *woman's film* soll hier Jeanine Basinger's Definitionsversuch dienen: »A woman's film is a movie that places at the center of its universe a female who is trying to deal with emotional, social, and psychological problems that are specifically connected to the fact that she is a woman.« Basinger, Jeanine: *A Woman's View.* How Hollywood spoke to Woman 1930–1960. Middletown: Wesleyan University Press 1993, S. 20. In diesem Sinn steht im Mittelpunkt eines *gay's film* ein Homosexueller mit emotionalen, sozialen und psychologischen Problemen, die speziell den Homosexuellen betreffen. Was genau mit den Etiketten gemeint ist, wird sich hier noch zeigen müssen.

[334] Vgl. Gledhill, Christine: Überlegungen zum Verhältnis von Gender und Genre im postmodernen Zeitalter. In: Bernold, Monika/Braidt, Andrea B./Preschl, Claudia (Hrsg.): *SCREENWISE*. Film – Fernsehen – Feminismus. Marburg: Schüren 2004, S. 200–209.

II Gender-Darstellung in melodramatischen Literaturverfilmungen

Um den unterschiedlichsten Konfliktspuren in den zu analysierenden, melodramatischen Spielfilmen *Far From Heaven*, *The Hours* und *A Single Man* näher zu kommen, ist in den vorangegangenen, theoretischen Kapiteln der historischen Tradition des Melodrams nachgespürt und der Stellenwert von Douglas Sirk und dessen Einfluss für das Gegenwartskino diagnostiziert worden, denn seine postklassischen Melodramen, werden in den folgenden Ausführungen noch intensiv veranschaulicht, um die aktuellen Impulse im Gegenwartskino im Kontrast zu den Melodramen besser beurteilen zu können. Hierfür wurden die Arbeiten zum Genre des Melodrams und die wissenschaftliche Auseinandersetzung, ausgehend von Laura Mulvey bis zu Stanley Cavell dargelegt, um deren Erkenntnisse als Anregung für die kommenden Analysen und Interpretationen fruchtbar zu machen. Nach der Verortung der Filme in den Korpus des *Queer Cinema* und somit in den Untersuchungsgegenstand der *Queer Film Studies* wird die Kategorie Gender und Begriffe wie *Camp* und *Gay Sensibility* mit in die Untersuchung einfließen, um herauszufinden, ob der gegenwärtige Blick der Rezipienten auf die eigentlich ‚veralteten' und ‚überholten' Geschlechterrollen längst vergangener Zeiten lohnt.

1 Todd Haynes: *Far From Heaven*

Die Stadt Hartford, Connecticut, im Jahr 1958: Im Durcheinander von einsteigenden Passagieren und innigen Verabschiedungen erscheint eine Frau auf dem Bahnsteig. Sie blickt unruhig hin und her. Sie beginnt in Richtung der Vorderseite des Zuges den Bahnsteig entlang zu laufen. Sie hastet der Länge nach an den einzelnen Abteilen vorbei, vorüber an all den anderen Fahrgästen und sucht mit ihrem Blick in alle Richtungen. Plötzlich stoppt sie. Ein Mann steht auf dem Bahnsteig und hilft seiner Tochter behutsam die Stufen hinauf in den Zug. Die Frau geht ein Stück auf ihn zu, aber er verschwindet im Inneren des Zuges, ohne sie zu bemerken. Sie beobachtet weiter das Geschehen und lässt die Zugtür nicht aus den Augen, während andere Passagiere weiter einsteigen. Sie starrt beharrlich auf die Tür, als er unvermittelt wieder erscheint. Er tritt aus dem Zug und bedankt sich mit einem Trinkgeld bei einem Zugbegleiter, der das Gepäck verstaut hat. Sie macht einige unbewusste Schritte in seine Richtung. Er wendet sich zurück zur Tür und hält abrupt inne. Er dreht sich unerwartet um und sieht sie. Sie lächelt ihn an. Er lächelt zurück. Plötzlich, setzt sich der Zug in Bewegung. Für einen kurzen Moment kommen die beiden sich näher, während er scheinbar in ihre Richtung gleitet, aber alsbald schon an ihr vorüber fährt, bevor er durch das unvermeidliche Anfahren des Zuges wegdriftet. Er hebt seine Hand zum Abschied. Sie hebt ihre ebenfalls. Der Zug fährt aus dem Bahnhof und er entschwindet damit völlig und für immer aus ihrem Blickfeld. Sie lächelt tapfer und beginnt dann unvermittelt zu weinen. Plötzlich ist alles still.

Sie steht noch einige Augenblicke allein da. Mit Tränen in den Augen sieht sie dem verschwindenden Zug nach. Unerwartet dreht sie sich um und läuft zielstrebig über den leeren Bahnsteig zurück zum Ausgang. Die Kamera zeigt aus einer Totalen, wie sie entschlossen aus dem Bahnhof herausläuft und sich auf den Weg zurück zu ihrem parkenden Wagen macht. Sie steigt ein, schließt die Tür, fährt aus der Parklücke und biegt in die Hauptstraße ein. Ihr weißblauer Chevrolet wird vom Verkehrsgewirr verschluckt und inmitten all der anderen Autos fährt sie davon. Die Kamera schwenkt auf den blühenden Zweig eines Baumes.

Mit dieser Einstellung endet *Far From Heaven – Dem Himmel so fern*. Sie, die Frau, Cathy Whitaker (Julianne Moore), bleibt allein zurück in ihrem Leben. Ihr Mann ließ sich von ihr scheiden, um mit einem Mann ein neues Leben zu beginnen. Der andere Mann in ihrem Leben scheidet als eine mögliche Alternative aus, denn er ist ein Afroamerikaner und sieht sich gezwungen, Hartford zu verlassen – schließlich gilt das Tabu der Ehe zwischen Schwarz und Weiß, sowohl in der schwarzen sowie in der weißen Gesellschaft gleichermaßen. So viel die Männer in diesem Film auch durchmachen mussten, sind sie in der Position weiter zumachen. Auf der Suche nach ihrem persönlichen Glück können die Männer alles hinter sich las-

sen, während Cathy, buchstäblich, auf der Strecke bleibt. Sie hat keinen Ausweg, weil sie eine Frau ist. Sie unterliegt dem Zwang, sich für ihre Familie zu verleugnen und hat keine Möglichkeit, sich den Konventionen der Zeit zu widersetzen.

Todd Haynes'[1] *Far From Heaven* ist »a domestic melodrama that rekindles the 1950s of Douglas Sirk.«[2] Mit allen stilistischen Mitteln, besonders durch die Farbigkeit des Technicolor, werden die Rezipienten in die fünfziger Jahre, exakt in die Ära der Sirk'schen Melodramen, versetzt. Hierbei kopiert Haynes sein Vorbild nicht einfach, sondern inszeniert es ‚noch einmal'. Jedoch unter der offenen Präsentation, der bei Sirk ebenso einbezogenen, aber lediglich verborgen mitschwingenden Tabus, allen voran Homosexualität und Rassismus. Die von Haynes so offen angesprochenen Konflikte konnte Sirk aufgrund der McCarthy-Ära[3] und des *Hays-Codes*[4] nur verdeckt thematisieren. Martin Deppner merkt in seinem Aufsatz *Mainstream trifft Kunst im Kino*[5] an:

> „Es ist ein Blick von heute, und es fragt sich, was das Versetzen in eine vergangene Zeit für einen Erkenntnisgewinn haben könnte außer der Vergegenwärtigung eben jener Konflikte, die heute offiziell für überwunden gelten und die gerade in Kenntnis des Spielfilms *Far from Heaven* zugleich einem Trauma, einer verdrängten Schuld gleichen, hervorgeholt unter dem schönen Schein der amerikanischen, als Kultur vereinnahmten Natur und einer Glück versprechenden *home & garden*-Idylle."[6]

Mit der *Home & Garden*-Idylle beschreibt Deppner eine Zeit, in welcher der amerikanische Traum aus einem Haus mit Garten, einem Auto, einer vorbildlichen Ehe, einer intakten Familie und gehorsamen Kindern bestand. Der Alltag wurde durch die alles regulierende Macht der Nachbarn bestimmt. Ethnische und sexuelle Konflikte wurden tabuisiert Brechungen der Norm endeten meist in einer Katastrophe.

Far From Heaven wurde 2003 viermal für den *Oscar* nominiert, Julianne Moore als beste Hauptdarstellerin, Todd Haynes für das beste Original-Drehbuch, Elmer Bernstein für die beste Filmmusik und Edward Lachmann für die beste Kamera. Weltweit wurde der Film

---

[1] Todd Haynes geboren am 2. Januar 1961 in Los Angeles.
[2] Haynes, Todd: Three Screenplays: An Introduction. In: Haynes, Todd: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. viii.
[3] Die McCarthy-Ära (benannt nach dem Senator Joseph McCarthy aus Wisconsin) war in der Geschichte der Vereinigten Staaten eine Epoche, die durch intensiven Antikommunismus geprägt war. Die McCarthy-Ära (1947-56) ist seitdem zu einem Synonym für politische Verfolgung und Stigmatisierung von Andersdenkenden geworden. Der 1952 in den Kongress gewählte McCarthy hat stark gegen Homosexualität polemisiert. Er verband in seiner Rhetorik Homosexualität und Kommunismus und hat damit ein distinktiv repressives und homophobes Klima geschaffen, das über seine Amtszeit hinauswirkte.
[4] Der Hays Code (oder Motion Picture Production Code) trat am 1. Juli 1934 offiziell in Kraft und war eine Zusammenstellung von Richtlinien zur Herstellung von US-amerikanischen Spielfilmen im Hinblick auf die moralisch akzeptable Darstellung besonders von Gewalt, Kriminalität und Erotik sogar Kritik an Regierung und Kapitalismus wurde aus den Filmen verbannt. Erst 1961 wurde er revidiert und 1967 abgeschafft und beispielsweise auch Homosexualität offiziell in Filmen sichtbar. Vgl. Russo: *Die Schwule Traumfabrik*, 1990, S. 32ff.
[5] Deppner: Mainstream trifft Kunst im Kino, 2006, S. 120–131.
[6] Ebd. S. 120.

für über hundert weitere Filmpreise nominiert.[7] Durch diese Erfolgsstory wird Haynes bemerkenswerterweise einer neuen, kommerzialisierten *Indie*-Szene in den USA zugerechnet. Somit ist er seit seiner Entdeckung auf dem *Sundance* Filmfestival und seinen Anfängen im *New Queer Cinema* scheinbar entwachsen und hat mit *Far From Heaven* auch noch gleich ein völlig neues Filmgenre erfunden.[8] Haynes ursprüngliche Idee für sein nächstes Filmprojekt nach *Velvet Goldmine*[9] war:

> »[…] a melodrama about a married actor who falls in with a group of gay Hollywood actors who help him up the career ladder but in doing so create tensions between him and his wife. Only the wife's primary point of view and subtext of bisexuality or unacknowledged homosexuality would remain as the project developed.«[10]

Far From Heaven erzählt eigentlich gleich drei Geschichten. Einmal die Geschichte einer verlassenen Frau, Cathy Whitaker, dann die Geschichte eines homosexuellen Mannes, ihres Ehemannes, Frank Whitaker (Dennis Quaid) und die Geschichte des afroamerikanischen Gärtners Raymond Deagen (Dennis Haysbert) in den fünfziger Jahren:

> »The relation in *Far from Heaven* between the film's relatively marginal gay theme and its overweening gay sensibility illustrates this point forcefully. The most bitter irony in the film is that Cathy's husband Frank (Dennis Quaid) is able to find a form of happiness in a gay relationship while Cathy's subsequent, tentative flirtation with her gardener Raymond (Dennis Haysbert), who is black, is prohibited emphatically. On the one the hand, this theme rightly connects the social and historical oppression of woman, blacks and gays. On the other, it raises questions at least as complex as those of *Safe*, even if most viewers will find the tone far less baffling. The heterosexual relation between Cathy and Raymond is vilified because it is visible, while the clandestine relation between Frank and his lover is possible only because it is not. Which is better?«[11]

Frank und Cathy Whitaker leben mit ihren beiden Kindern David und Janice (Ryan Ward und Lindsay Andretta) und ihrem afroamerikanischen Hausmädchen Sybil (Viola Davis) als eine Art Modellfamilie in der Kleinstadtidylle von Hartford. Dazu gehören neben einem schönen Haus, einer heilen Familie und beruflichem Erfolg, auch die nachbarschaftlichen Kontakte und die zu pflegenden Freundschaften in den sozialen und ethnisch gleichen gesellschaftlichen Kreisen. Frank arbeitet bei *Magnatech*, einer Firma für Fernsehgeräte, für die das Ehepaar Whitaker auch in der Werbung als *Mr. and Mrs. Magnatech* tätig ist. Sie sind das Traumpaar, das Vorbild und das Markenzeichen für die Bürger von Hartford. Umso mehr wird diese Ehe vor den tratschenden Nachbarn, Freunden und Kollegen inszeniert und wegen der allzu perfekten Fassade auch umso kritischer beäugt und schließlich Schritt für Schritt entlarvt.

---

[7] Der Film gewann insgesamt mehr als 30 Filmpreise. George Clooney und Steven Soderbergh sind Executive Producer und trugen allein durch ihre Namen das Projekt, besonders in finanzieller Sicht, voran. Vgl. Gill, John: Far From Heaven. London: Palgrave Macmillian 2011, S. 11–12.
[8] Vgl. Gill: *Far From Heaven*, 2011, S. 10.
[9] *Velvet Goldmine* (USA 1998) R: Todd Haynes, DB: Todd Haynes und James K. Lyons.
[10] Gill: *Far From Heaven*, 2011, S. 10.
[11] Morrison, James: Introduction. In: Morrison, James (ed.): The Cinema of Todd Haynes. All That Heaven Allows. London/New York: Wallflower Press 2007, S. 1–6, hier S. 4.

Frank gerät als ein sehr erfolgreicher Geschäftsmann, geschätzter Bürger und Familienvater in eine Lebenskrise, als sein homosexuelles Begehren von seiner Frau entdeckt wird. Er kann seine Homosexualität nicht länger verbergen und da er seine homosexuelle Identität anfänglich nicht akzeptiert, willigt er in eine Therapie ein. Schließlich leben die Whitakers in einer Welt, in der Homophobie herrscht und in der Homosexualität als Krankheit verstanden wird. Trotz der einschneidenden Eheprobleme will Cathy ihren Mann und ihre Ehe retten, darüber hinaus vergisst sie aber nie ihre Pflichten als Ehefrau, Hausfrau, Mutter und Bürgerin. Sie ist bemüht um Verständnis für Frank und seine Situation, ist aber auf der Suche nach einer Erklärung. Ein gemeinsamer Urlaub in Miami verspricht einen heterosexuellen Neubeginn. Aber alles kommt anders, die Ausweglosigkeit und erneute Zweifel lassen Frank wiederholt zum Alkohol greifen. Er wird von der Arbeit suspendiert, die Karriere droht zu Scheitern und er sieht ein, dass er sich entscheiden muss. Nicht zuletzt auch in Bezug auf seine Frau, die ihm durchgehend verständnisvoll zur Seite steht. Alle Versuche, sich seiner Homosexualität zu entledigen, funktionieren nicht und die Ehe scheitert. Letztendlich sieht er seine Zukunft nur in der Partnerschaft mit einem jüngeren Mann. Sowohl eine Scheidung als auch eine Beziehung zu einem gleichgeschlechtlichen Partner gelten in der damaligen Zeit als unvorstellbar, beides zöge die gesellschaftliche Isolation oder wohlmöglich noch härtere Konsequenzen nach sich. In ihrer Notlage findet Cathy keinen Ansprechpartner, abgesehen von ihrem Gärtner Raymond. Auf der Suche nach Zärtlichkeit und Aufmerksamkeit beginnt sie sich in den intelligenten und warmherzigen Raymond zu verlieben. Er bleibt aber als Partner für sie in einer auf Rassentrennung bestehenden Gesellschaft unerreichbar. Die Zuneigung von Cathy zu ihrem afroamerikanischen Gärtner gerät zu einem gesellschaftlichen Skandal, bei den Weißen wie bei den Schwarzen. Cathys beginnende persönliche Entwicklung zu einer unabhängigen Selbstständigkeit, ihre angehende Liebe zu Raymond und andere Emotionen werden von den geflüsterten Anspielungen, der wohligen Selbstzufriedenheit ihrer Umgebung und den moralisierenden Freunden im Keim erstickt. Sie kann weder den Konventionen der weißen Gesellschaft entfliehen, noch wird eine weiße Frau zusammen mit einem Afroamerikaner bei den Schwarzen akzeptiert. Die Verfolgung und Verletzung von Raymonds Tochter durch rassistisch aufgehetzte, weiße Kinder macht letztlich eine gemeinsame Zukunft für den verwitweten Raymond unmöglich. Zudem werden die Fenster seines Hauses von afroamerikanischen Mitbürgern, die um die Gerüchte von Cathy und ihm wissen, mit Steinen demoliert, und die Baumschule seines Vaters muss er aus Mangel an Aufträgen aufgeben. Daher sieht er sich gezwungen, die Stadt zu verlassen und zu Verwandten nach Baltimore zu ziehen.

In dem kurzen inhaltlichen Abriss der Handlung wurde deutlich, dass *Far From Heaven* die fünfziger Jahre kritisch beleuchtet und offen Tabus aufzeigt, dabei aber mit Fragen nach *class*, *race*, *sex* und *gender* Themen behandelt, die bereits in anderen Kinofilmen mit dem Ziel von gesellschaftlicher Aufklärung inszeniert wurden. Worin liegt also das Besondere? Die heutige Gesellschaft beobachtet mit einem Gefühl der Überlegenheit die fernen fünfziger Jahre. Denn die allgemeine Erinnerung an diese Zeit ist auf eine Reihe von Klischees reduziert worden, die allesamt mit dem Bild eines konservativen Vorortes an der amerikanischen Ostküste zu tun haben. Das Zusammenführen der drei erzählten Geschichten mit ihren jeweiligen Subtexten und die Überschneidung der Konflikte produzieren hier die Spannung des Melodrams. Hinter den glatten und sauberen Fassaden der Kleinstadtidylle beginnt es allmählich zu bröckeln und das gesamte Leben der Protagonisten wird auf den Kopf gestellt. Trotz der formalen Gleichstellung von Schwarz und Weiß, prägte die Rassendiskriminierung und die Nichtanerkennung von Homosexualität das Klima in der amerikanischen Kleinstadt. Hartford wird zu einem Ort der Beobachtung, Kontrolle und Denunziation. Individuelle Freiheit definiert sich in *Far From Heaven* als Zwang der Grundsätze, welche die Konflikte ausspart, indem eine saubere Rassentrennung und Geschlechterordnung gelebt wird. Alle Protagonisten im Film erscheinen eingeschränkt und in ihrer jeweiligen Rolle gefangen. Nicht nur die Identität des Mannes ist bedroht, durch die Stigmata der Gesellschaft, Homophobie und Rassismus, sondern sie wird auch konfrontiert mit jener der sozialen Rollenerfüllung und Erwartungshaltung an die Frau und die Kinder. Dem Rassismus der Weißen steht eine Abschottung seitens der Schwarzen gegenüber.

1.2 So *Far* away *From Heaven*

Bereits das Kinoplakat zum Bewerben eines Films ist aufschlussreich für dessen Interpretation. Ein Plakatmotiv muss sinnbildlich und bezeichnend sein. In Fall von *Far From Heaven* ist es emblematisch zu deuten, vereinigt es doch die drei Hauptfiguren des Melodrams miteinander. Bereits die Farben ihrer Kostüme beschwören ein kleines Melodram um Wärme und Kälte herauf. Zugleich betonen ihre unterschiedlichen Blickrichtungen die gegenseitige, emotionale Entfremdung der Protagonisten. Cathy schaut geradeaus ins Leere und damit in eine andere Richtung, als die beiden Männer, die im Bildhintergrund zu sehen sind, aber in ihrem Leben eine entscheidende Rolle spielen. An ihrem Ehemann Frank können die Qualen und Schuldgefühle abgelesen werden, die ihm seine unterdrückte Homosexualität ins Gesicht eingeschrieben haben. Der afroamerikanische Gärtner Raymond Deagan, in den sich Cathy gegen

alle gesellschaftlichen Regeln verlieben wird, blickt, wie Frank, in eine andere Richtung als Cathy. Beide Männer sehen in eine Zukunft ohne Cathy.

Die melodramatischen Farbdramaturgie und die anderen genreprägenden Stilmittel des ‚neuen' und que(e)ren Melodrams der zweitausender Jahre werden anhand von *Far From Heaven* durch die Auseinandersetzung mit der postklassischen Melodramenserie für *Universal* in Sirks Œuvre in der anschließenden Filmanalyse veranschaulicht. In den nachfolgenden Ausführungen werden ebenfalls immer wieder genrespezifische Stilmittel und Motive beschrieben, die durch den Vergleich mit den Sirk'schen Vorbildern eingeordnet werden können. Dabei liegt nun der Fokus auf der melodramatischen Heldin Cathy Whitaker und den beiden männlichen Protagonisten Frank und Raymond und auf der Frage, wie deren jeweilige Genderrolle innerhalb der Filmhandlung auf den Kopf gestellt wird.

1.2.1 »Everything's fine.«[12] – Der Unfall

Von einem pastosen, rotgoldenen Ölgemälde wird in das sich durch den Wind bewegte herbstlichbunte Blattwerk eines Baumes übergeblendet. Von der Baumkrone schwenkt die Kamera aus der Vogelperspektive in einer langen Totale über einen belebten Bahnhofsvorplatz von *New England*. Mit der Einblendung des Filmtitels *Far From Heaven*, in leuchtendem Hellblau, verharrt die Kameraeinstellung. Den Hintergrund für den Schriftzug bildet das Bahnhofsgebäude mit einer deutlich sichtbaren Uhr. Die exponierte Stelle für die Präsentation einer Uhr verlagert sich vom Kirchturm in *All That Heaven Allows* als metaphorisches Zentrum und höchste moralische Instanz der Kleinstadt, mit der verbindlichen Vorgabe von Zeit für alle Figuren, hier auf das Bahnhofsgebäude. Wie bei Sirk wird das perfekte Bild einer genormten Welt präsentiert, deren saubere Oberfläche auf dem Prinzip der Verbannung von Störfaktoren beruht. Der Bahnhof ist ein Schwellenort, sozusagen eine Heterotopie[13]. Ein anonymer Nicht-Ort definiert durch das An- und Abreisen von Menschen, zusätzlich versehen mit einem hohen Fluchtpotenzial für Außenseiter in dem prekären Gefüge zwischenmenschlicher Verhaltenskodizes.

---

[12] »Everything's fine.« sagt Frank zu Cathy um sie wegen seinem Autounfall und der Festnahme zu beruhigen, aber nichts scheint bei den Whitakers mehr in Ordnung zu sein. Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 8.

[13] Michel Foucault verwendet den Begriff der *Heterotopie* in *Andere Räume* (1967) für Räume und ihre ordnungssystematische Bedeutung, welche der Utopie und der Norm des Alltags entgegengestellt wird. Beispielsweise: Jugend-, Alten- und Erholungsheime, psychiatrische Kliniken, Gefängnisse, Friedhöfe, Kinos/Theater, Gärten, Museen, Bibliotheken, Festwiesen, Feriendörfer, kultische und nicht-kultische Reinigungsstätten, Gästehäuser, Bordelle, Kolonien sowie das Schiff als *Heterotopie* schlechthin.

Ein blauweißer Chevrolet fährt durch die Straßen. Das Auto gehört der geschäftigen Heldin des Melodrams Cathy Whitaker, die nach den alltäglichen Besorgungen des Tages ihre achtjährige Tochter Janice von der Ballettstunde abgeholt hat und sich auf dem Rückweg nach Hause befindet. In der Einfahrt zu ihrem weißen Holzhaus wird sie bereits von ihrem elfjährigen Sohn David und ihrem tüchtigen Hausmädchen Sybil erwartet, um die Einkäufe zu verstauen. In dem alltäglichen Trubel wird sie außerdem noch von ihrer engsten Freundin seit Collegetagen, Eleanor Fine, überrascht. Beide sind am Abend bei Mona Lauder, einer Nachbarin, zu einem Dinner eingeladen. Eleanor ist gekommen, um mit Cathy die Farbmuster für die bald anstehende Firmenparty für *Magnatech* zu besprechen. Dies ist eine jährliche Pflichtübung für beide, der sie nur zu gerne nachkommen und die Frauen entscheiden sich einstimmig für Aquamarinblau als farbliches Thema des Abends, bevor sie sich mit gemischten Gefühlen und auch Vorfreude auf den bevorstehenden Abend bei Mona verabschieden. Sogleich werden die moralischen Instanzen des Melodrams präsentiert. Zum einem die beste Freundin der Heldin Eleanor und zum anderen die örtliche Klatschbase Mona Lauder. In *All That Heaven Allows* dienen die Mitglieder des Country-Clubs als Repräsentanten der gesellschaftlichen Norm der intriganten, hetzerischen und missgünstigen Gesellschaft.

Soweit die Exposition von *Far From Heaven*. Die eröffnende Titelsequenz verortet den Film eindeutig in einer wohlhabenden Kleinstadt typisch für die Ostküste Amerikas des Jahres 1957.[14] Dabei erinnert die Sequenz nicht zufällig an die Eröffnung von *All That Heaven Allows*:

> »But these opening references serve more as an initial framing of the story than an indication of its consistent strategies. They are strong cues for viewers that the film intends to invoke Sirk and that it belongs to a contemporary trend in self-aware pastiche.«[15]

Dadurch wird den Rezipienten das idyllische Bild der amerikanischen Vorstadt präsentiert, bevor später die weniger attraktiven Seiten des Kleinstadtlebens aufgedeckt werden: »The suburb as a symbol of American life oscillates between purity and contagion, between affluence and deprivation, ingestion and purging.«[16] Auch Sam Mendes erklärte bereits zweimal die ›Suburbia‹ in seinen Filmen *American Beauty*[17] und *Revolutionary Road*[18] zum Austragungsort. Er dekonstruiert darin ebenfalls die heile und gepflegte, aber seelenlose Fassade von

[14] Hartford ist der Geburtsort von niemand geringerem als der Schauspielerin Katherine Hepburn.
[15] Higgins, Scott: Orange and Blue, Desire and Loss: The Colour Score in *Far From Heaven*. In: Morrison, James (ed.): The Cinema of Todd Haynes. All That Heaven Allows. London/New York: Wallflower Press 2007, S. 101–113, hier S. 109–110.
[16] Pick, Anat: Todd Haynes' Melodramas of Abstraction. In: Morrison, James (ed.): The Cinema of Todd Haynes. All That Heaven Allows. London/New York: Wallflower Press 2007, S. 145–155, hier S. 146.
[17] *American Beauty* (USA 1999) R: Sam Mendes, DB: Allan Ball.
[18] *Revolutionary Road* (USA 2008) R: Sam Mendes, DB: Justin Haythe nach dem gleichnamigen Roman (1961) von Richard Yates. *Revolutionary Road* kann als ein Prequel zu *American Beauty* angesehen werden.

Kleinstadt-Amerika und zeigt die depressive Leere dahinter. »Haynes presents suburbia as a space in which the American Dream simultaneously lives and dies.«[19] Die Vergleiche mit *All That Heaven Allows* und Sirks signifikanter melodramatischer Handschrift werden im Verlauf der Analyse immer wieder genutzt:

> »[…] because it elegantly encapsulates many of Sirk's key stylistic techniques and narrative preoccupations. […] *All That Heaven Allows* illustrates four key stylistic and narrative issues; subversive social critique, Cary's oppression, the alternative offered by Ron Kirby and the problematic ›happy ending‹, each of which will be considered in turn.«[20]

Ein wichtiges Sirk'sches Instrument um unausgesprochene Subtexte zu verdeutlichen sind, neben dem Einsatz von Rückblenden, der Mise-en-scène, die vielsagenden Filmtiteln, ein ironisches Happy-End und seine berühmte Farbdramaturgie. Die symbolhafte Farbigkeit ist dabei weit mehr als ein weiteres stilistisches Merkmal, sondern sie gehört zu seinen Prinzipien und funktioniert als Gestaltungsmittel und Stimmungsgeber wie auch als inhaltlich zu deutender filmischer Subtext, in denen die Affekte und Leiden der Figuren metasprachlich lesbar sind:

> »Sirk's movies were all about the relation of repression to desire, and they forged a very recognizable visual style to convey this theme. Their distinctive looks were all blue-grey glaze […] with delirious splashes of primary color to suggest the feverish emotions being squelched in the stories.«[21]

Auch Haynes nutzt nicht allein die Kostüme, Frisuren, Möbel und Autos, um den Retro-Look der damaligen Zeit zu erzeugen, sondern er arbeitet sehr detailliert und exakt mit jener Filmästhetik, die in dieser Zeit technisch und künstlerisch zur Verfügung stand: Technicolor und Weichzeichner. »Haynes has built an original style out of simulation ─ intricately mannered yet emotionally immediate.«[22] Das Melodram spielt im Herbst, in der unübersehbaren Farbenfülle eines Indian Summers. Die Farben spielen bei den Emotionen des Films eine große Rolle. Die verschiedenen Farben repräsentieren verschiedene Charaktere, dabei verändert sich die Stimmung des Films mit dem Licht und der Farbe. Es bilden sich regelrecht Seelenlandschaften ab:

> »Haynes himself had planted enough seemingly *intertextual* references in the film, in scenes, situations and techniques that alluded to earlier films and genres, to suggest that there was more going on below the surface reading.«[23]

Die Möglichkeiten des Farbeinsatzes belaufen sich zum einem auf die Farbzuordnung als inhaltliche Ortsbestimmung, sowie auf das die Personen und Gegenstände übergreifende, atmosphärische Farblicht. Beides bezieht sich auf die Vorbild-Melodramen von Sirk. Haynes

---

[19] Haynes selbst wählt die Vorstadt als Austragung auch für seine Melodramen *Safe* (1995) und *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1987). Pick: Todd Haynes' Melodramas of Abstraction, 2007, S. 146.
[20] Mercer/Shingler: *Melodrama*, 2004, S. 60.
[21] Morrison: Introduction, 2007, S. 3.
[22] Ebd., S. 1.
[23] Gill: *Far From Heaven*, 2011, S. 12.

kombinierte aufgrund zahlreicher Überschneidungen und wegen inhaltlicher Aspekte die Melodramen *All that Heaven Allows*, *Written on the Wind, Magnificent Obsession* und *Imitation of Life* in seinem Film.[24] *Magnificent Obsession*[25] eröffnet die Serie von Sirk'schen Melodramen, die als Remakes von *Universal*-Erfolgen der dreißiger und vierziger Jahre entstanden sind und damals zumeist von John M. Stahl inszeniert wurden. In der Rolle des unreifen Playboys Bob Merrick paart Sirk zum ersten Mal Rock Hudson mit der zehn Jahre älteren Jane Wyman als Helen Philips. Helen verliert durch Bobs Schuld zunächst ihren Ehemann, dann ihr Augenlicht und verfällt ihm später in sprichwörtlich blinder Liebe. Bob geht in sich und um sein Unrecht wieder gut zu machen, wird er ein ambitionierter Arzt. Unter einer falschen Identität rettet er Helen schließlich in einer komplizierten Operation das Leben und gibt ihr das Augenlicht zurück. Sirk changiert in der Filmhandlung das Wortspiel – Liebe macht blind.[26] Damit erhält der ironische Filmtitel *Magnificent Obsession* – Prachtvolle Besessenheit – über seine banale Bedeutung hinaus einen tieferen Sinn. Sirk äußert sich auch zum Titel *All That Heaven Allows*:

> „Das Studio war hingerissen vom Titel *All That Heaven Allows*. Man glaubte, er solle besagen: Man könne alles bekommen, was man sich wünscht. Ich hatte es genau umgekehrt gemeint. Soweit es mich betrifft, ist der Himmel nämlich knauserig.“[27]

Seine Filmtitel sind zweideutig bis ironisch und sprechen gleichsam ewige, sich wiederholende Vorgänge an. Sirk gefiel auch *There's Always Tomorrow* als ein ironischer Titel, denn das verfehlte und falsche Leben wird immer so weiter gehen. Ein wundervoller Titel ist für ihn *Imitation of Life* und nach eigenen Angaben hätte er diesen Film nur aufgrund des Titels gemacht, denn es findet sich darin bereits alles: Der Spiegel, welcher als das ‚klassische' Symbol für die verzerrte weil imitierte Lebenswirklichkeit fungiert, die Nachahmung und das verfehlte Leben der Protagonisten. *Written on the Wind* vermittelt für ihn das Gefühl von Frustra-

---

[24] Dabei soll die Verbindung nicht überbewertet werden. *Far From Heaven* hat einen großen Fundus an Bezügen, neben Sirk, z.B. die Geschichten von John Cheever, oder Bücher wie *The Man in the Gray Flannel Suit* (1955) von Sloan Wilson (verfilmt mit Gregory Peck 1956) oder der Bestseller *The Organization Man* (1956) von William H. Whyte, aber auch Filme wie *The Reckless Moment* (USA 1949) R: Max Ophüls (neuverfilmt: *The Deep End* (USA 2001) R: Scott McGehee & David Siegel) und die Filmversion von *Peyton Place* (USA 1957) R: Marc Robson, nach dem Roman von Grace Metalious. Vgl. Morrison: Introduction, 2007, S. 3.

[25] Sirk drehte *Magnificent Obsession* vor allem und wegen Jane Wyman, damals ein echter Film-Star. Denn Wyman interessierte sich für das Remake des alten Universal-Films von John M. Stahl. Sirk musste sich aufgrund von Bestürzung und Ratlosigkeit zu dem Projekt zwingen, der Film wurde Universals größter Erfolg seit Jahren und übertraf das Einspielergebnis des alten Stahl-Films um mehr als das Zehnfache. Gleichzeitig arbeitet Sirk daran Rock Hudson zu einem Star zu machen, dies erreichte er durch Wymans Starruhm. Wyman wird für den Oscar nominiert. Durch den enormen Erfolg produzierte das Studio direkt danach *All That Heaven Allows*. Vgl. Block/Töteberg: *Douglas Sirk*, 1997, S. 134+136.

[26] Sirk erblindet selbst im Alter und muss deshalb seine Karriere beenden: „Eines meiner liebsten Projekte war ein Film, der in einer Blindenanstalt spielt.“ Kurowski, Ulrich: Die Panik der Zirkulationsagenten. 39 Abschnitte über das Melodram und das Melodramatische. In: Cargnelli, Christian (Hrsg.): Und immer wieder geht die Sonne auf: Texte zum Melodramatischen im Film. Wien: PVS 1994, S. 65–91, hier S. 82.

[27] Vgl. Block/Töteberg: *Douglas Sirk*, 1997, S. 172.

tion, und diese Wirkung im Zusammenspiel mit einer anfänglich gesetzten Rückblende verrät dem Rezipienten ein wenig von der Filmhandlung und erzeugt somit Spannung.[28] Die Filmtitel von Sirk können als dehnbare und ironische Kommentare gelesen und für die Interpretation der Melodramen herangezogen werden:

> „In einem Film ist der Titel wie der Prolog im Drama. Shakespeare ging großartig mit Titeln um, und auch mir liegt viel daran. Titel sind wie Aushängeschilder oder sollten es wenigstens sein: etwas flüchtig Eingeschobenes, noch nicht das eigentliche Drama. […] ein Titel, der als Aushängeschild funktioniert, […] verrät fast schon die Handlung, bevor der Film anfängt, und das gefällt mir. Das ist eines meiner Prinzipien – ähnlich dem, was ich über die Rückblende sagte. Er sollte die Geschichte erzählen, aber nur bis zu einem gewissen Grad – nicht die ganze Geschichte."[29]

Bereits durch die Filmtitel stehen sich *Far From Heaven* und *All that Heaven Allows* sehr nahe. Haynes legte bei sich den Akzent mehr auf die Ferne und die Vergeblichkeit, der Titel suggeriert den Rezipienten, dass die Geschichte in einer Welt weit weg von Vollkommenheit spielt. Andere in Betracht gezogene Titel waren: *This Splendid Life*, *Circles In The Sun*, *The Surface Of Things*, and *Fall From Splendor*. In beiden Melodramen spielt sich die Geschichte in einem typischen Vorort ab, in dem die Wohlhabenden wohnen und sich das Bürgertum ohne jeglichen Makel darstellt. Beide Male verlieben sich die Heldinnen in einen unangemessenen Partner, womit sie gegen die sozialen und moralischen Normen der Gesellschaft verstoßen. *Far From Heaven* steigert den Konflikt mit der Gesellschaft durch die ethnische Komponente. Dieser Zustand katapultiert die Heldin in den Konflikt zwischen Herz und Verstand, zwischen Gefühl und Pflichterfüllung und sie droht daran zu zerbrechen. In *All That Heaven Allows* verliebt sich die angesehene, reiche Witwe, Cary Scott (Jane Wyman), in den fünfzehn Jahre jüngeren und gutausehenden Gärtner Ron Kirby (Rock Hudson). Dadurch verliert sie die Achtung ihrer spießigen Umwelt und die Liebe ihrer konservativen Kinder. Das Ende von *All That Heaven Allows* legt nahe, dass der Naturmensch Ron durch die bürgerlichen Formen der Liebe verwandelt wird. Diese Veränderung spiegelt sich sowohl in seiner Kleidung als auch im Bestreben, seine spartanische Farmscheune in ein modisches Heim für sich und die ihn liebende Cary zu verwandeln. Dadurch werden Vermutungen laut, dass er sich letztlich in die Gesellschaft, die er verachtet und ablehnt, integrieren wird. Die kurze, anarchistische Freiheitsutopie endet abrupt und wird alles gewesen sein, was der Himmel erlaubt. Er ist eine Art Schlüsselfilm zu Sirks Arbeit, schon allein wegen der eingesetzten Farbdramaturgie, diese trennt zum Beispiel exakt die beiden (Gefühls-)Welten von Cary und Ron.

Nach der Eröffnungssequenz von *Far From Heaven* wird Cathy beim Zurechtmachen für die abendliche Party gezeigt. Sie sitzt in einem smaragdgrünen Kleid vor ihrer Frisier-

[28] Vgl. Block/Töteberg: *Douglas Sirk*, 1997, S. 172.
[29] Ebd., S. 172.

kommode und trägt sorgsam ihren roten Lippenstift auf. Sie ist umgeben von unzähligen Requisiten für die äußere, weibliche Schönheit. Ihre Tochter sitzt hinter ihr in einem Sessel und ist im Spiegel deutlich zu sehen. Das Gespräch der beiden dreht sich um weibliche Schönheit:

> Janice: »Mother? […] When you were a little girl you looked like me, right? […] So when I grow up does that mean I'll look like you?«
>
> Cathy: »Is that what you want darling, to look like me?«
>
> Janice: »Yes. I hope I look exactly as pretty as you.«
>
> Cathy: »What a lovely compliment coming from my perfectly lovely daughter.«[30]

Durch den Kontrast von Mutter und Tochter werden zugleich mehrere Dinge deutlich gemacht. Zum Ausdruck kommen die Zirkularität und die Hoffnungslosigkeit, denen jede Generation immer wieder entgegen treten muss. Das sind beides bekannte Erzählmotive aus Sirks Melodramen, die Figuren scheinen die gleichen Fehler immer wieder zu machen und sind sich dabei nicht nur den Strukturen und Verhaltensmustern nicht bewusst, sondern sie scheinen auch nicht in der Lage, sich den Umständen zu entziehen. Sirk hat mehrfach angemerkt, dass sein besonderes Interesse beim Scheitern und der Hoffnungslosigkeit liegt, und auch Haynes zeigt hier, dass die kleine Janice den Vorurteilen und der sozialen Kontrolle nicht entkommen wird, besonders in Hinblick auf das noch bevorstehende Outing ihres Vaters.[31] Parallel dient Cathy ihrer Tochter als perfektes Vorbild für die Erfüllung der weiblichen Rollenerwartung in der damaligen Zeit. Der Spiegel, ebenso wie später die gitterartigen Fensterrahmen, übernimmt als ein ästhetisches Leitmotiv eine kommentierende Funktion. Die liebevoll und zärtlich präsentierte Einheit von Mutter und Tochter als Spiegelbild für das mustergültige Familienglück wird bereits im nächsten Augenblick durch Cathys Frage nach dem abwesenden Ehemann und Vater zerstört. Das Abbild vollkommener Harmonie verwandelt sich, wie alle melodramatischen Spiegelbilder, in eine Farce. Cathy ist verärgert über ihren verspäteten Ehemann und besorgt, dass sie möglicherweise die wichtige Verabredung und gesellschaftliche Verpflichtung bei Mona verpassen werden. Sie zieht ihren Pelzmantel über, verlässt das Schlafzimmer und steigt die Treppe ins Foyer hinunter. Das durch die Fenster einfallende blaue Farblicht betont die weißen Holzgitter des Treppengeländers, und verstärkt dadurch den Kontrast zu den hellgelben Wänden. Der Farbkontrast steigert Cathys Ungeduld, daneben werden die unterschwelligen Konflikte und unterdrückten Emotionen innerhalb der Familie Whitaker betont. In einem Melodram ist eine Treppe niemals nur eine Treppe. Cathy steigt in den heiligen, beinahe sakralen Raum des Treppenhauses hinab ins Foyer:

---

[30] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 7.
[31] Vgl. Mercer/Shingler: *Melodrama*, 2004, S. 59.

> „Dieses Verfahren, die Gefühle aufwallen und dann plötzlich mit einem Schlag abfallen zu lassen, ist ein extremes Beispiel für dramatische Diskontinuität. Ein ähnlich schwindelerregender emotionaler Temperatursturz interpunktiert nicht wenige Melodramen; er wird fast immer gegen die Vertikalachse einer Treppe ausgetragen. In einer der explosivsten Montagesequenzen, die das amerikanische Kino kennt, läßt Sirk in *Written on the Wind* Dorothy Malone wie eine dem Untergang geweihte dionysische Göttin tanzen, während ihr Vater auf der Treppe zusammenbricht und an einer Herzattacke stirbt. In *Imitation of Life* kriegt John Gavin von Lana Turner eine Abfuhr, als beide die Treppe hinuntergehen, und in *All I Desire* muß Barbara Stanwyck ihrer Tochter die enttäuschende Mitteilung machen, daß sie sie nicht nach New York mitnehmen wird […] nachdem das Mädchen die Treppe hinuntergerannt ist, um ihrem Vater die gute Nachricht mitzuteilen.“[32]

Die Bedeutsamkeit dieses Platzes im Haus wird sich noch mehrmals im Verlauf der Narration zeigen. Am Treppenabsatz trifft sie auf Sybil, die gerade einen eingehenden Telefonanruf entgegen nimmt, während sich Cathy immer noch über den Verbleib ihres Gatten wundert. Es wäre zur damaligen Zeit und in einer Kultur wie in Hartford undenkbar gewesen, dass Cathy als eine verheiratete Frau allein an einer Abendgesellschaft teilnimmt. Schließlich existiert sie vor allem als Chiffre für den Erfolg ihres Ehemanns und für Frank selbst, zum Beispiel auch dadurch ausgedrückt, dass sie innerhalb des Telefonats als *Mrs. Frank Whitaker* angesprochen wird. Damit wird in und durch die öffentliche Warnehmung ihre Identität festlegt. Sybil teilt derweil besorgt mit, dass das Polizeirevier in der Leitung ist. Cathy nimmt erschrocken und fragend den Hörer an sich und wird von einem Polizisten über die gegenwärtigen Umstände aufgeklärt, dass sie ihren Mann auf dem Polizeirevier abholen muss, denn er wurde wegen ›loitering‹ festgenommen und verbindet sie daraufhin weiter an ihren Ehemann.

Das Telefon als ein melodramatisches Instrument wird immer wieder in der Erzählung zum passenden Zeitpunkt klingeln und eine Art Eigenleben entwickeln. Der Apparat wird all die Nachrichten übermitteln, die in der Summe die unabwendbare Katastrophe auslösen werden. Zusammen mit dem Fotoapparat der *Hartford Gazette* und dem *Magnatech*-Fernseher ist das Telefon eine von drei mechanischen Geräten, welche unheilvolle Absichten für Cathys Leben bergen.[33] Diese drei elektronischen Unheilsbringer sind als motivische Stellvertreter für die überwachende und voyeuristische Gesellschaft anzusehen in deren Fokus Cathy steht.

Die Einführung von Frank Whitaker ist auffallend und gleichsam bedeutsam: Als erstes sind nur seine Hände zu sehen, seine Unterarme liegen auf einem Tisch auf und er spielt nervös mit einem Taschentuch, mit dem er sich soeben die Tinte vom Abgeben der Fingerabdrücke abgewischt haben muss. Während er den Telefonhörer übernimmt, sitzt er mit dem Rücken zur Kamera, daher ist sein Gesicht für die Rezipienten nicht zu sehen. Er betont ge-

[32] Marylee verkörpert die begehrende Sexualität wie niemand anders, ihre bekannte Tanzszene ist als *Temptation Dance* bekannt. Elsaesser: Tales of Sound and Fury, 1994, S. 117.
[33] Vgl. auch den Einsatz des Telefons in *A Singel Man* insbesondere Kapitel 3.3.2. Und: Vgl. Gill: *Far From Heaven*, 2011, S. 66.

genüber sein Frau ausdrücklich: »It was a big ─ mix-up the whole thing.«[34] und dreht sich hierbei ein Stück zur Kamera, hält jedoch im Profil inne, sein komplettes Gesicht ist noch immer nicht zu sehen. Das Verbergen von Franks Aussehen ist ein erster Hinweis, dass die Figur etwas zu verbergen hat und versucht ein Geheimnis zu verstecken. Cathy trägt noch ihre elegante Abendgarderobe, als sie ihren Ehemann bei der Polizei abholt. Einer der Polizisten flüstert im Hintergrund: »Big-time faggot. Family man. Never can tell.«[35] Zugleich verärgert und verängstigt versucht Frank während der Heimfahrt seine Frau mit Ausflüchten und Entschuldigungen zu beruhigen. Die Helligkeit der Straßenlaternen lässt einem stetigen Rhythmus von dunklen Schatten und hellen Lichtern über die Gesichter des Ehepaares ziehen. Dieser Lichteinsatz steigert die nervöse Anspannung der beiden Figuren. In der anschließenden Szene steht Cathy als eine Art Schattenriss im Halbdunkel des Foyers, einzig das einfallende, blaue Farblicht lässt ihre Konturen und die Umrisse des dunklen Treppenhauses im Zwielicht erkennen. Sie hat pflichtbewusst Eleanor per Telefon informiert, dass alles in Ordnung ist und entschuldigt sich für die verpasste Party. Beiläufig lässt Cathy den Durchschlag des Haftbefehls in den Mülleimer fallen, damit vernichtet sie den einzigen Beweis über den Zwischenfall und sie versucht auf diese Weise den vermasselten Abend schnellstmöglich zu vergessen. Im Schlafzimmer entschuldigt sich Frank nochmals für die Unannehmlichkeiten, die er ihr bereitet hat. Cathy erwidert einfühlsam: »Darling, you've nothing to be sorry for. It was all just a silly, wretched mistake!«[36] Sie küssen sich beschwichtigend. Bevor sich der Kuss jedoch intensivieren kann, bricht Frank den Austausch von Zärtlichkeit schlagartig ab. Sein Verhalten erscheint suspekt für einen liebenden Ehemann. Offensichtlich fühlt er sich nach seiner Festnahme nicht in der Stimmung, Zärtlichkeiten mit seiner Gattin auszutauschen. Seine Taktik ist es, einem möglichen sexuellen Kontakt mit seiner Frau wegen angeblicher Müdigkeit zu umgehen, aber eigentlich hat er aufgrund seiner unterdrückten Homosexualität kein Gefallen daran. Er weißt Cathy schroff zurück und dem Anschein nach passiert dies nicht zum ersten Mal. Cathy gibt sich betont verständnisvoll, löscht das Licht und zieht sich allein ins Badezimmer zurück.

Das Haus der Whitakers, insbesondere das Foyer samt der Treppe und ebenso die komplette Familie werden als Schauplätze und Austragungsorte des Melodrams herausgestellt. Ganz in der Tradition von Sirk wird die Familie repräsentiert durch die zumeist militant konformistischen Kinder, die das, was ihre Eltern als Leidens- und Anpassungsdruck erfahren,

[34] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 8.
[35] Gill: *Far From Heaven*, 2011, S. 16.
[36] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 11.

schon völlig verinnerlicht haben. Das Haus verlassen zu haben, wie in *All I Desire*[37], oder das Haus verlassen zu wollen, wie in *All That Heaven Allows*, gehört denn auch zu den größten Sakrilegen der Frau, während es scheinbar ihre höchste Pflicht darstellt, dem Ehemann und den Kindern ein solches Haus zu errichten, wie beispielsweise in *Imitation of Life*. Cathy Whitaker wird ihr Haus während der kompletten Filmhandlung nur dreimal willentlich verlassen und jedes Mal endet ihr Abenteuer in Schwierigkeiten. Zugleich ist das Haus der einzige Ort, an dem ein Maß an Sexualität erlaubt zu sein scheint, aber nicht ausgelebt wird. Das Ineinandergreifen der eben angeführten Subsysteme degradiert das Individuum zum Material und lässt ihm oder ihr keine Möglichkeit der Selbstverwirklichung abseits der vorgegebenen Bahnen. Die unterdrückte Sinnlichkeit und die unfreie Sexualität bedingen bei Sirk immer Ersatz- und Zwangshandlungen: Gewalt, Alkohol und Affären lassen sich als symptomatische Rituale beispielsweise in *Written on the Wind* identifizieren. In *Magnificent Obsession* symbolisieren Schnellboote und Flugzeuge die Sucht nach Geschwindigkeit oder die wirklichen Probleme werden eben durch eine scheinbar erfüllende Schauspielkarriere verdrängt. Besonders eine Frau kann sich, wenn überhaupt nur als Schauspielerin verwirklichen, wie in *Imitation of Life*. Dabei ist für Männer die populärste und gleichzeitig klischeehafte Form ihr sexuelles Versagen zu kompensieren der Alkohol. Die Symbole für eine männliche Krise sind allgegenwärtig. Hierbei steigern Waffen und schnelle Autos am offensichtlichsten die männliche Potenz. Auch die Kinderlosigkeit in der Ehe und die Gleichsetzung einer gebrochenen Männlichkeit mit Impotenz verstärken die Minderwertigkeitsgefühle von männlichen Figuren.

Daher ist *Written on the Wind*[38] die pure Konfliktballung. Der Film erzählt von Mitch Wayne (Rock Hudson), er verliebt sich in Lucy Moore Hadley (Lauren Bacall), die Frau seines reichen Freundes Kyle Hadley (Robert Stack). Offensichtlich wählte Lucy mit Kyle einen Partner, den sie nicht verstehen und mit dem sie nicht einmal leben kann. Mitch, der augenscheinlich sehr gut zu ihr passen würde, wehrt sich währenddessen gegen die aufdringliche Liebe von Marylee Hadley (Dorothy Malone), die Schwester von Kyle und Schwägerin von Lucy, die sich im Gegensatz zu ihm zu ihrer Liebe offen bekennt. Die Verzweiflung dieser vier Menschen, die Sirk schildert, ist das Resultat ihrer eigenen Unfreiheit. Der gute und edle Verzicht und die ewige Rücksichtnahme erhalten hier fast unmenschliche Züge. Besonders *Written on the Wind* hat aufgrund seiner großen Themendichte nichts an Wirkungskraft verloren. Das Geld, die Gewalt, der Alkohol und die (angedeutete/unterschwellige) Sexualität er-

[37] *All I Desire* (USA 1953) R: Douglas Sirk, DB: James Gunn & Robert Blees nach dem Roman *Stopover* (1951) von Carol Ryrie Brink.
[38] Als einziges Melodram von Sirk erhält *Written on the Wind* einen Oscar für Dorothy Malone, Robert Stack und der Titelsong waren nominiert.

möglichen eine kraftvoll akzentuierte, melodramatische Darstellung aller beteiligten Protagonisten. In diesem Film wird die Kritik von Sirk an der Gesellschaft, den Reichen und Verwöhnten und an der amerikanischen Familie außerordentlich deutlich. Es wird ein Lebensstil präsentiert, der dem damals gegenwärtigen Zerfall der amerikanischen Gesellschaft ähnlich ist. Der Kontrast zur noch heilen Welt wird durch Mitch und Lucy verkörpert. Lauren Bacall und Rock Hudson waren demnach die Stars des Films. Dennoch repräsentieren Robert Stack und Dorothy Malone die konträren, exzentrischen und auch interessanteren Figuren. Auf der Suche nach ihrer eigentlichen Identität stolpern und straucheln die Hadley-Geschwister in ihrer Aussichtslosigkeit und im Rausch bedingt durch ihre jeweiligen Zweifel über den Sinn des Lebens und unternehmen dabei jeden hysterische Versuch, einen Sinn zu (be)greifen. Der Film kann als eine Studie des Scheiterns gelesen werden. Des Scheiterns von Menschen, die ihr eigenes Leben nicht erfolgreich gestalten können.

Sirk zeigt ein besonderes Interesse am Scheitern, er benutzt dafür den französischen Begriff ‚échec', denn es bedeutet mehr als Scheitern, es heißt ohne Ausweg und blockiert zu sein. Es ist für ihn eine Art hässliches, hoffnungsloses Scheitern, das die Figuren ohne Sinn und Verstand trifft. Die Geschichten müssen nicht tragisch enden, je nach Tonfall endet der Film mit einem mehr oder weniger verhaltenen Happy-End. Der Ausweg für die Rezipienten ist in diesem Fall die doppelbödige Ironie des ‚Happy-Ends'[39]. Sirk zeigt auf, dass unbekümmerte Rezipienten nicht wissen möchten, dass auch ihnen eine Art des Scheiterns widerfahren könnte, denn es muss immer einen Ausweg geben, somit gehört ein Happy-End angehängt. In *Written on the Wind* macht sich der Regisseur das Prinzip anachronistischen Erzählens zu nutze. Zu Beginn des Films wird zuerst eine kurze Schlusssituation gezeigt. Die Rezipienten sollen erahnen was sie am Filmende erwartet, um bereits am Filmanfang die darunter liegende Hoffnungslosigkeit für die komplette Filmhandlung deutlich zu machen. Obwohl die Rezipienten den kompletten Schluss noch nicht kennen, ist damit direkt eine Grundstimmung etabliert. Sirk nennt diese Technik als eine Art von Suspense *Anti-Suspense*. Somit werden die Rezipienten gezwungen, sich auf das Wie und nicht das Was zu konzentrieren. Es zählt mehr die Struktur, als die Handlung. Es kommt mehr auf die Abwandlungen, auf die Variationen anstatt auf das Thema selbst an. Am Ende folgt keine Auflösung der Antithesen, nur der Deus ex machina als eine Form der Auflösung, im Gegensatz zu gegenwärtigen Lesart dieser Happy-Endings.[40]

[39] Das Happy-End zeigt den großen Unterschied zwischen den Medien Roman und Film. Die Literatur war nie einem Apparat wie Hollywood ausgesetzt, dem Druck von Zeit und Geld. Für Sirk ist man während einer Romanentstehung nur seinem eigenen künstlerischen Gewissen gegenüber verantwortlich.

[40] Sirk vergleicht das Scheitern mit der Ausweglosigkeit in Euripides griechischen Tragödien. Euripides kombiniert seine Stücke auch mit List und Ironie. Vgl. Block/Töteberg: *Douglas Sirk*, 1997, S. 166–167.

1.2.2 »Mr. & Mrs. Magnatech«[41] – Das Interview

Am nächsten Morgen sind alle Missverständnisse der letzten Nacht längst vergessen und es wird ein Einblick in die alltägliche Morgenroutine der Whitakers und in ihr Familienleben gegeben.[42] Cathy als mustergültige Mutter, Haus- und Ehefrau trägt ein Kleid mit einer passenden Schürze und scheint einer zeitgenössischen Reklame für Waschmittel entsprungen. Die Kinder stürmen schon aus der Haustür zum wartenden Schulbus. Aufmerksamen Rezipienten fällt auf der Straße hinter dem Schulbus ein geparkter, roter Truck auf, als ein erster Hinweis auf einen unangekündigten Besucher. Bevor auch Frank aus dem Haus geht, wird das alltägliche Ritual des Abschiedskusses zelebriert. Diese Geste erinnert tatsächlich an ein Werbeplakat aus den Fünfzigern, beziehungsweise direkt der *Magnatech*-Werbung entsprungen, somit wird den Rezipienten nur das (Trug-)Bild einer mustergültigen Ehe präsentiert. Dies kann dadurch belegt werden, dass die Ehe der Whitakers völlig vom neuen Medium des Fernsehens durchdrungen ist, ausschließlich dafür existiert und auch nur dadurch in der öffentlichen Wahrnehmung vermittelt zu sein scheint. Durch ein grelles Blitzlicht wird die zärtliche Geste jäh unterbrochen. Anstatt des erwarteten Milchmannes wurde Mrs. Leacock (Bette Henritze) von Sybil hereingelassen. Sie ist eine Reporterin vom lokalen Gesellschaftsmagazin *Weekly Gazette* (ohne Klatsch) und überrascht zusammen mit einem Fotografen Frank und Cathy beim obligatorischen Abschiedskuss und erwischt damit sogleich einen Schnappschuss: »I do apologize, Mrs. Whitaker, but candid views are always the best.«[43] Cathy hatte den Termin mit der *Gazette* völlig vergessen und überspielt gekonnt ihre Überraschung. Frank zieht sich charmant aus der Situation und verschwindet sogleich mit: »Ah, yes. The fine lady who wants to air all our dirty secrets.«[44] Die gesamte Szene ereignet sich in einer Ecke des Foyers, begrenzt von mehreren Türrahmen und einem Spiegel. Dadurch werden die Beschränkungen des engen, sozialen Spielraumes, in denen sich alle beteiligten Personen bewegen besonders deutlich. Cathy bleibt nichts anderes übrig, als wie antrainiert ihre wahren Gefühle gekonnt zu überspielen. Sie geleitet die Gäste als routinierte Gastgeberin ins Wohnzimmer und wird auch sogleich auf dem Sofa neben dem Fernseher für die Magazinfotos porträtiert. Sie stellt naiv in den Raum:

---

[41] »Mr. & Mrs. Magnatech« sind Frank und Cathy für jeden Bürger von Hartford. Dieses Prädikat entwickelt sich vom Kompliment zum Alptraum. Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 15.

[42] Dem Drehbuch nach wurde die Szene gekürzt, eigentlich fragt David seinen Vater beim gemeinsamen Frühstück: »[…] if the Russians drop a bomb on us we couldn't drop one back to them. Is that true?« Damit wäre der Kalte Krieg und damit das politische Klima der damaligen Zeit in den USA angesprochen worden. Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 11.

[43] Ebd., S. 14.

[44] Ebd., S. 14.

> »I suppose I still can't imagine why in the world you'd want an interview with me in the first place. It couldn't possibly be very interesting for your readers.«[45]

Mrs. Leacock entgegnet:

> »The readers of the *Weekly Gazette*, Mrs. Whitaker, are women just like yourself, with families and homes to keep up. A good society paper need not be a gossip rag. You are the proud wife of a successful sales executive, planning the parties and posing at your husband's side on the advertisements.«[46]

Schließlich ist Cathy die Ehefrau eines erfolgreichen Verkaufsleiters, plant die Firmenpartys, ist in der Werbung an der Seite ihres Ehemannes zu sehen, besonders hier verdeutlicht durch das Werbebild »MR. & MRS. MAGANTECH. CHOOSE NOTHING BUT THE BEST FOR THEIR HOME!«[47], das an der Wand neben Cathy über dem Fernsehapparat prangt. Mrs. Leacock führt weiter aus: »To everyone here in Connecticut you are Mr. and Mrs. Magnatech.«[48] Cathy geschmeichelt:

> »I suppose I should be flattered. I just don't feel I'm so very different from anyone else, really. I like to shop and wear a pretty dress every now and then. But really my life is just like any other wife or mother's ─ I don't suppose I've ever really wanted anything ─«[49]

Die Interviewsituation dient dazu, Cathys überragende Bedeutung aufgrund ihrer Vorrangstellung in und für die unheimlich-sterile Vorstadtgemeinde als Musterbürgerin und Vorzeigeehefrau zu etablieren und zu untermauern. Dabei definieren das Fernsehgerät und das Werbeplakat alle ihre Identitäten als *Mrs. Magnatech*, Ehefrau, Hausfrau, Mutter und Bürgerin. Sie alle basieren auf und sichern gleichfalls den Erfolg ihres Ehemannes als Ernährer der Familie.

Sie posiert gerade adrett und lächelnd am Kamin, als sie einen offensichtlich fremden und obendrein afroamerikanischen Mann hinter ihrem Haus erblickt. Er ist auf seinem Weg durch ihren Garten und wird dabei durch die unzähligen kreuzförmigen Unterteilungen der weißen Fensterrahmen vom Wohnzimmer aus beobachtet und von der Kamera verfolgt. Die erste Andeutung von ‚Ärger im Paradies'. Sofort macht sich eine große Empörung im Haus breit und Mrs. Leacock ist sogar geneigt die Polizei zu alarmieren. Von der impertinenten Situation schockiert: »What on earth …?«[50] schreitet Cathy bestimmt, aber neugierig hinaus auf die Veranda.

Ebenso wie Frank, wird auch die zweite männliche Hauptfigur, Raymond Deagen, filmästhetisch besonders eindrücklich in die Filmhandlung eingeführt. Cathy stellt den Fremden zur Rede, dabei steht sie etwas erhöht unter dem überstehenden Dach auf der Veranda. Sie ist von drei Seiten umgeben und gleichsam eingekerkert von Türrahmen, Sprossenfenstern und

[45] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 14.
[46] Ebd., S. 14.
[47] Ebd., S. 15.
[48] Ebd., S. 15.
[49] Ebd., S. 15.
[50] Ebd., S. 15.

Rankgittern, als bildliche Metapher um das Haus als ihr Gefängnis zu betonen. Raymond klärt die Situation auf und offenbart sich sogleich als der neue Gärtner. Er hat nach dem Tod seines Vaters dessen Baumschule übernommen und schaut sich zum ersten Mal auf dem Anwesen der Whitakers um. Er steht ein paar Stufen tiefer auf dem Rasen und damit unterhalb von Cathy. Vergleichbar zu seinem gesellschaftlichen Stand in der Gesellschaft von Hartford. Durch seine erdfarbene Kleidung fügt er sich genau in die herbstlichen Farbschattierungen der ihn umgebenden Vegetation ein. Durch seine Kleidung wird neben seinem Beruf des Gärtners auch seine Naturverbundenheit betont, demzufolge werden auch seine Ursprünglichkeit und sein stabiles Wesen für die Rezipienten deutlich. Zu Beginn der Narration fügen sich beide Gärtner, sowohl Ron in *All That Heaven Allows* als auch Raymond in *Far From Heaven* farblich harmonisch und unauffällig in die sie zumeist umgebende Natur ein. Die Natur ist mit Unschuld, Freiheit und Wildheit konnotiert. Erst spät werden beide durch ihre rotkarierten Hemden signalisierend hervorgehoben. Eine weitere Übereinstimmung ist bei Cary und Cathy auszumachen, beide tragen zurückhaltendes Grau. Cary als Witwe und Cathy, da sie sich bereits als alleinstehend fühlt, damit wird ihr zurückhaltender und konservativer Lebensstil vermittelt.[51] Die oberflächliche Farbharmonie vermag dennoch nicht über die innere Leere der Protagonisten hinwegzutäuschen. Aus Mitgefühl und Anteilnahme über den Verlust seines Vaters legt Cathy barmherzig ihre Hand auf seine Schulter. Diese offensichtlich unschuldige Geste wird von der schaulustigen Mrs. Leacock durch die ‚vergitterten' Fenster äußerst kritisch beäugt. Auch Sybil beobachtet Raymonds Auftreten leicht feindselig. Bereits in der ersten Begegnung von Cathy und Raymond liegt etwas Verborgenes, insbesondere bezogen auf Cathys eben erst gegebene Interviewantwort: »I don't suppose I've ever really wanted anything —«[52] Denn Raymond wird später genau das ›anything‹ sein, dass sie unbedingt haben möchte. Das Gespräch zwischen Cathy und ihrem neuen Gärtner wird durch ein plötzlich einsetzendes Telefonläuten vorzeitig beendet.

Frank ist inzwischen im Bürogebäude von *Magnatech International* angekommen, uniformiert wie alle anderen berufstätigen Männer einer konformen Masse, trägt er einen Anzug und Trenchcoat samt Hut und Aktentasche und tritt soeben aus dem Fahrstuhl hinaus. Sein alltäglicher und geschäftiger Büroalltag wird gezeigt. Seine Sekretärin Marlene überreicht ihm wie gewöhnlich einen Kaffee und sein Kollege Stan Fine, der Ehemann von Eleanor, überfällt ihn sogleich mit einer unvorhergesehenen Terminvorverlegung. Frank vergibt rasch

[51] Vgl. Fenske, Uta: *Mannsbilder*. Eine geschlechtshistorische Betrachtung von Hollywoodfilmen 1946-1960. Bielefeld: transcript 2008, S. 144.
[52] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 15.

Anweisungen, verschanzt sich in seinem Büro und füllt als Erstes seine Kaffeetasse mit Whiskey auf.

Der Alkohol kann fast schon als klassisches Symbol für einen ‚gebrochenen' und still leidenden Mann identifiziert werden, der hiermit seine Unzulänglichkeiten und seinen inneren Schmerz zu betäuben versucht, auch in *Cat on a Hot Tin Roof*, ebenso wie im bereits erwähnten *Written on the Wind* ertränken die Männer ihren Kummer und Schmerz im Alkohol. Das Symbol des versagenden und sich betrogen fühlenden Mannes wird der Alkohol. Der Alkoholismus setzt Frank mit Kyle Hadley in Beziehung und dies wird sich auch bei George in *A Single Man* forsetzen. Alle Filme beschreiben somit ein psychisches Leiden ihrer männlichen Protagonisten, das durch ein normatives Männlichkeitsideal hervorgerufen wird. Wobei nur Kyle und George ein tödliches Schicksal ereilt. Die verklemmten Substitutionsversuche mit denen die Protagonisten ihre wahren Empfindungen auf Distanz halten, sind an Häufigkeit und Intensität nur hier zu finden: Sie opfern sich selbst. Derweil posiert Cathy immer noch mit einem aufgesetzten Lächeln am heimischen Kamin für die Presse.

Die Fassade der Whitakers hat bereits jetzt deutliche Risse. Das Dekor und die Objekte, die die Figuren umgeben, scheinen überbelastet mit Bedeutungsgehalt und Aussagefähigkeit. Die Bilder die Haynes in Sirk'scher Tradition errichtet verfehlen ihre Wirkung nicht und hinterlassen einen ziemlich erstickenden Eindruck für die Rezipienten.

1.2.3 »The color. Just seemed right.«[53] – Begegnungen

Nach einem erfolgreichen Geschäftsessen, verlässt Frank mit Arbeitskollegen ein Steak House in der Innenstadt. Er verabschiedet sich zügig von den Anderen und begibt sich allein und sichtlich alkoholisiert zu seinem parkenden Wagen. Er geht durch die dunklen Straßenzüge und vorüber an einer Prostituierten, die bei ihm nichts unversucht lässt: »Where ya headed, tiger?«[54] Frank ächtet sie mit einem kalten Blick und Desinteresse. Auf der anderen Seite der Straße erblickt er ein Kino, es laufen *The Three Faces of Eve* und *Miracle in the Rain* und nach kurzem Zögern geht Frank hinein.[55]

[53] »The color. Just seemed right.« sagt Raymond zu Cathy und übertritt schon die erste Grenze, damit nimmt das unheilvolle Schicksal seinen Lauf. Haynes: Far from Heaven, Safe and Superstar: The Karen 2003, S. 26.
[54] Haynes, Todd: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 19.
[55] *The Three Faces of Eve* (USA 1957) R: Nunnally Johnson, DB: Nunnally Johnson nach der Fallstudie von Corbett H. Thigpen und Hervey M. Cleckley. Erzählt die Geschichte einer Hausfrau, die wegen multipler Persönlichkeitsstörungen (Schizophrenie) behandelt wird. *Miracle in the Rain* (USA 1956) R: Rudolph Maté, BD: Ben Hecht nach seiner gleichnamigen Erzählung (1943). Mit Jane Wyman und Rudolph Mate als Liebespaar in einem Kriegsmelodram. Mehr in Kapitel 1.3.4.

Zu Hause adressiert Cathy fleißig die Dinnereinladungen für die *Magnatech*-Party. Danach schickt sie pflichtbewusst ihre beiden Kinder ins Bett und blickt besorgt aus einem Fenster in die Auffahrt, hinaus in die dunkle Nacht, suchend nach einem Zeichen für Franks Rückkehr und zieht dann enttäuscht die Vorhänge zu. Die Position einer Frau am Fenster ist ein populäres kunsthistorisches Sujet und gleichzeitig ein ikonografisches Motiv und eine melodramatische Standardsituation:

> »In the 1940s and 1950s, the window had a special import in terms of the social and symbolic positioning of the woman – the window was the interface between inside and outside, the feminine space of the family and reproduction and the masculine space of production. It facilitated a communication by means of the look between the two sexually differentiated spaces, but also acted as the site of the specific pathos associated with the woman.«[56]

Es stellt die Unterdrückung und erzwungene Passivität von Frauen dar. Frauen, die zu Hause warten, am Fenster stehen, gefangen sind in einer Objektwelt, in die sie ihre Gefühle investieren sollen. Dadurch wird auch das ‚Zu-Spät' ausgedrückt, eine ‚verpasste', ‚verspielte' Chance. Letztlich wird in *All That Heaven Allows* Carys ausgeschlossene Situation aus der Gesellschaft nach der Trennung von Ron und zurück zu ihrem alten Leben als einsame Witwe in der klischeehaften Szene mit einer Weihnachtskartenidylle veranschaulicht. Es schneit, Kinder singen Weihnachtslieder auf der Straße. Die idealisierten Bilder von Weihnachten außerhalb des Hauses werden unterbrochen von Aufnahmen einer weinenden Cary, die aus ihrem Haus heraus durch die bereiften Fenstergitter nach Draußen blickt und ihre Umgebung beobachtet. Durch das Aufgeben von Ron ist ihre Isolation komplett. Sie kann nur zusehen und nicht teilhaben an dieser Fantasie. Ebenso präsentiert *Far From Heaven* Cathy als ein Opfer, unterdrückt und gefangen von außen in den starren Verhaltensmustern ihrer Gesellschaft, der sie angehört, und deren Vorstellungen über Gender, Sexualität und Klasse, sie in der Rolle als Mutter, Ehe- und Hausfrau normieren. Zudem ist sie auch von innen heraus begrenzt durch die Einschränkungen ihrer Familie und zudem durch ihre eigene innere Einstellung, geprägt von ihrer Umwelt. Vergleichbar mir Cary die in der ersten Hälfte von *All That Heaven Allows* auch als Opfer einer engstirnigen Gemeinschaft unterdrückt wird. Dies wird deutlich gemacht durch die häusliche Einrichtung, die sie erdrückt und in der sie durchgehend platziert ist. Ihr Haus ist das luxuriöse Mausoleum für ihren verstorbenen Ehemann und sie ist in diesem familiären Vakuum eingesperrt. Der Familienfriede wird nur durch ihren Verzicht auf ein selbstbestimmtes Leben aufrechterhalten. Ihr enger Handlungsspielraum wird durch den Gebrauch von Spiegeln und Reflexionen ausgedrückt und gerahmt. Die Mise-en-scène ist voll von kaltreflektierenden Oberflächen, die schmerzhaft ihre Isolation und Entfremdung ausdrücken.

[56] Doane, Mary Ann: *Pathos and Pathology*: The Cinema of Todd Haynes. In: Camera Obscura 57, vol.19, Nr. 3, Durham: Duke Univ. Press, S. 1–21, hier S. 2.

Cathy wird durch Fenster, Spiegel und gitterähnliche Strukturen eingeengt, die an Gefängnisstäbe erinnern und die ihre Welt mit für sie unüberwindbaren Hindernissen begrenzen. Obwohl sie sich als Fokalisator im Zentrum der Handlung befindet, kann sie nicht aktiv agieren, sondern nur auf die sozialen Zwänge und Beschränkungen passiv reagieren.

Das Hauptinteresse oder -anliegen von *Far From Heaven* ist das Verhältnis zwischen dem Sichtbaren zu dem Unsichtbaren. Die Adaption von Sirks melodramatischem Stil funktioniert mindestens auf drei Ebenen:

> »First, it makes us aware that the version of 1950s America we are seeing here is one that has been filtered through cultural references rather than being reconstructed in some ›direct‹ way. Second, in the meticulous emulation of its sources, it animates the camp sensibility of the film with a current of epicurean rapture. And third, it infuses the movie with a depth of emotion, since the film expresses an intense love of the kinds of films it is modelled on that, despite a certain indifference to traditional verisimilitude, translates into an extraordinary feeling for time, place and character.«[57]

Dieses um die Farbe erweiterte Zeichensystem findet sich auch bei Haynes. Er verfolgt das Ziel, mit etwas mehr Künstlichkeit die homosexuelle Identitätsfindung in der Entwicklung des Familienvaters Frank Whitaker nachzuzeichnen. Es ist das Resultat einer stets nur im Zustand der Maskerade erlebten Identitätsbildung. Er überträgt ihre Identitätssuche in ästhetische Muster, einerseits bleiben sie in trivialer Sehnsucht gefangen und andererseits halten sie nach möglichen Fluchtpunkten der Hoffnung Ausschau. Haynes organisiert seine Farbpalette auf zwei gegensätzlichen Farbkontrasten:

> »Cool/warm hue contrast most prominently carried by autumnal oranges and moonlight blues; and red/green complementaries that find their strongest statement in the scenes at the gay bar and Eagen's night club. The cool/warm and red/green pairings take on strongly expressive roles, but they are supplemented by *mise-en-scène* that articulates the primary triad (red,blue,yellow) and yellow/purple complementaries. The film follows Sirk's design in *All That Heaven Allows*, especially in constructing contrasting palettes for Cathy (saturated oranges, blues, red, green and some lavender) and Raymond (rustic earthy browns, golds and greens), which echo the Cary Scott (Jane Wyman) and Ron Kirby (Rock Hudson) gamut. Haynes also uses the same seasonal structure of *All That Heaven Allows*, moving from autumn through late winter/early spring. This lets him orchestrate the chromatic atmosphere in much way Sirk does: autumnal tones swell with the growing romance and as the things fall apart the palette shifts towards wintry blues. The gaiety of Christmas reds and greens, in both films, plays against the bitterness of romantic failure (Cathy and Cary both having renounced their love for their gardeners). Finally, each film's dénouement offers signs of renewed life; a single branch with white blossoms appears in the final frame of *Far From Heaven*, while Sirk stages a notoriously intrusive deer in the snowy landscape outside Ron Kirby's picture window.«[58]

Die Farbigkeit des Melodrams passt sich einerseits durch die Farbpalette der Kostüme der Natur an und spielt eine Harmonie vor. Diese Anpassung erweist sich gleichzeitig auch als Zwang zur Gleichheit und vermittelt eine klaustrophobische Harmonie. In einer wichtigen Szene wird die Harmonie der herbstlichen Töne durch das helllila Seidentuch von Cathy durchbrochen. Im Gegensatz dazu stehen die Innenaufnahmen der Haus-, Bar- und Bürosze-

[57] Morrison: Introduction, 2007, S. 4.
[58] Higgins: Orange and Blue, Desire and Loss, 2007, S. 104.

nen, als auch die Aufnahmen der nächtlichen Stadt, sie werden alle mit einem auffälligen künstlichen Farblicht akzentuiert. Dadurch werden die konfliktgeladenen und von verzweifelten Emotionen gekennzeichneten Szenen verstärkt. Das Blau fällt als nächtliches Zwielicht durch die Fenster und wird vom häuslichen Interieur zurückgeworfen. Die nächtlichen Streifzüge von Frank durch zwielichtige Bars werden durch rotes und grünes Licht durchschossen. Der Einsatz von Licht, insbesondere das in blaues Farblicht getauchte Interieur in *Written on the Wind* ist mit *Far From Heaven* vergleichbar und ein visueller Hinweis auf die filmische Tradition. Sirk potenziert die kontrastvolle Wirkung des Blaus durch parallel gesetztes Gelb. *Wirtten on the Wind* ist durchzogen von den zur Orientierung dienenden Farbsetzungen, die zur Unterstützung der Bedeutungsstruktur der Handlung eingesetzt werden. In einer Szene steht Lucy am Fenster und wird in gelbes und blaues Licht getaucht, dies verdeutlicht ihre Zweifel an einer Beziehung mit Kyle. Ihre Entscheidung wird aber noch aufgeschoben, sie kann noch nicht auf sein Werben eingehen. So steigern sich die Komplementärfarben und signalisieren andererseits die Gefühlsbewegungen zwischen warm und kalt. Eine Gefühlswelt mit vielen Unbekannten, mit Widersprüchen und Zweifeln erschaffen einen künstlichen Raum. Aufgrund des gelben Sportwagens, kann die Farbe Gelb dem draufgängerischen Kyle zugeordnet werden, so auch das Blau, was ihn durch seine Sportfliegerei als dynamisch und mutig kennzeichnet. Die ganze wuchtige, prächtige und doch sehr bewusst gestaltete Qualität dieses Sirk-Melodrams kann an einem weiteren Szenenbild veranschaulicht werden. Hier schmückt Purpur, eine leidenschaftsbesetzte Farbe, die Wände. Eine Contenance wahrende Lucy behält noch kühle Distanz, scheint sich aber irgendwie für einen Mann am rechten Bildrand zu interessieren. Kyle schaut in etwas angespannter Körperhaltung zu ihr herüber. Doch seine Augen wandern nach rechts, in einen Spiegel. In diesem ist er an den Rand gedrängt und Mitch Wayne, der ohne den Spiegel überhaupt nicht zu sehen wäre, steht im Mittelpunkt. Lucy und Kyle sind in dem gleichen, auch gegenüber der Purpurtapete etwas aggressiven Blau gekleidet, dagegen strahlt Mitch in einem warmen Braunton Sanftheit und Zurückhaltung aus. Das gemachte Ehebett steht auch vor einem braunen Hintergrund, aber Kyle und Lucy sind räumlich getrennt – argwöhnt Kyle etwa, dass Mitch statt seiner den Platz bei Lucy einnehmen möchte? Das orientierungslose Changieren des Blaus zwischen Kälte und Hoffnung findet in Lucys Leben farbsemantisch seine Fortsetzung. Es ist die Vision auf ihr bevorstehendes Schicksal als Frau des gescheiterten Erben einer Öldynastie. Durch eine unerwartete Schwangerschaft wird sie sich von Kyle entfremden. Schließlich wurde bei ihm Unfruchtbarkeit diagnostiziert, was ihn selbstverständlich an der Vaterschaft zweifeln lässt, zumal seine Schwester Marylee ihn mit einer erfunden Affäre zwischen Mitch und Lucy aufhetzt. Die eben be-

schriebene Szene aus *Written on the Wind* zeigt exemplarisch Sirks Farbeinsatz. Nun folgt eine weitere Szenenbeschreibung aus *Far From Heaven* um Haynes' Farbdramaturgie zu analysieren: Ein Schnitt ins Kino zu Frank. Er hat sich nach dem Geschäftsessen für *The Three Faces of Eve* entschieden, doch eigentlich ist er nicht gekommen, um einem Film zu sehen, sondern er sucht die Gesellschaft von Menschen, genauer gesagt von anderen Männern.[59] Er beobachtet im hinteren Teil des Kinosaals die nonverbale Kommunikation zweier unbekannter Männer, die sich daraufhin kurz nacheinander verstohlen über eine Treppe in ein Hinterzimmer oder in die Waschräume zurückziehen. Nach der Vorstellung erblickt Frank die beiden Männer auf der Straße und folgt dem Paar unsicher, aber von deutlicher Neugier getrieben in eine dunkle Gasse. An deren Ende befindet sich eine zwielichtige Bar, scheinbar ein einschlägiges Etablissement für homosexuelle Kontaktaufnahmen. Daraufhin unternimmt er einen Ausflug in die dunkle Unterwelt der Homosexuellen zur damaligen Zeit. Dieser Besuch ist vermutlich nicht sein Erster und wird auch sicherlich nicht sein letzter sein. Spannungsvoll wird der zögernde Frank als Schatten im halbdunkeln Eingangsbereich der *Gentlemen's Bar* gezeigt. Auf beiden Seiten wird er von einem dunkeln Vorhang begrenzt, durch den er blickt. Er wird ausschließlich von grünem Farblicht beleuchtet, einzig das grelle Leuchten eines roten *Exit*-Schildes sticht kontrastvoll heraus, als buchstäbliches Warnsignal. Die nächtlichen Straßen wurden durch Blau-Gelb-Kontraste betont, hier nun durch den komplementären Farbkontrast von Rot-Grün abgelöst. Frank tritt in eine geheime und verborgene Unterwelt ein. Im Inneren der Bar zieht sich der Farbkontrast weiter. Die gesamte Bar und das restliche Interieur sind vornehmlich rot und durch ausschließlich grüne Lichtquellen ergänzt, wobei hier jetzt noch violettes Licht durch die Räumlichkeiten bricht und die brillante Zweifarbigkeit zusätzlich mit einem beunruhigenden purpurfarbenen Schleier und damit gleichzeitig mit einer von Leidenschaft besetzten Farbe überzieht. Frank taucht in dieser hyperrealen Farbpalette ein und unter. Die Aufnahmen signalisieren die verzerrende Macht der sozialen Regeln und das strikte Verbot an sich, welche homosexuelle Aktivität verbietet, die Frank dennoch hier verfolgt und zu finden gewillt ist. Angesichts des Verbots, das Frank umgehen muss aufgrund seines Verlangens nach einem sexuellen Kontakt, steigert die Farblichkeit die Aussagekraft und die Rezipienten können es visuell ablesen und nachvollziehen. Ist der Familienvater ein unbekannter Fremder in diesem Milieu oder schon längst ein erfahrender Reisender in dieser que(e)ren Unterwelt? Er nimmt einen Platz an der Bar ein und ist umgeben von unzähligen, lauernden Männern, in unterschiedlichstem Alter und sozialen Stellungen. Die meistens rauchen und sitzen allein herum. Sie nehmen subtil Notiz von seiner Anwesenheit, indessen er nach dem

[59] Diese Einstellung erinnert an das Gemälde *New York Movie* (1939) von Edward Hopper.

bestellten Glas Scotch greift, blitzt deutlich der goldene Ehering an seinem Finger auf. Er schaut sich um. Am einen Ende der Bar unterhalten sich die Männer aus dem Kino. Am anderen Ende wird Frank von einem blonden Mann vorsätzlich angeblickt und offensiv angelächelt. Frank lächelt vorsichtig und zögernd zurück. Der Blonde geht zurück zu seinem Tisch und Frank schaut ihm nach. Die Szene endet durch einen Schnitt abrupt, sie ist aber so eindeutig durch den Einsatz von Blicken inszeniert, dass der weitere Verlauf des Abends mehr als deutlich wird: Franks Suche verlief erfolgreich. Die nächste Szene zeigt Frank, wie er sich inmitten der Nacht verstohlen ins heimische Schlafzimmer schleicht. Seine Frau liegt allein, ganz in blauen und kupferroten Tönen gehalten, im gemeinsamen Ehebett und schläft seelenruhig und noch nichts ahnend.

An nächsten Tag steht Eleanor mit der *Hartford Weekly Gazette* im Vorgarten der Whitakers. Im Beisein von Cathy und den gemeinsamen Freundinnen Doreen und Nancy liest sie laut und nicht ohne Ironie die Schlagzeile von Cathys Reportage vor:

> »›So does the fabled maxim hold that behind every great man there resides a great lady? In this case ─ wife, mother, and Mrs. Magnavox herself ─ Cathleen Whitaker proves that it does, a woman as devoted to her family as she is kind to Negroes‹!!«[60]

Die vier Frauen verfallen in lautes Gelächter. Doreen ungläubig: »To Negroes?!«[61] Cathy greift ungläubig und kritisch nach der Zeitung: »Let me see that! Oh my heavens. What on earth was that woman thinking?«[62] Nancy: »How did that come up?«[63] Und Eleanor klärt die Situation auf ihre unnachahmliche Weise:

> »Cathy? Oh she's been liberal ever since she played summer stock at college with all those steamy Jewish boys! Why do you think they used to call her red!«[64]

Als perfekte Gastgeberin bittet sie die Damen umgehend mit einem Scherz über Senator McCarthy ins Haus: »Oh for heaven sake, come inside. Before Joe McCarthy comes driving by!«[65] Durch die witzige Bemerkung lenkt sie ab und löst nebenbei die peinliche und lächerliche Situation gekonnt auf, aber nicht ohne auf die konservative Einstellung ihres Milieus zu verweisen. Die vier Frauen stehen in intimer Eintracht zusammen und tragen ausnahmslos sämtliche rot-orange Schattierungen in ihren Kostümen, farblich passend zu der sie umgebenden Natur, im farbigen Kleid des Indian Summers gehüllt. Einzig Cathy durchbricht mit ihrem violetten Halstuch die Farbpalette und -harmonie. Sie bricht auch mit ihrer liberalen Einstellung die konservativen Ansichten ihrer Freundinnen und von Senator McCarthy, und da-

[60] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 22–23.
[61] Ebd., S. 23.
[62] Ebd., S. 23.
[63] Ebd., S. 23.
[64] Ebd., S. 23.
[65] Ebd., S. 23.

mit der gesamten weißen Gesellschaft von Hartford und dem konservativen Rest der Vereinigten Staaten. Als ‚rot' bezeichnet zu werden verbindet sie mit dem Kommunismus und das ‚Violett' ihres Seidenschals legt zusätzlich ihre Sympathie für Homosexuelle nahe. Die Sanktion erfolgt sofort. Das auffällige Tuch, ihr Lieblingstuch, wird sogleich von einer herbstlichen Windböe erfasst und von ihrem Hals über das Haus hinfort geweht: »Oh, for heaven's sake.«[66] Passend kommentiert von Eleanor mit: »This really isn't your day, is it?«[67] Die beste Freundin lässt es sich nicht nehmen, Cathy zu necken. Nach dem gemeinsamen Lunch tauschen sich die Damen bei Daiquiris über die Häufigkeit der sexuellen Kontakte mit ihren Ehemännern aus. Eleanor führt die Konversation an und nimmt auch als einzige anstandslos ein weiteres Glas Alkohol: »All right now, girls, no more beating around the bush.«[68] Cathy hält sich während des Gesprächs auffallend und betont zurück. Sie lächelt bittersüß über ihre gelungene Einladung und das leicht anstößige Thema hinweg. Es werden ein weiteres Mal sichtbare Zweifel an der Beziehung zu ihrem Ehemann und dessen Befriedigung ihrer sexuellen Lust ablesbar. Verdeutlicht durch ihren flüchtigen Blick in einen Spiegel, in dem sie sich ihrer selbst zu vergewissern versucht.

Nach der Verabschiedung ihrer drei weiblichen Gäste begibt sich Cathy auf die Suche nach ihrem verlorenen Halstuch in den Garten. Im Hintergrund ist abermals Raymonds roter Truck auf der Straße zu sehen. Sogleich wird sie auch schon von Raymond überrascht, der ihr verloren geglaubtes Tuch bereits in seinen Händen hält: »I had the feeling it might have been yours. […] The color. Just seemed right.«[69] Das Tuch bietet die Gelegenheit einer unverhofften Begegnung und damit einer ersten, zarten Annäherung zwischen Cathy und Raymond. Sie tauschen sich über die ansprechende Farbe des Tuchs aus. Die Verwendung der auffälligen Farbe vermittelt in diesem Moment die emotionale Intimität und Veränderung, gleichzeitig werden damit die künstlichen Grenzen und Unterschiede der gesellschaftlichen Position überschritten. Die Farbe Lila stellt die Verbindung zwischen dem warmen Rot und dem kalten Blau dar und ist die Komplementärfarbe zu Gelb. Der scheinbar erst unbedeutende Verlust des Seidenschals erhält eine größere Signifikanz und wird später nochmals an Bedeutung gewinnen. Mit dem Retten des Tuches hat Raymond auch ein Stück von Cathy gerettet. Während eines späteren, spontanen Ausflugs mit Raymond wird sie das Tuch nochmals tragen, es dann aus den Augen verlieren und vergessen. Erst kurz vor der finalen Szene auf dem Bahnsteig wird Cathy den Schal in ihrer Manteltasche wiederfinden und während des Abschieds

[66] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 23.
[67] Ebd., S. 23.
[68] Ebd., S. 24.
[69] Ebd., S. 26.

von Raymond tragen. Damit wird die Farbe Lila in einem einzelnen Objekt gebunden und verleiht ihm eine affektive Rolle.

Raymond macht ihr weiter Komplimente und bietet Cathy das ‚Du' an. Sie nimmt an und bewundert seine gärtnerischen Fähigkeiten. Desweiteren ist zu erfahren, dass seine Frau seit sechs Jahren tot ist und er eine elfjährige Tochter namens Sarah hat. Erst der Status des Witwers macht ihn zu einem möglichen Objekt der Begierde für Cathy. Raymond präsentiert stolz ein Foto von Sarah und Cathy reagiert erwartungsgemäß sehr entzückt über die Kleine. Er betont nebenbei seine kaufmännische Ausbildung und dass sie sich für den eigenen Laden für Pflanzenbedarf, den er seit Jahren leitet, nun endlich auszahlt und lädt sie herzlich ein, seinen Betrieb zu besuchen. Die aufkeimende Verbindung und gegenseitige Sympathie besiegeln sie durch ihr beiderseitiges Lächeln. Den Rezipienten wird Raymonds offener, ehrlicher und solider Charakter präsentiert. Damit steht er nicht nur äußerlich im Gegensatz zu Frank, sondern auch durch sein Wesen. Seine fürsorgliche Seite wird betont, er ist nicht nur der Vater und damit der Ernährer seiner kleinen Familie, sondern übernimmt ganz modern, selbstbewusst und selbstlos die Pflichten seiner verstorbenen Frau in Bezug auf die Erziehung und das Wohl seine Tochter. Ungewöhnlich für die Rollenerwartungen in der damaligen Zeit. Sein männlicher Charakter wird als ein in sich ruhender, starker und naturverbundener entwickelt, dessen ungeachtet verfügt er zudem noch über weiblich konnotierte Eigenschaften. Raymond ist die unkonventionelle, ‚schwarze' Alternative eines guten und fürsorglichen Vaters im Kontrast zur Problematisierung des konventionellen, konservativen und ‚weißen' Vaters wie Frank ihn darstellt. Franks Performance ist an einer normativen Männlichkeit ausgerichtet und damit zum Scheitern verurteilt, denn dieses ‚traditionelle' Vaterbild ist überholt.

Die darauffolgende Szene springt zum Abendessen der Whitakers. Das Telefon läutet und Frank lässt sich entschuldigen, er wird länger im Büro bleiben und ein weiteres Mal einem einträchtigen Familienessen fernbleiben. Die Kinder sind sichtlich enttäuscht. David äußert: »What! He's not coming home again?«[70] und Janice prophezeit: »Father never wants to come home!«[71] Auch schon Sirk legte besonders großen Wert auf den Kontrast zwischen den Generationen, insbesondere zwischen Eltern und deren Kindern, denn sie sind für ihn die Garanten für die Fortsetzung des Leidens.[72] Es tauchen immer wieder Kinder auf, die ihren Eltern persönliches Glück oder eine Liebe nicht gönnen. Die Kinder werden nicht an das Ende gestellt, um zu zeigen, dass eine neue Generation heranwächst, denn es soll genau das Gegenteil gezeigt werden. Durch die Konfrontation schaut eine Generation auf die andere, auf die

[70] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 28.
[71] Ebd., S. 28.
[72] Vgl. Seeßlen: *Kino der Gefühle*, 1980, S. 112.

vorangegangene, mit der es bereits bergab geht, jedoch weiß die neue Generation noch nicht, dass ihr dasselbe Schicksal bevorsteht. Der Blick der Kinder ist faszinierend, denn ihre Augen scheinen einen Verdacht auszudrücken: Werde ich das gleiche Schicksal teilen? Kinder sind weder für Sirk noch für Haynes richtig unschuldig:

> »Children in Haynes are never simply ›innocent‹, but they are sometimes representative of not-yet-interpellated identities that could still escape the regimes of the social system - except that everything we know from Haynes' films tells us that they will not.«[73]

Denn die Unschuld, die sie (noch) besitzen, wird zerbrechen. Sie sind mehr Symbole der Melancholie, als der Unschuld.[74] Auf diese Weise ist das Melodram eine kontinuierliche Tragödie, die immer wieder von neuem beginnt:

> „Die Kinder […] agieren als moralische statusbewahrende Kräfte, welche den Erwachsenen in die Käfige helfen, die die Gesellschaft für sie bereit hält. […] Auch diese Kinder werden zu konservativem Verhalten und Denken erzogen durch das gesellschaftliche System und die Beispiele, die es ihnen vorhält, werden einst ihren Eltern gleichen und eingesperrt leben wie sie. […] Für den Augenblick ist das Ergebnis dieser gesellschaftlichen Erstarrung noch eines, das die Menschen sich selbst entfremden, d.h. es wird ihnen leicht gemacht, ihre Verantwortlichkeiten auf einen künftigen Tag zu verschieben. There is always a tomorrow. Und tomorrow is yesterday.“[75]

Cathy macht sich als fürsorgliche Ehefrau pflichtbewusst mit einem kleinen Abendessen, trotz der geäußerten Befürchtungen von Sybil bezüglich der weiten Distanz in die Innenstatd, auf den Weg, um ihren geschäftigen Mann im Büro zu überraschen. Sie wirkt glücklich, gelöst und ist von ihrem eigenen Einfall ein bißchen aufgekratzt.

Haynes inszeniert hier konsequent zwei Parallelwelten. Zum einen die weibliche Sphäre des ‚friedlichen‘ Hauses, des Gartens und der Familie für Cathy, gekennzeichnet durch unterdrückte, nicht ausgelebte Heterosexualität in ihrer Ehe, und zum anderen die männliche Welt der ‚bedrohlichen‘ Großstadt, der Zivilisation und der Arbeit von Frank, verstärkt durch die sexuelle Komponente der dort ausgelebten Homosexualität.

1.2.4 »I tried so hard to make it go away.«[76] – Die Entdeckung

Cathy geht durch die dunklen und verlassenen Flure des *Magnatech*-Gebäudes. Vor Franks Tür angekommen, bemerkt sie das gelbliche Licht, dass darunter in den Vorraum fällt und schüttelt verständnisvoll den Kopf: »Oh, Frank…«[77] Sie deutet das Licht vermutlich als Zeichen für das Bild eines eifrigen und arbeitswütigen Geschäftsmannes, der über seinen

---

[73] Morrison, James: Todd Haynes in Theory and Practice. In: Morrison, James (ed.): The Cinema of Todd Haynes. All That Heaven Allows. London/New York: Wallflower Press 2007, S. 132-144, hier S. 142.
[74] Vgl. Block/Töteberg: *Douglas Sirk*, 1997, S. 152.
[75] Ebd., S.225.
[76] »I tried so hard to make it go away.« beteuert Frank gegenüber Cathy in Bezug auf seine verdrängte Homosexualität. Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 87.
[77] Ebd., S. 29.

Schreibtisch gebeugt Überstunden macht. Doch als Cathy fragend die Tür öffnet: »Frank ─ ?«[78] findet sie ihn nicht mit Geschäftspapieren in seinen Händen vor, sondern in einer innigen Umarmung mit einem fremden Mann. Sie erwischt ihn in flagranti beim Küssen. Vor lauter Entsetzen lässt sie die Lunchbox fallen. Der andere Mann bemerkt sie zuerst und macht Frank darauf aufmerksam. Panik bricht aus. Cathy weicht ungläubig von der Türschwelle zurück und bleibt schockiert im Vorraum stehen. Die Männer suchen aufgeregt ihre Sachen zusammen, dabei zerbricht Franks Schreibtischlampe und der fremde Mann stürmt fluchtartig aus dem Büro heraus, an Cathy vorbei, in Richtung des Aufzugs. Nach wenigen Augenblicken in denen das Entsetzen in Cathys starrem Gesicht und stierenden Blick abzulesen ist, flüchtet auch sie, schockiert von dem Anblick durch die Büroflure zum Aufzug, verfolgt von einem nach ihr rufenden Frank. Sie kann sich allein in den Aufzug flüchten und ringt nach Atem:

> »That kiss – it barely lasts three seconds, but is possibly one of the most homoerotic moments in the history of cinema, and one in which both parties keep all their clothes on – is not only the moment of Cathy's undoing, but of Frank's too.«[79]

Dieser schicksalhafte Kuss zwischen zwei Männern wird sich auf noch mindestens fünf weitere Figuren direkt auswirken: Nicht nur auf Cathys, sondern auch auf Raymonds und das seiner Tochter, als auch auf die Leben der beiden Whitaker-Kinder, zudem auf Sybils und Franks zukünftigen Geliebten Kenny (Nicholas Joy). Der Kuss stößt eine ganze Lawine an Veränderungen los. Indirekt wird ebenso Eleanor davon betroffen sein und natürlich die gesellschaftlichen Sphären in denen sich die Whitakers bewegen, wenn hier auch nur stellvertretend als Gegenstand des allgemeinen Tratsches. Der Skandal wird nicht nur in der weißen Mittelschicht Aufsehen erregen, sondern bis in die Arbeiterklasse der Afroamerikaner seine Kreise ziehen. Doch zu diesem Zeitpunkt sind sich nur die Rezipienten der völligen Tragweite dieser Tat bewusst.

Im Haus der Whitakers sitzt Cathy im dunklen Wohnzimmer auf dem Sofa. Ihre Silhouette ist von außen durch das Fenster zwischen den Vorhängen sichtbar. Das Scheinwerferlicht eines ankommenden Autos erhellt für einen Augenblick ihr Profil. Sie wird aus ihren Gedanken zurückgeholt und bemerkt Franks Ankunft. Sie sitzt noch in ihrem Mantel gekleidet schockiert im Zwielicht des Wohnzimmers und kauert bezeichnenderweise an der gleichen Stelle wie zuvor beim Interview für die *Gazette Weekly*. Der dunkle Raum ist nur punktuell durch gelbe Lichtquellen beleuchtet und umso kontrastvoller fällt das blaue Farblicht durch die Fenster und Türen herein. Der Fernseher und die *Magnatech*-Werbung liegen ausdrüklich in völliger Dunkelheit neben ihr. Vorsichtig tritt Frank durch die hinterste Tür ins Foyer. Geis-

[78] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 29.
[79] Gill: *Far From Heaven*, 2011, S. 20.

tesabwesend beginnt Cathy eine Unterhaltung über den Kostenvoranschlag für das neue Dach. Offenbar fühlt sie sich nicht imstande mit Frank über dessen Fehltritt zu sprechen. Frank setzt an etwas zu sagen und gerät auch bei seinem Schuldeingeständnis immer wieder ins Stocken: »I don't ─ […] I don't even … See … Once. Long time ago. Long, long time ago. I had … problems. I just figured … that was ─ that was it. I never … imagined …«[80] Cathy fassungslos und ungläubig: »You had … problems? […] You never … spoke to anyone? A doctor? […] No one? I don't … I don't understand.«[81] Frank nicht bejahend, dann schüttelt er mit dem Kopf, worauf er zugibt, die Situation ebenfalls nicht zu verstehen. Sein Verhalten legt nahe, dass die ‚Probleme' nie wirklich weg waren und das einzig wirkliche Problem, das er jetzt hat, ist, dass seine Frau das ‚Problem' entdeckt hat. Sie wissen beide nicht weiter und auf Cathys Rat hin willigt er ein, einen Arzt aufzusuchen. Frank geht betroffen die Treppe hoch und Cathy bleibt allein und verstört zurück. Die Szene ist bezeichnenderweise von mehr Kommunikationslosigkeit gekennzeichnet, als von Verständnis oder Weisheit:

> »She is shocked, but not to the extent we might have expected. The hidebound world she inhabits is so cloistered, so insular, one could fully believe that it might never occur to the people who live in such a place that there should be men who desire each other sexually. In fact they all know it - and many other things they would rather not know - but their safety from challenge depends on an atmosphere of repression fomented by the pretence that they do not.«[82]

Der Schauplatz der nachfolgenden Szene ist vor dem örtlichen Medical Center. Die gesamte Szenerie ist grau in grau gehalten vor einem modernen Gebäude aus Stahl und Glas. Nicht nur Cathy trägt graue Kleidung. Die Tristesse spiegelt sich in der kühlen Umgebung der grauen Innenstadt perfekt wieder. Sie wartet auf der Treppe vor der reflektierenden Eingangsfront des Krankenhauses. Plötzlich erhellt sich auf einen Schlag die gesamte Szenerie, scheinbar als würde die Sonne durch die Wolken hindurchbrechen. Dadurch wird Cathys Aufmerksamkeit auf die gegenüberliegende Straßenseite gelenkt. Dort sitzt ein sich küssendes junges Pärchen inmitten einer bunten, paradiesähnlichen Idylle auf einer Parkbank unter einem Baum. Dieser völlig konträre Anblick der hyperreelen Szene steigert die trost- und ausweglose Situation von Cathy auf Seite der Straße. Die Kamera zeigt Cathys bitteres Gesicht, enttäuscht aber gefasst beißt sie die Zähne zusammen. Frank kommt schnellen Schrittes und nervös rauchend auf sie zu gelaufen. Die graue Farbpalette zieht sich bis hinauf in die Räumlichkeiten der Praxis. Nach der Begrüßung mit Dr. Bowman (James Rebhorn) muss Cathy im Wartezimmer auf dem Sofa Platz nehmen, während ihr Mann mit Dr. Bowman ins Behandlungszimmer geht, denn: »Actually, Mrs. Whitaker, I think it might be best if your husband and I conserved ─ in

[80] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 31.
[81] Ebd., S. 31
[82] Morrison: Introduction, 2007, S. 3.

private.«[83] Unter vier Augen referiert Dr. Bowman über die damalige Einstellung über Homosexualität:

> »Today, the general attitude regarding this *sort* of behavior is, naturally, more modern, more scientific than it's ever been before. After all, we're not living in the Dark Ages. But for those who do seek treatment, who possess the will and desire to lead normal lives, there still remains only a scant, 5 to 30 percent rate of success. For complete heterosexual conversion. Interestingly, for many, it's the treatment itself that often changes the patient's mind. One thing is certain. A successful outcome is only ever achieved when it's what the patient himself desires more than anything else in the world.«[84]

Frank möchte wissen, was die Behandlung genau umfasst. Dr. Bowman antwortet: »Treatment is usually comprised of psychiatric sessions, twice a week, sometimes more.«[85] Darauf Frank erstaunt: »Just ─ talking?«[86] Dr. Bowman führt weiter aus:

> »Electroshock aversion therapy, for instance, or hormonal rebalancing procedures. But neither of these would be part of any standardized treatment. I know it can all seem rather daunting at first. I suggest you take some time, think over the various options we discussed, discuss it with your wife ─«[87]

Die gesamte Zeit starrt Frank betroffen und zugleich voller Scham zu Boden. Das Erwähnen von Cathy alamiert ihn. Er blickt jetzt auf, lehnt sich in seinem Stuhl zurück und versucht dabei seine Gedanken zu sammeln:

> »No, I ─ I already know ─ I want to go ahead. Begin treatment. I can't ─ let this thing destroy my life ─ my family's life! I *know* it's a sickness because it makes me feel ─ despicable, dirty. I promise you Dr. Bowman, I'm gonna beat this thing. I'm gonna break it. So help me God.«[88]

Frank will sein Begehren besiegen und vernichten. Aufgrund seiner Aussage »*the second in command of the U.S. McMillan*«[89] war er der erste und rangälteste Offizier und stellvertretender Kommandeur bei der amerikanischen Kriegsmarine während des Koreakrieges. Nebenbei ist er ein exzellenter Golfer, er wird von allen Menschen sehr geschätzt, dies belegt sein beruflicher Erfolg. Es ist nur noch eine Frage der Zeit bis ihn sein nächster Karriereschritt in die Madison Avenue nach New York bringt. Er und Cathy werden gefeiert als *Mr. and Mrs. Magnatech*. Die Figur des *Mr. Magnatech* ist nicht zeitlos. Für Frank, seine Frau und für ihre komplette soziale Welt ist Homosexualität eine Krankheit, die privat behandelt werden kann und wieder verschwindet im Interesse der Wiederherstellung des äußeren Erscheinungsbildes eines heterosexuellen Familienlebens. Den Vorzeigemanager quält seine Homosexualität, dennoch wird die sexuelle Konvertierung trotz *special treatments* missglücken. Frank leidet weiter unter der Zertrümmerung seiner wahren Identität. Er lässt seine aufgestaute Aggression immer wieder verbal und durch körperlichen Rückzug, nur einmal physisch, an der stets treu-

[83] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 33.
[84] Ebd., S. 33.
[85] Ebd., S. 33
[86] Ebd., S. 33.
[87] Ebd., S. 34.
[88] Ebd., S. 34.
[89] Ebd., S. 19.

en *Mrs. Magnatech* aus. Als ein Opfer der konservativen Eisenhower-Ära wird er letztlich von seinem Leiden erlöst und findet sein persönliches Glück in den Armen eines jüngeren Mannes. Die Ansicht der Psychiatrie, Homosexualität sei eine Krankheit, wird erst 1974 durch die amerikanische psychiatrische Vereinigung offiziell revidiert.[90] Die expliziten Verweise auf Homosexualität sind ein Kontrast auf den gebrochenen und kryptischen Mann in Sirks Filmen, wie die bereits erwähnte Darstellung Robert Stacks in *Written on the Wind* oder in *Tarnished Angels*. Hierbei bedeutet dies nicht das Ende von Realismus, im Gegenteil, es lenkt die Aufmerksamkeit auf die klischeehafte Behandlung von Homosexualität, dass hat den Effekt die früheren filmischen Formen der indirekten Behandlung von Sexualität und homosexuellen Begehren zu verdrängen.[91] Dagegen ist *race*, nach Haynes, sichtbar und öffentlich, und kann nicht aus dem Blickfeld verschwinden, wie Franks homosexuelles Begehren. Dies machen die Konsequenzen von Cathys Beziehung zu Raymond evident wie sich noch an anderer Stelle zeigen wird.[92]

Auf Cathys zudringliche Fragen nach der ersten Sitzung zur gernauen Therapie, explodiert Frank vor dem Medical Center und die Situation eskaliert: »*Look!* I just want to get the whole *fucking* thing over with! Can you understand that?!«[93] Cathy starrt ihn erschrocken und angsterfüllt an, ihre Augen füllen sich mit Tränen: »Frank! Please don't —«[94] Mit einer innigen Umarmung versöhnt sich das Ehepaar und gibt sich bezeichnenderweise auf einer Treppe gegenseitig halt. Als ein wiederkehrendes visuelles Motiv kommt den Stufen auch hier eine besondere Bedeutung zu, um die emotionale Achterbahn der Gefühle zu betonen. »I'm sorry. I'm sorry. Cathy, I'm so sorry.«[95] flüstert Frank. Aber über welches ‚verdammte Ding' redet Frank? Spricht er über die Behandlung oder macht er seinem Unbehagen darüber Luft, dass er ertappt wurde und seine kleines dunkles Geheimnis gelüftet wurde. Die letzten Blätter bunten Herbstlaubes wehen über die grauen Treppenstufen und mit ihnen wird auch die letzte, vergebliche Hoffnung auf einen heterosexuellen Neuanfang für die Whitakers weggeweht.

Es folgt ein Schnitt auf die gemeinsame *Magnatech*-Werbung der Whitakers neben dem Aufzug bei *Magnatech*. Marlene erwartet Frank mit der zerbrochenen Schreibtischlampe. Sie muss die kaputte Lampe gefunden haben und holte sie vermutlich aus einem Schrank in

[90] Russo: *Die Schwule Traumfabrik*, 1990, S. 90.
[91] Auch schon Sirk (und natürlich Hitchcock) rekurrierte auf Sigmund Freud, dessen Schriften in der damaligen Zeit in den USA stark und enthusiastisch rezipiert wurden und insbesondere dessen ‚Unbehagen in der Kultur' hier eine tiefere Auseinandersetzung anbieten würde. Elsaesser hält fest, dass die Verbindungen von Freuds Theorien zum Melodram so komplex wie unübersehbar sind.
[92] Vgl. Landy, Marcia: Storytelling and Information in Todd Haynes' Films. In: Morrison, James (ed.): The Cinema of Todd Haynes. All That Heaven Allows. London/New York: Wallflower Press 2007, S. 7–24, hier S. 23.
[93] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 35.
[94] Ebd., S. 35.
[95] Ebd., S. 35.

Franks Büro – *out of the closet* – in den Frank sie panisch hineingestopft hatte, nachdem sie zerbrochen war, um alle Spuren seiner Homosexualität zu verwischen. Nun wird ihm die Lampe präsentiert als das Indiz seines ‚Problems', seiner ‚Schwäche', seines homosexuellen Begehrens. Überfordert von der Situation flüchtet Frank in sein Büro und schließt sogleich hastig die Tür hinter sich, bevor Marleen ihren Satz beenden kann. Frank bleibt dahinter stehen und verharrt, verzweifelt nach innerer Ruhe suchend. Urplötzlich spricht ihn Stan an, der im Hintergrund verdeckt von Frank sitzt und hier auf ihn gewartet hat: »Everything all right?«[96] Nachdem Frank Stan schnellstmöglich aus seinem Büro gelotst hat, greift er wieder in seine Schreibtischschublade nach dem Alkohol.

In der darauffolgenden Szene besuchte Cathy Eleanor wegen den Partyvorbereitungen. Sie laufen gerade zusammen zu Cathys geparkten Wagen als Eleanor Cathy an die anstehende Kunstausstellung erinnert, an der sie mitgewirkt hat und erwähnt, dass auch Mona Lauder zusammen mit ihren Onkel, einen Kunsthändler aus New York, anwesend sein wird:

> Eleanor: »Though I'm sorry to say Mona Lauder *will* be attending. Turns out her uncle's in town, some hotshot art dealer from New York. I think I met him at one of Mona's soirées. A bit flowery for my taste.«
>
> Cathy: »How do you mean?«.
>
> Eleanor: »Oh, you know. A touch light on his feet?«.
>
> Cathy: »You mean…«.
>
> Eleanor: »Yes, darling. One of *those*. Of course I could be mistaken. Just an impression I got.«.
>
> Cathy: »You don't care for them particularly?«.
>
> Eleanor: »Well, no, not particularly. Not that I actually *know* any. Call me old-fashioned, I just like all the men I'm around to be all man. Say! Why the third degree?«.
>
> Cathy: »It's not the third degree, I just ─ I'm interested, that's all. In your views. I read an article recently. In a magazine. ─ *What?*«.
>
> Eleanor: »*Nothing!* I'm just delighted to see you taking interest in yet another civic cause! I can see it now: ›Cathleen Whitaker and her kindness to homosexuals‹!«.
>
> Cathy: »Oh ─ that word.«[97]

Sie verabschieden sich bis zur Ausstellungseröffnung am Samstag und Cathy fährt davon. In dem Dialog der Freundinnen werden durch Eleonors Ansichten die Vorstellung eines ‚richtigen' Mannes im Gegensatz zu einem Homosexuellen verbalisiert, die sie mit ihrer Zeit und Umgebung teilt, indem sie Monas Onkel als ‚weichlich' und ‚vom anderen Ufer' beschreibt. Sie hält noch fest, dass sie es gern hat, wenn Männer ‚richtige' Männer sind:

> »Postwar social turmoil could surely be expected in the fields of sexuality and gender behavior. It could also be expected that traditional masculinity would be promoted in its usefulness for the cold war context. (Homosexuality was, after all, deemed ›un-American‹ in the McCarthy period.)«[98]

---

[96] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 36.
[97] Ebd., S. 38.

Die Figur von Cathy und ihre liberale und aufgeschlossene Einstellung dienen dazu, den Rezipienten die gesellschaftlichen Zwänge in ihren verschiedenen Erscheinungsformen sichtbar zu machen, die sowohl die ‚Rasse' als auch die Sexualität betreffen. Sie ist der soziale, kulturelle und politische Mittelpunkt des Films in der melodramatischen Erforschung der Identität von *sex*, *race* und *gender*. Dabei macht sie einerseits die Herausstellung dieser Kategorien erst möglich, indem sie sich beispielsweise in Raymond verliebt, andererseits verkompliziert sie durch ihre weibliche Mitschuld die Situation durch die Aufrechterhaltung der Lüge bezüglich des eigentlichen homosexuellen Begehrens von Frank und durch ihre Behinderung von dessen Identitätsfindung. Ihre Beteiligung hat letztlich individualisierende Konsequenzen auf die naive und eingeschränkte Weltsicht und das klischeehafte Verhalten der ihr zugewiesene Rolle.[99]

1.2.5 »There're no Negros!«[100] – Gesellschaftsleben

Am Abend vor der Ausstellungseröffnung sitzt die komplette Familie Whitaker bei einem gemeinsamen und einträglichen Dinner. Alle sind enthusiastisch, dass Frank in seiner Rolle als Vater und Familienoberhaupt mit am Tisch sitzt. Folglich bringt Cathy sogleich die Verpflichtungen gegenüber anderen und der Gesellschaft zum Ausdruck:

> »Oh heavens, that reminds me! Darling, this Saturday is that reception I told you about, for the modern art show Eleanor's group was sponsoring. You remember? […] I know how you hate these things but I simply have to go and Eleanor pleaded with me to ask you. […] David, I'm sorry, but this Saturday your mother has an engagement that simply can't be changed ─«[101]

Später am Abend im elterlichen Schlafzimmer sitzt Cathy in einem roten Hausmantel an ihrem Schminktisch. Frank liegt auf dem gemeinsamen Ehebett und verfolgt eine Ansprache von Eisenhower im Fernseher:

> »The year 1957 saw the founding of the SCLC, and it witnessed the integration struggle at Little Rock Central High School, which began in August 1957 and continued into 1959. Significantly, the film's very precise historical detail centers on this crisis. For all the TV images we see in the film, the one instance in which we actually see and hear a television broadcast features President Eisenhower's 23 September 1957 appearance on national TV to announce that he is sending federal troops to Little Rock Central High School. At this point, the school remained surrounded by the Arkansas National Guard troops that Governor Orval Faubus had posted on 2 September to prevent its integration.«[102]

---

[98] MacKinnon: *Love, Tears and the Male Spectator*, 2002, S. 138.
[99] Vgl. Landy: Storytelling and Information in Todd Haynes' Films, 2007, S. 23.
[100] »There're no Negros!« durch diesen geäußerten Satz eines betrunkenen Partygast spiegelt sich die intolerante Einstellung der kompletten weißen Gesellschaftsschicht wieder gegenüber den Afroamerikaner und darin liegen die Wurzeln des praktizierten Rassismus in Hartford. Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 48.
[101] Ebd., S. 39–40.
[102] Willis, Sharon: The Politics of Disappointment. Todd Haynes Rewrites Douglas Sirk. In: Camera Obscura 54, vol. 18, Nr. 3. Durham: Duke Univ. Press 2003, S. 131–176, hier S. 136.

Frank spiegelt sich in Cathys Schminkspiegel. Sie versucht sich mit ihm durch das Spiegelbild über die erste Therapiestunde zu unterhalten, doch ihr Mann weist sie brüsk zurück: »Cathleen, what I discuss with this doctor. It's private. That's ─ part of it. All right? I'm sorry.«[103] Cathy entschuldigt sich unterwürfig, wie es ihre anerzogene Art ist, und wechselt rasch zu einem unverfänglicheren Thema um die Konversation und damit die Kommunikation mit ihrem Ehemann aufrechtzuerhalten, auf der verzweifelten Suche nach irgendeiner Form der Bestätigung von ihm:

> »I understand, dear. I do. Oh and Frank, wait till you see the hors d'oevres! The caterers are doing such a marvelous job. I think you're going to be very pleased this year, darling. I really do.«[104]

Cathy versucht krampfhaft Aufmerksamkeit von Frank zu erhaschen, aber ohne jeden Erfolg. Unterstützt wird die Szene durch narrative und melodramatische Schlüsselmotive. Bezeichnenderweise wird abermals ein Gespräch indirekt über einen Spiegel vermittelt und nun tritt auch der Fernsehapparat direkt in Erscheinung, den bereits Sirk in *All That Heaven Allows* einsetzte. Die Verwendung des Fernsehers findet sich motivisch auf mehreren Ebenen wieder und offensichtlich liegt ein ironischer und listiger Subtext darin. Durch eine grausame Laune des Schicksals erhält Cary, nachdem sie Ron verlassen hat, von ihren Kindern Ned und Kay einen Fernsehapparat als Ersatz für das wirkliche Leben und die Liebesbeziehung, die sie von ihrer Mutter verlangten aufzugeben. Der Fernseher wird herein gerollt und exakt vor Cary platziert, damit sie sich und ihr erschrockenens und verstörtes Gesicht auf dem Bildschirm spiegelt. Der Fernseher als kraftvolle Metapher unterstreicht die lebendig begrabene Witwe. Das Gerät ist kein Fenster in die Welt hinaus, sondern die unglückliche Cary spiegelt sich darin und diese Brechung erzeugt eine kritische Distanz zu ihrer Lebenssituation. Im Gegensatz dazu ist *Far From Heaven* was die Interpretation des Fernsehers betrifft ambivalenter.[105] Das Fernsehgerät ist hier weitesgehend gutartig konnotiert und tatsächlich ein Fenster in die Außenwelt, wobei der Apparat in der Regel für die Kinder tabu ist. Der Fernseher, ein Produkt von Franks Firma *Magnatech*, wird auch für Cathy immer mehr zum Symbol der Vereinsamung, weil sie ihn nicht benutzt und das ausgeschaltete Gerät durch seine tiefschwarze, spiegelnde Bildröhre alles verschluckt. Hingegen ist für Frank der bloße Besitz des Geräts ein Beweis für seine Hingabe an *Magnatech*, schließlich versorgt er die Gemeinde mit den ersten Fernsehgeräten. Er wird auch mehrmals beim Fernsehen gezeigt, das Gerät dient ihm als Hintergrundablenkung und als ein Flucht-Mechanismus, wenn er versucht, unangenehme Gespräche mit Cathy zu vermeiden. Zugleich ist es ein Ersatz für Sexualität und ein Symbol für die

[103] Haynes, Todd: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 41.
[104] Ebd., S. 41.
[105] Vgl. Willis: The Politics of Disappointment, 2003, S. 138.

Störung dergleichen. Der Fernseher ebenso wie die wiederholt eingeblendete *Magnatch*-Werbung im Wohnzimmer und im Büro sind Vorboten, wenn nicht für den bevorstehenden Untergang der Familie, dann für die unvermeidbaren und unbequemen Veränderungen die noch anstehen, sowohl familienintern als auch außerhalb des Hauses, bezogen auf die gesellschaftlichen Tabus, die sich in Homophobie und Rassismus niederschlagen. Durch den Fernseher im Schlafzimmer verfolgt Frank in den Nachrichten Präsident Eisenhower, während dieser über die spektakulären und konfliktreichen Ereignisse in *Little Rock* (Arkansas) spricht, aufgrund der Aufhebung der öffentlichen Rassendiskriminierung. Die NAACP[106] (National Association for the Advancement of Colered People) erstritt 1954 ein Urteil des Bundesgerichtshofes zur Gleichstellung der Afroamerikaner im Schulwesen.[107] Deswegen berichtet Eisenhower von einer stattfindenden Busbeförderung von afroamerikanischen Schulkindern in andere Stadtteile, um eine Rassentrennung zu verhindern. Damit kündigt der Einspieler vom weitaus größeren, rassistischen Drama, das sich außerhalb von Hartford in der Welt entfaltet und wird die direkte Verbindung zur Rassendiskriminierung, die in Hartford gelebt wird und sich während der *Magnatech*-Party direkt im Haus der Whitakers fortsetzt.[108]

Von allen europäischen Emigranten, welche in den Fünfzigern das Hollywoodkino bestimmten und dabei in Frage stellten, war laut Seeßlen Sirk derjenige, der am meisten seine neue Heimat Amerika zum Thema machte. Denn in seinen Filmen offenbaren sich schon damals die Beschränkungen, die Engstirnigkeit und die alltägliche, gesellschaftliche Enge. Für ihn war die amerikanische Gesellschaft eine Kleinstadtgesellschaft der Vergangenheit. Er nutzte immer wieder Häuser, Wohnungen, Innenarchitekturen als Ausdruck der Gefangenschaft.[109] Das problematische Verhältnis der Gesellschaft im Eisenhower-Amerika zur Sexualität resultiert nach Seeßlen folgendermaßen:

> „Die bildhafte, ‚architektonische' Struktur vieler Sirk-Filme […] ist die Darstellung einer dreigliedrigen Unterdrückung: Die Sehnsucht nach Liebe wird unterdrückt von der Familie […]; die Familie ihrerseits ist gefangen im Haus, einer Architektur, die vollständig auf die Festigung des Zusammenhalts und auf die Anpassung ausgerichtet scheint […]; das Haus ist der Teil der (Klein-)Stadt, einer perfekten Mikro-Gesellschaft, die niemanden herein- und niemanden herauslassen will außer durch Geburt und Tod und die häufig durch moralische Instanzen […] oder vertikale Organisationen […] repräsentiert wird. Umgekehrt konstituiert die Familie das Haus, das Haus die Stadt, die Stadt die Gesellschaft. Oder anders ausgedrückt, das Haus ist der perfekte Ausdruck und das Medium für den Gleichklang von Familie und Gesellschaft."[110]

[106] Die NAACP wurde 1908 gegründet und ist eine der ältesten und einflussreichsten Bürgerrechtsorganisationen der USA. Sie ging aus dem *Niagara Movement* hervor. Hier Hauptsitz ist in Baltimore, eben dort wohin Raymond aufbricht. Vgl. Benshoff, Harry M./Griffin, Sean: *America on Film*. Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies. Malden: Blackwell 2004, S. 78.
[107] Vgl. Geiss, Imanuel: *Geschichte des Rassismus*. Frankfurt/Main: Edition Suhrkamp 1988, S. 297.
[108] Vgl. Gill: *Far From Heaven*, 2011, S. 69–70.
[109] Vgl. Seeßlen: *Kino der Gefühle*, 1980, S. 127.
[110] Ebd., S. 128–129.

Sirk mochte die amerikanische Gesellschaft, konnte jedoch ihre Befremdlichkeit nie ganz überwinden, was sich in der ‚Künstlichkeit' seiner Melodramen aufhebt. Sirk, ebenso wie Haynes, umgibt seine Heldinnen in ihren Häusern mit Spiegeln und glatten Oberflächen. Diese zeigen keine Reflexionsbilder, sondern die Betonung liegt auf den glatten Oberflächen ohne Tiefe. Zugestellt sind die Räume, in denen sie nur agieren anstatt zu reagieren, von kalten Abbildern ihrer selbst. Noch im Fernseher, der geradezu zeremoniell in die Mitte des Wohnzimmers gestellt wird, ist nichts zu sehen als das Glas, die Scheibe, der Spiegel, hinter den nicht zu gelangen ist. Das Fernsehgerät wird zu einem Symbol der Pazifizierung der Frau, der Verstellung ihres Wegs. Dadurch ergibt sich ein enger Kreis im Wohnzimmer: Tisch, Sofa, Fernseher, eine regelrechte *mise en abyme* der Gesellschaft, die Mauern aus Worten und Gehässigkeiten baut.

Es ist der Tag der Ausstellungseröffnung. Monas Onkel, der Kunsthändler Morris Farnsworth (J. B. Adams), wird kurz aber durch sein exaltiertes, flamboyantes Auftreten und Erscheinungsbild für die Rezipienten als eindeutig homosexuell eingeführt: »Farnsworth's character is written as a shameless appeal to the viewer's instinctive dislike of everything he is designed to represent.«[111] Eleanor schafft es Cathy von ihm zu befreien und ermöglicht ihr die Ausstellung in Ruhe zu besuchen. Cathy steht völlig versunken vor einem Bild von Picasso, als sie durch ein grelles Blitzlicht überraschend aus ihren Gedanken gerissen wird. Die vorwitzige Mrs. Leacock mit ihrem Fotografen haben Cathy entdeckt: »Pardon me, dear, but it was too lovely to resist: wife of Hartford Executive Communing with Picasso!«[112] Verglichen mit dem beständigen Läuten des Telefons, ist die Kamera lediglich ein lästiges Ärgernis für Cathy. Obwohl die Kamera eine besondere Fähigkeit auszeichnet: Sie konnte sich ohne Cathys Erlaubnis beziehungsweise ohne ihr Wissen Zutritt zu ihrem Haus verschaffen und ihre Privatsphäre ausspionieren, bis Cathy das Gerät hier buchstäblich im Gesicht landet und sie daran erinnert, dass sie unter ständiger Beobachtung und Überwachung steht. Während des Gesprächs mit Mrs. Leacock entdeckt Cathy, dass Raymond und seine Tochter in einer hinteren Ecke des Raums stehen. Die beiden einzigen Afroamerikaner werden durch orangenes und blaues, fast sakrales Licht betont, das durch farbiges Fensterglas in den Raum fällt. Cathy lässt die *Weekly Gazette* stehen, sie geht erfreut auf Raymond zu und wird Sarah vorgestellt. Das Zusammentreffen von Cathy und Raymond zieht die komplette Aufmerksamkeit aller Ausstellungsbesucher auf sich. Im Gespräch mit Raymond betont Cathy ausdrücklich ihren Glauben an die Gleichberechtigung der ‚Rassen':

[111] Gill: *Far From Heaven*, 2011, S. 63.
[112] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 42.

> »Because you know I'm not prejudiced. My husband and I have always believed in equal rights for the Negro, and support the NAACP. […] I just ─ I wanted you to know.«[113]

Sarah wird von ihrem Vater zum Spielen auf den Hof geschickt, damit er sich ungestört mit Cathy unterhalten kann. Das Mädchen trifft dort auf drei weiße Jungs, die nichts mit ihr zu tun haben wollen und sie einfach ignorieren. Es erfolgt eine Überblendung von der isolierten Sarah draußen im Hof hinein in die Ausstellungsräume zum Bild *The Nightingale's Song at Midnight and the Morning Rain* (1940) von Joan Mirò. Raymond fragt Cathy nach ihrer Meinung zu Moderner Kunst und sie erwidert:

> »It's hard to put into words really. I just know what I care for and what I don't. Like this ─ I'm not sure how you pronounce it ─ Mirra?«[114]

Raymond verbessert sie, spricht ihr den Namen richtig vor und sie wiederholt:

> »Miró. I don't know why but I just adore it. The feeling it gives. I know that sounds terribly vague.«[115]

Er ermuntert Cathy weiter und führt weiter aus:

> »No. It actually confirms something I've always wondered about modern art, abstract art.[…] That perhaps it's just picking up where religious art left off. You know. Trying to somehow *show* you divinity, put it up there on the wall. The modern artist just pares it down to the most basic elements of shape and color. But when you look at that Miró, you feel it just the same.«[116]

Raymonds intellektuellen Fähigkeiten und seine Darstellung brechen konsequent mit dem Klischee und der Figur des ‚dummen Schwarzen', dass die weiße Gesellschaft nur zu gern bestätigt sehen würde, denn er wird hier als ein heroisches Vorbild porträtiert. Das gesamte Publikum der Ausstellung, besonders Mona und Mr. Farnsworth, haben die beiden nicht aus den Augen gelassen und verfallen dementsprechend in schallendes Gelächter nachdem Raymond seine Ausführungen zu moderner Kunst beendet hat:

> »Divinity, for Haynes, consists in freedom of expression, emancipation from social constrain, an unimpeded search for sexual happiness and an independent sense of selfhood. This film presents a powerful examination of the relationship between art and society, identity and emotion, ideology and conflict in a non-naturalistic language which allows for greater audience empathy and a more profound intellectual resonance as both the characters and the audience learn new ways in which to feel.«[117]

Vor dem Meisterwerk von Joan Miró zeigen sich Cathy und Raymond erstmals zusammen in der Öffentlichkeit und ihre gemischtrassige Freundschaft wird öffentlich etabliert. Zur selben Zeit wenn Cathy und Raymond eine emotionale Einheit und romantisch-tröstenden Zuspruch beieinander finden, wird Sarah vor dem Gebäude mit Vorurteilen und mit sozialer Ausgren-

---

[113] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 44.
[114] Ebd., S. 45.
[115] Ebd., S. 45.
[116] Ebd., S. 45–46.
[117] Bernier, Celeste-Marie: *Beyond the surface of things*: Race, Representation and the Fine Arts in *Far from Heaven*. In: Morrison, James (ed.): The Cinema of Todd Haynes. All That Heaven Allows. London/New York: Wallflower Press 2007, S. 122–131, hier S. 125–126.

zung konfrontiert, als sie versucht, mit den weißen Kindern im Hof zu spielen. Die Szene bietet eine klare Demonstration des befreienden Potenzials der Phantasie und Vorstellungskraft für neue Möglichkeiten jenseits gesellschaftlicher Konventionen, während zur gleichen Zeit Individuen gezwungen werden, der gesellschaftlichen Mehrheit zu folgen. Es wird versucht, unter der Oberfläche Gefühlen Ausdruck zu verleihen, die nur schwer in Worte gefasst werden können. In diesem Zusammenhang ist auffällig, dass sich eine Miró-Reproduktion auch in Franks Büro findet. Sie war für die Rezipienten hinter seinem Schreibtisch zu sehen, unterdessen er einen anderen Mann küsste und dabei erwischt wurde. Die Handlungen der Transgression werden durch dieses künstlerische Motiv angekündigt.

Eleanor bemerkt Cathys publikumswirksame Verfehlung in den Reaktionen der anderen Besucher und macht sie direkt darauf aufmerksam: »Cathy, who on earth was that man? You have the whole place in a clamor!«[118] Cathy genervt: »Oh for heaven's sake, why? Because of that riciculous story? […] His name's Raymond Deagan. He's Otis Deagan's son.« Eleanor entsetzt: »Your gardener? […] Well you certainly seem on familiar terms with the man.« Cathy: »Oh what does that mean? Familiar terms? He happens to have some very enlightening views on Miró.«[119] Demnach ist die Eröffnung der Kunstausstellung eine der wichtigsten Szenen des Films, denn:

> »The art show, […], presents a useful shorthand for Haynes' aesthetic innovations and thematic concerns. In this scene, the director juxtaposes the search for ideal and elemental forms of expression in the fine arts against constraint in social roles and consequent suffering encountered in daily life. […] These scenes offer a clear demonstration of the liberating potential of the imagination to create new possibilities while, at the same time, individuals are forced to live according to social contract. […] The use of the fine art in this film offers Haynes a vehicle via which he can suggest not only the traumas and oppressions of society produced by human error but also the creativity that is made possible only by that which is socially seen as moral fallibility.«[120]

Das Melodram baut auf einer komplexen Farbpalette als Barometer für die Tiefen menschlicher Emotionen auf und nutzt ebenso den Verlauf der Jahreszeiten, also die zyklischen Veränderungen um ungesagte, komplexe Begriffe auszudrücken. Mit der Betonung auf die reduzierte ästhetische Darstellung moderner Kunst und ihrer abstrakten Essenzen wird den Protagonisten ermöglicht, durch die abstrakte Kunst ihr reiches Innenleben komplexer Gefühle zu entdecken und zu erforschen. Der Fokus liegt auf dem menschlichen Leid bei der Aufdeckung des gesellschaftlichen Drucks auf Konformität. Dadurch wird der freie Wille gelähmt und die Menschen sind unfähig zu kommunizieren.[121] Ebenso wie Cathy und Raymond unter das Durcheinander von chaotischen Linien, Formen und Farben in *The Nightingale's Song at*

[118] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 46.
[119] Ebd., S. 47
[120] Bernier: *Beyond the surface of things,* 2007, S. 123–124.
[121] Vgl. ebd., S. 123.

Midnight and the Morning Rain sehen müssen, um die tiefere Bedeutung und Symbolhaftigkeit in Mirós Werk zu finden und damit ihre grenzüberschreitenden Einheit zu etablieren, ebenso werden die Rezipienten angeregt unter die melodramatische Oberfläche zu blicken und die emotionale Komplexität voll zu entdecken und zu interpretieren.

Dass Rassenkonflikte nicht zu überschminken sind zeigt Sirk in seinem letzten, in den USA gedrehten, Film *Imitation of Life*, ebenfalls ein Remake des gleichnamigen Melodrams von John M. Stahl. Das Melodram von 1958 wurde von Kameramann Russell Metty in Eastmancolor gedreht. Metty war daneben auch für die Farbdramaturgie in *Magnificient Obsession*, *All that Heaven Allows*, *Written on the Wind* und *A Time to Love a Time to Die*[122] mitverantwortlich. In diesen Film ist auch eine zunehmend künstlich werdende Umgebung aus Farbe und Licht eingebaut. Sirk inszeniert in *Imitation of Life* Hautfarbe gekonnt, denn diese ist als ein letzter Signifikant nicht zu vertuschen. Eine zunächst erfolglose Schauspielerin Lora Meredith (Lana Turner) ohne ein Engagement, opfert ihr Familienglück dem Traum von der großen Schauspielkarriere, der sich später am Broadway realisiert. Zufällig lernt sie mit ihrer Tochter Susan am Strand die Afroamerikanerin Annie Johnson (Juanita Moore) und deren Tochter Sarah Jane (Susan Kohner) kennen. Annie wird die Haushälterin von Lora und Ersatzmutter für Susan. Die Tochter der schwarzen, und verwitweten Haushälterin, lässt, da ihr Vater weiß ist, ihre Hautfarbe nicht als schwarz erkennen und verleugnet so scheinbar erfolgreich ihre Herkunft (Stichwort: Passing[123]). Dadurch entwickelt sich ein Rassismus-Aspekt. Der Traum der fast weißen Sarah Jane ist es, gegenüber ihrer afroamerikanischen Mutter Annie als eine Weiße zu erscheinen, um ihrer gesellschaftlichen Situation zu entkommen und am vermeintlich besseren (weißen) Leben teilzuhaben. Dafür opfert Sarah Jane ihre Familie und ihre Freundschaften um den gesellschaftlichen Status einer Weißen zu erlangen. Sie verschwindet und flüchtet letztlich aufgrund ihrer Identitätslosigkeit als Revuetänzerin in die künstliche Scheinwelt des Nachtlebens, der Farben und des Glamours. Ebenso will Lora unbedingt um jeden Preis ein Theaterstar sein. Aber nicht aus persönlichem Interesse, sondern aufgrund der vielversprechenden Vorteile und gesellschaftlicher (Aufstiegs-)Chancen. Der emotionale Höhepunkt des Films ist die Trauerfeier zur Ehren von Annie.[124] Die Imitation des Lebens ist nicht das wirkliche Leben. Sarah Jane wählt die Imitation des Lebens, statt sich

[122] *A Time to Love a Time to Die* (USA 1958) R: Douglas Sirk, DB: Orin Jannings basierend auf dem Buch *Zeit zu Leben und Zeit zu Sterben* (1954) von Erich Maria Remarque.
[123] Passing (von engl.'to pass for/as') ist das soziologische Phänomen, dass die soziale Identität einer Person – sex, class, race, gender, etc. – versteckt wird, damit sie von Anderen nicht erkannt wird. Damit diese nicht den mit dieser Identität verbunden gesellschaftlichen Erwartungen, Normen und Rechten unterliegt. Philip Roths Roman *The Human Stain* (2000) wird als eine sog. *passing novel* postuliert. Die gleichnamige Verfilmung (2003) stammt von Robert Benton nach dem Drehbuch von Nicholas Meyer mit u.a. Nicole Kidman, Ed Harris und Anthony Hopkins.
[124] Mahalia Jackson singt zur finalen Trauerfeier das Spiritual *Trouble of the World*.

dem Leben als Schwarze zu stellen. Der Film ist ein Stück Gesellschaftskritik an Weiß und an Schwarz. Denn niemand kann dem, was er ist, entkommen. Sirk versuchte ein gesellschaftliches Bewusstsein zu einem Filmthema zu machen, die Weißen wie die Schwarzen führen ein imitiertes Leben. In *Imitation of Life* glauben die Rezipienten dem Happy-End nicht und das müssen sie auch nicht, denn nur das pompöse Begräbnis bleibt in Erinnerung.[125] Das ironische Happy-End lässt die Rezipienten die Trostlosigkeit spüren, auch wenn danach eine glückliche Wendung angedeutet wird. Es scheint alles in Ordnung zu sein, aber die Rezipienten wissen sehr wohl, dass dem nicht so ist, denn alles wird wieder anfangen, falsch zu laufen. Der Kreis wird sich schließen, aber das Entscheidende ist, er kann auch durchbrochen werden. Alle Figuren haben noch wirklich Hoffnung.[126] In *Imitation of Life* steigert sich die Künstlichkeit der Farben zum Konflikt mit dem Körper. Hier zeigt sich in einem Amerika der fünfziger Jahre neben dem Rassenkonflikt, auch die Auseinandersetzungen zwischen den Generationen und den Geschlechtern. Das Hauptthema ist, wie der Titel vorgibt, die Nachahmung des Lebens, des ‚So-Tun-als-ob', die Glamourwelt des Broadway und des Nachtlebens verwandeln sich durch die Konfliktballung in eine verlockende aber fragile Scheinwelt. Dass *Imitation of Life* einen Ruf als antirassistischen Film genießt, hängt für Gertrud Koch damit zusammen, dass in den fünfziger Jahren schwarze Themen und Darsteller kaum zu sehen waren und der Film insofern eine Ausnahme darstellte. Sie führt weiter aus, dass in den meisten Sirk-Filmen Gemeinschaften miteinander konfrontiert werden, die über Werte konstituiert sind, und Gesellschaften, die formale Regeln folgen. Die vermittelten Werte sind meist elitär über Auserwählte vermittelt, die Gesellschaften werden dagegen als degeneriert und korrupt gezeigt: „Insofern gilt Sirk als Gesellschaftskritiker."[127]

Die ethnisch konnotierte Farbigkeit ist auch in *Far From Heaven* zu finden, beide Haushälterinnen, sowohl Annie als auch Sybil stehen sich in einigen Filmszenen sehr nahe. Beide Haushälterinnen sind alleinstehend, religiös und in ihrer jeweiligen Kirchengemeinde sehr aktiv. Das bedeutet für sie nicht nur ein Halt in der Gemeinschaft, sondern auch der Zugang zu Bildung.[128] Die prototypische, melodramatische Behandlung von Rassenkonflikten bildet *Uncle Tom's Cabin*[129] mit unzähligen Verfilmungen und der Etablierung eines afroamerikani-

[125] Obwohl Sirk nach *Imitation of Life* in der Position war, zu seinen eigenen Bedingungen frei arbeiten zu können, denn der Film wurde der größte Erfolg und Geldbringer für Universal seit dessen Gründung, wusste er schon vor Drehbeginn er würde Hollywood verlassen. Diese Entscheidung verstand niemand in Hollywood, denn Erfolg ist alles und Sirk hört auf dem Gipfel seiner Karriere auf. Vgl. Block/Töteberg: *Douglas Sirk*, 1997, S. 185+224.
[126] Vgl. Ebd., S. 180–183.
[127] Koch: Von Detlef Sierck zu Douglas Sirk, 1988, S. 127–128.
[128] *Imitation of Life* (USA 1934) war ein Reflex auf die liberale Zeitstimmung unter der Politik des New Deal. Die Geschichte zwischen einer weißen und einer schwarzen Witwe und ihren Töchtern idealisiert die Harmonie zwischen den Rassen
[129] Basierend auf dem gleichnamigen Roman (1851) von Harriet Beecher Stowe.

schen Ideals. Die stereotype Figur der gutmütigen Black Mammy wird weiterentwickelt von einer komischen, klischeehaften Charakterisierung zu einer menschlichen Dimension als eine Art Muttergestalt. Diese Bildung zeichnet wiederum auch den gütigen Gärtner Raymond aus und bricht mit dem Klischee des dummen, animalischen Stereotyps eines Schwarzen. Ebenso wie die Darstellung von Sarah Jane als *tragic mulatto* als lebender Beweis für die Folgen der Rassenvermischung in *Imitation of Life* eine gewisse Vertiefung erfuhr, wurde auch ihrer Mutter als afroamerikanische Figur eine erotische wie bürgerliche Identität zugestanden.[130]

Was die Notwendigkeit des Country Clubs bei Sirk in *All That Heaven Allows* ist, sind bei Haynes in *Far From Heaven* die allgegenwärtigen gesellschaftlichen Verpflichtungen wie Cocktailpartys und Ausstellungseröffnungen. Sie dienen klischeehaft dem vorherrschenden Elitarismus, sind die gelebte Privilegiertheit und bilden den sozialer Fokus für die kleine, weiße Gesellschaft in Hartford.

Es ist der Abend des Dinners für *Magantech* bei den Whitakers. Das Haus ist überfüllt mit Menschen. Cathy schwirrt als perfekte und beliebte Gastgeberin durch die Räumlichkeiten und kümmert sich um die Zufriedenheit ihrer Gäste, sie trägt ein rotes Satinkleid. Eleanor, immer als moralische und tatkräftige Unterstützung an ihrer Seite, trägt komplementär dazu ein grünes Abendkleid. Auf der Party ist die Brutstätte von Klatsch und Snobismus zu finden, insbesondere repräsentiert durch die Figur der Mona Lauder, in *All That Heaven Allows* namens Mona Plash. Auf gesellschaftlichen Treffen eskalieren nicht umsonst immer die (melo-) dramatischen Situationen, um die Einstellung der Gesellschaft gegenüber den Hauptprotagonisten zu zeigen. Der Status der Witwe Cary und ihre Optionen bezüglich eines möglichen Lebenspartners werden immerzu im Country Club angezweifelt. Zuerst trägt sie als verfügbare Frau und Neu-Single ein auffälliges rotes Kleid, entweder sie bevorzugt nun die Begleitung des älteren Harvey, der ihr nur eine asexuelle Kameradschaft versprechen kann, oder sie lässt sich auf eine Affäre mit dem verheirateten Howard Hoffer ein, der ihr während des Tanzens unmissverständlich sein eindeutiges Interesse zeigt. Jedoch als sie später mit Ron als Paar auftritt und damit die letzte, aber für die Gesellschaft völlig inakzeptable, Option offenbart, entsteht angeheizt durch Monas empörte Anfeindungen ein Kampf zwischen Ron und dem angetrunkenen Howard. Demnach wurde von Mona Lauder die Ausstellungseröffnung genutzt, um Klatsch und Attacken in Bezug auf Cathy zu verbreiten. Auch Frank entgleist während der heimischen Dinnerparty aufgrund seines Alkoholkonsums verbal und stellt seine Frau vor der gesamten Gesellschaft bloß. Zur Eröffnung der Szene wird eine beiläufige Unterhaltung der Partygäste über Rassendiskriminierung verfolgt und eine ältere Dame äußert:

[130] Vgl. Seeßlen: *Kino der Gefühle*, 1980, S. 187 ff.

> » … Not to say that I'm against integration, mind you. I do believe it's the Christian thing to. But I still say what happened in Little Rock could just as easily have happened here in Hartford.«[131]

Damit werden die erheblichen Rassenunruhen in *Little Rock* nochmals direkt angesprochen und thematisiert, nachdem Frank Präsident Eisenhowers Ansprache vom 23. September 1957 in den Fernsehnachrichten dazu verfolgt hatte.[132] Neun afroamerikanischen Schülern (*Little Rock Nine*) wurde nach Aufhebung der Rassentrennung als ersten Afroamerikanern der Besuch der *Little Rock Central High School* ermöglicht, aber erst nach gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen Schwarzen und Weißen, für die sogar die Armee zur Beruhigung der Lage eingesetzt werden musste. Die Ausschreitungen hielten trotzdem bis 1959 an.[133] Daraufhin erstickt ein anderer Partygast die Befürchtungen im Keim:

> »Nonsense! […] Well, for one thing, there's no Governor Faubus in Connecticut. But the main reason – There're no Negros!«[134]

Die Aussage, dass es in Hartford keine ‚Neger' gibt, steht deutlich im Kontrast zur Wirklichkeit. Die Kamera schwenkt und zeigt das ausschließlich afroamerikanische Servicepersonal unter den Gästen der Abendgesellschaft. Diese Art des Spiegeleffekts wird ausgelöst indem das gesagte Wort ‚Neger' mit der Wirklichkeit kontrastiert wird, dass das Servicepersonal ausschließlich aus Schwarzen besteht. Der gesellschaftliche Spiegel wird den Rezipienten durch die Kamera vorgehalten. Die entsetzten Gesichter der anwesenden Schwarzen zeigt die Realität dieser Zweiklassengesellschaft und ist der sichtbare Beweis für die ‚weiße' Verblendung und Verleugnung. Das Verhalten des zu laut lachenden Partygasts über seinen eigenen Witz beziehungsweise über seine eigene, verzerrte Wahrnehmung der Realität, steht symptomatisch für die damalige Zeit: „Die Eisenhower-Ära, an der Oberfläche langweilig und restaurativ, war voller Widersprüche und sozialer Gärprozesse."[135] Das angesprochene Thema wird von Dick Dawson genutzt, um abermals durch eine Anspielung die Aufmerksamkeit auf Cathys liberale Einstellung gegenüber Minderheiten zu bringen:

> »No, but I do hear there are some rather dangerous pro-integration types. Right here in Hartford! […] Some very attractive ones in fact. Noted, I'm told, for their kindness to Negroes!«[136]

---

[131] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 47
[132] Vgl. Willis, Sharon: The Politics of Disappointment. Todd Haynes Rewrites Douglas Sirk. In: Camera Obscura 54, vol. 18, Nr. 3. Durham: Duke Univ. Press 2003, S. 131–176, hier S. 136. Am 24. September 1957 wurden die Truppen nach Little Rock geschickt. Vgl. Joyrich, Lynne: Written on the Screen: Mediation and Immersion in *Far From Heaven*. In: Camera Obscura 57, Vol. 19, Nr. 3. Durham: Duke Univ. Press 2004, S. 187–219, hier S. 207.
[133] Vgl. Joyrich, Lynne: Written on the Screen: Mediation and Immersion in *Far From Heaven*. In: Camera Obscura 57, Vol. 19, Nr. 3. Durham: Duke Univ. Press 2004, S. 187–219, hier S. 207.
[134] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 47–48.
[135] Seeßlen: *Kino der Gefühle*, 1980, S. 197.
[136] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 48.

Sofort unterbindet Cathy das Thema indem sie anbietet den Gästen die Gläser aufzufüllen. Sie erhält von allen Seiten Komplimente, besonders Stan tut sich hier hervor. Frank sitzt stark alkoholisiert auf dem Sofa und kommentiert Stans höfliche Komplimente an die Gastgeberin, angestachelt insbesondere durch Stans Empfehlung an den Glückspilz Frank, der das Privileg genießen darf, mit solch einer bezaubernden Frau wie Cathy zusammen zu sein. Mit der transgressiven Attitüde und *male hysteria* eines Kyle Hadley sagt er:

> »Smoke and mirrors, fellas! That's all it is. You should see her without her face on!«[137]

Frank spricht mit ›mirrors‹ das ‚Blendwerk' und die Täuschung direkt an. Nicht nur die geschminkte ‚aufgesetzte Maske' seiner Frau, sondern indirekt auch seine eigene ‚heterosexuelle' Maskerade und auch das aufgesetzte Verhalten der weißen Gesellschaft. Die Gespräche verstummen und die ausgelassene Partystimmung erreicht ihren Tiefpunkt, insbesondere Eleanor ist entrüstet von Franks verbaler Entgleisung. Cathy entspannt als perfekte Gastgeberin auf ihre besondere Art die Situation mit einem geschulten Lächeln:

> »*No*, he's absolutely right. We ladies are never really what we appear. And every girl has her secrets!«[138]

Ihr am besten gehütetes Geheimnis ist nicht das ihrer Schönheit, sondern selbstverständlich die wahre Sexualität ihres Ehemannes. Jedoch wird schon bald ihr ‚offenes' Geheimnis, die aufkeimende Beziehung zu Raymond, öffentlich dargeboten werden. Die Augen der sie beständig beobachteten Gesellschaft werden die erotische Bedeutung dieser Beziehung feststellen, bevor Cathy selbst die Möglichkeit hat sie zu entdecken.

Durch die Gegenüberstellung der Geschichte von Franks homosexuellem Begehren mit den Geschehnissen der afroamerikanischen Bevölkerung, stellvertretend repräsentiert durch Raymond und Sybil, gelingt Haynes ein spannungsvoller Kontrast zwischen Schwarz und Weiß, von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Der Regisseur selbst dazu:

> »I do believe in the limits of representation. […] and I think they define all three themes [race, sexuality, gender; Anm. d. V.] It became clear as I was writing the script that the theses of sexuality and race were counterbalances, with the woman as the force separating them. One was condemned to secrecy and the other to a public backdrop; one was buried within the domestic setting and the other was unavoidably visible and open to rampant projection.«[139]

Es folgt ein Toast von Doreen auf *Mr. and Mrs. Magnatech* als ein erneuter Versuch die peinliche Lage zu entspannen. Eleanor nimmt Cathy trotzdem beiseite und spricht sie am Treppenabsatz auf Franks Zustand an und Cathy beschwichtigt sie nur. Als die Party vorbei ist, sitzt Frank allein im Halbdunkel des Wohnzimmers. Rotes und blaues Farblicht verstärken

---

[137] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 48.
[138] Ebd., S. 48.
[139] Lim, Dennis: Heaven sent. Interview with Todd Haynes und Julianne Moore. Village Voice, 29. Oct 2002, <http://www.villagevoice.com/2002-10-29/news/heaven-sent/> Zugriff: 13.09.2012.

seine innere Zerrissenheit in diesem Moment. Cathy beginnt ein unverfängliches Gespräch über die äußerst gelungene Party und endet damit, dass sie sich nur gewünscht hätte, es wäre nicht so ‚hässlich' geworden. Frank überrumpelt sie mit einem innigen Kuss, bestärkt durch den Alkohol, mit dem er sich für diese Tat regelrecht Mut angetrunken haben muss. Sie schaffen es sogar, sich kurzzeitig auf das Sofa zu legen, doch Frank bricht mittendrin ab – er kann nicht. Cathy beruhigt ihn indem sie in aufmunternd streichelt, doch er will nicht angefasst werden. Tatsächlich spricht er direkt die Möglichkeit an, dass ein Freund der Familie, Dick Dawson oder auch Stan, nur allzu gern bereit wären ihre sexuellen Fähigkeiten zur Verfügung stellen, um Cathy sexuell zu befriedigen. Sie versucht ihn einfühlsam zu beschwichtigen:

> »Frank, please. *You're* the only man I'd ever ─ […] You're all men to me, Frank! And *all man!*«[140]

Frank rastet aus: »STOP IT!«[141] Er wehrt ihre Hand mit einer schnellen Armbewegung ab und schlägt ihr dabei versehentlich mit seinem Manschettenknopf ins Gesicht. Erschrocken von seiner Tat springt Frank auf. Cathy bittet ihn geistesgegenwärtig nur um einen Eisbeutel. Er trottet überfordert davon und sie bleibt allein zurück. Sie hält ihr Gesicht in den Händen und verbirgt dadurch nicht nur ihre Tränen des Schmerzes, sondern auch der Scham und des Kummers. Blaue und rote Lichtkontraste dominieren weiterhin die Szene und unterstreichen die aggressive Situation.

1.2.6 »Suddenly everything's changed.«[142] – Normalität

Am nächsten Morgen sitzt Cathy an ihrer Frisierkommode und versucht ihre Haare so in die Stirn zu frisieren, um die Wunde von Franks Schlag bestmöglich zu tarnen. Von ihrem Fenster aus entdeckt Cathy, dass Eleanor bereits auf dem Weg durch den Vorgarten ist, um das Service abzuholen, das sie ihr für die Party geliehen hatte. Cathy nimmt einen tiefen Atemzug und geht zur Haustür. Natürlich fällt Eleanor sofort die neue, ‚süße' Frisur auf und die Wunde auf Cathys Stirn bleibt ihr auch nicht viel länger verborgen. Eleanor fällt regelrecht das Lächeln aus dem Gesicht:

> »What happend to your head? […] Did something happen ─ between you and Frank? [..] Cathy, I'm your best friend. […] Cathy I'm your dearest and closest friend in the world. You call me. Day or night. You hear?«[143]

---

[140] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 52.
[141] Ebd., S. 52.
[142] »Suddenly everything's changed.« diese Aussage von Cathy bezieht sich nicht nur auf ihren Terminkalender sondern spricht die Veränderungen von Frank an und bringt gleichzeitig auch ihre sich verändernde Gefühlslage gegenüber Raymond zum Ausdruck. Ebd., S. 56.
[143] Ebd., S. 53.

Cathy stellt sich unwissend und entschuldigt sich damit, dass sie gegen eine Tür gelaufen sei und beteuert, dass rein gar nichts vorgefallen ist. Sie unternimmt den Versuch und setzt an Eleanor die Wahrheit zu sagen, aber sie verstummt sogleich. Die Frauen blicken sich gegenseitig direkt in die Augen und diese füllen sich mit Tränen. Eleanor nickt wissend. Um die entgegengesetzte Situation der beiden Frauen zu unterstreichen, harmonieren ihre beiden Kostüme nicht mehr durch sich entsprechende Farben und kontrastvolle Muster miteinander. Scheinbar schwindet bereits hier Eleanors Solidarität und Freundschaft gegenüber Cathy. Cathy schafft es nicht, mit ihrer engsten Freundin über den Vorfall offen zu sprechen und flüchtet, nachdem sich Eleanor schweren Herzens von ihr verabschiedet, nicht zurück ins Haus, sondern in den Garten, um ihren Heulkrampf zu verbergen. Dort trifft sie auf Raymond, der durch sein grünes Hemd in der ihn umgebenden Natur verschmilzt. Verständnisvoll bietet er ihr an sie auf eine Spritztour mitzunehmen, um den Kopf frei zu kriegen. Ihre Unterhaltung wird erneut durch das Motiv des Telefonklingelns unterbrochen. Cathy wird von Sybil ins Haus gerufen und sie lehnt Raymonds Einladung höflich ab. Doch durch das Telefonat wird ihr ein Wechsel im Fahrdienstplan mitgeteilt, dadurch hat sie den Nachmittag plötzlich frei und sie eilt schnell Raymond hinterher, der noch seinen roten Truck belädt. Sie untermauert ihren Sinneswandel lächelnd mit: »Well, wouldn't you know it. I just received a call and suddenly everything's changed. Anyway. I just …«.[144] Und plötzlich ist alles anders. Eine allseits aufmerksame Sybil beobachtet durch ein Fenster skeptisch Cathy, als sie in Raymonds Truck einsteigt. Raymond fährt Cathy durch eine ländliche Gegend hinaus in die ‚Wildnis' und damit weit weg von den repressiven Konventionen der Kleinstadt. Auf ihrem Ausflug überreicht er ihr einen Zweig der Hamamelis, der blühenden Zaubernuss. Das ist ein bewusstes Zitat und damit ein direkter Verweis auf *All that Heaven Allows*, hier schenkt der Gärtner Ron der Witwe Cary den Zweig eines ‚Liebesbaumes', welcher nur dort wächst, wo die Liebe zu Hause ist. Alle Naturelemente im Film, die Bäume und Zweige, stehen in direktem Zusammenhang mit dem Beruf des Gärtners und bilden eine metaphorische Verweiskette für die wachsende Liebe zwischen Raymond und Cathy. Raymond belehrt sie: »Hamamelus … Flowering witch hazel. Fairly rare in these parts. […] Sometimes a little green, some fresh air just helps put things back on the shelf. 'Cause it sure can be a disheveling world out there, every now and again.«[145] Cathy: »I'll say it can.«[146] Die Szene wurde gekürzt. Ursprünglich war im Drehbuch vorgesehen, dass Cathy Raymond erzählt, dass ihr Ehemann sich Hilfe bei einem Spezialisten holt und sich in psychologischer Behandlung befindet.

[144] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 56.
[145] Ebd., S. 57.
[146] Ebd., S. 57.

> Cathy: »I know he's in good hands ─ It's just … What with everything that's been going on recently, it just ─ I don't know ─ feels at times like there's no one left in the world I can *talk* to! Except you!«
>
> Raymond: »Well. Sometimes it's the people outside our world we confide in best. «
>
> Cathy: »Why? Just because they're outside?«
>
> Raymond: »And because they may have had experiences similar to ours. Because they care to listen.«
>
> Cathy: »And once you do. Confide. Share those experiences with someone. They're no longer really outside, are they?«[147]

In diesem Moment ist es Cathy, und nicht Raymond, die in der Lage ist sich eine Welt jenseits der binären Vorstellungen von Differenz vorzustellen. Indem sie zu verstehen beginnt, dass die emotionale Nähe und Vertrautheit nicht nur die sozialen Grenzen und einfachen Vorstellungen von ‚Insider' und ‚Outsider' verwischen, sondern sogar stürzen kann. Erst jetzt entdeckt Raymond die Wunde an ihrer Stirn und fragt, ob Frank dies verschuldet hat. Cathy versichert Raymond, dass es nicht mit Absicht passierte:

> »He didn't mean to strike me. […] Heaven knows we all have our troubles. I'm sure you yourself … […] Oh, I don't know. Ever since running into you at the exhibition … Well I just kept wondering what it must be like. Being the only one in a room. Colored, or whatever it was. How that might possibly feel. I'm sure I've never ─«[148]

Wieder einmal verschmilzt Raymond perfekt durch die Farbigkeit seiner Kleidung mit der ihn umgebenden Natur. Auf ihrem spontanen Spaziergang durch den bunten Herbstwald sticht Cathy durch ihre violette Kleiderwahl und besonders durch den lila Seidenschal heraus. Darauf entgegnet er:

> »Well, I suppose it's something you sort of grow accustomed to. Over time. Don't get me wrong. There *is* a world ─ even right here in Hartford ─ where everybody does indeed look like me. Only trouble is, very few people ever leave that world. I just want what any father wants for his child, the opportunities growing up I never had. «[149]

Hier inmitten des herbstlichen Blätterwaldes an dem kleinen Teich findet Cathy die paradiesähnliche Idylle, ihren Garten Eden, der ihr vor dem *Medical Center* in der grauen Innenstadt einmal kurz aufleuchtete und für sie so unerreichbar weit weg erschien. Zusammen mit Raymond findet sie dieses verloren geglaubte Paradies wieder. Die beiden tauschen sich aus, entdecken was sie noch mehr verbindet und schließen eine persönliche Beziehung. Die offenkundig phantasmatische Einstellung des herbstlichen Blätterwaldes in einem perfekten und sorgfältig konstruiertem Studiogelände, entspricht eben genau der Vorstellung, wie sich die beiden Protagonisten und auch die Rezipienten eine gemeinsame Beziehung in einer Fantasiewelt der fünfziger Jahre ausmalen und gestalten würden, wenn sie es könnten. Aber ebenso

---

[147] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 58.
[148] Ebd., S. 58–59.
[149] Ebd., S. 59.

wie ihre Ehe, wird sich für Cathy auch dieser Zustand als ein Trugbild erweisen. Der Film erhebt in dieser Sequenz keinen Anspruch auf Realität und verschleiert auch nicht seine Referenzen, die nicht die fünfziger Jahre sind, wie sie tatsächlich existiert haben, aber er vermittelt die Fünfziger durch eine explizit konstruierte Fantasie.[150]

Raymond lässt sich von der intimen Situation zu einer Essenseinladung hinreisen, auf die Cathy zögernd einwilligt. Beim Aussteigen auf dem Parkplatz von *Eagen's Restaurant* werden sie zufällig von Mona Lauder beobachtet. Die Klatschbase kann nicht glauben, was sie da sieht. Sie lüftet demonstrativ ihren Hutschleier vor den Augen, um das Geschehen besser beobachten zu können. Dabei gehen ihr zwei Mal die Worte ›Oh, my god‹ über die Lippen und bestätigen ihre Entrüstung über den Tabubruch, den sie mit ihren eigenen Augen soeben verfolgt hat.

Der Eingangsbereich des Restaurants ist ausschließlich durch grünes Farblicht erleuchtet und fungiert als Schleuse in eine andere, die schwarze (Unter-)Welt von Hartford. Nachdem die Mäntel abgegeben sind, verschmelzen Cathy und Raymond nahezu durch das farbliche Licht und ihre Kleidung mit der Inneneinrichtung. Das Restaurant ist ausschließlich durch rotes, gelbes und grünes Farblicht gekennzeichnet. Cathy äußert ihre Bedenken, in einem Lokal zu essen, dass ausschließlich von Afroamerikanern besucht wird. Doch Raymond beruhigt sie: »Don't worry. It's a very friendly place.«[151] Wenn er sich damit nicht täuscht, denn die Serviererin Esther lässt mit ihren rollenden Augen keinen Zweifel an ihrer Einstellung gegenüber dem Mitbringen einer weißen Frau in dieses Lokal und auch ein anderer Gast sagt im vorbeigehen zu Raymond: »What d'you think you're doing, boy?«[152] Cathy flüstert besorgt zu Raymond: »Well I hope you find this very amusing.«[153] Der optimistische Raymond schafft es selbst nach der eisigen Bedienung noch einen positiven Toast zu formulieren und hebt sein Glas: »Well. Here's to being the only one.«[154] und kann so Cathy ein Lachen entlocken und das Eis brechen: »As long I keep away from Esther, I think I'll be fine.«[155] Ihrer Aufforderung zum gemeinsamen Tanzen kommt er dann auch nur allzu gern nach. Das ist der Höhepunkt des verübten Tabubruchs, der auf keine Sympathisanten stößt. Auch das Vergnügen der beiden findet hier seinen absoluten Höhepunkt – sie verlieben sich. Die moralische Missbilligung der sie umgebenden afroamerikanischen Bürger dient als Antriebsmotor für

[150] Vgl. McGowan, Todd: Relocating Our Enjoyment of the 1950s: The Politics of Fantasy in *Far From Heaven*. In: Morrison, James (ed.): The Cinema of Todd Haynes. All That Heaven Allows. London/New York: Wallflower Press 2007, S. 114–121, hier S. 115.
[151] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 60.
[152] Ebd., S. 61.
[153] Ebd., S. 61.
[154] Ebd., S. 61.
[155] Ebd., S. 61.

ihre gemeinsam empfundene Freude. Ihr Vergnügen gipfelt in dem gemeinsamen Tanzen auf dem dunklen Parkettboden, exakt unter einer sich drehenden Spiegelkugel. Unterstützt durch diesen Beleuchtungseffekt – der Reflexion unzähliger Spiegel – der kleinen, sich langsam bewegenden Lichtpunkte, die an einen Sternenhimmel erinnern, tritt dieses Bild von extremer Freude der beiden deutlich sichtbar in den Fokus der öffentlichen Missbilligung:

> »We sense the impossibility of their relationship within their historical setting at the same time as we recall the impossibility of representing those relationships within the texts to which Haynes refers. For the viewer steeped in 1950s melodrama, the game of reference is consonant with the dramatic goal of creating sympathy for the characters.«[156]

Die Signifikanz ihrer gemeinsam verbrachten Zeit hat eben genau diese Bedeutung und Aussagefähigkeit, weil das soziale Verbot sie eigentlich nicht zulässt. Das Verbot hat den Effekt der Erhöhung ihrer normalen Liebesbeziehung auf den Status einer erhabenen Sache. Sie erreichen diesen Status aufgrund des starken Verbots, das es erst möglich macht und zugleich eine endgültige Erfüllung verhindert.[157] Unterstützt wird die Einstellung durch eine Variation des Spiegelmotivs, dem Spiel mit erdrückend vielen, reflektierenden, glatten Oberflächen.

Sobald Cathy wieder wohlbehalten von ihrem ‚abenteuerlichen' Ausflug zurückgekehrt ist, wird der Hamameliszweig mit Sybils tatkräftiger Hilfe aufgestellt und an einer besonderen Stelle im Haus platziert. Danach fährt Cathy in Eile zur Ballettaufführung ihrer Tochter in die Innenstadt, dabei lächelnd vorüber an Raymonds Garden Shop. Unter den wachsamen Augen der Gesellschaft, die hinter vorgehaltener Hand über sie reden, erledigt sie ihre Einkäufe. Die Straßenzüge erscheinen in kaltem, bläulichem Licht, einzig, rote Leuchtreklamen brechen aus der tristen kühlen Stimmung aus und steigern dadurch noch mehr den Kontrast der Ablehnung und Trostlosigkeit.

Die verwendeten Rückprojektionen, welche während der Autofahrt hinter Cathy Wagenfenstern ablaufen, sind tatsächlich die ursprünglichen Platten aus *Written on the Wind*. Diese eklatant gefälschten Rückprojektionen tragen zu dem unverwechselbaren visuellen Stil des Films bei und markieren sie außerdem als Fälschung.[158] Das Auto, insbesondere das der Heldin, steht als amerikanisches Symbol für Freiheit und Unabhängigkeit:

> „In keinem anderen Genre als dem Melodram spielen Autos eine so große Rolle als Teil der Person der handelnden Figuren selbst. Autofahren ist im Melodram für die Frauen nicht nur ein Stück praktizierter Selbstbestimmung (sie tun es wirklich ausgiebig und mit einer den Männern im Genre fremden Gelassenheit), sondern auch das präzise Medium zwischen Natur und Zivilisation, zwischen Freiheit und Gefangenschaft. Die Auto fahrenden Frauen sind unterwegs, treu und einsam; ein Privileg, das zugleich eine Strafe ist.“[159]

---

[156] Higgins: Orange and Blue, Desire and Loss, 2007, S. 108.
[157] Vgl. McGowan: Relocating Our Enjoyment of the 1950, 2007, S. 119.
[158] Vgl. Davis: *Far From Heaven*, 2011, S. 35.
[159] Seeßlen: *Kino der Gefühle*, 1980, S. 108.

Das Auto ist ein unermüdlicher Signifikant von Status, Wohlstand, Mobilität, Sexualität und mehr – hier wird das Auto zur Erweiterung des Hauses. Und, wie so oft, ein Ort an dem einige der wichtigsten dramatischen Momente stattfindet. Cathy und Frank erstes Gespräch, nachdem er von der Polizei aufgegriffen wurde, führen sie in ihrem Wagen. Raymonds roter Truck steht nicht nur für dessen Unabhängigkeit und seinen beruflichen Erfolg, sondern ist auch das Gefährt, das Cathy in die herbstlichen Wälder entführt und danach zum Tanzen bei *Eagen's*. Erst Cathys Anwesenheit in Raymonds Wagen alarmiert Mona und ihren bösen Klatsch über die unmögliche Beziehung zwischen den beiden und macht sie zum Stadtgespräch. Es ist auch immer ein Auto, das die verschiedenen Auftritte der besten Freundin Eleanor bewirkt, die somit als Zeugin verschiedenen dramatischen Momenten in der Erzählung wie zufällig beiwohnen kann. Nach all ihren Fahrten ist die Hauptfunktion des Autos die Heldin immer wieder zurück zum zentralen Austragungsort des Melodrams zu bringen, ihrem Zuhause.

Im Ballettstudio bilden abermals Komplementärfarben einen augenfälligen Kontrast in der Beleuchtung der Szene. Der Raum wird vornehmlich von kühlem, blauem Farblicht und komplementär gesetzten, warmen Rotschattierungen beherrscht. Nicht nur dadurch wird eine Palette sämtlicher Violettschattierungen erzeugt, sondern es zieht sich auch noch ein bedrohlich und beunruhigender, purpurner Farbschleier über alles und jeden im gesamten Raum. Cathy schlägt hier die komplette Verachtung und Intoleranz ihrer Mitmenschen in Form der anderen Mütter entgegen. Sie fragt ihre Tochter wo ihre Freundinnen sind und Janice zeigt stumm in den hinteren Teil des Raumes. Dort stehen die anderen Mütter mit ihren Töchtern stumm und solidarisch vereint in warmes, goldenes Licht getaucht und lassen Cathy nicht aus den Augen, sondern strafen sie mit harten und verurteilenden Blicken. Cathy drückt Jeanice beschützend an sich, die sich wiederum eng an ihre Mutter klammert, ebenso wie es die gegnerischen Mütter mit ihren Töchtern tun. Cathy steht mit Janice im Arm allein und isoliert mitten im Raum hinter den Zuschauerreihen. Das zur Bühne gewandte Publikum, das die laufende Vorführung beobachtet, zeigt ihnen buchstäblich die kalte Schulter. Die Szene betont dramatisch Cathys Zurückweisung durch die Gesellschaft, visuell markiert durch die räumliche Distanz im Film und der Gebrauch der kühl-warmen und gleichfalls aggressiven Farbpalette.

1.2.7 »Just beyond the fall from grace …«[160] – Das Ende einer Freundschaft

Zu Hause angekommen stürmt Janice enttäuscht die Treppe hoch auf ihr Zimmer und lässt ihre Mutter mit den Einkäufen im Foyer stehen. Bevor Cathy auf das plötzlich aufschrillende Telefon reagiert, ruft sie noch nach Sybil. Natürlich ist Eleanor am anderen Ende der Leitung. Sie versucht bereits den ganzen Tag Cathy zu erreichen, um sie über das üble Gerede und den Klatsch der Leute zu informieren:

> »Oh Cathy, thank heavens you're home. I've been trying you all day. […] So you haven't heard. You haven't heard a thing? […] Oh, Cathy, there's been talk. Vicious talk. […] About *you*! […] Oh, honey, I wish you never even had to know. It's Mona, Cathy, she's ─ Well, she's just been on some kind of rampage, swearing up and down she saw *you* and a *colored* man, somewhere out on Franklin, coming out of a truck or some such thing ─ […] The same colored man, she claims, you were talking to at the art show! […] Cathy, believe me, I've been at my wit's end. You have no idea what it's been like around here ─ the phone's been ringing off the hook since eight this morning! […] Well. I suppose you could start by getting yourself another gardener.«[161]

Cathy ist am Apparat in der Küche und wird gleich von zwei Türen eingerahmt. Die visuelle Entsprechung für ihre von den gesellschaftlichen Regeln begrenzte Lage. Indessen sie erfolglos versucht die Gerüchte zu entkräften und die aufgebrachte Eleanor zu verstehen, überschlagen sich die Ereignisse. Frank steht mit einem Glas Alkohol in der Hand im Wohnzimmer. Cathy beendet daraufhin das Telefonat mit Eleanor und die Situation zwischen den Whitakers eskaliert ein weiteres Mal. Frank macht seiner Frau Vorwürfe:

> »Just tell me one goddamm thing. […] Is it true? What they're saying? […] Because if it is, even the slightest bit, so help me God, Cathleen ─ […] the whole friggin' *town's* been talking! […] Christ, Cathleen! Do you even have the slightest idea what this means? Do you realize the kind of effect this could have on *me* and the reputation I've spent the past eight years of my life trying to build? For you and the children and the company? […] Please! Spare me the Negro rights!«[162]

Hier zeigen sich die wahren monströsen Kräfte des Telefonapparates. Durch die Verbreitung des bösartigen Klatsches von Mona hat das Gerät bewerkstelligt, dass Frank von seinem Job suspendiert wurde. Unter dem Vorwand, einen verfrühten Weihnachtsbonus zu erhalten, muss Frank in der arbeitsreichsten Zeit des Jahres aussetzten und pausieren, eigentlich müsste er genau jetzt der Drahtzieher für die neue Marketing-Kampagne seines Unternehmens sein. Stattdessen wird er einen Monat in den Ruhestand versetzt, weil seine Frau ein Verbrechen gegen die moralischen Anstandsregeln der weißen Klasse verübt hat, indem sie sich mit einem Afroamerikaner angefreundet hat. Dieser Verstoß wirkt sich nachhaltiger auf das ‚akzeptable' Bild der weißen Familie Whitaker aus, als Franks Homosexualität es bisher getan hat, mit noch nicht absehbaren und ominösen Auswirkungen auf seine beruflichen Perspektiven.

---

[160] »Just beyond the fall from grace/Behold that ever shining place.« Mit diesem vermeintlichen Zitat versucht Raymond nicht seinen Glauben an das Gute zu verlieren trotz der Ungerechtigkeit und Diskriminierung in Hartford auszudrücken. Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 73.
[161] Ebd., S. 67–68.
[162] Ebd., S. 68–69.

Cathy versucht ihn zu beruhigen und beteuert ihrem Ehemann ihre Unschuld und dass sie den Gärtner bereits informiert hat, dass sie seine Dienste nicht mehr benötigen:

> »Frank, I swear to you, whatever Mona Lauder saw or thought she saw was entirely a figment of that woman's hateful imagination! *Yes*, I'd spoken with Raymond Deagan on certain occasions ─ he brought his little girl to Eleanor's art show! But evidently, even here in Hartford, the idea of a white woman even *speaking* to a colored man is more than any ─ […] Frank, you know what that woman is capable of. Besides I ─ I've already given him notice. We won't be seeing the man again.«[163]

In Wirklichkeit tätigt sie schweren Herzens den Telefonanruf erst nach dem Streitgespräch mit Frank und verabredet sich mit Raymond für den nächsten Tag. Das Ehepaar Whitakers trifft in dieser Szene auch die schicksalhafte Entscheidung eines gemeinsamen Urlaubes.

Am nächsten Tag huscht Cathy bekleidet mit Kopftuch und Sonnenbrille inkognito durch die Straßen von Hartford um sich, wie vereinbart, mit Raymond in einem Diner zu treffen. Im Diner werden sie durch die anderen skeptisch-starrenden Gäste indirekt zum Gehen gezwungen. Auf Cathys Drängen verlassen sie auch sofort das Lokal. Es folgt eine der emotionalsten Szenen zwischen Cathy und Raymond, genau vor dem lokalen Kino, an dem nicht nur Franks Reise in Richtung seiner sexuellen Freiheit ihren Anfang genommen hat, sondern auch als ein selbstreflexiver Bezug auf die Künstlichkeit der filmischen Darstellungen von Wirklichkeit im Kino im Bezug zur Realität. Dort läuft nun *Hilda Crane* und *The Bold and The Brave*.[164] Es kommt zur Aussprache zwischen ihnen und Cathy sagt, dass sie die Freundschaft zu Raymond beenden muss.

> Cathy: »I wanted to see you in person, Raymond. I just ─ I can't ─ […] It just isn't plausible, Raymond, for me to be friends with you. You've been so very kind. To me. And I've been perfectly reckless and foolish in return … thinking ─«
>
> Raymond reagiert fassungslos: »What? That one person could reach out to another? Take an interest in another? And that maybe, for one fleeting instant, could manage to see beyond the surface ─ beyond the color of things?«
>
> Cathy seufzt und denkt einen Moment nach: »Do you think we ever really do? See beyond those things? The surface of things?«
>
> Raymond antwortet: »›Just beyond the fall from grace/Behold that ever shining place.‹ Yes, I do. I don't really have a choice.«
>
> Cathy sanft: »I wish I could. Good luck to you, Raymond.«[165]

Cathy dreht sich weg und ist im Begriff ihn zu verlassen, da greift Raymond verzweifelt nach ihren Arm, um sie aufzuhalten. Diese Geste wird in Großaufnahme präsentiert und zieht in

---

[163] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 69.

[164] Die Bedeutung dieser Szene wird in Kapitel 1.3.4 analysiert. *Hilda Crane* (USA 1956) R: Philip Dunne, DB: Philip Dunne nach den gleichnamigen Roman (1951) von Samson Raphaelson. *The Bold and The Brave* (USA 1956) R: Lewis R. Foster, DB: Robert Lewin.

[165] „Auch für den der in Ungnade fällt, behält ihren strahlenden Glanz die Welt" ist kein Zitat aus der Bibel oder von Shakespeare, sondern wurde von Haynes verfasst. Diese ‚scheinbare' Zitat bestätigt drückt nochmals nachdrücklich aus, dass Raymond ein gebildeter und gläubiger Mann ist. Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 73.

der Öffentlichkeit der Innenstadt die gesamte Aufmerksamkeit aller weißen Passanten auf die beiden. Augenblicklich liegt Aggressivität in der Luft. Sofort ist die laute Stimme eines unbekannten Mannes von der anderen Straßenseite zu hören: »You! Boy! Hands off! Yeah, you!«[166] Alle umstehenden Passanten drehen sich nach ihnen um. Cathy zieht sich zurück: »You're so beautiful.«[167] und geht davon. Raymond bleibt allein und verdutzt zurück. In der grauen Innenstadt ziehen graue Mantelträger an ihm vorbei und er wirkt durch seine warme und naturverbundene Kleidung besonders isoliert in dieser feindlichen Umgebung der weißen Gesellschaft.

Im Gegensatz zu Franks homosexuellen Begehren, das durch das allgemein anerkannte Verbot lediglich gehemmt beziehungsweise erschwert wird auszuleben, wird die gemischtrassige Beziehung zwischen Cathy und Raymond durch das Verbot effektiv verhindert. Die Kraft der sozialen und autoritären Kontrolle dringt in ihre persönliche Beziehung ein und sie wird mehr und direkter sichtbar. Die gesellschaftliche Autorität erscheint in dieser Szene als ein akustischer Eingriff in die sichtbare Verbundenheit der beiden. Die Stimme des weißen Mannes stört die Interaktion zwischen Cathy und Raymond, sie reißt sie aus der Intimität ihrer Interaktion in die öffentliche Wahrnehmung, die sie umgibt. Interessanterweise veranlasst erst die laute Männerstimme Cathys spontane Aussage über Raymonds Schönheit. Seine Schönheit wird für sie genau in dem Moment eindeutig, wenn die Stimme der sozialen Autorität sie stört. Davon abgesehen fällt das Wort ›plausible‹ in dem Sinnzusammenhang auf. Es stellt sich die unvermeidliche Frage: Für wen ist es nicht plausibel? Für Cathy, für Raymond, für ihre beider Familien, für die guten Bürger von Hartford oder für die Rezipienten? »In *Far From Heaven*, both gay and black male identity are validated by ›certain freedoms and privileges that can be most clearly ascertained against the backdrop of female stasis‹.«[168] Die unterschiedlichen Identitäten von Raymond und Frank treten am deutlichsten im Kontrast zur ‚statischen' Situation der weiblichen Heldin zum Vorschein. Ihr ist es sich nicht möglich nach vorne zu bewegen. Ausgedrückt durch das Auto, welches ihr eine Art der Freiheit zu schenken scheint, sie dennoch in ihrem selbstbestimmten Handeln einschränkt. Ist Cathys Position eine weitere Konvention des Genres? Ist Cathy die Frau die versucht, das zusammenzuhalten, was sie nicht zusammen halten kann? Sie trägt als Frau die Hauptlast der Verdächtigungen die durch die größeren sozialen Einrichtungen der Gesellschaft und Kultur ausgeübt werden: Die Familie, die Institution der Ehe, die soziale und sexuelle Konformität, die Körperbildstereoty-

[166] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 74.
[167] In *Angst Essen Seele auf/Fear Eats the Soul* sagt Emmi zu Ali: ›You are beautiful‹.
[168] Juhasz, Alexandra: From the Scenes of Queens: Genre, AIDS and Queer Love. In: Morrison, James (ed.): The Cinema of Todd Haynes. All That Heaven Allows. London/New York: Wallflower Press 2007, S. 156–174, hier S. 168.

pen, die Normalisierung der Kräfte des Gruppenzwangs, der Konsum, die Medien, die Werbung und der Politik, und all die anderen Auswirkungen einer patriarchalen Gesellschaft weitgehend von Männern für Männer betrieben.[169]

1.2.8 »Everything's pink!«[170] – Miami

Es folgt ein Sprung zum Weihnachtsmorgen inmitten der heimischen Familienidylle der Whitakers. Die Kinder erfreuen sich ihrer Geschenke und auch Cathy schafft es, Frank bei seinem ersten alkoholischen Drink an diesem Tag mit einer ganzen Kollektion von möglichen Reisezielen zu überraschen, um den Jahreswechsel fern ab der Heimat und ihren jeweiligen Problemen zu verbringen. Nachdem sie sich für Miami entschieden haben, lässt sich das Paar sogar zu Witzen über Homosexualität hinreisen. Cathy ist begeistert von Franks Entscheidung für Miami: »Oh, Frank, I think Miami would be a dream! El says it's just darling. Everything's pink.«[171] Darauf reagiert Frank: »Oh yeah? Then maybe we oughta consider Bermuda.«[172] Nach einer kurzen Pause lachen sie gemeinsam über die möglichen sexuellen Versuchungen, die im rosafarbenen Miami für Frank lauern könnten:

> »The exaggerated and overzealous laughter highlights the artificiality of Frank and Cathy's relationship and the constructed image of normative family life. This is one of the few instances where Frank does not put on a mask of heterosexuality for the benefit of his wife.«[173]

Hiermit wird bereits die Überflüssigkeit der gemeinsamen Reise vorweggenommen.[174] Frank spielt ein uneindeutiges und gefährliches Spiel, letztlich offenbart er sich als völlig egoistischer Feigling, bereit, seine eigene Familie auf der Suche nach seinem persönlichen Glück zu zerstören.

In der nächsten Szene tanzt das Ehepaar auch schon auf einer Hotelterrasse in Miami am *New Year's Eve*. Frank trägt einen weißen Smoking und Cathy ein hellblaues Kleid. Beim Verlassen der Tanzfläche rauscht das glückliche Paar aus Versehen in eine andere Familie hinein. Frank tauscht beiläufig einen intensiven Blick mit Kenny aus, einem der Söhne. Kurz darauf prostet er der Familie zu, um nochmals einen Blick auf den blonden, jungen Mann zu

---

[169] Vgl. Gill: *Far From Heaven*, 2011, S. 39.
[170] »Everything's pink!« platzt es aus Cathy heraus, nachdem sich Frank für Miami als Reiseziel entschieden hat. Die Farbe Pink in Assoziation mit Homosexualität prophezeit die Veränderungen die die Reise für Franks homosexuelle Zukunft mit sich bringt wird. Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 75.
[171] Ebd., S. 75.
[172] Ebd., S. 75.
[173] Peberdy, Donna: *Masculinity and Film Performance*. Male Angst in Contemporary American Cinema. Basingstoke: Palgrave Macmillian 2011, S. 134.
[174] Der ‚rosa' Witz ist reinstes und purstes *camp*. Obwohl »*Far from Heaven* actually disqualifies itself from almost every category that she [Susan Sontag; Anm. d. V.] regarded as the essence of camp. [...] In fact, everything that Haynes and his collaborators have said about the film militates against a reading of *Far From Heaven* as camp.« Gill: *Far From Heaven*, 2011, S. 99.

werfen. Der zweimalige Augenkontakt und die Körpersprache der beiden Männer können schon jetzt als ein gegenseitiges Einverständnis und eine Art von Vorspiel bezeichnet werden. Cathy nimmt keine Notiz davon. Prompt wird auch schon der Countdown herunter gezählt und sie stoßen auf das Jahr 1958 an.

Am nächsten Tag am Pool ist Frank soeben dem Wasser entstiegen und trocknet sich am Beckenrand ab, indessen bemerkt er am anderen Ende des Pools die eben eintreffende Familie von gestern Nacht und beobachtet insbesondere Kenny. Unvermittelt springt direkt vor ihm ein kleiner afroamerikanischer Junge in den Pool, worauf alle, ausschließlich weißen Hotelgäste schlagartig das Wasser verlassen, während ein afroamerikanischer Hotelangestellter, vermutlich der Vater, seinem Sohn hinterher springt, ihn aus dem Pool zieht und ihm eine Standpauke hält: »Now *what* did I tell you about going in that pool?! You *know* you're not allowed in there!«[175] Er trägt seinen weinenden Sohn weg. Nachdem auch die letzten Kinder von ihren besorgten Müttern aus dem Wasser gefischt wurden liegt der Pool liegt jetzt völlig menschenleer da, alle weißen Hotelgäste haben das türkisblaue Wasser wegen einem kleinen schwarzen Jungen verlassen. Dieses Bild illustriert ein weiteres Mal treffend den gelebten Rassismus und die strikt auf Rassentrennung bestehende weiße und intolerante Gesellschaft.

Cathy sitzt abseits auf einer Sonnenliege und hat das Geschehen beobachtet. Sie liest in einer Ausgabe der Zeitschrift *Cosmopolitan*. Die Zeitschrift erhebt schon in ihrem Titel den Anspruch einer gewissen Weltgewandtheit und propagiert in den fünfziger Jahren nachdrücklich die opportunen Tugenden der Häuslichkeit. In Zeiten des Weiblichkeitswahns, als durch die in den Kriegsjahren erlangte, insofern vorbehaltliche Selbstbestimmung und Unabhängigkeit der Frauen widerrufen wurde. Als glückliche Hausfrau und Mutter entspricht Cathy perfekt dem Leitbild der Eisenhower-Ära, einer Zeit, die das äußere Erscheinungsbild fetischisierte.[176] Das Lesen einer Zeitschrift für ‚kosmopolitische' Frauen und dementsprechend für Weltbürgerinnen, ironisiert Cathys Einstellung gegenüber der Welt und unterstreicht ihre Naivität. Dennoch können erste Zweifel an ihrer eigenen Haltung und der Ordnung der Welt an ihr abgelesen werden. Frank kommt zurück zu ihr, er legt sich auf die Liege neben seiner Frau und lässt dabei Kenny nicht mehr aus den Augen. Cathy hat ihren Roman von ‚Ms Mitchell', es wird sich hier höchstwahrscheinlich um Margaret Mitchell und die melodramatische Lektüre von *Gone with the Wind* handeln, aus Versehen auf dem Hotelzimmer gelassen. Dieser Umstand bietet Frank glücklicherweise die Möglichkeit sich für einen Moment zurück zu ziehen und unter einem Vorwand ihr Buch zu holen. Vornehmlich spielt er dadurch den für-

[175] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 78.
[176] Midding, Gerhard: Die Tyrannei der Makellosigkeit. Far From Heaven von Todd Haynes. In: Filmbulletin: Kino in Augenhöhe. 2.2003, 45. Jahrgang, Nr. 244, April 2003. Winterthur: Verl. Filmbulletin, S. 12–16, hier S. 12–13.

sorglichen Ehemann und Gentleman. Er verabschiedet sich übertrieben mit einem Handkuss von seiner Gattin, um aber in Wahrheit die Aufmerksamkeit von Kenny auf sich zu ziehen und ihn auf sein Zimmer zu locken. Auf dem Hotelzimmer greift er nach dem Buch und wirft noch im Flur einen kurzen Blick in einen Spiegel, um sogleich darin Kenny zu erblicken, der in der offenen Zimmertür steht. Franks auffälliger Abgang hat Wirkung gezeigt und der junge Mann ist ihm wie geplant gefolgt. Kenny zeigt demonstrativ und eindeutig sein Interesse an Frank, indem er sich langsam mit seiner rechten Hand von der Brust über den Bauch in Richtung seiner Genitalien streichelt. Nach kurzem Zögern ergreift Frank die Initiative und geht schlafwandlerisch auf Kenny zu.

Die Szene wird abgeblendet. Haynes zeigt weder hier, noch in der *Gentlemen's Bar* explizite homosexuelle Handlungen. Warum zeigt Haynes diese Szenen nicht? Einerseits bedarf es keiner Explizitmachung homosexueller Handlungen, denn die Rezipienten können sich das Szenenende stelbstständig ausmalen. Andererseits gehört ausgelebte Sexualität nicht in eine melodramatische Erzählweise und würde demnach nicht den Genrekonventionen folgen. Durch das Ausblenden wird zudem die ‚Unsichtbarkeit' von Homosexualität in den Fünfzigern betont, derer sich Haynes dadurch visuell annähert.

Die gemeinsame Reise sollte für Frank und Cathy eine Pause darstellen, und ein Neustart für die Ehe bedeuten, nach den belastenden Umständen, denen sie beide in Hartford ausgesetzt waren, um ein wenig Romantik zurück in ihre Eheleben zu bringen. Für Cathy müssen es die ersten Ferien seit Jahren sein, die letzte Reise war ein Trip nach Vermont vor der Geburt von Janice. Davon ausgehend, dass ihre Tochter acht Jahre alt ist, liegt die Vermutung nahe, dass Cathy bereitwillig fast eine Dekade lang als eine Gefangene in ihrem perfekten Zuhause eingeschlossen war. Cathys Situation belegt die paradoxe Konstellation der fünfziger Jahre. Frank hat als ein aus dem Krieg zurückgekehrter Mann, einer Zeit der Wirren und Unsicherheit, seine ‚alte' Position innerhalb der Familie eingenommen und die führende Stellung im Berufsleben übernommen. Cathy hat ihn als seine Ehefrau darin auch pflichtbewusst und der Rollenerwartung der damaligen Zeit entsprechend bestätigt. Die Ehe scheint die Erfüllung eines gemütlichen und häuslichen Lebens zu garantieren, von dem er vermeintlich als ein Kriegsheimkehrer in Übersee geträumt hat. Cathy hat studiert und gab entweder ihren Beruf auf oder hat Frank direkt nach dem College geheiratet und bekam zwei Kinder: „Die Befriedigung der fünfziger Jahre mit ihren Rekorden an Ehen und Geburten und dem Glück im Wohlstandsheim war in Wirklichkeit, wie erst viel später deutlich wurde, der Grundstein für

eine Neurose nationalen Ausmaßes.“[177] Schließlich lief die Schwangerschaft für die Frau damals zusammen mit der Aufgabe ihres Berufes. Durch den steigenden Wohlstand sah der Berufsausstieg bestimmt auch im Fall von Cathy sehr vielversprechend aus, denn von der Gesellschaft wurde vermittelt, dass Einsamkeit der notwendige Preis wäre, den eine Frau für einen Beruf oder Interessen außerhalb des Hauses zahlen müsste und diesen Preis war sie sicherlich nicht bereit zu zahlen:

> „Die Vororte-Hausfrau – das war das Traumbild der jungen Amerikanerin […] Als Hausfrau und Mutter wurde sie als vollgültige und gleichwertige Partnerin des Mannes in seiner Welt anerkannt. Sie konnte unter Automobilen, Kleidern, Elektrogeräten und Supermärkten wählen; sie hatte alles, wovon Frauen immer geträumt hatten. In den ersten 15 Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg wurde der Wahn von der weiblichen Erfüllung der umhegte und dauerhafte Kernpunkt der zeitgenössischen amerikanischen Zivilisation.“[178]

Aber was passiert, wenn die Vorstadtfrauen wie Cathy, weder durch Wohlstandsgüter, noch durch die Zuwendungen des Ehemanns, Befriedigung für sich erreichen können. Der Mann, ohnehin beruflich ausgelastet, und in diesem Fall obendrein nicht sexuell an seiner Frau interessiert, ist überfordert und seine Stellung als Familienoberhaupt wird beeinträchtigt. Zum Vorschein kommt zwar das Unbehagen des Mannes, dass es sich dabei aber um eine Identitätskrise der Frau handelt, wird nicht erkannt, so beharrlich ist der allgemeine Glaube an die Richtigkeit der Hausfrauenrolle. Cathy hat mit ihrer Ehe jeden Willen aufgegeben, ihre Existenz selbst zu bestimmen. Die Ehe brachte Sicherheit und reduzierte ihre eigenen Entscheidungen auf ein Minimum. Ihr individuelles Schicksal wird im Film durch das homosexuelle Begehren ihres Mannes verschlimmert und dem Anschein nach muss sie ihre Entscheidung letztlich doch mit einer Art von Einsamkeit bezahlen.

1.2.9 »What in heaven’s name has gotten into this town?«[179] – Das Geständnis

Die nachfolgende Szene zeigt Sarah Deagan auf dem Nachhauseweg von der Schule. Sie wird von drei weißen Jungs angepöbelt, die ihr eine Lektion erteilen wollen: »Home to see your *daddy*? … Yeah, and his *white girl friend*?«[180] Sie versucht sich ihren Anfeindungen zu entziehen indem sie wegrennt, im einsetzenden Schneegestöber läuft sie kopflos in eine Sackgasse. Die drei Jungen stellen sie dort: »Uh-oh! Wrong turn, Daddy’s girl! […] Yep! She made a

[177] Scheugl, Hans: *Sex und Macht*. Eine Metaerzählung des amerikanischen Films des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Schmetterling Verlag 2007, S. 178.
[178] Scheugl bezieht sich in seinen Ausführungen auf das Buch *The Feminine Mystique* (dt. Der Weiblichkeitswahn oder Die Mystifizierung der Frau) von Betty Friedan (1963). Vgl. ebd., S. 178.
[179] »What in heaven’s name has gotten into this town?« sagt Cathy nachdem sie von der gewalttätigen Auseinandersetzung erfahren hat und erhält auf ihre Frage von niemandem eine Antwort. Die Frage bezieht sich auf den ganzen Wahnsinn (Klatsch, Rassismus, Homosexualität, etc.) der sich in Hartford zurzeit abspielt. Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 84.
[180] Ebd., S. 81.

wrong turn all right! Just like her *daddy*!«[181] Sie bewerfen sie mit Steinen und der letzte erwischt sie derart am Kopf, dass sie bewusstlos zu Boden fällt, daraufhin laufen die Jungs weg, ohne nach ihr zu sehen. Die Szene ist die Steigerung der anfänglichen verbalen Ausgrenzung während der Ausstellungseröffnung zwischen Schwarz und Weiß, die nun in Brutalität umschlägt. Haynes folgt den alten, filmischen Konventionen, indem er die ‚klugen' Afroamerikaner nicht ungeschoren davonkommen lässt. Er steigert die Ausgrenzung aber später nochmals, wenn die Afroamerikaner sogar Gewalt gegen Raymond aufgrund seiner Beziehung zu Cathy ausleben, dadurch dass sie seine Fensterscheiben mit Steinen einwerfen. Die Szene erinnert an *Imitation of Life*, wenn Sarah Jane von ihrem weißen Freund als Schwarze entdeckt wird und er sie zu Boden schlägt.

Das Ehepaar Whitaker ist gerade von Miami heimgekehrt und sogleich werden sie im Foyer von ihrem Sohn darüber in Kenntnis gesetzt, dass drei Jungen der Schule verwiesen wurden, weil sie ein afroamerikanisches Mädchen verletzt haben. Cathy ist empört und holt sich die Bestätigung durch Sybil. In diesem Augenblick hat Sybil noch nicht die Courage Cathy zu sagen, dass es sich hierbei um Sarah Degean handelt. Ein paar Tage später sieht sich Cathy, aufgrund ihres Gewissens und bezüglich der sich häufenden Ereignisse und Ungerechtigkeiten gegenüber Afroamerikanern in ihrem Leben, gezwungen sich bei der NAASP über ein Ehrenamt zu informieren. Sie muss vorzeitig auflegen, weil Frank verfrüht heimkehrt. Aus dramaturgischen Gründen und um seinen schwachen Charakter zu betonen, ist Frank in der kompletten Filmhandlung entweder zu spät oder zu früh oder abwesend. Er lässt sich auf dem Sofa nieder, urplötzlich und unerklärlicherweise bricht er vor den Augen seiner Familie weinend zusammen. Cathy schickt ruhig und sichtlich gefasst die verstörten Kinder auf ihre Zimmer während sie versteinert auf eine endgültige Reaktion ihres Ehemannes wartet, der ein Geständnis ablegt:

> »Something happened … […] I've fallen in love with someone. Who wants to be with me. Oh, Cathy, I think I might have to go! I just ─ I never knew … what it was like ─ I know how cruel that's sounds. But I'm not … oh God, Cathy. I tried so hard to make it go away. … I thought I could do it … for you and the children. … But I can't! I can't! … […] Cathy, I'm so sorry.«[182]

Frank sitzt nach seinem Outing im Halbdunkel auf dem Sofa, von hinten fällt das blaue Farblicht herein. Cathy, in warmes Licht getaucht, steht ihm ruhig gegenüber und scheint nicht verwundert über sein Geständnis und äußert mit überraschender Offenheit und schockierender Selbstverständlichkeit für das melodramatische Genre nur: »I assume then … you'll be wanting a divorce?«[183] Sie reagiert sehr gefasst, betäubt. Entweder steht sie unter Schock oder ist

[181] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 82.
[182] Ebd., S. 86–87.
[183] Ebd., S. 87.

sie sogar erleichtert? In dieser Szene verschiebt sich anscheinend die klassische Rollenverteilung, durch das Weinen wird Frank effeminiert und Cathy steht, buchstäblich, ihren Mann, sie behält die Kontrolle und damit die Macht in der Szene.

Der Einsatz des tiefblauen Mondlichts durch blaue Farbfilter erscheint erstmals zu Beginn des Films, wenn Cathy die Treppen hinabsteigt, um den Anruf der Polizei entgegenzunehmen. Hier fällt erstmals starkes blaues Licht gegen das weiße Treppengeländer. Der ziemlich konventionelle Mondlichteffekt wird nachdrücklicher an der Außenseite des Polizeireviers, hier wird die stahlblaue Fassade akzentuiert und kontrastiert mit den warm erleuchteten Fenstern:

> »The play of warm and cool temperatures is both simpler and more conventional than that in the bar sequences. In a sense, the technique is more amenable to diegetic absorption, as its place within the expressive strictures that classical Hollywood attests. Haynes image as a pastiche artist may in fact do a disservice to the subtlety of this motif. Drawn from classical melodrama, but not overtly in reference to it, Haynes' moonlight effects illustrate the power left in an apparently antiquated convention.«[184]

Die kühl-warmen Beleuchtungstechnik taucht immer wieder an Punkten sozialer und emotionaler Anspannung auf. Franks Weg zur Nachtbar ist in blau getaucht, ebenso Cathys Weg zur öffentlichen Zurückweisung durch die anderen Mütter während der Ballettaufführung. Der Effekt ist aber am eindrücklichsten verbunden mit der Ehe der Whitakers und den vier Konfrontationen zwischen Cathy und Frank während der Filmhandlung, die zumeist im Foyer oder im Wohnzimmer stattfinden. Das Eheleben der Whitakers ist reduziert auf den Eingangsbereich des Hauses, eine Art der Heterotypie, ein Nicht-Ort zwischen Kommen und Gehen. Bezeichnenderweise findet nämlich niemals eine Auseinandersetzung der Beiden im gemeinsamen Schlafzimmer statt, denn es findet kein Eheleben mehr statt beziehungsweise die Ehe wird nicht mehr gelebt:

> »The film's development of cool/warm lighting effects is exemplary in this regard. The deep-blue moonlight effect is especially prominent, and forcefully tied to the dissolution of Frank and Cathy's marriage but Haynes sticks closely to classical motivations and effects.«[185]

Nachdem Cathy Frank und dessen Geliebten entdeckt, werden beide mit bläulichem Aufhelllicht auf ihren Gesichtern angestrahlt und sind umgeben von warmem Lampenlicht. Die kühl-warmen Beleuchtungskontraste unterstreichen die Entwicklung und das Beleuchtungslicht sinkt zunehmend während der fortschreitenden Erzählung tiefer. Das Blau erreicht seine tiefste Sättigung während des abgebrochen Liebesakt zwischen Frank und Cathy nach der *Magnatech*-Party. In dieser Szene versucht Haynes weiter zu gehen als Sirk mit seinen farbigen Lichteffekten. Frank und Cathy werden fast zu Silhouetten, wenn sie sich auf der

[184] Higgins: Orange and Blue, Desire and Loss, 2007, S. 108–109.
[185] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 108.

Couch vor dem Wohnzimmerfenster und der mitternachtsblauen Hintergrundbeleuchtung bewegen. Sie sind ‚wahre' Schattenfiguren, da sie die beide im Schatten stehen und ihr Leben nicht frei im Licht der Öffentlichkeit führen können. Innerhalb dieser Umgebung erhält der Kontrast zwischen kühlen und warmen Farbtönen eine größere Durchsetzungskraft. Haynes betont den Moment, wenn Frank Cathy schlägt, mit einem harten Schnitt, der die warmen Lichttöne des Foyers in den Hintergrund stellt. Dies ist Haynes durchsetzungsfähigste Situation und gleichsam melodramatischstes Versatzstück. Obwohl er die Szene stark ins Licht rückt, funktioniert das Farblicht klassisch und unterstreicht den Moment unironisch. Die restlichen Blaulichteffekte erscheinen im Vergleich weniger aufdringlich. Nachdem die Emotionen mit dem Schlag ins Gesicht buchstäblich explodierten, zieht sich Haynes ein wenig von der Stilisierung zurück. Denn die Stilisierung diente die Scheinwelt und die Beziehung zwischen Frank und Cathy vorzuführen. Haynes mildert die Farbe, zum Beispiel wenn Frank Cathy mit dem Klatsch über sie und Raymond konfrontiert oder wenn er seinem erzwungenen Urlaub von der Arbeit verkündet. Franks finaler Zusammenbruch und sein Wunsch auf eine Scheidung sind ähnlich artikuliert. Er weint auf der Couch, wieder in blaues Licht getaucht, während sich auf Cathys Reaktion hin der Lichteinsatz im Hintergrund langsam in einen kontrastierenden warmen Rahmen umschlägt. Der Einsatz von unterschiedlichen und kontrastierenden Farbtemperaturen, um eine anschauliche und bildhafte Distanz zwischen den Charakteren zu erzeugen, ist eine althergebrachte Technik und wird durch Haynes härtere Kontraste noch auffälliger. Das blaue Licht heftet sich schließlich an Cathy, wenn sie in Gedanken und Depressionen versinkt. Sie schaut flüchtig auf die blühende Zaubernuss, ein isolierter tief oranger Akzent überwältigt in einer ansonsten ausschließlich blauen Atmosphäre.

Im Halbdunkel des Schlafzimmers kommt nochmals der Telefonapparat zum Einsatz. Cathy erscheint im einfallenden blauen Gegenlicht nur als Silhouette, als eine Art Schattenriss. Sie ist nur noch ein Schatten ihrer selbst, während sie ihre Freundin Eleanor anruft. Um kurz darauf bei Eleanor zuhause Franks Geheimnis zu offenbaren: »So you see, El, why I couldn't tell you anything. Anything at all.«[186] Eleanor:

> »Oh you dear, sweet kid. In a million years I couldn't have imagined. Not Frank! I suppose divorce really is the only option ─ if only to keep it as far from the children as possible.«[187]

Cathy: »I think that's what's been the hardest of all. The endless secrecy. Our entire lives just ─ shut in the dark.«[188] Eleanor erkundigt sich nach Ersparnissen und Cathy sagt, dass sie nicht der Rede wert sind und zudem steht Franks Arbeitsplatz auf dem Spiel. Eleanor bietet ihre

[186] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 88.
[187] Ebd., S. 88.
[188] Ebd., S. 88.

bedingungslose Hilfe an und Cathy bedankt sich dafür, dass sie immer für sie da war und gibt dann offen zu:

> »You know, it's funny. […] This whole time, the only person I've been able to talk to. About any of this. Was Raymond Deagan. […] It's true. Well, not in the way *Mona* intended ─ Nothing like that! We would just *talk!* But … Somehow it made me feel ─ oh, I don't know. Alive somewhere. Oh, Eleanor, I know it sounds ridiculous and mad … But I do, I think of him. What he's doing, what he's thinking. I do ─ El?«[189]

Eleanor steht der Schock über Cathys Worte und deren Zuneigung zu Raymond ins Gesicht geschrieben. Sie ist überrascht, erst sprachlos und legt dann los:

> »What can I say? You're so full of surprises. I'm speechless! […] Though I'm sure I must have looked entirely the fool, crusading away against Mona Lauder and all her so-called *inventions* ─! […] I didn't say a word! Who am I to tell anyone how to lead their lives? […] Cathy it's none of my business. But you certainly make it sound as if something did.«[190]

Cathy beteuert ihre Unschuld gegenüber ihrer vertrauten Freundin:

> »Eleanor! ─ How can you say such a thing? […] But El! Nothing happened between us! I told you that!«[191]

Eleanors schlimmste Befürchtungen haben sich bewahrheitet und alle ihre Warnungen waren vergeblich. Sie gliedert sich nun allerdings in die ablehnende Haltung der Gesellschaft mit ein. Zwar artikuliert Eleanor Verständnis, rückt aber in dieser Szene ein deutliches Stück von Cathy ab. Die weibliche Solidarität ist verschwunden, Cathy hat auch von ihr keine wirkliche Unterstützung mehr zu erwarten. Zukünftig wird sich Cathy nicht mehr auf ihre beste Freundin verlassen können, sondern steht jetzt völlig allein gegenüber der ihr feindlich gesinnten Gesellschaft, ohne die tatkräftige Unterstützung von Eleanor, die stetig versuchte, Cathys Lage in Bezug auf Monas Klatsch für die Öffentlichkeit im Lot zu halten.

1.2.10 »I've seen the sparks fly.«[192] – Der Abschied

Haynes leitet ein wichtiges Merkmal aus den Melodramen der Fünfziger ab, übertreibt es und markiert es als durchweg künstlich: Die farbige Beleuchtung. Das farbige Licht, insbesondere das Spiel zwischen warmen und kalten Farbtemperaturen hat eine historisch tradierte Geschichte im *Hollywood colour melodrama*.[193] Insbesondere die durch Sirk in den Vordergrund gestellte farbige Beleuchtung festigte den Zusammenhang mit dem *domestic melodrama*. Sie

[189] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 88–89.
[190] Ebd., S. 89.
[191] Ebd., S. 89.
[192] »I've seen the sparks fly.« wortwörtlich und im übertragenen Sinn hat Raymond die Funken fliegen sehen, damit beschreibt Raymond nicht nur seine Gefühle für Cathy sondern auch die Gewalt die ihm und seiner Tochter aufgrund dieser Liebe entgegenschlägt und ihn zum umziehen zwingt. Ebd., S. 93.
[193] Dazu zählen vor allem *Gone With the Wind* (1939), *Duel in the Sun* (1946), *Leave her to Heaven* (1945), *Bigger than Life* (1956), *Some Came Running* (1958).

ist das offensichtlichste melodramatische Stilmerkmal in *All That Heaven Allows* und dasjenige, das am häufigsten die Kritik ermuntert hat Argumente zum Verfremdungseffekt in *Far From Heaven* anzubringen:

> »When Haynes uses his blue, yellow, red and green gels [filters; Anm. d. V.], he is consciously quoting and seeking to outdo Sirk, setting up the potential for ironic interference between events and our engagement with them.«[194]

Durch ein ausschließlich von blauem Farblicht erleuchtetes Haus wandelt die einsame Cathy. Die Kamera verfolgt von außen durch die weißen Fenstergitter, die sinnbildlichen Gefängnisstäbe, die sie in die Rolle der Mutter und Hausfrau am Herd zwängen, jeden ihrer Schritte. Im Haus leuchtet einzig der orange-goldene Zweig der Hamamelis im kühlen Zwielicht auf:

> »Such color motifs are part and parcel of the careful and conscious approach to design of the classical era. Haynes successfully reaches back to an old idiom and makes relatively subtle use of it to bolster the film's emotional trajectory. This tactic refers to Sirk, but it also draws on a formally powerful and well-established tradition, once capable of sustaining emotional engagement without appearing forced.«[195]

Das farbige Motiv des Zweiges ist sowohl Trostspender, als auch ein Zeichen für ihr Verlangen nach Raymond. Leuchtendes Orange taucht immer wieder in einzelnen Szenen auf, um Cathys romantische Sehnsucht zu visualisieren. Haynes hat bereits seit dem ersten Filmbild die leuchtend-herbstliche Farbpalette betont und damit ist sie nicht allein auf Cathys Verlangen beschränkt. Der Farbkontrast zwischen dem lebendigen Orange und den kontrollierten und domestizierten kühlen Blautöne wird hier nun aber besonders deutlich. Bereits als Cathy Raymond in der Kunstausstellung entdeckte, wurde er durch farbiges Fensterglas in oranges und blaues Licht getaucht. Es scheint, Raymond bringt leuchtendes Orange mit sich in die unterkühlte Atmosphäre von Innenräumen. Der Höhepunkt dieser Assoziationskette wird während dem gemeinsamen Waldspaziergang in der vollen Farbenpracht des Indian Summers außerhalb der Stadt erreicht. Der idyllischste Moment von Raymond und Cathy im ganzen Film wird stark durch diese bestimmte Farbpalette akzentuiert. In bester Sirk'scher Tradition findet der herbstliche Akzent eben über den von Raymond abgeschnittenen Zaubernusszweig Eintritt in Cathys Haus und auf dieser liebevollen Tat von Raymond ruht jetzt ihr letzter Blick auf den vergangenen, gemeinsam verlebten Indian Summer, bevor die Filmhandlung in den Winter übergeht und Cathy auf ihre Liebe zu Raymond verzichten wird.[196]

Sybil erschrickt Cathy in ihrer Gedankenverlorenheit und informiert sie nach Wochen darüber, was sie schon die ganze Zeit loswerden wollte:

---

[194] Higgins: Orange and Blue, Desire and Loss, 2007, S. 107.
[195] Ebd., S. 107.
[196] Zum Vergleich der herbstliche, orangefarbene Akzent in *Far From Heaven* oder der gelegentliche Einsatz von starkem Rot und Gelb zu Blau in *Written on the Wind*. Vgl. ebd., S. 106-107.

> »I'm sorry to disturb you ma'am, I just … […] It's something I've been wanting to tell you, ma'am, for some time ─ Something I believe you'd surely want to know ─ even if it isn't … exactly my place … […] It's about the little colored girl, ma'am. The one that got hit? […] I'm sorry, ma'am, but it was Mr. Deagan's little girl, Sarah ─«[197]

Cathy ist bestürzt und außer sich vor Sorge und zudem sauer auf Sybil, dass sie ihr diese Information so lange vorenthalten hat. Kopflos und überstürzt bricht sie zu Raymond auf. Das Verlassen des Hauses ist ihr bis dahin erst dritter eigenmächtiger und willentlicher Gang aus ihrem ‚Gefängnis' in der kompletten Erzählung. Sybil schaut ihr betroffen nach. Cathy erreicht Raymonds Haus und wird nach einer förmlichen Begrüßung an der Haustür, aus sorgsamer Vorsicht vor seinen gewaltbereiten, Steine werfenden Nachbarn, zum Hintereingang des Hauses geschickt, damit ihr später Besuch keine Aufmerksamkeit auf sich zieht. Raymond tritt aus der Tür und Cathy kommt einige Schritte auf ihn zu.

> Cathy: »Oh Raymond. What you must have been through. What's being done, to the boys who ─ ?«
>
> Raymond schaut nach unten und kommt ihr ebenfalls etwas entgegen: »Nothing. I won't make her go through it again. Not now. Not with rocks coming through the window every night.«
>
> Cathy: »Raymond, that's *hateful.*«
>
> Raymond klärt auf: »It's not whites throwing them ─ it's coloreds.«
>
> Cathy reagiert fassungslos: »No.«
>
> Raymond fasst zusammen: »Oh, yeah ─ Seems to be the one place where whites and coloreds are in full harmony. Anyway, we'll be out of here soon enough, once and for all.«
>
> Cathy hakt nach: »You're moving? […] Where to?«
>
> Raymond nickt: »I have a … brother in Baltimore, Says he can find me work out there. So we're packing up the house. Two weeks Friday we'll be on the four-thirty train, heading south. […] The business is through. No one's gonna hire me. So I'm selling the shop to a cousin of mine. No … It's pretty well finished for me here. I've never lived anywhere but Hartford.«
>
> Schutzlos und verletzbar wagt Cathy sich vor, mit dem Risiko enttäuscht zu werden: »Perhaps … sometime in the future … after you're settled ─ I could … perhaps come for a visit. See Baltimore? You see, I … Well, it looks as if I'm to be a single again. […] No one would know us there.«
>
> Raymond schaut sie traurig und resigniert an und lächelt tapfer: »I'm just not sure … it would be such a wise idea. After … Well, everything that's ─ All that matters now ─ what's got to matter most ─ is what's right for Sarah. I've learned my lesson about mixing with other words. And I've seen the sparks fly … All kinds. Have a proud life, A splendid life. Will you do that? Good-bye, Cathy.«[198]

Cathy dreht sich enttäuscht von Raymond weg und verbirgt ihre Tränen vor dem bevorstehenden Verlust. Daraufhin legt er legt tröstend seine Hand auf ihre Schulter, ebenso wie sie es bei ihrer allerersten Begegnung im Garten bei ihm getan hatte. Daraufhin bedeckt sie seine Hand mit der ihren und schließt ihre Augen. Raymond küsst sie auf ihre Finger.[199] Seine Finger entgleiten der ihren. Cathy bleibt noch einen Augenblick stehen und läuft dann rasch zu ihrem Auto, ohne sich noch einmal zu ihm umzudrehen.

---

[197] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 90.
[198] Ebd., S. 92–93.
[199] Dieser flüchtige Abschiedskuss ist tatsächlich nur der zweite von nur zwei richtigen Küssen, während der kompletten Filmhandlung.

Raymond, als die männliche und romantische Hauptrolle, scheint zu diesem Zeitpunkt der einzige der drei zentralen Protagonisten zu sein, der fähig ist und eine realistische Chance hat, sein Leben neu zu beginnen. Er geht nach Baltimore, eine Stadt mit einer größeren afroamerikanischen Gemeinschaft und dem Hauptsitz der NAACP. Raymond symbolisierte Hoffnung für Cathy. Die Figur des afroamerikanischen, gefühl- und verständnisvollen Gärtners hat nichts mehr gemeinsam mit dem ultraamerikanischen, heroischen und virilen Männertypus eines Rock Hudson. Raymond ist kein romantischer Rosenkavalier und Frauenheld mehr, allzeit bereit die Frau seines Lebens gegen alle Widerstände zu beschützen und in seinen Armen aufzufangen, sondern ist bereit auf seine Liebe zu ihr zu verzichten und sie zu opfern, weil er bereits weiß, dass sie keine gemeinsame Zukunft haben werden. Aber als Pendant zu Ron Kirby ist in der Gärtnerfigur bereits von vorneherein eine melodramatische Verletzlichkeit eingeschrieben. Bereits in *Love Field*[200] spielt Dennis Haysbert den alleinerziehenden Paul Johnson/Paul Cater, der sich 1963 auf die naive Südstaaten-Hausfrau Lurene Hallett (Michelle Pfeiffer) und sich damit auf eine gemischtrassige Beziehung einlässt. Daneben kämpft er gegen die Rassendiskriminierung der sechziger Jahre an.

Die ‚neue' Heldin des Melodrams Cathy findet an keinem Ort mehr Schutz, auch nicht in den Armen ihres Gärtners. Die Figur einer Frau, die sich willenlos in die Arme des Helden wirft, gibt es nicht mehr und kann auch als längst überholt angesehen werden. In *All That Heaven Allows* klingelte Ron noch, um der zurückhaltenden Cary einen Heiratsantrag zu machen. Raymond ist wesentlich schüchterner und realistischer als Ron, als alleinerziehender Witwer steht er im starken Kontrast zu einem typischen fünfziger Jahre Helden. Daher geht er auch nicht auf die Jagd, sondern referiert über abstrakte Kunst. Mit ›I've seen the sparks fly … All kinds‹ bilanziert und ‚melodramatisiert' er die Situation ihrer unmöglichen Liebe. Der neue Männertypus bricht mit den stereotypen Rollenverhalten der Sirk'schen Helden. Die Figur des Gärtners Raymond ist weder die des Verführers, des Patriarchen, des gebrochenen Helden, noch des Retters. Durch die Darstellung von Rock Hudsons als galanter Held in den Sirk'schen Melodramen wird die Handlung für die heutigen Rezipienten mit Ironie versehen und mit Camp belegt, aufgrund des außerfilmischen Wissens über Hudsons Homosexualität. Die stereotypen Genderrollen der postklassischen Melodramen werden zudem gegenwärtig als ‚Kitsch' geadelt. Dagegen sind die Genderrollen in *Far From Heaven* neu verteilt. Cathy zeigt Initiative und fragt Raymond nach einer gemeinsamen Zukunft. Er verzichtet aus Vernunftgründen und dem Verantwortungsbewusstsein gegenüber seiner Tochter. Im gegenwärtigen Melodram sind die Annäherungsversuche und Dialoge zwischen Cathy und Raymond

[200] *Love Field* (USA 1992) R: Jonathan Kaplan, DB: Don Ross.

gleichzeitig so zart wie bedeutungsschwanger. Keine blumigen Komplimente oder großen Gesten werden mehr zelebriert. Das Ende ihrer Beziehung ist aufgrund des Rassismus und der Intoleranz tragischer denn je. Cathy ist kein melodramatischer Stereotyp, sie ist immer noch gefangen in ihren Lebensumständen aber emanzipierter, selbstständiger und selbstbestimmter als Cary in *All That Heaven Allows* es jemals gewesen wäre.

Nach Raymonds Zurückweisung liegt Cathy schluchzend quer über der schattenhaften Oberfläche ihres Ehebettes im Halbdunkel ihres Schlafzimmers. Aufgrund ihres Mantels, den sie noch trägt, scheint sie mit der sie umgebenden Materie zu verschmelzen. Sie scheint alles, was sich die ganze Zeit in ihr angestaut hat und sie in ihrem tiefsten Innern unter allen Umständen verborgen hat, nun auszuweinen, regelrecht auszuschütten. Bis abermals das Telefon beginnt zu läuten. Sie richtet sich langsam auf und geht hinüber, um den Anruf anzunehmen. Es ist Frank, er befindet sich mit Kenny in einem Hotelzimmer und vereinbart mit Cathy den Termin zur Unterzeichnung der Scheidungspapiere. Sie hört ihm teilnahmslos zu und antwortet distanziert, kühl und überlegt. Nach dem förmlichen Abschied legt sie auf und hält nur für einen kurzen Augenblick Inne. Abermals hat das Telefon zum passenden Zeitpunkt eine Art Eigenleben entwickelt. Wie bereits mehrmals während der Analyse aufgezeigt, hat der Einsatz des Telefons sich immer wieder als ein außerordentlich effektives, melodramatisches Instrument für *Far From Heaven* erwiesen und einen großen Anteil an der Entwicklung der Geschichte. Es fungiert als Übermittler sämtlicher Nachrichten, die zusammen, die unabwendbare Katastrophe ausgelöst haben, an denen die Familie Whitaker letztlich zerbrochen ist. Zusammen mit dem Fotoapparat der *Hartford Gazette* und dem *Magnatech*-Fernseher bildet das Telefon eine mechanische und unheilvolle Trinität mit zerstörerischen Absichten für Cathys Schicksal.

Lana Turner in *Imitation of Life* dreht lieber einen Film über die Liebe in Europa, anstatt ihre Liebe zu leben. Am Schluss von *Written on the Wind* sitzt Marylee Hadley am Pult ihres Vaters, hinter sich ein großes Gemälde von ihm, auf dem er das Modell eines Bohrturms in der Hand hält. Sie sitzt davor und umklammert das Original dieses Modells. Nur Dinge kann man vererben, Gefühle nicht, daher müssen aus allen Gefühlen Dinge werden, die neben der versteckten Sehnsucht auch noch einen offenen Wert repräsentieren. In *All That Heaven Allows* ist es Cary nicht gestattet einen Gegenstand, und wenn es sich nur um einen Pokal des verstorbenen Gatten handelt, aus den überladenen Räumen zu entfernen, denn sofort stellen ihre Mitmenschen die Frage nach dem Verbleib. Das Haus wird zum Muster einer (tödlichen) Falle: Sie darf es nicht verlassen, sie darf es aber auch nicht verändern. Der Lebensinhalt der amerikanischen Kleinstadtgesellschaft scheint die Etikette, den Schein zu wahren, das gegen-

seitige Überwachen, das Ritual und die Tradition zu sein. Sirks Kritik an Amerika liegt genau in der Beschreibung dieser Etikette (behavior), die noch immer einen Rest Solidarität beinhaltet. Zumindest erweisen die Filme jenen ihren Respekt, die Amerika gleichsam in einer Krise erleiden. Es ist auch immer die Hoffnung des anderen, traumhaften Amerikas präsent, wenn Mahalia Jackson in *Imitation of Life* singt, mit der Sehnsucht nach Erlösung aller Protagonisten in der Stimme. Es ist da, aber es nutzt zu nichts mehr. Die Fähigkeit zur Selbst-Kritik, zur Selbst-Reinigung, Selbst-Erlösung in der amerikanischen Gesellschaft, dieser hartnäckigste aller amerikanischer Mythen, er existiert bei Sirk nicht mehr.[201]

Bei der Farbikonografie und dem farbigen Lichteinsatz handelt es sich sowohl bei Sirk als auch bei Haynes nicht um ein dekoratives Spiel mit Farbfiltern und Lichtreflexen:

> „[…] ist doch auch hier die Farbe ein mit inhaltlichen Referenzen aufgeladenes Medium, das die Illustration der *home & garden*-Magazine der 1950er Jahre bemüht, um sie zugleich für ihre Hochglanz polierten und uneingelösten Versprechen schuldig zu sprechen.“[202]

Sirk hat rückblickend den Einfluss der Kunst auf sein Werk und seine Farbdramaturgie ausdrücklich hervorgehoben, die Persönlichkeit des Kunsthistorikers Lichtwark wird prägend für den Gymnasiasten Sirk, sowie später der Kunsthistoriker Erich Panofsky den Kunststudenten Sirk prägte.[203] Deppner attestiert Sirks Farbdramaturgie die erstaunliche Kombination „von europäischer Kunstgeschichte und amerikanischer Pop-Farbigkeit.“[204] Die Grundfarben der Moderne sind Rot-Gelb-Blau. Die von Sirk mittels Farblicht ins Zwielicht gezogenen Filmszenen steigern die Handlung in eine erweiterte, nicht sofort interpretierbare Atmosphäre. Der durch die Sehachse und den Fluchtpunkt der Kamera gelenkte Blick erreicht so über eine eindimensionale Ausrichtung hinaus. Somit werden die melodramatischen Elemente wie die Musik als Bestandteil eines melodramatischen Zeichensystems durch den Einsatz von expressiver Farbe und chromatischen Kontrasten erweitert, und verdeutlichen zudem emotionale Hoch- und Tiefpunkte der Filmhandlung.[205] Die Musik ersetzt das Ungesagte. Diese Art der Sprachlosigkeit im Melodrama ist gewollt und die audio-visuellen Mittel transportieren die Bedeutung auf der Tonebene. Dazu zählt auch das Klingeln des Telefons als ein akkustisches Zeichen.

Zu Beginn von *Far From Heaven* entspringt der amerikanische Traum einem Bilderbuch, um ihn dann umgehend zu dekonstruieren. Wie schon bei Sirk löst die melodramatische Erzählung die heile Welt der Protagonisten auf und erzeugt zwischen dem ‚Inneren‘ und dem

---

[201] Vgl. Seeßlen: *Kino der Gefühle*, 1980, S. 132.
[202] Deppner: Mainstream trifft Kunst im Kino, 2006, S.127–128.
[203] Vgl. Läufer: *Skeptiker des Lichts*, 1987, S. 11–12.
[204] Deppner: Mainstream trifft Kunst im Kino, 2006, S. 128.
[205] Vgl. ebd., S. 129.

‚Äußeren' der Figuren einen Kontrast zu ihrer gesellschaftlichen Umgebung. Die Unvereinbarkeit wird mittels dem Dekor, der Farben, dem Licht und der Musik für die Rezipienten ablesbar. Insbesondere die Einrichtung des Hauses symbolisiert den Kontrast zwischen der öffentlichen Musterehe und der traurigen Wahrheit einer liebes- und sexlosen Beziehung. Das Werbeplakat *Mr. and Mrs. Magnatech* über dem Fernsehgerät auf dem passenderweise ein Porzellanfasan thront, welcher von Ron in *All That Heaven Allows* noch gejagt wurde, illustrieren bitter die unerfüllten Sehnsüchte von Frank und Cathy. Diese Requisiten sind Relikte einer paradoxen Scheinwelt und untergraben dadurch die Authentizität der Ehe. Eine symbolisch aufgeladene Erzählebene wird mittels der melodramatischen Inszenierung der Filmbilder mit Bedeutung aufgeladen: Die Mise-en-scène kommentiert sich von allein.

Zwei Wochen nach dem finalen Telefonat mit Frank sitzt Cathy in ihrem Schlafzimmer und bezahlt Rechnungen. Durch das Fenster ist im Garten ein neuer Gärtner bei der Arbeit zu beobachten. Auf der Suche nach dem heutigen Datum blättert sie im Kalender zum korrekten Tag. Während sie das Datum im Checkbuch notiert, zögert sie einen Moment. Sie blickt zurück auf den Kalender und versucht sich an etwas zu erinnern. Sie packt alles Notwendige zusammen und verlässt den Raum. Vom Foyer aus erblickt sie Sybil beim Polieren der Tische und erinnert sie daran, dass sie das nicht machen muss, denn es wäre genug anderes zu tun. Die tüchtige Sybil entgegnete ihr, dass es Freitag ist und das sie freitags immer die Tische poliert und es keinen Grund gibt, auch nicht die Umstände einer Scheidung, nicht so weiter zu machen wie zuvor.

Sybil ist die einzig wahre und solidarische ‚Freundin' die Cathy noch hat und ihr auch bleiben wird. Ungeachtet der Tatsache, dass Cathys Leben kaum mehr als aus den gelegentlichen Shoppingtrips und dem Bringen und Abholen ihrer Kinder besteht, scheint Sybil den Großteil der Arbeit rund um das Haus zu übernehmen. Neben ihrer Rolle als Telefonistin, trägt sie auch die deutlichen Züge einer Schutzengel-Figur. Zunächst misstrauisch gegenüber Raymond, resultierend aus ihrem Beschützerinstinkt gegenüber Cathy, bis hin zum stoischen Polieren der Tische, wenn Cathys Leben schaudernd zum Stillstand gekommen ist durch die Scheidung von ihrem Ehemann. Dies ist eindeutig eine Anspielung auf die gemischtrassige Freundschaft zwischen Lora Meredith (Lana Turner) and Annie Johnson (Juanita Moore) in *Imitation of Life*. Jedoch anders als zwischen der weißen Lora und der schwarzen Annie, bei denen Freundschaft und Familienliebe als farbenblind vorgeführt wurden, sind Cathy und Sybil Arbeitgeber und Arbeitnehmer im auf Rassentrennung bestehenden Hartford und das Machtverhältnis beginnt sich erst in Freundschaft zu modulieren, wenn Cathys Leben in Trümmern liegt. Cathy einzige zur Kenntnisnahme ihrer Abhängigkeit von Sybil gibt sie zö-

gernd zu: »I don't know how on Earth I'd ever manage …«[206] Cathy lächelt zufrieden über Sybils Zuverlässigkeit und findet unterdessen in ihrer Manteltasche den hellvioletten Seidenschal. Sie hatte ihn vollkommen vergessen und ihn nicht mehr getragen seit dem ‚abenteuerlichen' Ausflug mit Raymond ins Grüne. Sie bindet ihn sich um und verlässt das Haus. Nachdem sie ihre beiden Kinder eingesammelt hat, fährt sie zum Bahnhof und parkt ihr Auto. Sie ermahnt ihre Kinder sich ruhig zu verhalten, sie müsste kurz etwas erledigen und sei sofort wieder zurück. Sie schließt die Autotür und läuft in Richtung des Eingangs des Bahnhofs.

1.2.11 »Spring has arrived.«[207] – Das Leben geht weiter

Cathy erscheint im Durcheinander von einsteigenden Passagieren und innigen Verabschiedungen auf dem Bahnsteig. Sie blickt unruhig hin und her und beginnt in Richtung der Vorderseite des Zuges den Bahnsteig entlang zu laufen. Cathy hastet der Länge nach an den einzelnen Abteilen vorbei, vorüber an all den anderen Fahrgästen und sucht mit ihrem Blick in alle Richtungen. Plötzlich stoppt sie. Raymond steht auf dem Bahnsteig und hilft Sarah behutsam die Stufen hinauf in den Zug. Cathy geht ein Stück auf ihn zu, aber Raymond verschwindet im Inneren des Zuges, ohne sie zu sehen. Cathy beobachtet weiter das Geschehen und lässt die Zugtür nicht aus den Augen, während andere Passagiere weiter einsteigen. Sie starrt beharrlich auf die Tür, als Raymond unvermittelt wieder auftaucht. Raymond tritt aus dem Zug und bedankt sich mit einem Trinkgeld bei einem Zugbegleiter, der das Gepäck verstaut hat. Cathy macht einige Schritte auf ihn zu. Raymond wendet sich zurück zur Tür und hält abrupt inne. Er dreht sich unerwartet um und sieht Cathy. Cathy lächelt Raymond an. Raymond lächelt zurück. Plötzlich, setzt sich der Zug in Bewegung. Für einen kurzen Moment kommen sie sich näher, während Raymond scheinbar in Cathys Richtung gleitet, aber alsbald schon an ihr vorüber fährt, bevor er durch das unerbittliche Anfahren des Zuges wegdriftet. Raymond hebt eine Hand zum Abschied. Cathy hebt ihre ebenfalls. Der Zug fährt aus dem Bahnhof und Raymond entschwindet damit völlig und für immer aus Cathys Blickfeld. Sie lächelt tapfer und beginnt dann unvermittelt an zu Weinen. Plötzlich ist alles still.

Es gab kein Wort des Abschieds, nur einen letzten Blick und eine einfache Handbewegung musste in diesem letzten, verhaltenen Augenblick ausreichen um alles Ungesagte zwischen den beiden auszudrücken. Cathy steht einige Augenblicke allein da in der plötzlichen Stille. Mit Tränen in den Augen sieht sie dem verschwundenen Zug nach. Unerwartet dreht

---

[206] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 97. + Vgl. Gill: *Far From Heaven*, 2011, S. 45–46.

[207] »Spring has arrived.« Letzte (hoffnungsvolle?) Anmerkung im Drehbuch vor »End«. Zusammen mit dem eingeblendeten Blütenzweig als Symbol für Wiedergeburt, steht es für ein eigentlich unmögliches Happy-Ending. Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 100.

Cathy sich um und läuft zielstrebig über das leere Gleis zum Ausgang. Die Kamera zeigt aus einer Totalen, wie sie entschlossen aus dem Bahnhof herausläuft und sich auf den Weg zurück zu ihrem parkenden Wagen macht. Sie steigt ein, schließt die Tür, fährt aus der Parklücke und biegt in die Hauptstraße ein. Ihr weißblauer Chevrolet wird vom Verkehrsgewirr verschluckt und inmitten all der anderen Autos fährt sie davon. (Nach Hause?) Die Kamera schwenkt auf den blühenden Zweig eines Baumes: Der Frühling ist da.

Ursprünglich war ein Voice-Over eingeplant, Cathys Stimme sollte aus dem Off einsetzen sobald sie sich auf dem Bahnsteig umdreht und zurück auf den Parkplatz geht:

> »That was the day I stopped believing in the wild ardor of things. Perhaps in love, as well. That kind of love. The love in books and films. The love that tells us to abandon our lives and plans, all for one brief touch of Venus. So often we fail in that kind of love. The world just seems too fragile a place for it. Or perhaps it's only we who are too fragile.«[208]

Das geplante Voice-over fand keine Verwendung in dieser Sequenz, weil es möglicherweise zu treffend, zu oberflächlich, zu offensichtlich oder sogar zu melodramatisch war. Zufällig wäre es das erste Mal gewesen, dass den inneren Gefühlen von Cathy eine Stimme gegeben worden wäre. Es ist ein wortloses und verschwiegenes Ende. Mit der Verweigerung, Cathys Gedanken zu offenbaren, verhindert Haynes eine Eindeutigkeit und schließt den Film ambivalent und mehrdeutig. Umso ergreifender und verheerender sind die Auswirkungen, das Finale ist keinesfalls eine tonlose oder stumme Passage, denn die Musik untermalt formgerecht die letzten Filmbilder, sie ersetzt das Ungesagte. Diese Art der Sprachlosigkeit ist sicherlich beabsichtigt, dennoch triumphiert das Visuelle, denn die audio-visuellen Mittel transportieren die Bedeutung. So besteht für die Rezipienten die Möglichkeit, Cathys Emotionen nur aus den kryptischen Blicken, den stillen Pausen, den stummen Gesten und der schauspielerischen Leistung der Darstellerin abzuleiten.[209]

Die heterosexuelle Beziehung zwischen Raymond und Cathy ist unmöglich, weil sie sichtbar ist. Während die geheime und versteckte, homosexuelle Beziehung zwischen Frank und seinem Geliebten scheinbar möglich ist. Damit findet die heftigere, aber wohl auch die kurzlebigere Leidenschaft ihre Erfüllung, weil sie unsichtbar ist. Was ist besser? Welches Lebensmodell findet zuerst öffentliche Akzeptanz und wird in die Gesellschaftsstrukturen integriert? Das Melodram gibt mit seinem offenen Ende keine eindeutige Antwort, aber die angedeutete Aussage legt nahe keine von beiden:

---

[208] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 99–100.
[209] Vgl. Gill: *Far From Heaven*, 2011, S. 88.

> »While showing the pseudo-triumph of the husband's sexuality as an ironic victory in the extent to which, by the end of the film, it has been almost completely absented. In the purest form, camp is the retrograde aesthetic style of a self-consciously closeted gay sensibility, and Haynes adopts it wholeheartedly to suggest that the destiny of the closet is by no means a thing of the past.«[210]

Das Ende des Films scheint den endgültigen Sieg der Macht des Verbots über das Begehren zu beweisen, das Cathy und Raymond teilen. Letztlich hat die Wirkungsmacht des Verbotes einer gemischtrassigen Beziehung sie wirkungsvoll getrennt. Ebenso wie die sozialen Kräfte sie beim Tanzen in *Eagen's Restaurant* einander näher gebracht hat oder auf der Straße vor dem Kino. Sie wurden zwar in aller Öffentlichkeit getrennt, dennoch wurden dadurch gegenseitige Lippenbekenntnissen heraufbeschworen. Bis zuletzt konnte der gemeinsam gehegte Wunsch nach einer Beziehung nicht ganz zerstört werden. Die finale Szene auf dem Bahnsteig zeigt zwar die endgültige Trennung, dennoch ist ihr gemeinsames Glück ungebrochen. Raymond hebt seine Hand zum Abschied und Cathy macht das gleiche. Nachdem der Zug sich in Bewegung setzt, ist nur noch Raymonds Hand zu sehen, der Rest seines Körpers ist im Zug verborgen, der sich von Cathy fortbewegt. Die verpasste Einigkeit der beiden in dieser letzten Szene kann eigentlich nur als die ultimative Verbindung gewertet werden. Indem Raymond und Cathy, buchstäblich, den Anschluss verpasst haben, erhalten Cathy und Raymond die Erhabenheit ihrer Beziehung weiterhin aufrecht. Sie haben seit ihrem Kennenlernen niemals ein komplettes Ganzes gebildet, sondern waren immer nur kurz oder teilweise miteinander verbunden. Raymonds aus dem Zug herausgestreckte Hand bildet den einzig sichtbaren Teil seines Körpers. In einem melodramatischen Film mit formalem Exzess, sticht die fragmentierte, metonymische Präsentation von Raymonds Hand also umso mehr heraus. Dieses Teilobjekt ist Cathy in der Lage zu genießen. Sowohl während ihrer allerersten Begegnung in ihrem Garten, als bei dem Abschied in seinem Garten, lag jeweils nur die eine Hand des einen auf der Schulter des anderen. Diese unvollständige Art der Beziehung ist der Schlüssel zu ihrem Begehren, das sowohl Cathy als auch Raymond daraus ableiten können. Ganzheit und Erfüllung würden das Vergnügen nur unterdrücken, es existiert immer nur in einer partiellen Weise – wie den Genuss eines Teilobjektes. Die Schilderung der abschließenden Trennung von Cathy und Raymond ist somit aus der Sicht ihres gegenseitigen Begehrens eine Darstellung, die mit einem gemeinsamen erfüllenden Genuss beladen ist.[211]

Die immer wieder für die Analyse von *Far From Heaven* herangezogenen Sirk'schen Filmbeispiele führten zu einem produktiven Vergleich von mehr Gemeinsamkeiten als Unterschieden der beiden Regisseure in einer kulturell grenzüberschreitenden Perspektive. Es kristallisiert sich in Sirks Œuvre der Plan einer Melodramen-Serie heraus. Beginnend mit *All I*

[210] Morrison: Introduction, 2007, S. 4.
[211] Vgl. McGowan: Relocating Our Enjoyment of the 1950s, 2007, S. 120–121.

Desire, fortgesetzt durch *All That Heaven Allows* und *There's Always Tomorrow*[212]. Die Variation pessimistischer Titel und Themen, sie beschreiben und versuchen diese erstarrte, stillstehende Welt der Eisenhower-Ära aufzuzeigen. *Written on the Wind*, mit größeren Mitteln und mehr Freiheit produziert, ist der Endpunkt der Reihe. In ihm ist die bürgerliche Familie der Kleinstadt aus ihrer Wohlhabenheit zu exzentrischem und verzweifeltem Reichtum aufgestiegen. Vergeblichkeit und Nostalgie sind vorherrschend. Der letzte Nachhall und größte Erfolg der Serie ist *Imitation of Life*. Die Kleinstadt ist zur Großstadt New Yorks geworden, aber die Vergeblichkeit eines nachgeahmten Lebens ist dieselbe geblieben.[213] Zusammen prägten alle Filme für *Universal*, die Sirk zwischen 1952 und 1959 schuf, den Stil, der sich vor allem durch formale und stilistische Brillanz auszeichnet. Die Sorgfalt, mit der Sirk Licht und Schattenwirkungen, Bauten und vielschichtigen Symbole wie Blumen, Spiegel, Wasser einsetzte, bestätigen seinen Status als ‚Meister des Melodrams'. Das Dekor der Melodramen, Häuser, Möbel, Blumen, Requisiten, die Kleider, mit denen die Menschen sich dekorieren, die Spiegel, in denen ihre Gesichter Bestätigung suchen tragen dazu bei. Sirks Vorbilder waren, wie bereits erwähnt, zahlreiche *Home & Garden*-Magazine aus der Mitte der fünfziger Jahre. Die Zeitschriften waren voll mit farbigen Bildern von Domizilen, die ihre Bewohner vor den Problemen der Zeit beschützen sollten. Die illusionäre Freiheit, sogenanntes Glück und die Liebe werden zu Mittelmäßigkeit zwischen Country Club, Kirche und dem Urteil der Nachbarn.[214] In Sirks Filmen werden aus Gefühlen oft Gegenstände. Die Handlung mündet darin, dass ein Gegenstand ein Gefühl ersetzt hat, das den Menschen in Hoffnung und Bewegung hielt. Im Pseudo-Happy-End von *All That Heaven Allows* hat der Naturbursche Ron in der alten Windmühle ein Grab für seine Liebe zu Cary geschaffen. Eine zerbrochene Teekanne wird repariert und wieder zerbrochen, ein Pokal verschwindet vom Kamin in die Rumpelkammer und wird vom Sohn zurückgefordert, der darin sein Andenken an den toten Vater hat. Alle Dinge sind Projektionen von Gefühlen und deren Abtötung zugleich, so wie man sich in der Sprache des Films in Bildern und Spiegeln zerstört. Die Gegenstände, wie Fotos, Gemälde und Spiegelbilder, spielen eine große Rolle, denn das Spiegelbild weicht sehr stark von der Wirklichkeit ab, sie erscheinen als Grundlage der gezeigten Gesellschaft. Sirk und Haynes in dessen Tradition stellen die Werte der amerikanischen Gesellschaft der fünfziger Jahre in Frage, die sich über Analogien vermitteln, indem sie sie am erreichbaren sinnlichen Glück für den einzelnen messen, die Familie, die Konsumgüter, die Gesellschaft der Nachbarn, die Er-

[212] *There's Always Tomorrow* (USA 1956) R: Douglas Sirk, DB: Bernard C. Schoenfeld basierend auf dem gleichnamign Roman von Ursula Parrott.
[213] Vgl. Block/Töteberg: *Douglas Sirk*, 1997, S. 223.
[214] Vgl. ebd., S. 224.

folg und Beliebtheit werten, und beide tun dies, anders als Regisseure von sozialkritischen Melodramen es tun, nicht am Beispiel kaputter oder versagender Institutionen, sondern gerade am Beispiel des Normalen und Alltäglichen. So gibt es keine Aussicht auf Heilung in den Happy-Ends. Denn es sind Versteinerungen der Ohnmacht, der endgültige Verzicht auf Erfüllung in einer Situation oberflächlicher Harmonie.[215] Die Filme beinhalten neben ihrer präzisen, materialistischen Kritik an der amerikanischen Gesellschaft auch einen universalen Aspekt. Die amerikanische ist nur eine unter vielen Gesellschaftsformen, die dem Individuum die Möglichkeit zur Entfaltung seiner Sinne raubt. Demzufolge enthält und präsentiert sie ein Gesellschaftsmodell und ein Weltbild. Jeder Vorgang ist doppelt determiniert, als genaue Bezeichnung von amerikanischen Sozialisationsformen und als Darstellung von Stadien der Zivilisierung.[216]

Der kinematographische Einsatz der Vergangenheit dient Haynes zur Untersuchung der melodramatischen Erzählkunst. Denn die fünfziger Jahre haben im heutigen kulturellen Gedächtnis und in der Fantasie der Rezipienten einen privilegierten Platz. Diese Dekade dient, nicht nur konservativen Denkern, aufgrund zeitgenössischer Themen und Problemen als Ventil all die nostalgische Sehnsucht nach sozialer Stabilität und starke Autorität darauf zu projizieren und zu genießen. Auch wenn offensichtlich ist, dass die idealisierte kulturelle Imagination dieser vergangenen Zeit nicht mit der Realität übereinstimmt.[217] Haynes Gebrauch von Dekor, symbolhaft aufgeladenen Objekten, Farbe, Einstellungen, Musik, Kostümen und so weiter, stehen in direkter Beziehung zu Sirk, wie sich durch die immer wieder herangezogenen Vergleiche durch *Imitation of Life*, *Written on the Wind* und allen voran *All That Heaven Allows* deutlich zeigt. *Far From Heaven* ist dennoch keine Hommage an seine filmischen Vorgänger oder eine Korrekturmaßnahme der politischen Unkorrektheit der Fünfziger in der Darstellung von *gender*, *sexuality* und *race* oder eine ironische Betrachtung einer klaustrophobischen und repressiven Welt, die die Rezipienten in eine übergeordnete Rolle positioniert. Der Regisseur verweigert jegliche Ironie in diesem Zusammenhang: »If anything, the film provides the illusion of familiarity only to undermine its accessibility in the interests of offering an intricate exploration of cinematic narration.«[218] Indem Haynes die Sprache eines Sirk'schen Melodrams aufnimmt, stellt er in der Betrachtung des Genre Melodram in *Far From Heaven* sowohl die filmische Nutzung der Vergangenheit, als auch ihre Beständigkeit in der zeitgenössischen Kultur in Frage, und nutzt sie als ein Mittel, die kulturellen und politi-

[215] Seeßlen: Kino der Gefühle, 1980, S. 128–129.
[216] Vgl. ebd., S. 131.
[217] Vgl. McGowan: Relocating Our Enjoyment of the 1950s, 2007, S. 114.
[218] Landy, Marcia: Storytelling and Information in Todd Haynes' Films, 2007, S. 21.

schen Übereinstimmungen und Unterschiede zwischen den fünfziger Jahren und der Gegenwart zu untersuchen. Die Hinweise, welche den Abstand zwischen Vergangenheit und Gegenwart überspannen, sind auf der Textoberfläche zu finden. Sie sind nicht versteckt und warten darauf, definiert zu werden.[219] Das melodramatische Zentrum bildet der Zerfall der eigentlich vorbildlichen Ehe der Whitakers. Franks homosexuelles Begehren und Cathys beharrlich wachsende Sehnsucht nach Raymond bilden die Basis für die Filmanalyse der melodramatischen Erzählweise. *Far From Heaven* schließt nicht nur Rasse und Homosexualität in einem Szenario der Fünfziger ein, sondern ‚verunreinigt' auch die melodramatische Erzählung durch das Beharren auf die offene Sichtbarkeit und Allgegenwärtigkeit dieser beiden Themen:

> »The crux of the film's ›storytelling‹ thus seems to reside in an investigation of the *persistence* of melodrama with new variants rather than merely focusing on the social constraints of situations in seeking to interpret and explain them.«[220]

Demnach ‚dekonstruiert' *Far From Heaven* in gewisser Weise die melodramatische Sprache und das Melodramatische an sich. Aber durch das neuartige Variieren der melodramatischen Form wird das Fortbestehen des Genres weiterhin gesichert und anerkannt, indem der Fokus offen und direkt auf die sozialen Einschränkungen der Figruen gelegt wird und diese nicht nur indirekt unter der Oberfäche verbleiben.

1.3 Unter die Oberfläche des Melodramatischen

Angestoßen wurden die nachstehenden Ausführungen durch Cathys Frage an Raymond: »Do you think we ever really do? See beyond […] the surface of things?«. Und bestärkt durch ihr Auftreten im weiteren Handlungsverlauf. Besonders durch ihre kühle, fast gleichgültige Reaktion auf das Coming-out ihres Ehemannes, dass etwas unter den Äußerlichkeiten der (melodramatischen) Oberfläche versteckt liegen muss: »The surface is never innocent […] the idyllic retro patina must point to disturbances underneath.«[221] Die Widersprüchlichkeit dieser einzelnen Momente weist eindeutig auf die Möglichkeit einer Gegenlektüre hin, in der Cathy nicht mehr als ein Opfer angesehen werden muss:

---

[219] Vgl Landy, Marcia: Storytelling and Information in Todd Haynes' Films, 2007, S. 21–22.
[220] Ebd., S. 22.
[221] Auch der von Haynes in Betracht gezogene Filmtitel *The Surface of Things*, wie in Kapitel 1.2.1. aufgezeigt, betont dies nachdrücklich. Higgins: Orange and Blue, Desire and Loss, 2007, S. 103.

> »In this regard, we note that *Far from Heaven* is as much an homage to film theory, and in particular to feminist film theory, as it is to Douglas Sirk. It reads the 1950s melodrama (and beyond it, the 1950s in popular memory) through the lens of 1980s and 1990s feminist film theory. This feminist work cast Sirk into renewed prominence, as his films opened up new angles on the spurned genre of woman's melodrama.«[222]

Haynes huldigt nicht nur den Melodramen der Fünfziger und Sirks Stil, sondern ebenso der feministischen Filmtheorie. In den siebziger Jahren stießen Sirks Filme die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem lange Zeit wenig beachteten „Frauengenre" an und eine feministisch- und psychoanalytisch orientierte Filmkritik setzten ein.[223] Deshalbd wird dieser Anschlussfähigkeit von *Far From Heaven* an eine feministische- und gender-orientierte Filmtheorie jetzt nachgegangen, denn:

> »Not for the first time in Haynes' work, repression is the subject of the movie, but it is not treated in ordinary terms, as a covert system of constraint. In this movie everything is right out in the open, and visible in every quarter - the hypocrisy, the racism, the class conflict, the intense desires the characters still feel amid these inhibiting forces. Above all, the movie is about homophobia, and it adopts a mode of fervent high-camp to keep that subject central even while it is relatively peripheral in the plot.«[224]

Far From Heaven beginnt als eine akkurate und vollkommen unironische Momentaufnahme, Hommage, Wiederbelebung, Imitation, Interpretation des klassischen Genres des Melodrams. Eingebettet in der idealtypischen Lebenswelt eines Vorortes an der Ostküste der USA, Ende der fünfziger Jahre, und aus heutiger Sicht – wie ein Traum aus dem Bilderbuch. Aber der erste Eindruck täuscht, diese Lebenswelt ist ein exakt angeordnetes Bild mit festgeschriebenen sozialen Rollen und Regeln, das sich nur allzu schnell in ein Geflecht schwerster Konflikte verwandelt. Schell bröckelt die Fassade und bricht langsam aber stetig ein, dadurch wird den Rezipienten immer mehr ein Blick auf das Dahinter, unter die Oberfläche, gewährt. Der Auslöser der Katastrophe ist ein verrutschtes Element in dem prekären Gefüge: Zufällig entdeckt die melodramatische Heldin die Homosexualität ihres Ehemannes. Und in der scheinbar perfekten Welt der Familie Whitaker ist nichts mehr wie zuvor:

> »And Cathy Whitaker appears as the perfect icon for contradictions and shifting social relations. As her personal relationship turns political, she introduces blacks, Jews, and homosexuality, as well as the specter of ›communism‹ to which McCarthyism linked them, into the suburban middle-class family. Much like the television set itself, she smuggles public struggle into the domestic environment, where it transmutes into haunting ›family secrets‹.«[225]

Die heterosexuelle Liebe scheitert innerhalb der patriarchalen Familie durch Franks homosexuelles Begehren und unbeabsichtigt entwickelt Cathy beiläufig eine persönliche Beziehung zu dem afroamerikanischen Raymond. Diese Freundschaft wird durch Klatsch, falsche Verdächtigungen, Denunziation und die strikte Klassentrennung zwischen Schwarz und Weiß,

---

[222] Willis: The Politics of Disappointment, 2003, S. 134.
[223] Wie im Theorieteil anhand von Sirk (Kapitel 1.4) und Mulvey (Kapitel 2.3) dargelegt.
[224] Morrison: Introduction, 2007, S. 3.
[225] Willis: The Politics of Disappointment, 2003, S. 134–135.

kaum geknüpft, auch schon im Keim erstickt. Aufgrund der herrschenden Homophobie und des gelebten Rassismus sieht sich Cathy Whitaker zum ersten Mal mit ihren eigenen Sehnsüchten konfrontiert, erlebt herbe Rückschläge und einen, den Genrekonventionen folgenden, finalen Verlust.

Hierfür, wie bereits mehrfach dargelegt, greift Haynes, wie sein Vorbild Sirk in *All That Heaven Allows*, ausdrücklich das Motiv des Fernsehapparates – in den fünfziger Jahren ein neu aufkommendes Konkurrenzmedium zum Kinofilm – auf, um indirekt die isolierte Einsamkeit und Ausweglosigkeit der Heldin zu thematisieren. Haynes Verwendung funktioniert und beurteilt das Medium Fernsehen aufgrund der historischen Distanz selbst- und medienreflexiver, und direkter, das Ehepaar Whitaker ist *Mr. und Mrs. Magnatech* und repräsentiert für Hartford das Medium selbst. Nicht nur das berufliche und öffentliche Leben der Whitakers sind vom Fernsehen durchzogen, auch ihr Privatleben, wird zunehmend völlig davon eingenommen. Ihr eigenes Fernsehgerät lässt die gesellschaftlichen Probleme mit Homophobie und Rassismus in ihr häusliches Umfeld eindringen. Diese Verbindung zur Welt außerhalb ihres Hauses stellt aber nur eine einseitige Kommunikation dar. Die entscheidende Rolle entsteht in der Kombination mit den anderen medialen Kommunikationsmitteln (Fotoapparat und Telefon) als eine mechanische und unheilvolle Trinität mit zerstörerischen Absichten, die der Öffentlichkeit den Zugang ermöglicht in ihre Privatsphäre einzudringen, ihre Geheimnisse zu lüften und die Schwierigkeiten in der Ehe zu sehen und den Zerfall der Ehe zu forcieren, noch bevor sich Cathy und Frank den Konsequenzen ihres jeweiligen Handelns bewusst sind, um am Ende Cathys vermeintliches Schicksal am Rand der Gesellschaft zu besiegeln.[226]

Cary Scotts Status als Witwe in *All That Heaven Allows* wurde in *Far From Heaven* in die lieblose Ehe von Cathy Whitaker konvertiert. Ihre Unterdrückung und Isolation entsteht von ganz allein und noch boshafter als bei Sirk durch das Dilemma, die Last des Geheimnisses über die Homosexualität ihres Ehemannes allein tragen zu müssen. Es ist schlicht unmöglich für sie die Wahrheit mit jemandem zu teilen. Die romantische Alternative zum liebesleeren Leben der melodramatischen Heldin ist, damals wie heute, der Gärtner. Dabei sind nicht mehr nur die Probleme von Alter und Klasse gegeben, sondern – wie bereits in Fassbinders Remake *Angst essen Seele auf / Fear Eats the Soul* – die Probleme werden durch die Kategorie der ‚Rasse' verschärft. Zusätzlich verkompliziert durch die Intoleranz und den sozialen Druck auf der weißen, wie auch auf der schwarzen Seite der Gesellschaft durch üble Verdächtigungen und aggressive Anfeindungen. Doch der drastischste und extremste Gegensatz zum

[226] Vgl. die zusammenfassenden Ausführungen in Kapiel 1.2.10.

Hauptvorbild *All That Heaven Allows* ist das Ende. Laura Mulvey hielt zum Ausgang von *Far From Heaven* fest:

> »A weight of repression and fear hangs over both Cathy and her black gardener Raymond's tentative relationship and husband Frank's cruising, but the film hints that desires deviating from the norm were already pushing at the doors of sexual respectability and racial segregation. At first *Far from Heaven* might seem to suggest that these two social oppressions are equal and parallel in intensity, but as the plot unfolds social anxiety at homosexuality is shown to be infinitely less deep rooted than the hysteria caused by intimacy across the racial divide. Cathy and Raymond's friendship touches an absolute taboo in Hartford, Connecticut. While gayness may be persecuted by law, Haynes suggests that Frank might well find not only happiness with his lover but also a new form of friendship with Cathy and the children. Frank's story hints at a ›happy end‹; Cathy's story ends in tears.«[227]

Die Enden von *All That Heaven Allows* und *Angst essen Seele auf* legen nahe, dass die Paare vermutlich eine gemeinsame Zukunft haben werden. Dagegen steht Cathy am Ende ganz allein vor einer ungewissen Zukunft. Beispielsweise ist Cary immerhin eine vermögende Witwe, zwar bleiben Cathy ihre zwei Kindern und ein verlässlichen wie selbstlosen Hausmädchen, dennoch ist sie eine arme, geschiedene, arbeitslose und alleinerziehende Frau. In völliger Abhängigkeit von ihrem Exmann, dessen Karriereaussichten in der damaligen Zeit, aufgrund seines sexuellen Begehrens, die Möglichkeit anzweifeln lässt oder sogar ganz ausschließt regelmäßige Unterhaltszahlungen zu leisten.

Neben den offensichtlichen Zitaten und Anspielungen auf *All That Heaven Allows*, welche bereits im Verlauf der Analyse für produktive Anknüpfungen und für fruchtbare Vergleiche herangezogen wurden, finden sich noch subtilere Bezüge in *Far From Heaven* zu anderen ‚klassischen' melodramatischen Filmen, wie zum Beispiel *The Reckless Moment*, *Letter from an Unknown Woman* und *Now, Voyager*. Diese kleinen Anhaltspunkte und intramedialen Verweise auf andere filmische Werke sind eklatant. Im Folgenden werden sie herausgearbeitet und eingeordnet. Im Anschluss daran werden sie zusammen mit Stanley Cavells Verfahren der filmphilosophischen Gegenlektüre und Neuaneignung von Texten genutzt, um insbesondere den traurigen Schluss von *Far From Heaven* und damit die offensichtlich ausweglose Situation von Cathy neu auszulegen und positiv zu bewerten:

> »The ›problem‹ with an open-ended film like *Far From Heaven* is that the director-writer asks each viewer to complete the film themselves. This again is nothing particularly new in the history of film.«[228]

Endet Cathys Geschichte wirklich in Tränen? Wird sie sich nicht ungeachtet aller Zwänge trotzdem weiterentwickeln können? Wird sie ihre Empathie zur Überwindung einer naiven Weltsicht befähigen? Wird sie ein neues Leben beginnen können? Und wenn ja, mit wem?

---

[227] Mulvey, Laura: Far From Heaven. In: Sight and Sound, Vol. 13, Issue 3 (March) 2003, S. 40–41, hier S. 41.
[228] Gill: *Far From Heaven*, 2011, S. 103.

1.3.1 Pastiche

Auch wenn *Far From Heaven* in bestimmten Szenen, in der Erzählung, in den Figuren, in Dialogzeilen oder in beiläufigen Bildausschnitten den Stil in Assoziation mit einem bestimmten Film, zumeist *All That Heaven Allows*, und einem bestimmten Regisseur, eben Sirk, simuliert, spricht Glyn Davis in diesem Zusammenhang nicht davon, dass ein spezifischer Film wieder vorgelegt wird, sondern er sieht *Far From Heaven* als ein ‚Pastiche' an. Es ist wichtig festzuhalten, dass *Far From Heaven* nicht einfach aus den Elementen anderer Filme gebildet ist und dann zusammengesetzt wurde, um ein experimentelles Ganzes zu erzeugen. Pam Cook attestiert in ihrer Untersuchung von *In the Mood for Love*[229] und *Far From Heaven*, dass beide Melodramen »sparked a debate about the value of cinematic pastiche.«[230]. Die einzige wirklich geliehene Filmszene ist aus *The Tree Faces of Eve*, die als ein diegetisches Element in der Narration eingesetzt wird, um von Frank im Kino angeschaut zu werden. Demnach gehören die anderen ‚zitierten' Verweise zu einem ganzen Spektrum umfangreicher, intramedialer Anspielungen und Anleihen aus der (melodramatischen) Filmgeschichte und sind eine politische Taktik, durch die Haynes die traditionellen Vorstellungen von filmischer Autorschaft hinterfragt.[231] Das Pastiche enthält als eine veraltete Sonderform der Parodie keine satirischen oder komischen Aspekte. Die Nachahmung des Stils und der Ideen sind von Respekt, Hochachtung und der Anerkennung der Originale geprägt. Richard Dyer widmet sich in seiner Studie *Pastiche: Knowing Imitation*[232] ausführlich der Analyse dieses Verfahrens und lotet dabei die subversiven und poetischen Möglichkeiten einer Pastiche-Strategie aus:

> »The first of these is that imitation is a particular kind of reference to other works. Second, imitation is not the same as reproduction. Third, different kinds of imitation may or may not wish to be known as imitation, and, fourth those that do wish to be so known may or may not also signal the fact, some may also imply an evaluative attitude towards their object of reference (e.g. parody, homage), others may but need not (and it is here that I wish to place the sense of pastiche that concerns the rest of this book).«[233]

Die hier vorliegende Definition von Pastiche versucht ebenso die herauszufilternden Pastiche-Elemente gegen den Strich zu lesen, also eventuell gegen eine vom Regisseur intendierte Interpretation. Um den ‚Sinn' eines Filmes zu erfassen, muss nach Dyer das Pastiche von den Rezipienten jedoch nicht zwingend wahrgenommen werden:

---

[229] *In the Mood for Love* (Hong Kong/F 2000) R: Wong Kar-Wai, DB: Wong Kar-Wai.
[230] Cook, Pam: *Screening the Past*. Memory and Nostalgia in Cinema. London/New York: Routledge 2005, S. 5.
[231] Vgl. Davis: *Far From Heaven*, 2011, S. 54ff.
[232] Dyer, Richard: *Pastiche*: Knowing Imitation. London/New York: Routledge 2007.
[233] Ebd., S. 22.

> »Pastiche articulates this not through intellectual reflection on it but by conveying it affectively. It imitates formal means that are themselves ways of evoking, moulding and eliciting feeling, and thus in the process is able to mobilise feelings even while signalling that it is doing so. Thereby it can, at its best, allow us to feel our connection to the affective frameworks, the structures of feeling, past and present, that we inherit and pass on. That is to say, it can enable us to know ourselves affectively as historical beings.«[234]

Indessen beleuchtet Pastiche den Grad an Reflexionsfähigkeit über die individuellen Existenzbedingungen der Rezipienten und unterscheidet somit über aktive und passive Rezeptionsstrategien: »Pastiche articulates this sense of living permanently, ruefully but without distress, within the limits and potentialities of the cultural construction of thought and feeling.«[235] Dyer unterscheidet fünf Effekte von Pastiche bei *Far From Heaven*: 1. Das Pastiche ermöglicht dem Film, die Geschichte in der besonders intensiven und bewegenden Weise, die charakteristisch ist für diese Art von Melodram, zu erzählen. 2. Das Pastiche ermöglicht dem Film eine Geschichte der fünfziger Jahre im Stil der fünfziger Jahre zu erzählen. 3. Das Pastiche erinnert die Rezipienten daran, dass Filme wie dieser nicht mehr gedreht werden. 4. Das Pastiche legt mittels des Films die Beziehung der Rezipienten zur Vergangenheit fest. Und 5. Das Pastiche deutet die Art und Weise an, wie Gefühle von der Kultur geprägt werden.

1.3.2 Der Pastiche-Effekt im Kontrast zu *Mad Men*

Um im Folgenden die Effekte von Pastiche in *Far From Heaven* exakter herauszustellen, wird an dieser Stelle auf die, sowohl von den Rezipienten wie auch von den Kritikern, viel gepriesene US-amerikanische TV-Serie *Mad Men*[236] Bezug genommen.[237]

Das Serienformat verhandelt ebenfalls eine komplexe Beziehung zur Vergangenheit, dabei kreiert sie eine dem Pastiche sehr vergleichbare Wirkung in der Darstellung der gesellschaftlichen Wirklichkeit der sechziger Jahre in der Arbeitswelt von New York City, im Kontrast zum idyllischen Familienleben in der Vorstadt.[238]

---

[234] Dyer: *Pastiche*, 2007, S. 180.
[235] Ebd., S. 180.
[236] *Mad Men* (USA/seit 2007) Idee: Matthew Weiner. Der Serientitel leitet sich aus der Abkürzung von *Men of Madison Avenue* ab. Aufgrund der hohen Dichte von Werbeagenturen in der Madison Avenue in New York City und ist der selbstgegebene Inbegriff von den Menschen für die Menschen in der Werbebranche.
[237] Vgl. Cromb, Brenda: »The Good Place« and »The Place That Cannot Be«: Politics, Melodrama and Utopia. In: Stoddart, Scott F. (ed.): Analyzing Mad Men: Critical Essays on the Television Series. Jefferson: McFarland & Co. 2011, S. 67–78, hier S. 73–74.
[238] *Mad Men* stellt zum Serienstart die fiktive Werbeagentur *Sterling Cooper* im Jahr 1962 in den Mittelpunkt der Handlung. Im Fokus steht der ehrgeizige und erfolgreiche Creative Director Don(ald) Draper (Jon Hamm). Dabei werden das Konkurrenzdenken im Berufsleben, die familiären Konflikte im Privatleben und auch außereheliche Affären in allen Facetten sämtlicher Figuren im Umkreis der Agentur aufgedeckt. Die Handlung ist stark mit den sozialen und kulturellen Konventionen der damaligen Zeit verwoben, wobei die gesellschaftlichen Hierarchien, die traditionellen, patriarchalischen Geschlechterrollen, der amerikanische Traum sowie der Lebensstil der 60er Jahre beleuchtet werden. Politische, wie gesellschaftliche Ereignisse, wie beispielsweise die

Die männliche Hauptfigur Donald ›Don‹ Draper (Jon Hamm) ist bereits dort angekommen, wohin es auch einen Mann wie Frank Whitaker als nächsten, logischen Karriereschritt hinführen sollte. Don arbeitet als ein ehrgeiziger und erfolgreicher Kreativ-Direktor in einer Werbeagentur in der Madison Avenue in New York City. Er ist ein typischer amerikanischer Held wie er im Buche steht. Er hat mit einer frei erfundenen Identität einen unglaublichen Erfolg. Sowohl im Berufsleben wie bei Frauen. Don verbirgt gekonnt seine schlechte Kindheit und fängt erst ganz unten als ein Verkäufer für Pelzmäntel an, worauf er zügig die Karriereleiter aufsteigt. Durch das Kreieren einer neuen Person erfand er sich selbst neu. Er ist und lebt den amerikanische Traum. Im Grunde belügt er sich stetig selbst und das wirkt sich auf sein alltägliches (Familien-)Leben aus. Für sein Berufsleben muss er eine selbstbewusste und willensstarke Person darstellen. Sein wahres Ich ist aber das genaue Gegenteil. Er ist als Mann im Inneren panisch, er ist dabei zu fallen und hat die Kontrolle verloren, aber nach außen tritt er weiter ungeheuer sicher und selbstbewusst auf.[239] Sein Unglück und seine Unzufriedenheit unterdrückt er, ebenso wie Frank, mit dem zwanghaften Konsum von reichlich Alkohol. Glücklich zu sein ist aber ein grundlegendes menschliches Bedürfnis, das verdient werden muss durch die tiefe Verbundenheit mit sich selbst, dem eigenen Leben und den Mitmenschen, die einen umgeben:

> »Don Draper may be a fictional character on AMC's *Mad Men*, but he's just as real as any other public personality you can think of. Celebrities are brands, with carefully constructed images, and most of us are just as likely to have a beer with Don Draper as with anybody else on this list. What matters is that Draper's hardass 1960s persona represents something about male identity that is enduringly captivating but has nonetheless vanished. The man that Don Draper is – value-driven and thoroughly masculine – is the product of a bygone era; without him, there would be no contemporary figure to represent it. Yet, as removed as his persona may be, it is also contemporary and familiar. He's a postwar archetype, both a brilliant career man and a temptation-swayed philanderer who sincerely wants to be a family man. Like most men, us and our fathers both, Draper is permanently conflicted over how to reconcile his morals and his desires. Draper illustrates old-school values even though he often fails to meet them himself. His human flaws are what make him so relevant to men today. He is by turns a chain-smoking, drinking-in-the-office emblem of a bygone age, and an unusually real, earnest human being who illustrates the struggles modern men know all too well.«[240]

Beide Männer, sowohl Frank als auch Don, eint das Verstecken ihrer wahren Identität hinter einem perfekt sitzenden Anzug, einem letzten Symbol für die westliche und weiße Überlegenheit dieser Männer. Don Draper heißt eigentlich Richard ›Dick‹ Whitman und stahl seine ‚neue' Identität von einem gefallenen Leutnant während des Koreakrieges, daraufhin brach er

---

Wahl von John F. Kennedy, die Kubakrise oder der Tod von Marilyn Monroe, werden reflektiert eingebunden. Detailgenau wird mittels der Ausstattung das Lebensgefühl und die Ästhetik der Ära zu einem Sittenbild, mit den aufkommenden Veränderungen, welche die Zukunft noch bringen wird, wiedergegeben.

[239] Insbesondere der artifizielle und ikonische Serienvorspann von *Mad Men* greift das Motiv des Fallens in unnachahmlicher Weise auf. Nebenbei ist es eine Hommage an Saul Bass und seine Arbeiten für Alfred Hitchcock (*Vertigo* (USA 1958), *North by Northwest* (USA 1959)).

[240] Die Begründung, warum Don Draper, ein rein fiktiver Charakter, zum einflussreichsten Mann des Jahres 2009 vom Lifestyle-Portal *Askmen.com* noch vor Barack Obama gewählt wurde. (Online: <http://uk.askmen.com/-specials/2009_top_49/don-draper-1.html> Zugriff: 26.10.2010.

den Kontakt zu seiner richtigen Familie ab. In seiner neuen Lebenswirklichkeit kommt die Entfremdung zu seiner (jetzigen) Familie, seiner Frau Betty (January Jones) und den drei gemeinsamen Kindern, hinzu, aus dem fortlaufenden ‚Anprobieren' unterschiedlicher Identitäten und durch die unzähligen Affären resultiert die Scheidung. Frank Whitaker, ebenfalls ein Veteran des Koreakrieges, versteckte lange Zeit seine homosexuelle Identität und lebte diese mit wechselnden Männerbekanntschaften im geheimen Untergrund aus. Nach seinem *Coming-out* erfolgt ebenso die Scheidung und die Beziehung zu seinen Kindern leidet ebenfalls unter seiner beständigen Abwesenheit. Der Ausgang ist hier wie da ungewiss, weil er im Film auf den außerfilmischen Raum verlagert ist, beziehungsweise weil die Serie noch nicht ausgelaufen ist. Hier wie da verleiht der Anzug, als modische Insignie der Männlichkeit, der Ruine Mann eine letzte Würde. Eine weitere Parallele von Film und Serie, beide verfahren rein melodramatisch um Emotionen zu evozieren:

> »In characterizing *Mad Men* as a melodrama, I would take pains to distinguish it from the overwrought 1950s Douglas Sirk domestic melodramas which the term immediately evokes. […] melodrama is the central mode of American filmed entertainment. A serialized drama like *Mad Men*, with its intense emotional content and necessary tendency against finality, should be understood as upholding what Peter Brooks referred to as ›melodramatic imagination‹. The ›realism‹, or relative subtlety of the performances and the moral shadings that the series presents in relation to all the characters, does not necessarily preclude *Mad Men* from being understood as in the melodramatic mode. […] melodrama is constantly adapting itself to forms that relate to contemporary audiences in order to establish the moral coordinates of the world.«[241]

Mad Men und *Far From Heaven* stellen die individuellen Weltanschauungen jeder ihrer Figuren dar, zeigen jeweils den Horizont des einzelnen Lebens auf und wie stark dieses eingeschränkt ist von den gesellschaftlichen Konventionen der damaligen Zeit. *Mad Men* konzentriert sich insbesondere auf die Aspekte des sozialen Lebens, die wirkliche Fortschritte in der Zukunft gezeigt haben, zum Beispiel die Behandlung der Frau, ethnischer Minderheiten und Homosexueller. Letztlich sind alle Charaktere auf der Suche nach irgendeiner Art von Bedeutung und Zufriedenheit, beispielsweise nach der propagierten und dadurch idealisierten Vorstellung familiärer Geborgenheit, in einer puritanischen und materialistischen Kultur, die unter anderem durch den, von den Werbeagenturen der Madison Avenue angetriebenen, Kapitalismus, tatsächlich bedeutungslos zu sein scheint. Das negative Bild der Vergangenheit mit männlichem Chauvinismus, Homophobie, Antisemitismus, Belästigung am Arbeitsplatz, depressiven Hausfrauen, Alkoholismus und dem ständigen, heutzutage ‚unpolitischen' Rauchen führt bei den Rezipienten ganz nebenbei zu einem selbstgefälligen und zufriedeneren Blick auf die heutige Gegenwart.

---

[241] Cromb: »The Good Place« and »The Place That Cannot Be«, 2011, S. 72.

Eines der charakteristischen Merkmale des melodramatischen Genres ist die Opferfigur. Die Protagonisten werden dann als Opfer wahrgenommen, wenn sie einen aussichtslosen Kampf (Agonie) austragen müssen, gegen Kräfte die stärker sind als sie. In den melodramatischen Spielfilmen können diese unterdrückenden Kräfte zum Beispiel gesellschaftlichen Spielregeln sein, wie die verurteilenden Nachbarn und kritisierenden Kinder bei Cary in *All That Heaven Allows*. In *Mad Men*, scheint der mächtigste Einfluss, der die einzelnen Protagonisten bedrängt, die Geschichte selbst zu sein, die zeitliche Epoche in der die Figuren eingebettet sind. Wird *Mad Men* als melodramatisch definiert, ist es wichtig, darauf hinzuweisen, dass es sich um eine zeitgenössische Form des Genres handelt, nicht um irgendeine Art von Nachahmung der klassischen Hollywoodfilme, auch wenn sich melodramatische Stilmittel einschleichen:

> »The influence of this wordless close-up is because in melodrama, a strong degree of emphasis is placed on the unspoken, on the unspeakable. In melodrama, pure physical signs are taken to tell a deeper truth than that of language.«[242] 77

Bei dem sehr naheliegenden Vergleich von *Mad Men* und *Far From Heaven* stellt sich jeweils das Gefühl von »Sirk with the gloves off«[243] oder »turning up the volume on Sirk«[244] ein, hierbei ist *Mad Men* selbst weit davon entfernt echtes Pastiche zu sein. Pastiche wird markiert durch das Wissen, generische und gattungsgemäße Formen zu kopieren. Hierfür ist *Far From Heaven* ein passendes Beispiel, wie bereits an einigen Stellen der Analyse bewiesen, da es nicht nur grundlegende und typische Elemente von den Sirk'schen Melodramen wie *All That Heaven Allows* leiht, sondern auch den Stil und Sirks Art des Ausdrucks zu fühlen nachbildet. Dyer nimmt für *Far From Heaven* an, dass es trotz oder gerade wegen des Pastiches einen Zugang und eine tiefe emotionale Auseinandersetzung gibt: »*Far From Heaven* is an especially strong vindication of the proposition that pastiche and emotion are not incompatible.«[245] Er beschreibt das Betrachten von *Far From Heaven* in einer Weise, die den Rezipienten von *Mad Men* vertraut klingen dürfte:

> »The mixture described above specifically in relation to the 1950s – of sympathetic imagining and registering of difference – also embodies the dialectic of our relationship to the past more generally. It suggests that we can enter into the feelings of our forbears through immersion in their art but also reminds us that this is a highly limited and circumscribed activity. This itself is a variation at the level of affect on the perennial ambiguity of our relationship to the past, in that irresolvable tension between a sense that people in the past were people like ourselves, with desires, dreams, hopes and fears like us, and yet that we cannot know that for sure, and moreover that much of what they felt seems strange, opaque, other. Pastiche can embody that tension at the level of how we feel about people in the past.«[246]

---

[242] Cromb: »The Good Place« and »The Place That Cannot Be«, 2011, S. 77.
[243] Ebd., S. 73.
[244] Willis: The Politics of Disappointment, 2003, S. 145.
[245] Dyer: *Pastiche*, 2007, S. 174.
[246] Ebd., S. 178.

Da die Beschreibung, wie die fünfziger Jahre durch *Far From Heaven* von den Rezipienten betrachtet werden, nicht exakt übereinstimmt mit der Art und Weise, wie die sechziger Jahre mittels *Mad Men* zu beobachten sind, sind Dyers Ausführungen über die Vergangenheit trotzdem nützlich, um *Mad Mens* faszinierenden Zugang und Präsentation der Vergangenheit im Kontrast zu *Far From Heaven* zu sehen und zu entschlüsseln. Die Serie bringt den Rezipienten die Figuren als Menschen sehr nahe, hält sie aber durch die Erinnerung an überholte und unzeitgemäße Elemente aus der Vergangenheit immer ein Stück auf Abstand. Dies gilt insbesondere im Hinblick auf Dyers Fazit zu seinem Pastiche-Begriff. Es zeigt sich, dass das einzige Verständnis der Rezipienten, wie sich die Dinge im Jahr 1958 beziehungsweise 1962 angefühlt haben, kommt ausschließlich von kulturellen Artefakten, wie eben in diesem Fall von Filmen oder Serien. Die Rezipienten sind auch in der Lage dieser Tatsache Rechnung zu tragen:

> »That how we feel right now is itself framed by the traditions of feeling we inherit, mobilise and hand on. In other words, the pastiche of *Far From Heaven* not only makes the historicity of its own affect evident but can also allow us to realise the historicity of our own feelings.«[247]

Diese Tendenz zur eigenen Historizität, ähnlich wie in *Mad Men*, führt dazu, dass die Rezipienten mittels *Far From Heaven* beginnen, ihre eigenen historische Zeit zu reflektieren. Das historische Bewusstsein der Rezipienten kann durch die Serie aktiviert werden, damit sie sich ihrem eigenen historisch begrenzten Horizont bewusst werden. Der Anspruch der Serie kann nicht nur allein darin liegen, dass sie den Rezipienten das Gefühl von Überlegenheit vermitteln will, sonst würde die Handlung nicht in den konfliktbeladenen sechziger Jahren spielen, einem Jahrzehnt markiert durch unzählige kulturelle und politische Umbrüche. Entgegengesetzt zu den späten fünfziger Jahren von *Far From Heaven*, denen der kulturelle Übergang und der historischen Wandel noch bevorsteht. Dagegen lässt *Mad Men* seine Rezipienten niemals vergessen, dass diese eine Serie über die Vergangenheit schauen und diese ‚anders' war als in der allgemeinen Vorstellung des kulturellen Gedächtnisses verankert ist. Offensichtlich ist es nicht möglich *Mad Men* in dieser Art als Pastiche, wie es bei *Far From Heaven* zutrifft, zu fassen und zu lesen. Dies liegt darin, dass sämtliche Produktionsbedingungen der Drama-Serie von Grund auf in ihrem generischen Kontext mehr im US-amerikanischen Kabelfernsehen des einundzwanzigsten Jahrhunderts verortet sind, als mit den Stilmitteln der Sirk'schen Melodramen:

[247] Dyer: *Pastiche*, 2007, S. 178.

> »*Far From Heaven* is then inescapably poised between a sense of telling a 1950s story in a 1950s way and recognition that a 1950s way could not tell that story and remain a 1950s way. This can then set in train the question of how the film mediates our relationship to the 1950s. On the one hand, it may bring us imagination closer to the people of the 1950s. Done without parody or irony, we may feel encouraged to feel the feelings of the 1950s through the expressive modes available then, to feel what it was possible to feel. On the other hand, the very fact of pastiche - that is not quite like an actual film of the period - ought also to alert us to the limitations of this historical imagining. *Far From Heaven's* pastiche thus simultaneously in its likeness enables us in imagination to feel with the1950s in the terms of the 1950s while in its not-quite-likeness conveying the epistemological difficulty of such imagining. to put it the other way round, pastiche reminds us that a framework is a framework, and also that this is enabling as well as limiting - enabling and setting limits to the exercise of transhistorical sympathy.«[248]

Pastiche ist die gründliche Nachahmung der Haltung, *mise en scène* und dem Aussehen der Filme, die von Sirk gemacht wurden. Zwischen *Far From Heaven* und den Sirk'schen Melodramen gibt es eine extreme Nähe mit Elementen der Diskrepanz und der leichten Verzerrung. Sehr ähnlich, aber eben nicht ganz.[249] Das Pastiche erlaubt durch die Wiederverwendung generischer Elemente den Rezipienten ein Bewusstsein für einen historisch gebundenen Charakter und der eigenen Strukturen des Gefühls:

> »While *Far From Heaven* employs strategies of pastiche to induce nostalgia, it refrains from becoming pastiche itself. Rather, it is revised version, rewriting the earlier texts with the benefit of hindsight. The new version has its own authenticity.«[250]

Mad Men vermeidet die Frage nach Formen und wählt für sich einen formalen Ansatz, der sich relativ ‚neutral' anfühlt für die Fernsehbedingungen des einundzwanzigsten Jahrhunderts. Die historische Selbstwahrnehmung der Serie schafft es durch die verschiedenen diskutierten Techniken eine sehr ähnliche Wirkung zu produzieren, wie das Pastiche in *Far From Heaven* mit der Ausnahme, dass *Mad Men* Selbsterkenntnis produziert im Sinne einer Weltsicht in einem Bezugsrahmen. Bei *Far From Heaven* geschieht dies durch die extreme Verwendung des Genres Melodram, melodramatischer Stilmittel und der Genrekonventionen, die dabei helfen, die historische Kontingenz der narrativen Form als eine Gefühlsstruktur zu verstehen. Dagegen wird bei *Mad Men* die Geschichte der Sechziger mittels der Möglichkeiten des einundzwanzigsten Jahrhunderts erzählt. Dies scheint letztlich nicht dazu zu führen vorzugeben, dass die Gedanken und Gefühle der Menschen in den sechziger Jahren ebenso zugänglich sind, wie die der Menschen des einundzwanzigsten Jahrhunderts.

1.3.3 »The Surface of Things.«[251] – *queer reading*

Nachdem das Pastiche, seine Voraussetzungen und Besonderheiten, definiert wurden, werden nun einige, unterschiedliche Zitationsformen in *Far From Heaven* gesucht und gelesen, um

[248] Dyer: *Pastiche*, 2007, S. 177.
[249] Vgl. ebd., S. 175.
[250] Cook: Screening the Past, 2005, S. 13.
[251] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 73.

die expliziten Effekte zu beschreiben. Zu den zahlreichen inter- wie intramedialen Verweisen in *Far From Heaven* zählen auch die schriftlich erwähnten Filme. Im lokalen Kino von Hartford werden nur bestimmte Filme kombiniert und gezeigt: Einmal *The Tree Faces of Eve* und *Miracle in the Rain*, und später *Hilda Crane*[252] und *The Bold and the Brave*. Diese Film-Paarungen heben die konfliktreiche Welt hervor, in der sich die Figuren bewegen, und zeigen als Text, die hin- und hergerissene Veranlagung der Figuren und ihre eigenen Hoffnungen und Sehnsüchte auf eine erfolgreiche Paarbildung an.

Frank nimmt mit seiner Wahl für *The Tree Faces of Eve* – der Film erzählt die Geschichte einer Hausfrau, die wegen multipler Persönlichkeitsstörungen (Schizophrenie) behandelt wird – seinen eigenen Besuch bei einem Arzt zur Beratung und Unterstützung bei seiner versteckten Identität als Homosexueller, vorweg. *Miracle in the Rain* zeigt passenderweise Jane Wyman[253] als eine einsame Frau, deren geistiger und körperlicher Zustand sich besorgniserregend verschlechtert, als der Soldat, in den sie sich verliebt hat, ihr genommen wird. Das Melodram *Hilda Crane* und der Kriegsfilm *The Bold and the Brave* unterstreichen Cathys und Raymonds ausweglose Situation, die es ihnen nicht ermöglicht ihre Freundschaft weiter zu führen, beziehungsweise ihre Beziehung zu leben und zu intensivieren. Der Filmtitel von *The Bold and the Brave* markiert dementsprechend ihre Entscheidung als die Wahl zwischen Liebe und Krieg.[254] Dieser Umstand wird durch *Hilda Crane* – darin führt die Beziehung der titelgebenden Protagonistin zu ihrer Mutter die vielen gescheiterten Beziehungen herbei, bis Hilda durch einen verhinderten Suizidversuch ihre Komplexe überwindet und ein Happy-End findet – verdeutlicht. Cathy ist ›bold‹ und ›brave‹ genug um Raymond den Vorschlag zu unterbreiten in eine ‚utopische' Zweisamkeit zu fliehen. Aber nicht nur Raymonds Absage an eine gemeinsame Zukunft ist maßgeblich, sondern der Plan ist von Anfang an zum Scheitern verurteilt. Die Utopie, der Wunschtraum einer idealen Gesellschaft, beinhaltet nicht nur eine kritische Einstellung gegenüber der Gegenwart, sondern verortet diese Utopie auch in der Zukunft. Der Versuch einer Realisierung wäre letztlich nur eine tragische Fehlinterpretation, denn *Hilda Crane*'s Happy-End ist nur im Kino zu finden und (noch) nicht in der Wirklichkeit. Der ‚Traumapparat' Kino bietet für Cathy und Raymond keine Befreiung, denn die melodramatische Erzählweise gesteht ihnen gar nicht erst eine Wahlmöglichkeit ein, sie bleiben weiterhin in ihren gesellschaftlichen Mustern gefangen.

---

[252] Auch bekannt unter *The Many Loves of Hilda Crane*.

[253] Die Schauspielerin Jane Wyman schaffte es den Bogen von den ‚postklassischen' Kinomelodramen von Sirk bis zum Fernsehmelodram der Prime-Time-Soap *Falcon Crest* (USA 1981-1990) als intrigante Matriarchin Angela Channing zu spannen: „Ein Mädchen kann durch Schweigen nie an Würde verlieren. Aber sie kann es, wenn sie nur redet, um etwas zu sagen." Kurowski, Ulrich: Die Panik der Zirkulationsagenten. 39 Abschnitte über das Melodram und das Melodramatische. In: Cargnelli: Und immer wieder geht die Sonne auf, 1994, S. 84.

[254] Vgl. Joyrich: Written on the Screen, 2004, S. 193–194.

Cathy reiht sich ganz in die Traditionslinie melodramatischer Heldinnen seit der Ariadne-Figur ein. Denn auch Ariadne wurde verlassen und musste sich ebenso allein und verlassen mit einem kompletten Gefühlsspektrum auseinandersetzen. Nach Franks Bekenntnis, seinem *Coming-out*, erscheint ihr Verhalten überraschend kühl, ruhig und gefasst. Wie lässt sich dieses Verhalten deuten? Ist Cathy betäubt, erleichtert oder vielleicht stellt sie durch ihre Reaktion nur erneut eine weitere Konvention des Genres aus und zeigt lediglich das stoische Martyrium einer melodramatischen Heldin an, in der Art wie es Bette Davis als Charlotte Vale in *Now, Voyager* gezeigt hat?[255]

Um diese Frage zu beantworten lässt sich eine weitere Schlüsselfigur für intermediale Verweise heranziehen. Neben Douglas Sirk ist dies der Regisseur Max Ophüls mit seinen Filmen *The Reckless Moment* und *Letter from an Unknown Woman.* Nachdem Cathy erfahren hat, dass Raymond wegzieht und sie gezwungen ist, ihn aufzugeben, liegt sie schluchzend auf ihrem Bett ausgestreckt. Diese Einstellung scheint sie buchstäblich ertrinkend im aufgewühlten Ozean ihrer Tränen und Gefühle zu zeigen. Diese Einstellung ist direkt einer sehr ähnlichen Szene aus *The Reckless Moment* entnommen. Die typische US-amerikanische Vorstadthausfrau Lucia Harper (Joan Bennett) hat sich ebenfalls weinend auf ihrem Bett niedergeworfen, weil sie den Tod des Kleinkriminellen, der sich in sie verliebte, zu verkraften versucht. Beide Szenen hinterlassen den Eindruck einer Frau am Rande des Nervenzusammenbruchs, denn beide Heldinnen mussten jeweils eine unmögliche Liebe aufgeben und haben einen potenziellen Partner unwiederbringlich verloren, wie schon Ariadne ihren Theseus. Zudem haben beide Frauen gewissermaßen den Status einer (Stroh-)Witwe inne. Beide Frauen sind nur in der einsamen Dunkelheit ihres Schlafzimmers fähig, ihren Gefühlen freien Lauf zu lassen und beides Mal wird der Heulkrampf durch einen Telefonanruf des (Noch-)Ehemanns vorzeitig unterbrochen.

Der Vergleich von *Far From Heaven* mit *The Reckless Moment* in dieser speziellen Szene demonstriert den Haupteffekt des Pastiche, den direkten und expliziten Verweis auf melodramatische Schlüsselfilme und nicht die direkte Simulation dieser Melodramen in Stil und Form, sondern parallel das Injizieren spezieller wie heikler Elemente, in *Far From Heaven* sind dies die offenkundige Homosexualität und der Rassendiskriminierung, die in den klassischen Filmen beinahe niemals auftauchten. Hierdurch öffnet sich der heutige filmische Text dem *queer reading*. In diesem Kontext führen die weit gefächerte Verwendung des Pastiche-Begriffs und die nahe Verwandtschaft mit Camp, gegebenenfalls als dessen Unterkate-

[255] Vgl. Gill: *Far From Heaven*, 2011, S. 81.

gorie, immer wieder zu Verwechslungen.[256] Zuweilen entsprechen sich die Begrifflichkeiten, hierbei werden Camp und ‚postmodernes Pastiche' gleichgesetzt.[257] Wiederum stößt dieser que(e)re Zugang zu *Far From Heaven* für die Rezipienten ein ‚wieder-' und ‚neu-lesen' der klassischen Melodramen an: »[…] Haynes have produced vivid texts of retrospectatorship that invite intellectual and affective involvement and identifications […] across race, gender, and sexuality.«[258] Interessant hier ist zum Beispiel rückblickend die Karriere des homosexuellen Schauspielers Rock Hudson für die Rollenbesetzung des maskulinen, romantischen Helden in unzähligen Melodramen und romantischen Komödien. Dieses etwas komplexere Model von *queer reading* wird als Konzept des *retrospectatorship*[259]verhandelt:

> »All spectatorship, insofar as it engages subjective fantasy, revises memory traces and experience, some of which are memories and experiences of other movies. ›Retrospectatorship‹ also recalls the viewing practice attached to film retrospectives, through which texts of the past, reordered and contextualized, are experienced anew in a different filmgoing culture. Classical Hollywood cinema belongs to the past but is experienced in a present that affords us new ways of seeing. Although its modes of production and reception have been historically superseded, it preserves a structuring role culturally and frequently marks individuals and subcultures with its texts and characteristic modes of consumption. The term retrospectatorship helps us theorize the fantasmatic in the cultural and the cultural in the fantasmatic.«[260]

Zur eben besprochenen Filmszene im Zusammenhang zu *The Reckless Moment* beobachtet Laura Mulvey folgendes und schließt damit ihre Rezension zu *Far From Heaven*:

> »The two stories come together at the end. Cathy lies on her bed, crying for her lost love, and at the cruelty of their world, just as Lucia Harper in the same mise en scene weeps for the petty criminal who had fallen in love with her. In both movies the telephone rings and Sybil calls out ›Mr Harper/Mr Whitaker on the telephone, Mrs Harper/Mrs Whitaker!‹. Here the films diverge. In *Far from Heaven*, a cutaway shot shows Frank talking on the telephone in his hotel room, with his lover in the background. Of course, there's no such cutaway in *The Reckless Moment*. But the fan of the Hollywood melodrama cannot but pick up the implications behind Haynes' suggestion. Tom Harper's absence from the family might well be due to other reasons apart from engineering work in Berlin. While *Far from Heaven* can be appreciated on any level, these cross-narrative implications, poignant and witty, suggest that now that cinema is history, the filmmaker can also be the film historian.«[261]

Eine weitere Verbindung zu *The Reckless Moment* ist die Namenswahl für die afroamerikanischen Hausangestellten. Whitakers Hausangestellte Sybil trägt den gleichen Namen wie ihr Vorbild das Dienstmädchen der Harpers. In *Far From Heaven* fragt Sybil: »Would you like me to go with you, ma'am?« und zitiert ihre Namensvetterin aus *The Reckless Moment*: »Mrs.

---

[256] Vgl. Dyer: *Pastiche*, 2007, S. 7.
[257] Vgl. Shugart, Helena A./Waggoner, Catherine Egley: Making Camp. Rhetorics of Transgression in U.S. Popular Culture. Tuscaloosa: Univ. of Alabama Press 2008, S. 11.
[258] White, Patricia: Univited. Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability. Bloomington: Indiana Univ. Press 1999, S. 202.
[259] Der Begriff *retrospectatorship* wurde geprägt von Patricia White in ihrem Buch Univited. Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability. Bloomington: Indiana Univ. Press 1999. Dies zeigt sie u.a. am Beispiel von Haynes' Kurzfilm *Dottie Gets Spanked* von 1993.
[260] White: Univited, 1999, S. 197.
[261] Mulvey: Far From Heaven, 2003, S. 41.

Harper, would you like me to go with you?«.[262] Die Söhne beider Familien heißen David. Zudem beinhalten *The Reckless Moment*, wie *All That Heaven Allows*, als auch *Far From Heaven* Weihnachtsszenen, in denen die festlichen Dekoration und die Bemühungen der fröhlichen Feiern ironisch unterlaufen werden durch die Kenntnis der Rezipienten des kaum zu verbergenden emotionalen Aufruhrs im Inneren der Figuren. Durch den Verweis auf *The Reckless Moment* lädt Haynes nicht nur seine Filmszene filmhistorisch auf und erweitert die Bedeutungsebene und -zusammenhänge, sondern provoziert somit die Rezipienten, zu den Filmen, die er zitiert, zurückzukehren und deren Inhalt ebenfalls auseinander zu nehmen.[263] In *The Reckless Moment* ist der Ehemann während der kompletten Filmhandlung auf Geschäftsreise, in *Far From Heaven* ist der Ehemann auch zumeist abwesend und verlässt schließlich seine Frau und Familie. Während des Telefonats mit ihrem abwesenden Ehemann leugnet Lucia verzweifelt ihre wahren Empfindungen im hellen Licht des Treppenhauses und in Anwesenheit ihrer restlichen Familie: »Everything's fine – except we miss you terribly«. Sie stellt die Stabilität ihrer bald wieder vereinten Familie auf Kosten der permanenten Verleugnung ihrer eigenen Gefühle wieder her.[264] Bemerkenswerterweise beschwichtigt und erklärt sich Frank sichtlich verlegen in *Far From Heaven* mit den gleichen Worten (›Everything's fine‹) bei seiner Frau nach dem Autounfall und verleugnete auf diese Weise sein homosexuelles Begehren, das zu dem Autounfall führte. Dagegen müsste Cathy bei der letzten Unterhaltung mit Frank am Telefon wegen des Scheidungstermins sich und ihre wahren Gefühle nicht mehr verleugnen. Das Gespräch verläuft mühsam und stockend. Die peinlichen Gesprächspausen sagen mehr als die Worte selbst. Cathy reißt sich trotzdem zusammen und behält kühl die Fassung. Während der kompletten Filmhandlung waren die gemeinsamen Szenen zwischen Cathy und Frank markiert durch Distanz, als ein Raum ohne Kommunikation und fast nie unterstützt durch das Schuss-Gegenschuss-Verfahren in der räumlichen Kontinuität, sondern durch einen kontrastreichen Farb- und Beleuchtungseinsatz. Dementsprechend wird auch das finale Gespräch des Paares sinnigerweise durch einen Telefonanruf vermittelt. Frank beendet es zudem vorzeitig durch ein paar Floskeln und weil es angeblich schon so spät ist. Cathy äußert resigniert, dass es wirklich zu spät ist, bezogen darauf, dass es einfach für alles ‚zu spät' sei. Jedes weitere Wort wäre zu viel beziehungsweise von vorneherein überflüssig, sie

[262] Vgl. Grant, Barry Keith (ed.): *Britton on Film*. The Complete Film Criticism of Andrew Britton. Detroit: Wayne State Univ. Press 2009, S. 229.
[263] Das Remake *The Deep End* von *The Reckless Moment* hat eine ähnliche Art von Wirkung. Hier ist der Sohn homosexuell, dadurch wird eine neue Version von *queerness* impliziert und aus dem Original ‚herausgeschnitten'. Ebenso könnte *Letter from an Unknown Woman* daraufhin que(e)r gelesen werden, dass Stefan homosexuell sein könnte und deswegen die Beziehung zu Lisa nie den Status einer normierenden, heterosexuellen Einheit erreicht.
[264] Vgl. Grant: *Britton on Film*, 2009, S. 231.

haben sich nichts mehr zu sagen und hatten sich auch noch nie wirklich etwas zu sagen. Es ist zu spät für Täuschungen, Geheimnisse, Verleugnungen, Lügen und dem Vorspielen der Wahrheit. Natürlich auch zu spät, um irgendwie anders zu handeln und die Katastrophe abzuwenden. Die Vergeblichkeit in dieser Szene macht sie so eindrücklich, zusätzlich verstärkt durch den ‚Zu-Spät'-Moment, eine klassische Konvention des Melodrams. Das Auflegen des Telefonhörers unterstreicht die ausweglose Situation, in der zwischen ihnen keine Verständigung mehr möglich ist.

Die finale Abschiedsszene in *Far From Heaven* auf dem Bahnsteig erinnert unter anderem an die Bahnhofszenen in *Letter from an Unknown Woman*, als auch an die Eröffnungsszene aus *Marnie*[265]. Hitchcocks Heldin Margaret ›Marnie‹ Edgar (›Tippi‹ Hedren) geht in Hartford, Connecticut den Bahnsteig entlang von der Kamera weg und läuft, scheinbar innerlich getrieben durch eine melodramatische Wendung, in die bevorstehende Filmhandlung los. Dies findet sich auch bei Cathy wieder, nachdem Raymond mit dem Zug abgefahren ist und sie vom Bahnsteig in Hartford abgeht, um zurück zu ihrem Auto zu laufen. Beide Szenen steigern die Spannung und Erwartungshaltung beim Rezipienten durch die Rückenansicht einer einsamen Frau auf ihrem Weg in eine ungewisse Zukunft. Die Filmhandlung von *Marnie* und damit das Tun von der Figur Marnie besteht in der Notwendigkeit, durch Identitätswechsel ihre Begierde (Kleptomanie) zu befriedigen und hierbei private Angelegenheiten (Geheimnisse) aus der Öffentlichkeit herauszuhalten, um das Eindringen von therapeutischer Rationalität in ihren persönlichen Bereich zu verhindern. Dieses Verhalten lässt sich mit Franks Handeln vergleichen, wenn es auf seine versteckt ausgelebte Homosexualität übertragen wird. Dieser Hitchcock'sche Subtext begründet sich durch den intramedialen Verweis. Aufgrund des diebischen Verhaltens von Marnie offenbart Haynes hier regelrecht eine Art ‚intramedialer Kleptomanie'.[266]

Die Handlungszirkularität von *Far From Heaven* kann ebenfalls hervorgehoben werden. Der Film beginnt und endet damit, dass Cathy in ihrem Auto am Bahnhofsvorplatz vorüberfährt. Dieser Rückgriff auf die Geste der sich wiederholenden Rückkehr erinnert abermals an Ophüls. Er lässt weder in *Letter from an Unknown Woman*, noch in *The Reckless Moment* seine Heldinnen als Mütter mit unerlaubten, romantischen Bindungen, demonstrativ irgendwohin gehen. Entweder sie sterben, oder sind gefangen in ihrem häuslichen Leben.[267] Dabei ist der ‚pessimistische' Abschluss des Melodrams vergleichbar mit denen von *Stella Dallas*

[265] *Marnie* (USA 1964) R: Alfred Hitchcock: DB: Jay Presson Allen nach dem gleichnamigen Roman (1961) von Winston Graham.
[266] Vgl. Meyring, Christoph: Kleptomanie als Verfahren. Zu Alfred Hitchcocks Film *Marnie*. In: Hoff, Dagmar von/Spies, Bernhard (Hrsg.): Textprofile intermedial. München: Martin Meidenbauer 2008, S. 221–238.
[267] Die zirkuläre Erzählstruktur ist typisch für viele Melodramen. Vgl. Davis: Far From Heaven, 2011, S. 58–59.

oder *Letter from an Unknown Woman*.[268] Die klassischen Melodramen porträtieren oftmals scheiternde Frauenfiguren, wie die Heldinnen in *Stella Dallas* oder in *Mildred Pierce*[269], sie scheitern als Mutter und verlieren ihre Töchter. Stellas Tochter geht und Mildreds Jüngste stirbt. Dabei zerfallen die Familien wie beispielsweise in *Written on the Wind* oder *Rebel Without a Cause*[270].

Ausgelöst durch Cathys Frage: ›Do you think we ever really do? See beyond […] the surface of things?‹ wurde hier durch den Begriff des Pastiches und dessen Effekte unter Zuhilfenahme einiger anschaulicher, intramedialer Verweise ein erster Versuch unternommen unter die Oberfläche von *Far From Heaven* zu blicken. Der Film untersucht die Spannungen und die Unterschiede zwischen einer anscheinend perfekten und unberührten öffentlichen Oberfläche und dem, was darunter liegt. Dazu gehören verborgene Gefühle und Leidenschaften, geheime Identitäten und die wahrheitsgetreue Art der gelebten Beziehungen. Darüber hinaus kritisiert das Melodram die Moral der Urteile und Meinungen, die auf spärlichen Hinweisen basieren und in Erscheinung getreten sind. Vorschnell gezogene Rückschlüsse verbreiteten Gerüchte wie ein Lauffeuer. Der kleinstädtische Rassismus und die Homophobie sind verankert in Ignoranz und Antipathie gegenüber allen Personen nicht-weißer Hautfarbe und einem nicht heterosexuellen Begehren.

Zusätzlich kann Cathys Frage an die Rezipienten von Melodramen gestellt sein. Als Aufforderung rückblickend auf das (post-)klassische Hollywoodkino zu schauen, und darauf zu achten, wie die Rezipienten in der Vergangenheit von der Oberfläche geblendet wurden und somit blind für Unterströmungen, Auslassungen und dem Marginalen waren.

Far From Heaven funktioniert nicht nur als ein Werk für Pastiche, und dadurch unter anderem für *queer reading* beziehungsweise *retrospectatorship*, sondern auch für die klassischen wie postklassischen Filme, die direkt zitiert werden. Durch Vieldeutigkeit und Suggestivität können vielfältige Investitionen der Imagination der Rezipienten zugelassen werden. Außerdem sensibilisiert und verlockt *Far From Heaven* die Rezipienten, andere (melodramatische) Filme ähnlich misstrauisch zu sehen und zu fragen: Welche que(e)ren Inhalte und Ebenen wurde ignoriert? Wie könnte das die emotionale wie psychologische Rezeptionshaltung zu jenen Filmen noch betreffen?[271]

---

[268] Vgl. Davis: Far From Heaven, 2011, S. 70.
[269] *Mildred Pierce* (USA 1945) R: Michael Curtiz, DB: Ranald MacDougall, William Faulkner, Catherine Turner nach dem gleichnamigen Roman (1941) von James M. Cain.
[270] *Rebell Without a Cause* (USA 1955) R: Nicholas Ray, DB: Stewart Stern, Irving Schulman.
[271] Vgl. Davis: *Far From Heaven*, 2011, S. 123.

1.3.4 »All around, trees are starting to bloom.«[272] – Cavell'sche Relektüre

Ganz in der Tradition von Stanley Cavells Gegen- beziehungsweise Relektüre von Filmtexten, wird nun Cathy Whitakers voraussichtlich nicht völlig vergeblicher Kampf gegen den gnadenlosen Moralkodex der weißen Mittelstandsgesellschaft ‚Gegen-den-Strich' gelesen und interpretiert. Durch Cathys Schwimmen gegen den Strom und dem Erbringen von persönlichen Opfern, zeigt sich in der melodramatischen Sprache der ideologische Widerspruch zwischen dem amerikanischen Traum und der Wirklichkeit.

Das immer wieder aufs Neue durchgespielte Experiment der großen Gefühle im melodramatischen Film folgt auch hier einer simplen Versuchsanordnung: „Es geht um Lieben und Geliebt-werden und die schmerzliche Erkenntnis, dass Beides zusammen nur höchst selten zu haben ist."[273] Die ‚vereinfachte' Darstellungsform, die häufig aus einem schematisierten und stereotypisierten Erzählmodus, ähnlichen Charakterkonstellationen besteht und die gleichzeitige Reduktion auf die Ästhetik des Pathos und des Spektakels, erhebt das melodramatische Erzählen im Film unter anderem zum Interaktionsfeld, um sich mit gesellschaftskritischen Darstellungen zu verbinden. So inszenieren zum Beispiel die Familienmelodramen der fünfziger Jahre, als auch die melodramatischen Literaturverfilmungen der zweitausender Jahre die übertrieben moralischen Sitten ihrer jeweiligen Epoche, mit extremer Sorgfalt und Hingabe. Mit einem Exkurs zum Status des melodramatischen Selbstopfers beginnen die folgenden Ausführungen. Denn durch die Konfrontation des Helden/der Heldin im Melodram mit der gesellschaftlichen Konformität und Formation werden die gesellschaftlichen Verhaltensnormen als eine gesellschaftspolitische Stellungnahme zur vorliegenden Situation von Cathy betrachtet und durch anschauliche Filmbeispiele produktiv unterstützt.

Mit dem Melodram, das als eine neue und moderne dramatische Gattung und als eine ästhetische Mischform Ende des achtzehnten Jahrhunderts auftauchte, setzen sich jene Transformationsmodi des Tragischen fort, die bereits im Trauerspiel angelegt sind. Damit eröffnen sich neue und weitreichende Perspektiven auf das melodramatische Selbstopfer seit der Figur der Ariadne. Das melodramatische Genre erbte die konflikthaften Auseinandersetzungen von der Tragödie. Hier scheitern die Helden an der, in sich grundlegend, widersprüchlichen Realität, da sie durch ihr autonomes und selbstbestimmtes Handeln andere verletzen. Damit laden sie Schuld auf sich und erleiden Gewalt an Körper und Seele. Wohingegen das Melodram die Entsagung und die tragischen Konflikte radikalisiert und in die sozialen Kontexte des Bürgerlichen Trauerspiels einbettet:

---

[272] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 100.
[273] Keutzer, Oliver: *Eine(r) für Alle*. Selbstopfer und Sündenböcke im Film. Remscheid: Gardez! 2006, S. 127.

> „Als Melodram wird gerne eine Tragödie bezeichnet, bei der es nicht ganz zur Tragödie reicht: Entweder weil die Figuren sich selbst als zu tragisch empfinden oder weil das tragische Schicksal auf der Ebene von Plot und Dramaturgie zu offensichtlich als konstruiert erkennbar ist, um im Sinn ‚innere Notwendigkeit' überzeugend zu wirken. Nun wird in manchen amerikanischen Familienmelodramen die Unangemessenheit, mit der die Figuren auf ihr Schicksal reagieren, selbst thematisiert."[274]

Die melodramatische Welt ist eingeteilt in eine ganzheitliche, klare Opposition zwischen den moralischen Polen von Gut und Böse. Melodramen verhandeln universale Gefühle wie Liebe, Hass, Verzweiflung und Sehnsucht:

> „Wo das tugendhafte Selbstopfer im Bürgerlichen Trauerspiel primär den Töchtern des gehobenen Bürgertums vorbehalten ist, tritt das melodramatische Selbstopfer geschlechtsübergreifend und […] in kleinbürgerlichen Milieus auf. Wo das Trauerspiel seinen tragischen Konflikt zwischen subjektivem Wunsch und intersubjektiver Rollenerwartung hauptsächlich mit Blick auf die durchs Selbstopfer restituierte Gesellschaftsordnung löst, favorisiert das Melodram die große pathetische Geste individueller Selbstverminderung in unmittelbar menschlichen Lebenszusammenhängen."[275]

Letztlich meint die Melodramatisierung des Tragischen die „Introversion des Opfers"[276]. Das Heldenopfer in der Tragödie erweist sich als ein existenzielles Selbstopfer oder als Restitution einer verletzten, göttlichen Sinnordnung. Im Melodram tritt vorrangig die private Verzichts- und Entsagungsleistung einzelner Individuen zutage. Der tragische Held leidet, wird zerrieben und geht zugrunde an der Gespaltenheit, den Extremen und der Widersprüchlichkeit seiner Welt. Der melodramatische, durchweg positiv charakterisierte Held/Heldin trägt diese Konflikte in sich selbst aus und erduldet das Gute und das Böse, auch wenn sich das Böse als Gutes ausgibt, doch letztlich werden die Masken fallen und die wahren Identitäten offenbaren sich. Eine ausgeprägte Sensibilität für derartige Machtverhältnisse starrer Polarisierungen zwischen den intriganten Vertretern gesellschaftlicher Formationen und den Liebenden, also den melodramatischen Helden und Heldinnen, finden sich in den Melodramen wie *All That Heaven Allows* und *Imitation of Life* und auch in den ausgesuchten Filmen, als eine Manifestation eines rigiden bürgerlichen Moralbegriffs. Die besonders eindringlichen Darstellungen des melodramatischen Selbstopfers funktionieren hier scheinbar besonders gut, wenn, über die schematisierende und überhöhende Ästhetik des Melodramatischen hinaus, dennoch das Gesellschaftliche spürbar ist.[277] Schon Ariadne sprang selbstbestimmt vom Felsen in den Freitod, schließlich trägt sie Schuld am Verrat an ihrer Familie und Heimat. Sie hätte die gesellschaftliche Schmach, wenn sie allein und verlassen nach Kreta zurückgekehrt wäre, nicht ertragen können.

Die Entscheidung *Far From Heaven*, als auch *The Hours* und *A Single Man* zum Untersuchungsgegenstand zu küren, ist unter anderem historisch motiviert. Wie schon in *All That*

---

[274] Elsaesser: Tales of Sound and Fury, 1994, S. 124.
[275] Keutzer: *Eine(r) für Alle*, 2006, S. 110.
[276] Ebd., S. 111.
[277] Vgl. ebd., S. 111–114.

Heaven Allows oder zum Beispiel auch in *The Age of Innocence*[278] verbindet alle Melodramen zum einen, dass sie das Leiden ihrer Helden/ihrer Heldinnen ästhetisch überhöhen und zum anderen, dass sie dieses Leiden inmitten einer konkreten, historischen Gesellschaftsformation ansiedeln. In *The Age of Innocence* vollziehen Newland Archer (Daniel Day-Lewis) und Ellen Olenska (Michelle Pfeiffer) im späten neunzehnten Jahrhundert in New York ein Opfer ihrer eigenen Gefühle und verzichten auf die Liebe ihres Lebens. Beiden bleibt im ebenso engen wie heuchlerischen Tugend- und Verhaltenskodex der amerikanischen Oberschicht nur übrig, still und lebenslang leidend zu lieben. Eine (gemeinsame) Existenz außerhalb ihrer Familien und deren Verhaltenkodizes sind beiden unmöglich. Die erzählerischen Konstruktionen machen sich immer wieder transparent für die Gewalt des Gesellschaftlichen, die diese vermitteln.

Ebenso wissen Sirks Protagonisten um die individuellen Entscheidungen, die sie treffen müssen und verzichten jedoch immer auf ihre Herzenswünsche. In *All That Heaven Allows* geht Sirk über die simplen Figurenschemata der frühen Melodramen hinaus, indem er das in der Figur des Schurken personifizierte Böse in den gesellschaftlichen Milieus wiederentdeckt, in und an denen er insbesondere seine Heldinnen leiden lässt. Die Familie avanciert immer wieder zum Schicksalsgefüge und die Selbstopferszenarien verlagern sich dabei weitgehend in den Gefühlshaushalt der einzelnen Figuren. Die Sirk'schen Melodramen sind nicht nur „sensible Seismographen der amerikanischen Gesellschaft der fünfziger Jahre“[279], sie reflektieren dabei auch die zeitgenössischen Strömungen wie die Psychoanalyse. *Stella Dallas* wird nicht ohne Grund immer wieder, insbesondere innerhalb der feministischen Filmkritik, herangezogen, um den Akt des weiblichen Selbstopfers zu demonstrieren. Dies wird sich auch noch in *The Hours* zeigen. Jedoch fördern *Far From Heaven* und *A Single Man* ebenfalls die existenziellen Verzichtsleistungen, aber eben von Männern und bringen das männliche Selbstopfer zutage. Frank Whitaker quält sich selbst jahrelang, um sein homosexuelles Begehrens zu unterdrücken und Raymond verzichtet auf eine Zukunft mit Cathy zum Wohl seiner Tochter aufgrund der Klassenkonflikte und der rassistischen Gesellschaft. Die Beziehung von Cathy und Raymond ist an den strikten Konventionen, zu wenig sozialer Akzeptanz, zu hoher Sensibilität und zu schwach ausgebildeter Konfliktfähigkeit gescheitert, sie ist zum Wohl beider Familien geopfert worden, wie eigentlich auch schon bei Cary und Ron in *All That Heaven Allows*. Hier ist das Happy-End eine erfolglose Desavouierung des Selbstopfers. In der finalen Auflösung bricht die Schlüssigkeit der kompletten Narration ab. Die Rezipienten verfolgen

[278] *The Age of Innocence* (USA 1993) R: Martin Scorsese, DB: Jay Cocks & Martin Scorsese nach dem gleichnamigen, Pulitzer-Preis-prämierten Roman (1920) von Edith Wharton.
[279] Keutzer: *Eine(r) für Alle*, 2006, S. 129.

angestrengte Versuche, das Selbstopfer zu desavouieren und die Beziehung zwischen Ron und Cary zu retten. Das im Verlauf der Filmhandlung entwickelte, komplexe Beziehungs- und Emotionsgefüge zwischen Hingabe und Verantwortung, zwischen Liebe und Pflicht, wird auf ein schlichtes Erzählmuster herunter gebrochen: Hätte Cary nicht ihre eigenen Gefühle verdrängt, müsste sie sich nicht selbst mit Kopfschmerzen, einem Zeichen für ihr Leiden an einer sie einschränkenden und bevormundenden Umgebung, bestrafen. Ein befreundeter Arzt diagnostiziert und liefert die unanzweifelbare, medizinische Erklärung für ihr Unwohlsein. Somit behebt eine ärztliche Konsultation alle Zweifel der Protagonisten und die Wiederannäherung kann allen gesellschaftlichen Konventionen zum Trotz beginnen, dramatisiert durch einen gefährlichen Sturz von Ron, bei dem er sich lebensgefährlich verletzt. Die Figur des Ron, in der kompletten Filmhandlung das Sinnbild von Selbstbewusstsein und Souveränität und die Personifizierung des starken, unabhängigen und gleichzeitig gefühlsbetonten Mannes, wird zum Pflegefall, um am Ende mit seiner Cary vereint zu sein. Das Ideal dieses ‚Helden' wird durch die Verletzung gebrochen, dies bringt ihn in eine abhängige Position und dadurch ist er aufgrund seiner beeinträchtigten Männlichkeit kein begehrenswerter Mann mehr. Cary verkündet im Gegenzug, für immer ‚nach Hause' gekommen zu sein. Beide Figuren werden entsexualisiert. Denn auch Carys Weiblichkeit wird nicht durch Sexualität betont, denn sie ist mehr eine Mutter und Krankenschwester als eine Geliebte.[280] Die Kritik, die der Film bis dahin an der Unterdrückung der Frau formuliert hat, wird durch diesen Schluss konterkariert. Mit diesem simplifizierten Happy-End wird die differenziert entsponnene Selbstopferthematik beschnitten. Zur Besiegelung und Etablierung intelligibler Geschlechtsidentitäten tappt notorisch und aufdringlich ein Hirsch in die idyllische Schneelandschaft hinein. Höchstwahrscheinlich ist dieser Schluss dem Einfluss von *Universal* und dem historischen Kontext der Entstehungszeit zu verdanken.[281] Die dramaturgischen Auflösungen in weiteren von Sirks *Universal*-Melodramen sind ebenfalls als ein außergewöhnlicher Kontrast zum dargestellten Konfliktpotenzial in der Handlung zu betrachten: »Such an ending sends conflicting messages.«[282] In Sirks Fall ist hinsichtlich der vermeintlichen Happy-Ends von einem starken Einfluss des Studios in die künstlerische Freiheit des Filmemachers zu sprechen. Sirk wendet da-

[280] Vgl. Fenske, Uta: *Mannsbilder*. Eine geschlechtshistorische Betrachtung von Hollywoodfilmen 1946-1960. Bielefeld: transcript 2008, S. 149–150.
[281] Generell ist ein tragisches Ende für US-Filme untypisch. Die amerikanische Verfilmung des großen, europäischen Romans *Anna Karenina* (USA 1928/29) R: Edmund Goulding, DB: Frances Marion nach dem gleichnamigen Klassiker (1877) von Lew Tolstoi, endet für eine verheiratete russische Adlige (Greta Garbo) aufgrund der Liebe zu einen Offizier wie in der Vorlage mit ihrem Freitod. Diese Version wurde von der US-amerikanischen Filmwirtschaft gezielt für den europäischen Markt produziert, in den USA lief der Film unter dem Namen *Love* mit einem Happy End. Vgl. Garncarz, Joseph: Hollywood in Deutschland. Zur Internationalisierung der Kinokultur 1925-1990. Frankfurt/Main & Basel: Stroemfeld 2013, S. 92.
[282] Vgl. Benshoff/Griffin: *America on Film*, 2004, S. 227.

her eine doppelbödige Taktik an und seine Fünfziger-Jahre-Melodramen bieten ein gutes Anschauungsmaterial für ein ‚gebrochenes' oder zumindest ambivalentes Happy-End, denn gerade in einer diffusen Genre-Situierung zwischen Melodram und Tragödie liegt ein wichtiger Grund, weshalb ein Happy-End unmotiviert und unglaubwürdig wirken kann.[283] Seine Dramaturgie des ‚erzwungenen' Happy-Ends beziehungsweise einer ‚unmotivierten' Happy-End-Konstruktion kann als Subversionsstrategie des *Hollywood*-Studio-Systems gelesen werden.[284] Mit der glücklichen Vereinigung des Liebespaares nach Intrigen, Sehnsucht, Tränen und Verzweiflung versöhnt die Liebe zwischen zwei Menschen die Welt und im Sieg der Gefühle werden Ungleichheit, Ausbeutung und Korruption gegen jede Dramaturgie und Wahrscheinlichkeit besänftigt. Aus dieser Perspektive kann Carys Ausbruch aus der einengenden Gesellschaft am Ende auch ein subversives Potential zugestanden werden. Werden hingegen die melodramatischen Konflikte zwischen den Helden/den Heldinnen und ihrem sozialen Umfeld von den Rezipienten ernst genommen, kann unter der Oberfläche der großen Gefühle der Reflex auf gesellschaftliche Machtformationen entdeckt werden, die nonkonformes Verhalten sanktionieren, das heißt die Subordination der Frau oder des Mannes unter den gesellschaftlichen Rollenerwartungen.

In den (privaten) Opfern der melodramatischen Helden und Heldinnen bleibt die gesellschaftliche Komponente stetig präsent, selbst wenn sie schematisch oder überhöht dargestellt ist. Die Inszenierungen von (Selbst-)Opfern der angesprochenen Filme zeigen „unter dem oft so abfällig rezipierten Schleier von Tränen das erschreckend deutliche Bild einer Welt, deren sozialer Friede mit der emotionalen Selbstverstümmelung ihrer Bürger erkauft ist."[285] Wobei, wird im Fall von Cary konkret nach ‚Opfer' und ‚Täter' gefragt, drohen die beiden Rollen im konfliktinternalisierenden Selbstopfer zu verschwimmen. Weil Cary es selbst ist, die sich bestraft. Sie leidet unter dem Druck ihres Milieus, doch die Entscheidung (zunächst) gegen Ron und für ihre Kinder, weil sie sie nicht mit Schande und Demütigungen beschädigen möchte, trifft sie völlig eigenständig:

> „Somit läßt sich sagen, daß eine radikale Ambiguität das Melodram prägt – was im besonderen für das Filmmelodram gilt. Je nachdem, ob die Betonung auf der Odyssee des Leidens oder auf dem Happy-End lag und an welchem Punkt und in welchem Kontext der Bruch erfolgte […] konnte das Melodram entweder eine subversive oder eskapistische Funktion übernehmen – Kategorien, die immer vom gegebenen historischen und sozialen Kontext abhängen."[286]

[283] Vgl. Christen, Thomas: *Das Ende im Spielfilm*. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen. Marburg: Schüren 2002, S. 41–42.
[284] Vgl. Keutzer: *Eine(r) für Alle*, 2006, S. 149–150.
[285] Ebd., S. 161.
[286] Elsaesser: Tales of Sound and Fury, 1994, S. 98.

Damit gewinnt ein Happy-End à la Sirk die Art von Wesenszügen, die eigentlich dem offenen Ende eigen sind. Die Melodramen enden nicht nach ihrem materiellen Ende, sondern beschäftigen die Rezipienten weiter. Dadurch ist eine Revision nötig: „Ein zweiter Blick, der sich als Lesen gegen den Strich, gegen den ersten Anschein, entpuppen könnte.“[287] David Bordwells operationalisierter Definitionsversuch für ein Happy-End ist: „Endzustand ist glücklicher als Vorhergehendes.“[288] Diese Umschreibung zeigt eine Komponente auf, die eindeutig auf die Rezipienten abzielt. Denn der Zustand des Glücklichseins soll sich nicht nur auf die Protagonisten beschränken, sondern auch auf die Rezipienten übergehen.

Der finale Kameraschwenk in *Far From Heaven* auf den blühenden Zweig eines Baumes ist »a fragile, delicate emblem of hope which is not without irony, since the future is already known.«[289] Also ein ebenso ironisches, wie vielsagendes oder eben auch nichtssagendes Symbol zu einem ‚offenen‘ Ende, wie der in der Winterlandschaft stehende Hirsch am Ende von *All That Heaven Allows*, oder das Modell eines Ölbohrturms in den Händen von Marylee Hadley am Schluss von *Written on the Wind*, oder auch der Ausblick in die öde Wüstenlandschaft von New Mexiko in *Magnificent Obsession*. Es liegt an den Rezipienten und deren individuellen Einbildungskraft, diese Motive mit Bedeutung zu beladen, denn damit wird am Ende auf Geschlossenheit verzichtet: „Das macht die besten amerikanischen Melodramen der fünfziger Jahre nicht nur zu kritischen sozialen Dokumenten, sondern zu echten Tragödien, trotz oder gerade wegen ihrer Happy-Ends.“[290] Elsaesser spricht in diesem Zusammenhang von einer Art ‚Unangemessenheit‘. Diese Unangemessenheit hat im melodramatischen Kontext einen Namen: Ironie oder Pathos. Im Melodram, wie auch in der Tragödie, sind beides Reaktionen darauf, dass die Rezipienten versuchen, emotionalen Mangel oder Wissensdefizite auszugleichen. Die Rezipienten privilegieren sich mittels der Ironie gegenüber den Protagonisten, weil sie die Diskrepanzen, in der sich die Protagonisten als Opfer ihrer Gesellschaft befinden, von einer überlegenen Position aus betrachten. Das Pathos erfolgt aus einer völligen Kommunikationslosigkeit oder einem ständigen aneinander Vorbeireden der Protagonisten. Höchst emotionale Situationen werden heruntergespielt, um dadurch den Empfindungszusammenhang ironisch zu unterbrechen oder um einen qualitativeren Intensitätsunterschied in Bezug auf die Anteilnahme der Rezipienten auszudrücken. Das heftigste Pathos wird in Melodramen so ausbalanciert, dass sich die Rezipienten in einer Position befinden, von der aus sie unterschiedliche Standpunkte einnehmen, vergleichen und bewerten

[287] Christen: *Das Ende im Spielfilm*, 2002, S. 42.
[288] Ebd., S. 37.
[289] Cook: *Screening the Past*, 2005, S. 15.
[290] Elsaesser: Tales of Sound and Fury, 1994, S. 127.

können. In der Durchschnittlichkeit der Helden und Heldinnen liegt der wahre Pathos, sie stellen zu hohe Ansprüche an sich selbst und leben diese nach einem erhabenen Menschenbild, statt die unauflösbaren Widersprüche auszuleben, die ihre Träume in wahre Alpträume verwandelt. Das ‚Übers-Ziel-Schießen' fasst Sirk als Problem der Dekadenz in seinen Filmen:

> „Absicht, Bewußtsein und Verlangen übersteigen bei weitem die Möglichkeiten der – sexuellen, sozialen, moralischen – Umsetzung. […] Sirks beeindruckendste Figuren sind immer solche, die die Ansprüche, die das Leben an sie stellt, nie erfüllen können, obwohl einige von ihnen sensibel, lebendig, und intelligent genug sind, um die Unangemessenheit, die zwischen ihren Gesten und ihrer Wirkung besteht, zu spüren und zu erkennen. Das verleiht ihrem Pathos einen tragischen Ton; sie nehmen Leid und moralischen Schmerz bewußt auf sich, als gerechte Strafe dafür, daß sie einen Blick auf eine bessere Welt geworfen haben und ihr nicht gerecht wurden. Es bedarf einer tragischen Selbsterkenntnis, um den Verlust […] zu kompensieren."[291]

Somit muss Cathy Whitaker am Ende von *Far From Heaven* mit Verantwortung und Würde ihren Verlust durch das Erkennen und das Erlangen von Anerkennung ausgleichen, um nicht als ein Opfer auf der Strecke zu bleiben und nicht als ein solches vom Rezipienten definiert zu werden.

In der gleichen Weise wie der Establishing-Shot als eine Art Erzähler und sozialkritischer Blick über die warmen, leuchtenden Blätter des Indian Summers und den Bahnhofsvorplatz in Cathys ‚friedliche' Lebenswelt von Hartford einschwenkt, und dabei in den Ort der gehobenen Mittelschicht eindringt, verlässt die Kamera Cathy und den homophoben, rassistischen Mikrokosmos aus großer Höhe mit dem Kameraschwenk über den blühenden Zweig eines Baumes: »All around, trees are starting to bloom. Spring has arrived.«[292]

Offenkundig stehen die rein weißen Blüten für Cathys Unschuld und für ihre Zukunft. Das Symbol für den Beginn eines neuen, besseren Lebens. Die Frage nach dem Gelingen dieses Neuanfangs wird nicht beantwortet, sondern die Natur mit ihrer Symbolhaftigkeit bildet nur einen Rahmen und verbindet den Anfang mit dem Ende durch den Zyklus der Jahreszeiten, verstärkt durch den identischen Schauplatz. Diese visuelle und erzählerische Klammer ist eine klare Markierung und ein Verfahren um den ‚filmischen' Raum, den die Rezipienten in erhöhter Position (Vogelperspektive) betreten haben, zu begrenzen. Ihnen wurde ein ‚Einblick' gewährt beziehungsweise ein Ausschnitt aus dem Leben der Figuren gezeigt, auch mittels einer Art von historischer Distanz, welche gegebenenfalls durch Ironie/Pathos gestützt wird und dadurch die Beurteilung des Geschehens beeinflusst. Die Blüten senden verschiedene Signale: dass sich der Kreis schließt, der Zyklus abgeschlossen ist und/oder wieder von Neuem beginnt, dass der Film zu Ende ist, aber die Geschichte weitergeht, auch wenn nicht

[291] Elsaesser, Thomas: Tales of Sound and Fury, 1994, S. 126.
[292] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 100.

alle Fragen geklärt sind und wie es (außerfilmisch) weitergeht. Durch das korrespondierende Einführen/Entlassen in die Narration der Rezipienten sind:

> „[…] diese formalen Verfahren der Endmarkierung weit mehr als bloße Zugabe oder eine Rückversicherung. […] Sie implizieren vielmehr, dass es […] mehr als eine einzige ‚Lesart' gibt."[293]

Damit wird eine weitere Rezeptionsschicht sichtbar, denn nicht das Informationsbedürfnis steht im Vordergrund, sondern das „genussvolle Erleben"[294] von Emotionen und ästhetischer Erfahrung:

> „Die sekundäre Lesart kann zur primären, zur eigentlichen werden, […] Derselbe Effekt kann sich einstellen, wenn Filme ‚gegen den Strich' gelesen werden. Dieses Phänomen tritt besonders häufig auf, wenn man einen Film mehr als einmal sieht."[295]

Zu erklären ist dieser Umstand vor allem durch die Mehrschichtigkeit des Films, die bei den Rezipienten ein erneutes Visionieren zulässt, ohne dass ihr ‚genussvolles Erleben' darunter leidet, denn das Bekanntsein der Geschichte erlaubt den Rezipienten Seitenblicke in ganz andere Gebiete und Schichten.

Cathy steckt lediglich in der falschen Zeit fest. Ihr Lebensmodel als geschiedene Frau und alleinerziehende Mutter wird dennoch Zukunft haben. Im Film ist ihr Schicksal scheinbar besiegelt, ihr Leben und die gemachten Erfahrungen waren aber nicht umsonst. Sie hat mit ihrem individuellen Schicksal eine Veränderung angestoßen, die erst Jahre oder Jahrzehnte später ‚Früchte tragen' wird. Schließlich hat eine neue Jahreszeit begonnen, mit dem buchstäblichen Hinweis für die Rezipienten: Die Jahreszeit hat sich geändert und die ‚Zeiten' werden sich auch noch ändern. Nichts war umsonst.[296]

Cathys Auftauchen auf dem Bahnsteig ist als eine große, persönliche Geste zu bewerten, sie ist nicht zum Abschied gekommen, denn diesen gab es bereits an Raymonds Hintereingang. Diese Tat ist ein Bekenntnis zu ihrem eigenen Schicksal. Viel mehr als dass sie sich von einem Menschen, einem potentiellen Lebenspartner, verabschiedet, verabschiedet sie sich von etwas, dass sie gelebt hat, was zur damaligen Zeit nicht lebbar war und somit ist diese Verabschiedung für sie als ein identitätsstiftender Moment zu begreifen.

Die Protagonisten des filmischen Melodrams sind, im Unterschied zum klassischen Helden des Dramas, Durchschnittsmenschen. Diese ‚wirklichkeitsbezogenen' Figuren entspringen dem Alltagsleben, hier eines konservativen Amerikas, und tragen die Kämpfe um ihr persönliches Glück im bürgerlichen Umfeld aus:

---

[293] Christen: *Das Ende im Spielfilm*, 2002, S. 10.
[294] Ebd., S. 11.
[295] Ebd., S. 11.
[296] Julianne Moore berichtet in einem Interview die Reaktion der Rezipienten über das Ende von *Far From Heaven* und das Schicksal von Cathy: »People have told me, ›It'll be OK – the '60s are just around the corner!‹ « Lim: *Heaven sent*, 2002. <http://www.villagevoice.com/2002-10-29/news/heaven-sent/> Zugriff: 13.09.2012.

> »The melodrama is still perhaps the most degraded form of narrative experience you can pick for a contemporary audience, it is now clearly regarded as a legitimate vehicle for social critique.«[297]

Die Schilderung des (Familien-)Konflikts gewinnt letztlich durch die ökonomische Einbettung in eine finanziell nicht sorgenfreie Zukunft beträchtlich an Glaubwürdigkeit und rüttelt außerdem, durch das Präsentieren von widersprüchlich konservativen Ideologien, an den Vorstellungen der Rezipienten. Durch diese Auseinandersetzung soll sich hier für die Rezipienten ein Denkraum eröffnen, der mit den individuellen Erfahrungen und Kompetenzen aufgefüllt werden kann. So unterziehen sie sich selbst, die Kultur in der sie Leben und allgemeingültige Weltanschauungen einer genauen Betrachtung und ziehen daraus einen Erkenntnisgewinn für sich.

Mit *Contesting Tears* hat Cavell das Verhältnis Leser/Text (Rezipient/Film) noch komplexer gestaltet, als er diese Interaktion in *Pursuit of Happiness* bereits angelegt hatte. Das, was von den Rezipienten in den Filmtext hineingelesen wird, und das, was der Filmtext in seine Rezipienten hineinträgt, kann nicht mehr voneinander getrennt werden. Aufgrund dieses Zugangs ist der Filmtext für die Rezipienten trotz vieldeutiger Zeichen das, was er ist, und gibt damit seine Rezeptions- und Lesart vor. Der Filmtext ist weder ein harmloses Vergnügen, noch eine Reflexion und eine Infragestellung des Vergnügens, das dazu dient, eine unterschwellige Struktur der Unterdrückung zu verschleiern. Der Filmtext hat eine Autorität und eine Bedeutung. Diese Autorität entsteht in einer intersubjektiven Sphäre, in der nicht deutlich wird, was der Filmtext vorgibt, beziehungsweise was die Rezipienten in ihn hineinlesen. Das, was der Filmtext vorgibt, kann deswegen nicht deutlich werden, weil Zeichen und die damit hergestellten Identitäten vieldeutig sind.[298] Wie in Cavells *Melodramen der unbekannten Frau* dreht sich die Handlung von *Far From Heaven* nicht um eine, sondern sogar zwei scheiternde Liebesbeziehungen. Dazwischen, im Zentrum, befindet sich Cathy, eine melodramatische Heldin als ‚unbekannte' Frau am Anfang einer Transformation und am Beginn einer Authentizitätssuche. Sie ist auf der Suche nach ihrer ‚eigenen Stimme'. Vergleichbar wie in den vier Vorbild-Melodramen in *Contesting Tears* wird die Neuschöpfung einer Frau, Cathys Metamorphose, mit einem möglichen Emanzipationsgewinn nach der Scheidung von ihrem Mann, durch destruktive Transformationsmodi bedingt. Die Freiheit der melodramatischen Heldin harmonierte nicht mit dem konventionellen Prinzip der Ehe und sie entwickelt sich von Konformität zu Selbstbewusstsein.

Der Verlust des Liebesideals hinterlässt eine ‚zerstörte' Identität. Solange Cathy ihren Blick auf Frank beziehungsweise danach auf Raymond bannen konnte, war sie sicher und geschützt. Der Verlust des Ehemanns und dann des Geliebten liefert sie nun den Blicken und

---

[297] Mercer/Shingler: *Melodrama*, 2004, S. 75.
[298] Vgl. Schwaab: *Erfahrung des Gewöhnlichen*, 2010, S. 224.

Anfeindungen der anderen, also der Gesellschaft, aus. Der Blick der anderen bestimmt ihr Sein, er legt sie fest, entblößt und unterdrückt sie. Sie ist unfrei, aber in dem Maß, wie der Blick sie festlegt und dadurch ist er das Maß für ihre Selbsterkennung und stößt gegebenenfalls eine Emanzipationsbewegung an. Mit diesem Blick sind nicht nur die engstirnigen Bürger von Hartford, im filmischen Raum und in der filmischen Erzählung, gemeint, sondern es schließt auch den Blick der Rezipienten ein, der sie festlegt und beurteilt. Cathy ist verschiedenen Blickstrukturen ausgesetzt. Im Gegensatz zur ihrer innerfilmischen Verurteilung, können die Rezipienten Anteilnahme und Verständnis verspüren und stellen dadurch eine Form der Befreiung für sie dar. Während der Blick ihrer Mitmenschen ihr keine Hoffnung zuschreibt und sie damit ‚abgeschrieben' wird, sind die Rezipienten in der Lage Cathy Situation positiv zu deuten.

Durch die gemachte Erfahrung erhält Cathy eine neue Perspektive und kann zu sich und ihrem Leben gestärkt zurückkehren. Cathys Kampf liegt darin, zu verstehen, warum sie die Anerkennung durch den (Ehe-)Mann nicht erhalten hat, warum diese Anerkennung verweigert wurde und warum diese Art der Anerkennung für sich letztlich irrelevant geworden ist und nicht mehr brisant sein wird. Durch die Zurückweisung lernt Cathy ihr Selbst außerhalb einer Ehe zu finden. Sie wird nicht ‚geopfert', sondern ihre Existenz muss eine positive Deutung erhalten. Eine Ehe oder Liebesbeziehung steht für die Hoffnung auf Selbstverwirklichung und das Melodram zeigt hierbei die Risiken auf. Die Ehe der Whitakers, wie sie bestand, musste zurückgewiesen werden, weil sie die Verneinung von dem ist, was die Ehe hätte sein können.

Die Handlungswelt in *Far From Heaven*, wie mehrfach belegt, ist innerfilmisch geschlossen. Der Film endet dort, wo er begann. In diesem Scheitern liegt aber der Ausweg und damit der Akt der Verwandlung und Selbst-Transzendenz für Cathy, der aber nur indirekt symbolisiert werden kann, aber dadurch dennoch prinzipiell zu durchbrechen ist. Die Negation ihrer Ehe durch Frank und das Nicht-Anerkannt-Werden durch Raymond sind der Ausdruck ihres Scheiterns für die Rezipienten. Das Melodram beendet innerfilmisch Cathys Entwicklungsstadium. Sie hat sich nicht selbst befreit, sondern wurde befreit aus der jahrelangen Unterdrückung durch die Ehe. Dies ist nicht weniger emanzipiert und daher besteht eine reelle Hoffnung, dass Cathy nach diesem Befreiungsakt wieder am Anfang steht, dort beginnt wo alles begann und (außerfilmisch) einfach weiter macht.

Wie in *Stella Dallas* und in *Now, Voyager* zeigt sich für Cathy die Öffnung eines Horizonts zu einer Zukunft jenseits glücklicher Geschlechterbeziehungen. Sie erlebt keine aktive Metamorphose, wie aus Charlotte Vale Camille du Beauchamp in *Now, Voyager* wird, ob-

wohl sie letztlich ihren Kleidungstil ändert, wie eben auch bei Stella in *Stella Dallas*. Den ganzen Film hindurch trägt Cathy weitausgestellte Röcke und wirkt besonders mit Schürze sehr feminin. Am Ende trägt sie zum ersten Mal ein strenges, figurbetontes Businesskostüm, vergleichbar mit Marylee Hadley am Ende von *Written on the Wind*. Ihr bislang unentdecktes, weil unterdrücktes Potenzial kommt zum Vorschein und ein offener Horizont und eine positive Zukunft können für sie skizziert werden. Sie *wird* zu dem, was sie *ist*. In der Vorstellung einer Identitätswerdung folgend, ist diese Lesart explizit entgegen einer Interpretation gerichtet, die von der Unterwerfung der weiblichen Figur unter einer defizitären Identität ausgeht. Ihre Verwandlung ist psychologischer Natur. Ihr Weggehen auf dem Bahnsteig, eigentlich dem Ort des Verlassen-Werdens ist durch ihre selbstbestimmte Entscheidung, am Tag der Abreise von Raymond dort willentlich aufzutauchen, eine emanzipierte Geste und ist dadurch gleichzeitig das Zugehen auf die Rezipienten und die ersten Schritte in eine hoffnungsvolle und zufriedene Zukunft. Cathy ist am Ende eine von einem Mann unabhängige Frau. Möglicherweise geht sie auch einen Schritt in eine selbstauferlegte oder durch ihre Umwelt erzwungene Isolation, obwohl sie immer noch ihre Kinder hat. Natürlich stellt sich Cathys stark vermittelte Beziehung zu Raymond letztlich als unmöglich heraus und ist in *Far From Heaven* zum Scheitern verurteilt. Ein durchgehendes, melodramatisches Merkmal ist nämlich, das Begehren auf ein unerreichbares Objekt zu richten oder unerreichbaren Zielen nachzujagen.

Eine andere, sehr wichtige Beziehung, die Cathy schafft aufrecht zu erhalten, ist die zu ihrer Haushälterin Sybil. Die Bedeutung dieser Bindung wird anfänglich während der Eröffnungssequenz des Films beim ersten Telefonat nahe gelegt. Unterdessen Cathy mit der Polizei über Franks Verhaftung spricht, schauen sie und Sybil, die zuerst am Telefon war und neben ihr steht bleibt, während des gesamten Gesprächs voller Emotionen einander ununterbrochen in die Augen. Sybil hat während der kompletten Filmhandlung, sowohl ein offenes Ohr als auch einen sehr durchdringenden Blick und aufmerksame Augen, dies wird an mehreren Stellen im Film mehr als deutlich. Beim ersten Treffen von Cathy und Raymond überwacht sie die Begegnung mit einem besorgten Ausdruck auf ihrem Gesicht, fast als wüsste sie welche Katastrophe die Begegnung mit diesem Mann in der ‚heilen' Welt der Whitakers auslösen wird und auch die Fahrt von Raymond und Cathy ins Grüne beobachtet sie kritisch vom Fenster aus. Ebenso versucht sie Cathy davon abzubringen Frank, Essen ins Büro zu bringen, wiederum so, als würde sie wissen, dass das zu Schwierigkeiten führen wird. Sybil scheint über ein bestimmtes Gespür und Wissen zu verfügen, dass den anderen Figuren fehlt, dennoch ist sie machtlos dementsprechend zu reagieren, beziehungsweise sich durchzusetzen und muss stumm zusehen, wie alle anderen in eine Katastrophe laufen. Sie erscheint als Stellvertreterin der Rezipienten,

sie hört und sieht stillschweigend zu, liest und deutet das Verhalten und die Konventionen und ist daher zu Prognosen fähig. Sybils Vielseitigkeit als eine ledige, schwarze, weibliche Hausangestellte scheint von keiner der anderen Figuren bemerkt zu werden. Insbesondere Cathy reagiert sehr verwundert, als sie hört, dass Sybil bei mehreren gemeinnützigen Organisationen involviert ist. Am Ende müssen Cathy und Sybil ganz allein und auf sich gestellt den Haushalt bewerkstelligen:

> »Raymond and Frank […] have tickets on the outbound train from Hartford, while Cathy and her black maid, Sybil, stay stuck at home, each playing out her colour-coded role. There is no outside to this/these systems(s).«[299]

Cathy bleibt nicht allein zurück in ihrem Leben. Die Männer sind offensichtlich nur außerhalb von Hartford in der Lage, weiter zumachen. Auf der Suche nach ihrem persönlichen Glück können die beiden Männer anscheinend alles hinter sich lassen, aber mit welchem Ausgang? Cathy bleibt nicht auf der Strecke, denn sie hat einen Ausweg und hat eine Möglichkeit sich den Konventionen der Zeit zu widersetzen. Cathys unvollendeter Satz: »I don't know how on Earth I'd ever manage …«[300], der so oder so ähnlich vollendet werden würde mit: › … without you.‹ könnte eine weitere vorstellbare (Handlungs-)Option für sie als die melodramatische Heldin eröffnen und eine que(e)re Interpretation auslösen. Das volle Potenzial dieser Beziehung, dass Cathy sich mit Sybil in einer Beziehung zusammen finden könnte, soll hier nicht unerwähnt und unerkundet bleiben. Es wäre ihre freie Entfaltung in einer anderen ‚alternativen' Lebensform als der Ehe, nämlich in der Partnerschaft mit einer anderen Frau.[301] Bezeichnenderweise ist dies eben die einzige Szene im Film, in der Cathy ein zugeknöpftes, in den Farben gedecktes, zurückhaltend kariertes und eng geschnittenes Kostüm trägt, im Gegensatz zu den extrem taillierten, weit ausgestellten Röcken und der dekolletierten Auffälligkeit ihrer anderen Kostüme als Ehefrau eines Mannes. Außerdem findet sie genau jetzt ihr lilafarbenes Lieblingshalstuch, welches sich aufgrund seiner Farbe, wenn nicht mit homosexuellen, dann aber mit feministischen Konnotationen verbinden lässt und kann ihrem neuen Anspruch als eine Frau auf die Macht und die Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau ausdrücken. So markiert und manifestiert der Garderobenwechsel den Wandel ihrer Figur vom feminisierten, visuellen Objekt zum phallischen Kraftpaket und Subjekt des Begehrens. Es ist eine Subjektwerdung oder die Entwicklung einer Persönlichkeit, deren Ausgangspunkt in der Krise liegt und ihre Kleidung ist nur ein Bezugspunkt für die Darstellung einer beginnenden Entwicklung. Das Kostüm unterstreicht dabei den visuellen und akustischen Dialog und die

[299] Juhasz: From the Scenes of Queens, 2007, S. 168.
[300] Haynes: *Far from Heaven, Safe and Superstar*, 2003, S. 97. + Vgl. Gill: *Far From Heaven*, 2011, S. 45–46.
[301] Dieses Lebenskonzept findet in *The Hours* seine Bestätigung und Vollendung.

intertextuellen Signale, die dazu (ver-)führen Cathy und Sybil als das wahre Paar und als die erfolgreiche Verbindung (‚Ehe') in dem Film zu betrachten:

> „Das alte Abhängigkeitsprinzip scheint hier eine voluntaristische Note zu bekommen: Während die weiße Frau an ihrer Karriere arbeitet, besorgt die schwarze das Haus. […] und läßt lieber die weiße Frau die Vermarktung ihrer Arbeit betreiben, um selbst in der Küche bleiben zu dürfen. Sie will das Idyll ihrer Situation nicht verlassen (im Kontext solcher Filme verhalten sich Schwarze zu Weißen oft wie Frauen zu Männern; es wird gezeigt, daß ihre Abhängigkeit auch ihr Glück ist).[302]

Die traditionelle patriarchale Struktur ist nicht mehr funktionsfähig. *Far From Heaven* ist selbst (leider) nicht in der Lage, diese Möglichkeit und Alternative zu erzählen.[303]

Andrew Britton hält in dem Essay *A New Servitude* fest: »After all, that the socialization of women in the patriarchal family is invariably and necessarily disastrous.«[304] Dies kann als ein Fazit für alle erwähnten und zukünftigen, melodramatischen Heldinnen gelten. *Far From Heaven* präsentiert je nach Lesart der Rezipienten eine mögliche oder eine verhinderte Verwandlung der melodramatischen Heldin. Cathy Whitaker musste durch den schmerzhaften, individualisierenden Schritt, mittels eines Mannes, erzwungenermaßen aus der Konformität heraustreten, sich emanzipieren und sich selbstbestimmt auf die Suche nach Anerkennung begeben. Mit dem Zugang über Cavells Relektüre ist die Schlussszene definitiv nicht als (Selbst-)Opferszene zu betrachten und als das Akzeptieren einer gesellschaftlich erwünschten Rolle. Cathy ist stark genug, um dem sozialen Druck Widerstand zu leisten und sie muss ihr Schicksal als Opfer der Gesellschaft nicht akzeptieren. Sie wird sich nicht in Einsamkeit verlieren.

[302] Seeßlen: *Kino der Gefühle*, 1980, S. 193.
[303] Vgl. Joyrich: Written on the Screen, 2004, S. 201–203.
[304] Grant: *Britton on Film*, 2009, S. 63.

Gender und Genre
in melodramatischen Literaturverfilmungen der Gegenwart
Far From Heaven – The Hours – A Single Man
Zweiter Band

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Akademischen Grades

eines Dr. phil.,

vorgelegt dem Fachbereich 05 – Philosophie und Philologie

der Johannes Gutenberg-Universität

Mainz

von

Steffen Bußer

aus Kaiserslautern

2013

Referentin:

Korreferentin:

Tag des Prüfungskolloquiums: 04. Februar 2014

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 5

I Gender und Melodram 18

1 Melodram 20

1.1 Der melodramatische Prototyp: Ariadne 21

1.2 Positionierung des filmischen Melodrams 25

1.3 Der Meister des Melodrams: Douglas Sirk 34

1.4 Sirk-Renaissance 36

2 Gender 43

2.1 Kategorie: Gender 45

2.2 Terminus technicus: *Queer* 48

2.3 Gaze Theory: Gender Pleasure and Melodramatic Cinema 52

2.3.1 Laura Mulvey: Gender-Genre-Trouble 53

2.3.2 Lösungsstrategie: *Camp* und *Gay Sensibility* 59

2.3.3 Revision: *Gay* und *Queer Gaze* 62

2.4 Stanley Cavell: Das philosophische Melodram 67

3 Gender-Genre-Hybrid: Das que(e)re Melodram 82

II Gender-Darstellung in melodramatischen Literaturverfilmungen 87

1 Todd Haynes: *Far From Heaven* 88

1.2 So *Far* away *From Heaven* 92

1.2.1 »Everything's fine.« – Der Unfall 93

1.2.2 »Mr. & Mrs. Magnatech« – Das Interview 103

1.2.3 »The color. Just seemed right.« – Begegnungen 106

1.2.4 »I tried so hard to make it go away.« – Die Entdeckung 114

1.2.5 »There're no Negros!« – Gesellschaftsleben 120

1.2.6 »Suddenly everything's changed.« – Normalität 131

1.2.7 »Just beyond the fall from grace …« – Das Ende einer Freundschaft 137

1.2.8 »Everything's pink!« – Miami 140

1.2.9 »What in heaven's name has gotten into this town?« – Das Geständnis 143

1.2.10 »I've seen the sparks fly.« – Der Abschied 147

1.2.11 »Spring has arrived.« – Das Leben geht weiter 154

1.3 Unter die Oberfläche des Melodramatischen 159

1.3.1 Pastiche 163

1.3.2 Der Pastiche-Effekt im Kontrast zu *Mad Men* 164

1.3.3 »The Surface of Things.« – *queer reading* 169

1.3.4 »All around, trees are starting to bloom.« – Cavell'sche Relektüre 176

2 Stephen Daldry: *The Hours* 189
2.1 Das Prinzip Multiperspektivische Gender-Darstellung 195
2..1.1 Multiperspektivische Narratologie im Film 196
2.1.2 Gender in der multiperspektivischen Filmanalyse 208
2.2 Der Vorspann als reflexive Perspektive 214
2.2.1 Wasser als ambivalente Metapher 214
2.2.2 Ophelia – ein fließendes Phantasma 216
2.2.3 Die Stunden – zwischen Tod und Leben 219
2.2.4 »I'll buy the flowers myself« – Initiationsquelle weiblicher Freiheit 221
2.3 Drei Frauenschicksale in der Gender-Perspektive 226
2.3.1 Virginia Woolf 227
2.3.1.1 Erzählerin mit *Autor*ität 228
2.3.1.2 Zwischen Lebenslust und Todesfaszination 233
2.3.2 Laura Brown 240
2.3.3 Clarissa Vaughan 251
2.4 Gebrochene Männlichkeit und der Tod des Künstlers im Fokus 261
2.5 »Honey, it's not a performance« – Gender-Performanz 269

3 Tom Ford: *A Single Man* 281
Exkurs: Identitätsbegehren 286
3.1 Paratext Vorspann: Der Prolog als Prolepse 289
3.2 Fords melodramatische Inszenierung 297
3.3 Das homosexuelle Melodram 310
3.3.1 George Falconer: Der Einzelgänger 311
3.3.2 *Minority Speech* 316
3.3.3 George und Carlos 327
3.3.4 George und Charley 332
3.3.5 George und Kenny 346
3.3.6 Im Ozean der Gefühle 357
3.3.7 »George finds his happy ending not in life but in death« 363
3.4 Augen-Blick(e): *Gay* und/oder *Queer Gaze* 371

Resümee und Ausblick 385
Bibliographie 408

2 Stephen Daldry: *The Hours*

»A woman's whole life in just one day and in that day, her whole life.«[1]

In Bezug auf Stephen Daldrys[2] *The Hours*, beschäftigte genau dieser Gedanke die Schriftstellerin Virginia Woolf als sie ihren prominentesten Roman *Mrs Dalloway*[3] (1925) verfasste. Die nachfolgende Analyse[4] beschäftigt sich mit der Literaturverfilmung (2002) nach dem Drehbuch des britischen Dramatikers David Hare[5], basierend auf Michael Cunninghams[6] Roman *The Hours* (1998) der nicht nur in Amerika zum Bestseller avancierte und mit dem begehrten *Pulitzer-Preis* honoriert wurde. Als Vorbild diente Cunningham dabei Woolfs Meisterwerk *Mrs Dalloway*, dessen vorläufiger Arbeitstitel *The Hours* lautete.[7]

Der literarischen Vorlage *Mrs Dalloway* folgend, entfaltet und präsentiert *The Hours* ein Triptychon: Es wird nur ein Tag im Leben dreier Frauen inszeniert, dabei werden in einer Mischung aus Fakt und Fiktion die drei unterschiedlichen Epochen durch Gegenwärtiges mit Vergangenem verknüpft. Ein dichtes Netz aus Handlungsparallelen, Anspielungen, wörtlichen Echos, Motiven und Bildern, spannt Verbindungslinien zwischen den einzelnen Handlungssträngen.

Dabei rückt der erste Handlungsstrang die Schriftstellerin Virginia Woolf (Nicole Kidman) selbst als Figur in den Mittelpunkt. Ihr Tag, im Jahr 1923, beginnt in der Zurückgezogenheit ihres Landsitzes *Hogarth House* (Richmond/Sussex) in der Nachkriegszeit. Nach zwei Selbstmordversuchen ist Leonard Woolf[8] (Stephen Dillane) mit seiner Frau von London nach Richmond gezogen, denn das Großstadtleben verschlimmert Virginias psychische Stabilität und auf dem Land kann sie durch mehr Fürsorge und Aufmerksamkeit vor Zusammenbrüchen beschützt werden. Es ist der Tag, an dem sie den viel zitierten Einstiegssatz für ihren

---

[1] Hare, David: *The Hours*. A screenplay by David Hare based on the novel by Michael Cunningham. New York: Paramount Pictures/Hyperion 2002, S. 19–20.
[2] Stephen Daldry, geboren am 21. Mai 1961 in Dorset/England.
[3] Der britischen Schreibung entsprechend wird nach *Mrs* kein Punkt gesetzt.
[4] Die Analyse zu *The Hours*, von Seite 189 bis 280, ist, wie bereits in der Einleitung erwähnt, die schriftliche Hausarbeit *Multiperspektivische Gender-Darstellung in Stephen Daldrys »The Hours«* des Verfassers zur Erlangung des Magister Artium. Bußer, Steffen: *Multiperspektivische Gender-Darstellung in Stephen Daldrys »The Hours«*. Unveröffentlichte Hausarbeit zur Erlangung des Akademischen Grades eines Magister Artium vorgelegt dem Fachbereich 05 – Philosophie und Philologie der Johannes Gutenberg-Universität Mainz 2010.
[5] David Hare, geboren am 5. Juni 1947 in Sussex/England. Britischer Dramatiker und Drehbuchschreiber von u.a. *The Reader* (USA 2008) mit Kate Winslet oder *Plenty* (UK 1985) mit Meryl Streep.
[6] Michael Cunningham, geboren am 6. November 1952 in Cincinnati/Ohio. Vgl. Young, Tony: Michael Cunningham's *The Hours*. A Reader's Guide. London/New York: Continuum 2003, S. 12.
[7] Woolf zog während der Romanentstehung mehrere Titel in Erwägung: *The Hours*, *The Hours or Mrs Dalloway*, *Mrs Dalloway or The Hours*, *The Life of a Lady*, *A Lady*, *A Lady's Portrait* und *A Lady of Fashion*. Vgl: Beja, Morris: Introduction. In: Woolf, Virginia: *Mrs Dalloway*. The Shakespeare Head Press Edition. Oxford: Blackwell 1996, S. xiii. (Vgl. auch das Material/Interviews auf der ‚Bonus-DVD' von *The Hours*.)
[8] Mit dreißig Jahren heiratete Virginia Stephen am 10. August 1912, den ein Jahr älteren Schriftsteller und Journalisten Leonard Woolf.

Roman findet: »Mrs. Dalloway said, she would buy the flowers herself.«[9] Daneben ringt sie aber vor allem mit ihren widrigen Lebensumständen und ihren Depressionen. Sie raucht, schreibt und träumt sich in die Welt ihrer Romanheldin Clarissa Dalloway.[10] Im Laufe des Tages bekommt sie Besuch von ihrer Schwester Vanessa (Miranda Richardson) und deren Kindern und nach einem vergeblichen Fluchtversuch wird sie sich heftig mit Leonard über ihre derzeitige Lebenssituation auseinander setzen. Durch diese Begebenheiten ist sie sich am Abend über den Ausgang ihres Romans *Mrs Dalloway* bewusst.

Der zweite, parallel beginnende und verlaufende Handlungsstrang setzt an einem Tag von Laura Brown (Julianne Moore) im Jahr 1951 in Kalifornien ein. Sie lebt mit ihrem Ehemann Dan (John C. Reilly) und ihrem kleinen Sohn Richie (Jack Rovello) in einem Vorort von Los Angeles und ist zum zweiten Mal schwanger. Trotz aller Bemühungen scheint sie den Aufgaben als Ehefrau, Hausfrau und Mutter nicht gerecht werden zu können und droht an diesen Herausforderungen zu zerbrechen. Wie betäubt wandelt sie durch den Tag, zusätzlich hat Dan Geburtstag und es liegt an ihr, eine Geburtstagstorte zu backen. Sie flüchtet sich in die Welt der Literatur und beginnt an dem gezeigten Tag das Buch *Mrs Dalloway* zu lesen, indem sie sich und ihre momentane Gefühlslage gespiegelt sieht. Sie ist in ihrer Ehe unglücklich und erkennt, dass sie ihren Mann nicht liebt. Durch die weitere Romanlektüre und ein Gespräch mit ihrer Nachbarin Kitty (Toni Collette), erhält sie den Impuls, etwas an ihrer aussichtslosen Lebenssituation zu ändern. Sie zieht sich allein in ein Hotelzimmer zurück und will sich durch eine Überdosis Tabletten das Leben nehmen. Sie kann ihren Suizid jedoch nicht durchführen und beschließt am Ende des Tages die Familie nach der Geburt des zweiten Kindes zu verlassen.

Der dritte Handlungsstrang setzt bei Clarissa Vaughan (Meryl Streep) im Jahr 2001 ein, einer in New York lebenden Lektorin. Sie pflegt den im letzten Stadium seiner Aids-Erkrankung befindlichen, psychisch lädierten Schriftsteller Richard (Ed Harris) und versucht seine nachlassende Lebenskraft zu steigern. Aufgrund ihres Vornamens, ihres Charakters und ihres oberflächlich anmutenden Lebens wird sie von ihrem Freund Richard scherzhaft ‚Mrs. Dalloway' genannt. Sie lebt seit zehn Jahren in einer Beziehung mit ihrer Freundin Sally (Allison Janney) und hat eine fast erwachsene Tochter, Julia (Claire Danes). An dem gezeigten Tag wird sie, wie ihr literarisches Vorbild Mrs. Dalloway, als Gastgeberin einer abendlichen Party auftreten. Diese gibt sie zu Ehren von Richard, der mit einem renommierten Literatur-

[9] Hare: *The Hours*, 2002, S. 9.
[10] Es ist charakteristisch, dass Woolf in ihrem Roman *Mrs Dalloway* den Gedanken der Gesellschaft aufgreift. In diesem Großstadtroman klingt bereits die Sehnsucht nach Gemeinschaft an. Vgl. Neukirchen, Gunilla: Aktive Spiegelungen. Die Konstituierung des Subjekts im Werk Virginia Woolfs. Frankfurt/Main: Lang 1999, S. 28.

preis ausgezeichnet werden soll. Doch im Tagesverlauf, während der Vorbereitungen zur Party, äußert sich zunehmend die Frustration über ihre vermeintlich sinnlose Opferbereitschaft gegenüber Anderen und über ihr vermeintlich verfehltes Leben. Auch ihr gezeigter Tag wird zu einem Wendepunkt in ihrem Leben, denn nachmittags stürzt sich Richard vor ihren Augen aus einem Fenster in den Tod.

Am Ende werden die Erzählstränge von Laura und Clarissa durch ein überraschendes Ereignis verbunden: Es stellt sich heraus, dass Richard der Sohn von Laura Brown ist. So begegnen sich die um Jahrzehnte gealterte Laura Brown und Clarissa Vaughan 2001 in New York.

Daldry erlaubt sich bei *The Hours* eine geringe Veränderung gegenüber der Romanvorlage. Die einzelnen Filmszenen der drei verschiedenen Handlungsstränge wurden ineinander montiert und neben Bildern und Motiven, wird der Film vor allem durch die Klammer der Zeit zusammengehalten. Darauf verweist auch der deutsche Untertitel: *Von Ewigkeit zu Ewigkeit*. Der Prolog des Romans wird in der Verfilmung zu einer Rahmung ausgedehnt, mit einer Anfangs- und einer Endsequenz, in denen Virginia in den Fluss steigt und ihr Leben beendet. Dadurch wird das offene Ende des Romans zu einem geschlossenen im Film.

Die knappe Einleitung zur inhaltlichen Anordnung von *The Hours* deutet bereits die Komplexität des Films an, die sich aus einer sowohl auf intra- als auch auf intermedialer Ebene verschachtelten Darstellung speist. Jeder Erzählstrang enthält Bezugspunkte zu Woolfs Leben und ihrem Werk *Mrs Dalloway*.[11] Diese enorme Komplexität in ihrem Facettenreichtum adäquat zu erfassen, muss ein Vorhaben mit eigener Schwerpunktsetzung sein, so dass es sinnig ist, die Betrachtung auf *The Hours* und seine wesentlichen film- und erzähltheoretischen Elemente zu konzentrieren.

Durch Virginia Woolf sind künstlerisches Schaffen, Schreiben und Lesen, Krankheit und Wahnsinn, Identität und Selbstverwirklichung, Leben und Tod als Hauptthemen vorgegeben und stehen im Vordergrund, dabei werden diese in den drei Erzählsträngen unterschiedlich reflektiert. Im Film werden die Erzählung und das Beziehungsgeflecht auf eigene Weise aufgegriffen: Über die Kameraeinstellungen, die Ausstattung und die schauspielerische Darstellung. Während der Roman harte Schnitte zwischen den Erzählsträngen um die drei Frauenfiguren und ihre historischen Dekaden setzt, wählt das filmische Medium eine Technik der gleitenden Übergänge durch Montage und Musikeinsatz. Die Türen verbinden nicht nur Räu-

[11] Der Roman *Mrs Dalloway* wurde zuletzt 1997 von Marleen Gorris mit Vanessa Redgrave und Natascha McElhone verfilmt und erzählt von einer Frau in mittleren Jahren, die innerhalb eines einzigen Tages ihr Leben Revue passieren lässt und es auf Lügen und Fehlentscheidungen hinterfragt. Das Drehbuch verfasste Eileen Atkins, sie spielt in *The Hours* die Blumenverkäuferin Barbara.

me, sondern auch die Zeit und damit die drei Epochen. Cunningham montiert die Handlungsstränge hart gegeneinander, während Daldry sich einer Metapher der (ver-)fließenden Zeit verschreibt. Im Zusammenspiel eröffnet die filmische Bearbeitung und ihre fiktionale Romanvorlage mit dem Romanoriginal von Woolf ein Kaleidoskop, in dem die Pflichten, die Anpassungen und die Versagensängste von drei Frauen der radikalen Neugestaltung von Lebenschancen und Lebenswirklichkeiten gegenüberstehen, ineinander fallen und wieder zerstreut werden.

Der Roman *The Hours* greift nicht nur Stil und Darstellungstechnik der Vorlage von Virginia Woolf auf, sondern auch ähnliche Konflikte und Konstellationen schwingen mit, insbesondere Fragen von Subjektivität, geschlechtlicher Identität und sexuellem Begehren. Dabei erzeugt Cunningham für seinen Roman durch die Übernahme von Redewendungen, Sätzen und bekannten Details aus Woolf-Biographien und der Sekundärliteratur zu ihren Werken eine historische Dichte.[12] Die offensichtliche Thematisierung und geschickte Inszenierung literaturästhetischer und literaturgeschichtlicher sowie fiktionstheoretischer Zusammenhänge, dürfen den Blick auf den zentralen thematischen Fokus, die Inszenierung dreier gewöhnlicher und sowohl in ihren Lebensentwürfen als auch in ihren psychologischen Beschaffenheiten äußerst unterschiedlicher Frauenfiguren, nicht verstellen.

Vorgestellt werden eine für die zwanziger Jahre ungewöhnlich selbstständig und beeindruckend eigenwillig lebenden Autorin, Virginia Woolf, daneben eine auf den ersten Blick dem klassischen Rollenklischee der fünfziger Jahre entsprechende Hausfrau und Mutter, Laura Brown, die eine begeisterte Leserin ist, und schließlich Clarissa Vaughan, eine weibliche Figur als die postmoderne Reinkarnation von Mrs. Dalloway, die den neuen Zeitgeist einer selbstständigen, sowohl finanziell als auch sexuell unabhängigen Frau erkennen lässt. Auf allen drei Zeitebenen verweisen die bittere Erkenntnis eines verfehlten Lebens, die Suche nach Lebensglück und Freiheit, die prekäre Instabilität geschlechtlicher Identität und sexuellen Begehrens, direkt auf die Subjektkonzeptionen der *Gender Studies* und feministischer Wissenschaften.[13]

---

[12] Cunningham gibt seine verwendete Literatur zu Woolf für *The Hours* am Romanende als *A Note on Sources* an. Vgl. Cunningham: *The Hours*. New York 1998, S. 229–230.

[13] Die Bezeichnung ‚poststrukturalistischer Feminismus' subsumiert feministische und *gender*-orientierte Ansätze, denen ein diskurstheoretisches, poststrukturalistische und psychoanalytisches Subjektverständnis und eine poietische Textauffassung gemein sind. Die feministische Literaturtheorie vollzog in den 1980er Jahren auf Basis grundlegender poststrukturalistischer Arbeiten, u.a. von Lacan, Derrida, Kristeva, Foucault und Barthes den *linguistic turn* und leistete einen theoretischen Perspektivenwechsel von „kultursoziologischen und kulturhistorischen zu dekonstruktiven, diskursanalytischen Ansätzen" ein. Dazu Vgl.: Stritzke Nadyne: Funktionen von Literatur aus Sicht der feministischen und Gender-orientierten Literaturwissenschaft. In: Gymnich, Marion/ Nünning, Ansgar (Hrsg.): Funktionen von Literatur. Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2005, S. 107ff.

Die Zusammenstellung weiblicher Realitätsoppositionen wirkt dann auch derart facettenreich und scheint derart präsent im populären Bewusstsein zu sein, dass sich die Verfilmung *The Hours* sehr stark auf den thematischen Schwerpunkt der Inszenierung weiblicher Lebensentwürfe konzentriert. Mit Nicole Kidman, Julianne Moore und Meryl Streep war der filmischen Adaption eine große Rezeption garantiert, dem Vorbild der Romanvorlage folgend, war auch die filmische Umsetzung preisgekrönt und wurde in Rezensionen und Kritiken hoch gelobt.[14] Die namenhafte Feministin und Woolf-Biographin Hermione Lee, die bereits Cunninghams Roman mit Begeisterung besprochen hatte, drückte in einem Artikel ihre Begeisterung über das feministische Wirkungspotential der sensiblen Frauendarstellungen aus.[15] Für Daldry selbst: »Is its profound respect for women and their stoicism.«[16] Es wurden aber auch kritische Stimmen laut, die behaupteten, der Film mache Frauen zu Monstern und lenke die Sympathie vielmehr auf die Söhne, Väter und Ehemänner, mit denen die Rezipienten gemeinsam gegen diese komplizierten und anstrengenden Frauenfiguren sympathisieren.

Eine derartige Rezeption macht neugierig, auf welche Weise die Verfilmung es schafft, solch gegensätzliche Reaktionen hervorzurufen. Der filmische Erfolg steigerte den Verkauf sowohl von Cunninghams als auch von Woolfs Roman. Stellt man die Frage nach dem spezifischen Leistungsvermögen von Literatur und Film im Allgemeinen, dann lässt sich vorab bereits für Cunninghams Roman und Daldrys Verfilmung festhalten, dass es sowohl der literarischen als auch der filmischen Umsetzung gelungen ist, eine geschlechterreflexive Rezeption anzustoßen. Aus einer gender-orientierten Perspektive heraus gilt es daher nun, einen Blick auf die spezifisch filmischen Darstellungsstrategien zu werfen, die die eben angesprochenen Effekte produziert haben könnten.

Virginia Woolf prägte die feministische Literaturtheorie besonders durch ihr berühmtes Essay *A Room of One's Own* (1929), es ist zu einem der meistzitiertesten Texte der Frauenforschung geworden. Ihre Romane wie *To the Lighthouse* (1927), *Orlando. A Biography* (1928)[17] und *The Waves* (1931) sind in die Weltliteratur eingegangen.[18] Woolf setzte sich zeitlebens für eine Gleichberechtigung der Geschlechter ein, so wurde sie zu einer Kultfigur der Frauenbewegung und zeitgleich, da ihre Biographie viele Momente der Frauenunter-

[14] *The Hours* wurde weltweit ca. 67-mal für Filmpreise nominiert und hat mehr als 30 davon gewonnen. Vgl.: Den Eintrag in der *International Movie Database*. <http://www.imdb.com/title/tt0274558/awards> Zugriff: 09.10.09.
[15] Lee, Harmione: "Mrs. Brown's Secret. Rev. Of *The Hours* by M. Cunningham". In: Times Literary Supplement. 08.01.1999.19 <http://www.timesonline.co.uk/tol/incomingFeeds/article774184.ece> Zugriff: 05.06.2009.
[16] Young: *Michael Cunningham's The Hours*, 2003, S. 78.
[17] *Orlando* ist Woolfs erster biografisch gefärbter Roman und Victoria ‚Vita' Sackville-West, mit der sie jahrelang eine Liebesbeziehung hatte, gewidmet. Darin gestaltete sie das Konzept der Androgynie, als Oszillieren zwischen dem männlichen und weiblichen Geschlecht als idealtypische Vorstellung von Geschlechtlichkeit. Zeitgleich arbeitete sie an *A Room of One's Own*.
[18] Schößler, Franziska: *Einführung in die Gender Studies*. Berlin: Akademie Verlag 2008, S. 51.

drückung liefert, zu einer Identifikationsfigur und Projektionsfläche von feministischem Gedankengut.[19] Durch ihre zahlreichen Veröffentlichungen begründete sie die Auseinandersetzung mit der sozialen und ökonomischen Stellung der Schriftstellerin, weiblichem Schreiben, weiblicher Autorschaft und weiblicher Literaturtradition. Damit nahm sie wesentliche Grundgedanken der feministischen Literaturwissenschaft vorweg.[20]

Neben den verschiedenen Ausrichtungen der *Woman's Studies* erproben sich in den neunziger Jahren die *Gender*, *Queer* und *Lesbian Studies* wie auch die *Cultural Studies* und *Postcolonial Studies* an Woolf-Texten und finden produktive Anknüpfungspunkte. In diesem Prozess bleiben Virginia Woolf und ihr Werk ein Fixpunkt für *Woman's*- und *Gender Studies*. Über die akademische Forschung hinaus ziehen die britische Autorin und ihre Texte die Öffentlichkeit in ihren Bann:

> „Parallel zur biographischen Dokumentation hat die photographische vielleicht noch stärker dazu beigetragen, Person und Leben statt Werk in den Mittelpunkt des öffentlichen Interesses zu rücken. Seit Woolf selbst keine Entscheidungsbefugnis mehr hat über die Konstruktion ihres ‚Image' für die Öffentlichkeit, hat sich die Nachwelt zunehmend von der reifen Schriftstellerin abgewandt und das entrückte einundzwanzigjährige Fräulein Stephen, wie es auf einer Photographie von 1903 verewigt ist, zum Genie Virginia Woolf typisiert."[21]

Das Bild von G.C. Beresford zeigt eine zerbrechliche, junge Virginia.[22] Durch die vermeintlich ‚natürliche' Inszenierung mit einem hellen Kleid vor einem hellen Hintergrund scheint sie beinahe zu schweben. Aus ihrem Haarknoten haben sich Strähnen gelöst, ihre energische Individualität verschwindet hinter dem Bildnis eines lieblichen Frauenkopfs und stilisiert sie zu einem Objekt der Idealisierung und Identifizierung, zu einer Kultfigur:

> „Virginia Woolf wird in dem Portrait als zerbrechlich und bedrückt von der patriarchalen Macht – Kleidung, Haartracht und Pose verleiten zur Schlussfolgerung, es handele sich um ein […] schutzloses Opfer in einer mutterlosen Welt, ätherisch und ästhetisch überhöht, herausgelöst aus der konkreten Praxis eines Alltags. Das Porträt überlagert die weiteren Aufnahmen von ihr – Aufnahmen, die sie vergnügt, listig, verhärmt oder auch mondän zeigen."[23]

Das Porträt im allgemeinen Bewusstsein wehrt andere Bilder von Woolf ab, wie beispielsweise die Fotografie von Man Ray aus dem Jahre 1934, obwohl diese ebenso als inszeniertes Bild erkennbar ist:

> „Eine derartige Überlagerung spricht von einem Bedürfnis, die Komplexität von Person und Werk abzuwehren. Das Bild ist nicht Ereignis, sondern Mythos."[24]

---

[19] Vgl. Bettinger, Elfi: *Das umkämpfte Bild*. Zur Metapher bei Virginia Woolf. Stuttgart 1993, S. 12.
[20] Nünning, Ansgar und Vera: Virginia Woolf. In: Kroll, Renate (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Gender Studies, Geschlechterforschung*: Ansätze - Personen - Grundbegriffe. Stuttgart: J.B. Metzler 2002, S. 410–411.
[21] Lavizzari, Alexandra: Vorwort. In: Lavizzari, Alexandra (Hrsg.): *Virginia Woolf*. Materialien. Frankfurt/ Main: Suhrkamp 1991, S. 8.
[22] Die frühe Fotografie der 22jährigen Virginia Woolf ist die meistverkaufte Postkarte der National Portrait Gallery, London, und kaum ein illustriertes Buch über Woolf verzichtet auf dieses Bild.
[23] Bettinger: *Das umkämpfte Bild*, 1993, S. 10.
[24] Ebd., S. 10.

Susan Sontag erkannte in der viktorianischen Fotografie von Julia Margaret Cameron, dass die Portraits von Frauen Schönheit zeigten, die Portraits von Männern ‚Charakter'. Schönheit war glatt, Charakter war rau. Feminin war nachgebend, friedfertig oder traurig; maskulin war machtvoll, durchdringend. Männer sahen nicht wehmütig aus. Frauen sahen, dem Ideal nach, nicht energisch aus:

> „Frauen wurden zur Personifizierung eines Ideals von Weiblichkeit eingesetzt, das der Literatur oder der Mythologie entnommen war: Die Verletzlichkeit und das Pathos der Ophelia; die Zärtlichkeit der Madonna […] Nur Julia Jackson, Camerons Nichte (und künftige Mutter der künftigen Virginia Woolf), durfte – als Hommage an ihre außergewöhnliche Schönheit – immer sie selbst bleiben."[25]

Die Schönheit der Frauen machte sie zum idealen Motiv und Cameron definierte die Fotografie als Suche nach dem Schönen: „Ich höre, daß sie Schön ist. Fordern Sie sie auf zu kommen, und sie wird Unsterblich werden."[26] Intelligenz war nicht wesentlich, sie galt sogar als Behinderung. Dieser Mechanismus der Rollenklischees und der Prozess der Stereotypisierung kann bedauert werden, deshalb soll an der Darstellung von Virginia Woolf, Laura Brown und Clarissa Vaughan in *The Hours,* symptomatisch jene Konstellationen analysiert werden, welche die *Gender Studies* beschäftigen. Der Film, der weibliche Pflichterfüllung und -verweigerung sowie das Kräfteverhältnis zwischen den Geschlechtern thematisiert, wird von überzeugenden Darstellerinnen getragen. Dabei wird keine Episode schablonenhaft behandelt, vielmehr wird die grundlegende Problematik bis in die starken Nebenfiguren durchbuchstabiert.

2.1 Das Prinzip Multiperspektivische Gender-Darstellung

Als Verfilmung von Literatur, der Umsetzung einer literarischen Vorlage in das Medium Film, ist *The Hours* prädestiniert für eine multiperspektivische Betrachtung. Denn nicht nur der Roman *Mrs Dalloway* von Woolf wurde auf multiperspektivische Darstellungsstrategien hin untersucht, auch in Cunninghams Buch *The Hours* konnte das Erzählprinzip nachgewiesen werden. Da die Filmnarratologie auf Konzepte der Erzählforschung zurückgreift, die an literarischen Texten entwickelt wurden, liegt es nahe zu untersuchen, ob die Multiperspektive auch in den Film übertragen wurde und wie Daldry sie mit filmischen Mitteln inszeniert hat.

Der Faktor Gender bietet sich nicht nur durch den Fokus der Erzählung auf drei unterschiedliche Frauen an, sondern auch durch Virginia Woolfs Rang innerhalb der *Gender Stu-*

[25] Sontag, Susan: Ein Photo ist keine Meinung. Oder doch? In: Leibovitz, Annie: *Women*. Photographien von Annie Leibovitz. Essay von Susan Sontag. München: Schirmer Mosel 1999, S. 25.
[26] Ebd., S. 25.

dies und der feministischen Literaturwissenschaft. Außerdem spielt Gender beim multiperspektivischen Erzählen sowohl für die theoretische Konzeption dieses Darstellungsverfahrens als auch für die Frage nach dessen Funktionspotenzial eine größere Rolle, als die Erzähltheorie ihm bisher zugestanden hat.[27] Für die Untersuchung von *The Hours* sollen daher die formalen und funktionalen Aspekte multiperspektivischen Erzählens aus der Sicht einer gender-orientierten Narratologie beschrieben werden. Die geschlechterkritische Lesart multiperspektivischer Medien gewinnt zudem vielmehr an Aussagekraft, weil sich die gender-orientierte Erzählforschung besonders für die Repräsentativität und Marginalisierung weiblicher Sichtweisen, für die Inszenierung spezifisch weiblicher und männlicher Formen der Wirklichkeitserfahrung, sowie der Darstellung des Verhältnisses der Geschlechter interessiert.[28]

2.1.1 Multiperspektivische Narratologie im Film

Die Multiperspektivität wurde insbesondere in und durch die Publikationen des Anglisten- und Literaturwissenschaftlerehepaars Vera und Ansgar Nünning untersucht.[29] Das Phänomen der Multiperspektivität kann in der Literaturwissenschaft auf eine solide Basis aus dem Bereich der Narratologie zurückgreifen.[30] Leider hat die Forschung bislang die Frage vernachlässigt, ob und inwiefern das Problem der Multiperspektivität auch in andere Medien und nichtliterarischen Textsorten relevant ist, vor allem im Film.[31] Infolgedessen sollen, trotz der Differenzen von Literatur und Film, auf die multiperspektivischen Erkenntnisse der Literaturwissenschaft zurückgegriffen und diese für die Filmanalyse angewendet werden.[32] Da das Konzept von weit reichender interdisziplinärer Relevanz ist, es verschiedene Dimensionen von Multiperspektivität gibt und dieser Bereich der Erzähltheorie noch nicht hinreichend er-

---

[27] Vgl. Surkamp, Carola: *Die Perspektivenstruktur narrativer Texte*. Zu ihrer Theorie und Geschichte im englischen Roman zwischen Viktorianismus und Moderne. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2003, siehe Vorwort.

[28] Vgl. Allrath, Gaby/Surkamp, Carola: Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung. In: Nünning, Vera & Ansgar (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2004, S. 159–160.

[29] Vgl. dazu: Nünning, Vera und Ansgar (Hrsg.): *Multiperspektivisches Erzählen*. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2000. Und: Nünning, Vera und Ansgar (Hrsg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002. Und: Nünning, Ansgar und Vera (Hrsg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002.

[30] Einen aktuellen und ausführlichen Stand der Forschung. Vgl. Surkamp, Carola: *Die Perspektivenstruktur narrativer Texte*. Zu ihrer Theorie und Geschichte im englischen Roman zwischen Viktorianismus und Moderne. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2003, S. 9ff.

[31] Vgl. Nünning/Nünning: *Multiperspektivisches Erzählen*, 2000, S. 36.

[32] Es ist von einer grundsätzlichen Übertragbarkeit der Multiperspektivität auf andere Gattungen und Disziplinen auszugehen. Sie birgt ein großes Anwendungspotenzial und hat interdisziplinäre Bedeutung, von der Kunst und Philosophie über Geschichtswissenschaft bis zur Filmtheorie. Vgl. ebd., S. 6–7.

schlossen ist,[33] herrschen noch Definitionsprobleme vor,[34] demnach ist eine kurze Begriffsbestimmung für das Instrumentarium zur Analyse und Interpretation erforderlich:

> „Multiperspektivität beziehungsweise multiperspektivisches Erzählen kann […] als eine Form der narrativen Vermittlung definiert werden, bei der ein und derselbe Sachverhalt aus zwei oder mehreren Sichtweisen bzw. individuellen Standpunkten unterschiedlich dargestellt wird. Multiperspektivität […] ist ein relativ unscharf bestimmter Sammelbegriff zur Bezeichnung verschiedener narrativer Verfahren, durch die ein Geschehen, eine Epoche, eine Figur oder ein Thema aus unterschiedlichen Blickwinkeln beschrieben wird.“[35]

Erst durch die Konfrontation unterschiedlicher Perspektiven und das Vorhandensein eines gemeinsamen Bezugspunktes entsteht jener ‚Reibungseffekt‘ beziehungsweise ‚Dissonanzeffekt‘, in dem das besondere Funktions- und Wirkungspotenzial des multiperspektivischen Erzählens liegt. Die multiperspektivische Auffächerung der fiktiven Wirklichkeit verlagert die Aufmerksamkeit der Rezipienten[36] von der Ebene des Geschehens, auf die Subjektivität der Perspektiventräger und veranlasst sie dazu, die unterschiedlichen Versionen und Perspektiven einander zuzuordnen.[37]

Schon in Woolfs *Mrs Dalloway* kontrastieren heterogene Perspektiven und es kommt den Rezipienten zu, zwischen den unterschiedlichen Sichtweisen zu vermitteln:

> „Wie erzählt man ein Leben? *Mrs Dalloway* antwortete: indem man es, im Mikrospiegel eines Tages, gebrochen in der Wahrnehmung unterschiedlicher Figuren, erscheinen lässt. Indem man vergangene und gegenwärtige Räume hart nebeneinander setzt, als gäbe es keine Zeit. Doch es gibt sie, sie vergeht, und man erzählt, wie sich Räume einmal öffnen und dann doch endgültig schließen, etwa durch einen Fenstersprung.“[38]

Virginia Woolf gehört zu den bedeutenden Erneuerern des Romans im zwanzigsten Jahrhundert, sie experimentierte mit der Romanform und den Möglichkeiten sprachlicher Wirklichkeitsdarstellung, die über einen psychologischen Realismus hinausgehen.[39] Die Romane zeichnen sich durch eine vielpersonige Bewusstseinsdarstellung aus. In ihnen wird die Wirklichkeit nicht unmittelbar geschildert, sondern so, wie sie sich im Bewusstsein der Figuren

---

[33] Vgl. Nünning/Nünning: *Multiperspektivisches Erzählen*, 2000, S. 34.
[34] Eine grundlegende, kognitiv-narratologische Theorie multiperspektivischen Erzählens gibt es bislang nicht & es herrscht Mangel an Beschreibungsmodellen. Vgl. ebd., S.27ff. Und: Surkamp: *Die Perspektivenstruktur narrativer Texte*. Trier, 2003, S. 9–18.
[35] Nünning/Nünning: *Multiperspektivisches Erzählen*, 2000, S. 13.
[36] Es wird davon ausgegangen, dass die ‚Bedeutung‘ eines Films erst im Rezeptionsprozess entsteht, daher ist die Filmrezeption eine Art Interaktion von Zuschauer und Film, d.h. die ‚Bedeutung‘ ist dem Film nicht eingeschrieben (gleichwohl er eine bestimmte Lesart nahe legen kann), sondern wird erst im Prozess der Rezeption konstruiert. Aus diesem Grund und der besseren Lesbarkeit wird für die vorliegende Arbeit der Begriff Rezipient verwendet. Zudem in der generischen Bedeutung ohne geschlechtsspezifischen Zusatz .
[37] Vgl. Nünning/Nünning: *Multiperspektivisches Erzählen*, 2000, S. 19–20.
[38] Draesner, Ulrike: *Schöne Frauen lesen*. Über Ingeborg Bachmann, Annette von Droste-Hülshoff, Friederike Mayröcker, Virginia Woolf u.v.a.. München: Luchterhand Literaturverlag 2007, S. 74.
[39] Vgl. Nünning, Ansgar: *Der englische Roman des 20.Jahrhunderts*. Stuttgart/Düsseldorf/Trier: Klett Verlag 1998, S. 40–41.

spiegelt. Woolfs multiperspektivisch erzählter, „epochenmachender“[40] Roman zählt dabei mit der psychologischen Radikalisierung und Problematisierung der Konventionen des perspektivischen Realismus zu den komplexeren Schöpfungen dieser Gattung.[41] Woolf stellte der literarischen die reale, physikalische Zeit und eine subjektiv erlebte Zeitauffassung gegenüber, die eher als diskontinuierlich und heterochronisch zu betrachten ist. Somit gelingt es ihr, ein differenziertes Bild des Raum- und Zeiterlebnisses aller Figuren ihres Romans zu entwerfen.[42]

Zunächst einmal weist bei Cunningham bereits die kompositorische Gesamtanlage von *The Hours* auf eine multiperspektivische Darstellung des Geschehens hin. Der Roman ist unterteilt in einen Prolog und insgesamt zweiundzwanzig Kapitel, die einheitlich mit Mrs. Woolf, Mrs. Brown und Mrs. Dalloway überschrieben sind und damit eindeutig signalisieren, welcher Handlungsstrang im jeweiligen Kapitel dargestellt wird. In Länge und Verteilung entsprechen sich alle Handlungsdarstellungen annähernd. Virginia Woolf und Laura Brown sind jeweils insgesamt sieben Kapitel gewidmet und Clarissa Vaughans Tagesablauf wird in acht Kapitel dargestellt. Die Kapitelabfolge und der jeweilige Umfang variieren schließlich, so dass keine monotone Abfolge der Epochenwechsel gezeigt wird. Alle Kapitel folgen dem gleichen Erzählmuster: Alle Protagonistinnen werden über einen vollen Tagesablauf begleitet. Damit bezeichnet die erzählte Zeit die zeitliche Erstreckung der Geschichte. Schon in Woolfs *Mrs Dalloway* beträgt sie weniger als vierundzwanzig Stunden, vom Vormittag bis zum späten Abend eines Tages in London, genauer, Mittwoch, der 13. Juni 1923.[43] Die Nähe zum Ersten Weltkrieg ist dabei ein wichtiger Referenzpunkt.[44] Somit strukturiert eine klassische Einheit von Zeit und Ort der Handlung die Textoberfläche. Die Stunden des Tages werden zusätzlich von Big Ben geschlagen und schaffen in der Erzählung ein klares Zeitgerüst.[45]

Die Dauer eines Films ist beschränkt und dem heutigen Standard entsprechend bei *The Hours* auf 115 Minuten festgelegt.[46] Folglich musste Daldry die Romanerzählung und somit auch die Charakterkomplexität auf bestimmte Aspekte beschränken. Alles, was die Rezipienten im Film empfangen und wahrnehmen, ist motiviert. Hierbei gibt es standardisierte Modi,

---

[40] Surkamp, Carola: Literaturverfilmung einmal anders: Aufgabenorientiertes Lernen mit Stephen Daldry's *The Hours*. In: Müller-Hartmann, Andreas/Schocker-v.Ditfurth, Marita (Hrsg.): *Aufgabenorientierung im Fremdsprachenunterricht*. Tasked-Based Language Learning and Teaching. Festschrift für Michael K. Legutke. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2005, S. 291.

[41] Vgl. Rogge-Wiest, Gudrun: *Wahrnehmung und Perspektivik in ausgewählten Romanen Virginia Woolfs*. Frankfurt/Main, Berlin, u.a.: Peter Lang, 1999. Und: Rogge-Wiest, Gudrun: Perspektivischer Realismus und darüber hinaus: Multiperspektivisches Erzählen und Perspektivenstruktur in *Jacob's Room*, *Mrs Dalloway* und *The Waves* von Virginia Woolf. In: Nünning/Nünning: *Multiperspektivisches Erzählen*, 2000, S. 225–242.

[42] Erzgräber, Willi: *Virginia Woolf*. Eine Einführung. Tübingen/Basel: Francke 1993, S. 62–63.

[43] Vgl. Bettinger: *Das umkämpfte Bild*, 1993, S. 135.

[44] Kilian, Eveline: Zeitdarstellung. In: Nünning, Vera und Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2004, S. 72.

[45] Vgl. Bettinger: *Das umkämpfte Bild*, 1993, S. 135.

[46] Vgl. <http://www.filmevona-z.de/filmsuche.cfm?wert=520084&sucheNach=titel> Zugriff: 15.11.09.

wie Vor- und Rückblenden, Chronologien und Besonderheiten am Filmanfang und -ende. Der narrative Spielfilm muss zugleich erzählen und darstellen. Die Nah- und Großaufnahme hat dabei immer den mehrdeutigen Effekt, sowohl das Gezeigte zu authentifizieren, zum Beispiel Emotionen in Gesichtern und die Rezipienten einzubinden als auch den Film für einen Moment anzuhalten und den Akt der Darstellung selbst zu betonen.

Die Verfilmung lässt sich in fünf Handlungsteile gliedern, hinzukommen die Rahmenhandlung mit Virginias Suizid 1941 in Sussex/England, bestehend aus dem einführenden Prolog und dem abschließenden Epilog.[47] Der erste Handlungsteil, die Exposition, eröffnet mit dem beginnenden Tag und den gewohnten Routinen der drei Frauenfiguren. Die drei Handlungsorte sind Richmond/England 1923, Los Angeles 1951, und New York City 2001. Im zweiten Handlungsteil wird der Tag mit seinen individuellen Besonderheiten für die drei Frauen, samt ihren Aufgaben und Pflichten, thematisiert. Im dritten Handlungsteil treten erste Konflikte und wachsende Verzweiflung auf. Jede der drei Frauen erhält Besuch eines Mitmenschen als Spiegelfigur.[48] Dabei gewinnt die Handlung an Dynamik, denn die Themen Krankheit, Verwirrung, Zerstörung und Tod werden angesprochen. Der vierte Handlungsteil, die Peripetie, ist geprägt durch eine Eskalation der Situation und durch die Fluchtversuche, um in jeder der drei Epochen eine Wende im Leben der Frauen herbeizuführen. Der Höhepunkt kommt im fünften Handlungsteil, es werden Entscheidungen für den Tod beziehungsweise das Leben getroffen. Daran anschließend wird noch einmal Virginias Suizid als kurze Schlusssequenz angefügt.

Im Folgenden werden ausgewählte inhaltliche und strukturelle Kriterien multiperspektivischen Erzählens aufgezeigt, die im Rahmen der Literaturtheorie entworfen wurden, aber auch für die Filmanalyse relevant sind. Julika Griem bestätigt in ihren Untersuchungen die Kompatibilität des Literatur-Modells für das Medium Film, zeigt dabei aber Unterschiede auf, denn nicht alle Kategorien literarischen Erzählens lassen sich übertragen, der Film kann besonders gut die Illusion erzeugen, dass sich eine Erzählung ereignet, ohne dass die Rezipienten aufgefordert werden, einen Erzähler zu konstruieren.[49] Dabei hat sie einen Kriterienkatalog erarbeitet, da sich die filmische Erzählperspektive nicht durch die geschriebene Sprache

[47] Vgl. Lindenthal, Nico: "The Hours" (USA 2002) von Stephen Daldry. In: Pongratz, Gregor (Hrsg.): *Spielfilm-Interpretation und 'spielerische" Film-Gestaltung mit Musik*. Filmpädagogik aus hermeneutisch-phänomenologischer Perspektive. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2006, S. 599–601.
[48] Woolf führte bewusst in ihren Romanen, allen voran *Mrs Dalloway*, *The Waves* oder *Between the Acts* Spiegelfiguren (‚Doppelgängermotiv') ein. Vgl. Neukirchen: *Aktive Spiegelungen*. Frankfurt/Main, 1999.
[49] Vgl. Griem, Julika: Mit den Augen der Kamera? Aspekte filmischer Multiperspektivität in Bryan Singers *The Usual Suspects*, Akira Kurosawas *Rashomon* und Peter Weirs *The Truman Show*. In: Nünning/Nünning (Hrsg.): *Multiperspektivisches Erzählen*, 2000, S. 307–322. Und: Griem, Julika/Voigts-Virchow, Eckart: Filmnarratologie: Grundlagen, Tendenzen und Beispielanalysen. In: Nünning/Nünning: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, 2002, S. 155–183.

konstituiert, sondern durch eine audiovisuelle Reproduktion – die Kamera. Im Unterschied zur Sprache kann der kinematographische Apparat nicht als leibliches Subjekt posieren, sondern lediglich aufnehmen. Versucht man nun, die durch die Kamera zu realisierenden Erzählerperspektiven in den Kategorien der an literarischen Texten entwickelten Narratologie zu fassen, so ergibt sich für den Apparat filmischen Erzählens eine spezifische Erzählsituation:

> „Diese Erzählperspektive kann sich als erzählende Instanz manifestieren, indem Zwischentitel oder ein *Voice-over* eingesetzt werden, um die erzählende Stimme eines literarischen Textes zu fingieren. Als Erzählmedium, das […] nicht auf Bilder verzichten kann, neigt genuin filmisches Erzählen allerdings zu einer Erzählperspektive, die v.a. *fokalisierend erzählt*: Im Film kann zwar auch benannt werden aber es muss gezeigt werden; der Erzählakt muss sich als Wahrnehmungsakt realisieren; das filmische Erzählen muss damit auch die visuelle Metaphorik des Konzept der Perspektive sehr viel wörtlicher nehmen als eine sprachlich vermittelte Erzählung. Das durch die Kamera realisierende filmische Erzählen favorisiert somit eine Erzählsituation und Erzählperspektive, die die filmische Illusionsbildung begünstigt: Als extragetisch und heterogetisch fokalisierende Erzählinstanz ist eine durch die Kamera vermittelte Erzählung besonders geeignet, die objektivierenden Geltungsansprüche eines *unpersönlich* auktorialen Erzählers zu erheben, der den Eindruck erzeugen kann, die erzählte Welt erzähle sich gleichsam selbst.“[50]

Die Kamera ist den Figuren der erzählten Welt übergeordnet und kann nicht zu einer Figur dieser Welt werden, sie erzählt also tendenziell extragetisch und heterogetisch.

Bereits in *Mrs Dalloway* wird der gesamte Romantext durch einen extragetisch-heterodiegetischen Erzähler vermittelt, jedoch wechselt die Fokalisierung häufig, neben der Erzählinstanz, auch auf sämtliche Hauptpersonen und viele der Nebenfiguren.[51] Daher spricht Gudrun Rogge-Wiest bei *Mrs Dalloway* von einem intradiegetisch multiperspektivischen fokalisierten Roman.[52] Die Figurenperspektiven erscheinen als unterschiedliche Ansichten der fiktiven Wirklichkeit. Woolf nutzt verschiedene Übergangstechniken, um aus dem Bewusstsein einer Figur in das einer anderen zu gelangen. Ihre Technik wird mit filmischen Darstellungsmitteln verglichen, beispielsweise mit der Bewegung einer Filmkamera, denn die vielen unterschiedlichen Figurenperspektiven werden durch die übergeordnete Perspektive des Erzählers verbunden. Woolf wurde durch ihre ‚Experimente‘ an der traditionellen Romanform berühmt, aber beim Entwickeln ihres spezifischen Schreibstils machte sie sich Sorgen, dass ihr ‚design‘ dabei mehr in Erinnerung bleibt als ihre Geschichten. Der Leser könnte ihre Texte als zusammenhangslos verstehen:

---

[50] Aus eben diesen Gründen ist in der Literaturwissenschaft der Begriff der ‚Kameraperspektive‘ für bestimmte Formen unpersönlich, auktorialen Erzählens entstanden. Griem: *Mit den Augen der Kamera?* 2000, S. 308–309.

[51] Stella Hempel hat 2002 in ihrer Arbeit die Romane *Mrs Dallway* von Virginia Woolf, *The Hours* von Michael Cunningham & *Mr Dalloway* von Robin Lippincott auf Handlungsunterschiede und die narrative Struktur hin untersucht & verglichen, unter Berücksichtigung der Begriffe: Moderne, Postmoderne, Inter-/Intratextualität & Metafiktion. Ihre Ergebnisse sollen bei Möglichkeit in die Analyse einfließen und für die Argumentation genutzt werden. Vgl. Hempel, Stella: *Vom modernen zum postmodernen Erzählen*: Die Bearbeitung von Virginia Woolfs *Mrs Dalloway* durch Michael Cunningham in *The Hours* und Robin Lippincott in *Mr Dalloway*. Schriftliche Hausarbeit für die Magisterprüfung des Instituts für Anglistik und Amerikastudien der Universität Hamburg. Hamburg, 2002, hier S. 25.

[52] Vgl. Rogge-Wiest: *Perspektivischer Realismus und darüber hinaus*, 2000, S. 227.

> »Of course there was cause for concern, for the structure and narrative procedure of the novel are distinctly non-traditional, although the narrative techniques of *Mrs. Dalloway* will inevitably seem less strange to us than to its first readers, not so much perhaps because we have read other modernist works as because we have become accustomed to very similar otherwise disorienting techniques in narrative films. For in this novel written in the 1920s Woolf makes extensive use of what in the realm of film criticism is called *montage*, a device that has come to seem familiar within narrative prose fiction in large part because of, and since, its use in narrative film. In cinema we have become accustomed – as we rarely would have been in narratives before film – to cutting from one shot or scene to another without the elaborate and explicit transitions usually provided in traditional novels. To use still another cinematic analogy, *Mrs. Dalloway* works by means of what in film are called *match cuts*. […] producing the effect of a panorama of London on a given day – including a panorama of consciousnesses. Within those consciousnesses, as well, we find something akin to cinematic *flashbacks*.«[53]

Morris Beja begreift Woolfs technische Innovationen der Bewusstseinsdarstellung in *Mrs Dalloway* als Durchbruch und attestiert ihr dazu die Anwendung der filmischen Techniken von Montage, Match Cut[54] und Rückblenden.

Der extradiegetische Erzähler spricht von den Figuren in der dritten Person und verwendet das Präteritum und erinnert dabei an ‚klassische' Erzähler des ‚traditionellen' Romans.[55] Nun stellt sich die Frage, ob man bei *Mrs Dalloway* vom *Stream of Consciousness* sprechen kann, da dieser meist aus inneren Monologen besteht, jedoch kann er auch durch die erlebte Rede und den indirekten inneren Monolog transportiert werden.[56] Aufgrund der Vermittlung des Bewusstseinsstroms der Figuren durch den Erzähler, erscheint die Darstellung von *Consciousness* geordneter und strukturierter als beispielsweise bei James Joyce.[57] Woolfs Erzähler interpretiert zumeist die inneren Vorgänge der Charaktere, statt sie direkt wiederzugeben.[58] Es lässt sich für *Mrs Dalloway* festhalten, dass sich innovative und experimentelle, spezifisch ‚moderne' mit traditionellen Formen des Erzählens mischen. Die Erforschung des menschlichen Bewusstseins und Unterbewusstseins ist charakteristisch für die literarische Moderne. Die Formen der erlebten Rede und des inneren Monologs sowie die Multiperspektivität sind neue Erzähltechniken, traditionell bleibt der ‚allwissende' Erzähler. Dane-

---

[53] Beja: Introduction, 1996, S. xxiv–xxv.

[54] *Match Cut* bezeichnet eine Technik der Filmmontage. Es ist die Verbindung zweier Einstellungen, die verschiedenen Handlungseinheiten entsprechen, also zeitlich und räumlich getrennt sind, durch die Inszenierung analoger, sich entsprechender Elemente innerhalb des Bildes. Die parallele Verwendung von Formen, Bewegungen oder anderer Bestandteile erzeugt Kontinuität, da die menschliche Wahrnehmung gleichartige, auf einander folgende Eindrücke als zusammengehörig begreift. Beim *Match Cut* wird dem Rezipient dort ein Zusammenhang vorgegaukelt, wo eigentlich keiner ist. Vgl. Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Reclam 2007, S. 429–430.

[55] Vgl. Hempel: *Vom modernen zum postmodernen Erzählen*, 2002, S. 26–27.

[56] Der lange aber übliche Begriff *stream of consciousness* als unscharfer Sammelbegriff für alle Innendarstellungen kann laut Elfi Bettinger als überholt gelten. Vgl. Bettinger: *Virginia Woolf*, 1993, S. 134–135.

[57] Als Verleger wurde den Woolfs ein unfertiges Manuskript von James Joyce zur Veröffentlichung angeboten. „Dieses bemerkenswerte Stück Dynamit" gefiel ihnen und sie wollten es veröffentlichen, aber sie fanden keinen Drucker, deswegen mussten sie *Ulysses* zurückgeben. Vgl. Groth, Friederike (Hrsg.): *Leonard Woolf*. Mein Leben mit Virginia. *Erinnerungen*. Frankfurt/Main: Frankfurter Verlagsanstalt 1988, S. 164–166.

[58] Vgl. Hempel: *Vom modernen zum postmodernen Erzählen*, 2002, S. 28.

ben steht der Fragmentisierung durch die Multiperspektivität die Verbindung durch die übergeordnete Perspektive der Erzählinstanz gegenüber.[59]

In Cunninghams Roman werden alle Teile des Textes, sprich alle Kapitel der drei Handlungsstränge, ebenfalls von einem extradiegetischen Erzähler vermittelt. Es gibt keine weiteren intradiegetischen Erzähler und auch hier wechselt die Fokalisierung. *The Hours* wird weitgehend im Präsens erzählt, mit Ausnahme von analeptischen Passagen, welche die Erinnerungen der Figuren darstellen. Hier zeigt sich ein Unterschied zu Woolf, welche im Präteritum erzählt. Cunningham wollte durch das Präsens in seinen drei Handlungsteilen ein stärkeres Gefühl der Gegenwärtigkeit und Gleichzeitigkeit der erzählten Ereignisse erzeugen. Die Fokalisierung wechselt im Verlauf der Erzählung zu allen Hauptfiguren und einigen Nebenfiguren. Die Multiperspektivität ist in *The Hours* nicht so stark ausgeprägt wie in *Mrs Dalloway*.[60] In jedem Textteil stehen jeweils das Bewusstsein, die Wahrnehmung und das Gefühlsleben der zentralen Frauenfigur im Vordergrund und diese dominiert in ihrer Episode auch als Fokalisierungsinstanz.[61]

Für Woolf gehörte die Darstellung von *Consciousness* zu ihren wichtigsten Anliegen. Ihre Erzähltechniken waren innovativ und experimentell und mussten noch erforscht werden. Dagegen stand Cunningham diese Erzähltechnik seiner literarischen Vorgängerin zur Verfügung, er zitiert das Verfahren der Bewusstseinsdarstellung des modernen Textes; es hat den Status einer literarischen Konvention. Die direkte oder indirekte Darstellung des Bewusstseinstroms in der Literatur wird als eine erzählerische Eigenart der Bewegung der literarischen Moderne angesehen. Der Roman *The Hours* ist somit post-modern und die Darstellung des Innenlebens der Figuren weder überholt noch unzeitgemäß, sondern immer noch relevant. Woolf stellt die Innenwelt der Figuren dar. Durch die Erschließung einer weiblichen Wirklichkeitserfahrung konstruiert sie ein neues Frauenbild, das Aufschluss über das Verhältnis zwischen den Geschlechtern gibt.[62] Ihre neuen Formen der einfühlsamen Gefühlsdarstellung setzen sich explizit von männlich geprägten Erzählformen ab, sie distanziert sich durch die Entwicklung innovativer Formen kollektiver Bewusstseinsdarstellung von typisch männlichen Darstellungskonventionen, sie verwischt teilweise einzelne Figurenperspektiven mit ihren innovativen Struktur- und Kohärenzprinzipien wie Leitmotiven, Bildern, Metaphern und Symbolen.[63]

---

[59] Vgl. ebd. S. 31–32.
[60] Vgl. Hempel: *Vom modernen zum postmodernen Erzählen*, 2002, S. 40.
[61] Vgl. ebd., S. 45.
[62] Vgl. Allrath/Surkamp: Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung, 2004, S. 171–172.
[63] Vgl. Surkamp: *Die Perspektivenstruktur narrativer Texte*, 2003, S. 293.

Im Kontext des *Stream of Consciousness* soll nun kurz auf die Narration in der Filmtheorie in Abgrenzung zu literarischen Texten eingegangen werden. Siegfried Kracauer spricht in seiner *Theorie des Films* dem kinematographischen Bild eine ‚realistische Tendenz' zu, die in der Wiedergabe und Aufdeckung ‚physischer Realität' besteht.[64] Die Erzählforschung des Films setzt sich immer noch mit der Herabsetzung des Films gegenüber anderen Kunstformen, wie Roman, Theater, Drama, Prosa, Poesie und Wirklichkeit auseinander. Kracauer sieht seine mimetische Lesart des Films, geprägt von Erich Auerbach, als Perfektionierung des modernistischen Romans bei Virginia Woolf.[65] Denn der Bewusstseinstrom stellt für ihn eine Parallele zum „Strom des Lebens"[66] dar, dem das Interesse des Mediums Film gilt.[67] Diese These von der Affinität des Films zum ‚Fluss des Lebens', nimmt den Zeitaspekt in besonderer Weise auf:

> „Der Begriff *Fluss des Lebens* umfasst also den Strom materieller Situationen und Geschehnisse mit allem, was sie an Gefühlen, Werten, Gedanken suggerieren. Das heißt aber, dass der Fluss des Lebens vorwiegend ein materielles Kontinuum ist, obwohl er definitionsgemäß auch in die geistige Dimension hineinreicht."[68]

Es liegt auf der Hand, dass hier ein Phänomen angesprochen wird, das auf ganz andere Weise im filmischen Konzept einer bewusstseinsorientierten, assoziativen Montage, im *Stream of Consciousness* neu artikuliert werden wird. Ausgerechnet durch das technologische und audiovisuelle Medium Film erfolgt für Kracauer die „Errettung der physischen Realität"[69]. Auerbachs klassische Studie zur Mimesis verweist auf die ‚Konzentration von Raum und Zeit', mit der der Film dem Roman die Grenze aufzeigt.[70] Käte Hamburger verpflichtet sich dem Auerbachschen Mimesis-Ideal und argumentiert:

> „Ein gesehenes Lächeln vermöge ein sprachlich erzähltes zu übertreffen. […] Das bewegte Bild hat eine *Erzählfunktio*n. Das Wort ‚verbildlicht' das Erzählte, das Filmbild ‚verortet' das Gesehene. Es ersetzt die Bildkraft des Wortes durch die Wortkraft des Bildes. Hier sehen wir das Erzählte. Wir sehen einen Roman, wenn wir einen Film sehen."[71]

Dieser Exkurs verdeutlicht, dass das Problem des Films, als Sprache verstanden zu werden, dabei den Ansatz überlagerte, Film als rhetorisches Problem zu begreifen, was aber mittlerweile durch eine gegenläufige Tendenz, von der Filmtheorie zur Filmanalyse zu gelangen,

---

[64] Vgl. Mülder-Bach, Inka/Belke, Ingrid (Hrsg.): *Siegfried Kracauer Werke*. Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Bd. 3. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005, S. 74ff.
[65] Kracauer verweist neben Woolf auch auf Joyce und Proust. Vgl. ebd., S. 343–344.
[66] Erzgräber, Willi: *The Moment of Vision* im modernen englischen Roman. In: Thomson, Christian W./Holländer, Hans (Hrsg.): *Augenblick und Zeitpunkt*. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984, S. 370.
[67] Vgl. Mülder-Bach/Belke: *Siegfried Kracauer Werke*, 2005, S. 267.
[68] Ebd., S. 130.
[69] Ebd., S. 460.
[70] Griem/Voigts-Virchow: *Filmnarratologie*, 2002, S. 158.
[71] Ebd., S. 159.

sichtbarer geworden ist.[72] Dieser Aspekt von Kracauer ist nicht nur für die vorliegenden theoretischen Überlegungen ergänzend, sondern auch in Bezug auf den thematischen Schwerpunkt, der durch Virginia Woolf für die Analyse von *The Hours* vorgegeben ist, interessant. Denn die Filmerzählung verfügt wie auch der literarische Text über Figuren und eine in der Zeit strukturierte Handlung. Da für die Analyse des Zeit-, Handlungs- und Figurendiskurses die von der Narratologie bereitgestellten Termini auf die Filmnarratologie übertragbar sind, soll noch eine grundlegende Frage[73] geklärt werden: Wie wird Subjektivität filmisch umgesetzt? Dem Konzept der Erzählsituation/-instanz oder des *Point of View*, also der Organisation von Perspektive und Fokalisierung, ist in der Filmtheorie eine Reihe von Funktionen zugeschrieben worden und könnte daher fast alles bedeuten.[74] Auch die Literaturwissenschaftler haben bei der Konzeptualisierung des multiperspektivischen Erzählens die Perspektive beziehungsweise den unscharfen Begriff des *Point of View* gleichgesetzt und damit eine mangelnde Unterscheidung zwischen Erzählinstanzen und Reflektorfiguren für das Perspektivenkonzept getroffen.[75] Carola Surkamp bezieht sich hierfür auf die Definition der Multiperspektivität von Vera und Ansgar Nünning:

> „Fallen Erzähltexte, in denen das Geschehen alternierend aus der Sicht unterschiedlicher Reflektorfiguren beziehungsweise Fokalisierungsinstanzen wiedergegeben wird, unter diesen Begriff oder nicht? Wie verhält es sich mit Romanen, in denen zwar die Perspektive eines auktorialen Erzählers vorherrscht, die jedoch zugleich passagenweise durch erlebte Rede oder andere Techniken der Bewußtseinsdarstellung die Innensicht einer oder mehrer der am Geschehen beteiligten Figuren darstellen? Und was ist mit den vielen Erzähltexten der Moderne und Postmoderne, die montageartige strukturiert sind und die Fragmente aus unterschiedlichsten Textsorten und Genres zu Erzählcollagen zusammenfügen oder die sich der verschiedenen Techniken literarischer Rahmungen […] bedienen.“[76]

Indem Vera und Ansgar Nünning zwischen Erzähl- und Fokalisierungsinstanzen differenzieren, die Kommunikationsebene berücksichtigen und einen gemeinsamen Bezugspunkt für die multiperspektivische Darstellung voraussetzen, tragen sie zu einer exakteren Begriffsbestimmung bei. Darüber hinaus bieten sie einheitliche und eindeutige Kriterien für die Diffe-

---

[72] Griem und Voigts-Virchow sehen sich dieser Tendenz verpflichtet und versuchen durch die Verschriftlichung von Filmbildern durch Einstellungs- und Sequenzprotokolle, die vorrangig audiovisuellen Filmkodes linguistisch verfügbar zu machen.

[73] Weitere Fragen sind: Gibt es einen Filmerzähler? Oder: Wie ist die Bild-Ton-Verknüpfung im Film zu beschreiben? Der Filmerzähler, wenn er nicht explizit auftritt, durch Sprechen oder Schreiben, wird im Tonfilm die *Voice-over-narration* oder im Stummfilm Zwischentitel als gängige Darstellungsarten eingesetzt. Aber ein solcher Erzähler ist nicht die Regel, da im grammatiklosen Film Subjektivität flexibel und apparativ entsteht, ist insgesamt das Konzept eines Filmerzählers entbehrlich und daher wird sich hier auf den Regisseur berufen. Wenn Rezipienten im Zusammenspiel von Bild & Ton jeweils inferieren, ob der gehörte Ton Teil der implizierten Figurenwelt ist, so ist dies besondererweise geeignet, den in der Rezeption changierenden Konstruktcharakter von Diegese und Fokalisierung zu verdeutlichen. Filmmusik ist funktional als Illustration, Psychologisierung, Einführung oder Kommentierung zu differenzieren. Nachfolgend soll die narrative Funktionalisierung von Filmmusik in *The Hours* betont werden. Griem/Voigts-Virchow: *Filmnarratologie*, 2002, S. 161–164ff.

[74] Vgl. ebd., S. 161.

[75] Sowohl der Blickpunkt des Wahrnehmenden als auch im übertragenen Sinn der Standpunkt des Erkennenden werden im Englischen mit *point of view*, im Deutschen mit ‚Perspektive‘ bezeichnet (Vgl. Duden).

[76] Surkamp: *Die Perspektivenstruktur narrativer Texte*, 2003, S. 12.

renzierung der unterschiedlichen Möglichkeiten, wie das fiktive Geschehen in Erzählungen durch multiperspektivische Darstellungsweisen vermittelt werden kann:

> „Multiperspektivisches Erzählen liegt in solchen narrativen Texten vor, in denen das auf der Figurenebene dargestellte oder erzählte Geschehen dadurch facettenartig in mehrere Versionen oder Sichtweisen aufgefächert wird, daß sie mindestens eines der folgenden drei Merkmale (oder eine Kombination von mehreren dieser Merkmale) aufweisen: (1) Erzählungen, in denen es zwei oder mehrere Erzählinstanzen auf der extradiegetischen und oder der intradiegetischen Erzählebene gibt, die dasselbe Geschehen jeweils von ihrem Standpunkt aus in unterschiedlicher Weise schildern; (2) Erzählungen, in denen dasselbe Geschehen alternierend oder nacheinander aus der Sicht beziehungsweise dem Blickwinkel von zwei oder mehreren Fokalisierungsinstanzen beziehungsweise Reflektorfiguren wiedergegeben wird; (3) Erzählungen mit einer montage- beziehungsweise collagehaften Erzählstruktur, bei der personale Perspektivierungen desselben Geschehens aus der Sicht unterschiedlicher Erzähl- und/oder Fokalisierungsinstanzen durch andere Textsorten ersetzt oder ergänzt werden.“[77]

Bei der Untersuchung der multiperspektivischen Narration im Film ist folglich die Blick- und Kameraperspektive besonders wichtig. Es gibt verschiedene Grundperspektiven, diese definieren sich dadurch, ob der Erzähler auch gleichzeitig eine Figur in der Erzählung ist und wie umfangreich sein Wissen über die Handlung und das Innenleben der Charaktere ist. Bereits bei der Unterscheidung zwischen einem auktorialen und einem subjektivem (Ich-)Erzähler wird deutlich, dass im Film die Trennlinie nicht scharf zu ziehen ist, sondern dass Vermischungen möglich sind, die die erzählerische Potenz des Mediums steigern.[78] Beide Begriffe lassen sich auch als Gradmesser auf einer Skala verorten, die über den Intensitätsgrad der figurengebundenen Fokalisierung entscheidet.[79]

Da es in der multiperspektivischen Analyse darum geht, wie Erzählinstanzen, Figuren und Rezipienten im Zusammenhang von Illusionsbildung und Identifikationsprozessen positioniert werden beziehungsweise positioniert werden können, ist die Analyse von *Point of View* als Fokalisierung im Sinne einer Charakterperspektivisierung in der Filmnarratologie vor allem deshalb nützlich, weil der Begriff Fokalisierung die Terminologie verdeutlicht.

Mit Fokalisieren wird die aktive Nutzung eines Fokus auf die Erzählung und die Montage beziehungsweise die Abfolge der Bilder bezeichnet. Die Fokalisierung zeigt sich am Bild selbst, am Bildausschnitt (*framing*), an der Bildachse, Kamerabewegung, Tiefenschärfe, Montage und Schnitt. Hierbei ist noch der Einsatz von *Voice-over* und der *Off*-Stimme wichtig.[80] Die Fokalisierung ist geeignet, um zu zeigen, wie im Wechsel der Figurenperspektive von Einstellung zu Einstellung Subjektivität erzeugt wird, konventionell zumeist durch das

---

[77] Nünning/Nünning: *Multiperspektivisches Erzählen*, 2000, S. 18.
[78] Vgl. Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 130–132.
[79] Vgl. Mahne, Nicole: *Transmediale Erzähltheorie*. Eine Einführung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007, S. 98–100.
[80] Beim *Voice-over* gehört die Stimme zu einem Körper, der nicht in den erzählerischen/filmischen Raum tritt, die *Off*-Stimme gehört zu einem Körper, der in den filmischen Raum tritt, jedoch in der jeweiligen Szene nicht zu sehen ist, z.B. ein Rückblick, in welchem die Erinnerungen eines Charakters gezeigt und von diesem auch kommentiert werden, das gesprochene Wort und das gezeigte Bild befinden sich also auf verschiedenen zeitlichen Ebenen.

Schuss-Gegenschuss-Verfahren[81] gelöst. Durch eine Analyse dieser Flexibilität, die Multiperspektivität im Film apparativ ermöglicht, wird das reine Repräsentieren im Film zurückgewiesen.

Zur filmischen Multiperspektivität kann angemerkt werden, dass im Vergleich zur Bucherzählung, die Filmerzählung zu fokalisierendem Erzählen tendiert und aufgrund des apparativen Charakters als wahrnehmendes ‚Pseudoobjekt' ist sie weniger flexibel in der Delegation der Erzählfunktion.[82] Es erweist sich, dass mit dem Begriff der Fokalisierung die durchaus flexiblen Potentiale multiperspektivischer Auffächerung des filmischen Wahrnehmungsaktes gut zu erfassen sind. Da der Film generell gleichzeitig erzählt und extern fokalisiert, anders als die Schrifterzählung. Die externe Film-Fokalisierung tritt weniger häufig als im Roman zugunsten einer subjektiveren, internen Fokalisierung zurück. Durch die weitgehende Permanenz einer externen Fokalisierung nähert sich der Film einer objektiven (neutralen) Erzählweise an.[83] Die Figurensubjektivität im Film kann nicht an die Kameraposition gebunden werden. Eine Subjektivität im Film kann wie der Effekt anderer filmischer Stilmittel nur über die Analyse der Montage, sowie des Kontexts und von den Rezipienten inferiert werden, da keine verbindlichen grammatischen Regeln bestehen. Daher bleibt oft ungeklärt, ob das Gezeigte eine optimierte neutrale Perspektive oder eine subjektive Perspektive einnimmt. Denn der Status von etwas Geschehenem kann abrupt zwischen externer und interner Fokalisierung changieren. Über die Frage, ob und wie fokalisiert wird, entscheiden letztlich die Rezipienten.[84]

Die Möglichkeit multiperspektivischen Erzählens ist im Film immer dann gegeben, wenn der Geltungsanspruch der unpersönlich, auktorialen Erzählperspektive der Kamera zumindest vorübergehend entweder dadurch modifiziert wird, dass das Erzählen an mindestens zwei Erzähl- oder Fokalisierungsinstanzen auf der Figurenebene delegiert wird, oder dass die Erzählperspektive mit einem anderen Erzählmedium oder anderen Erzählkonventionen konfrontiert wird und in Konkurrenz tritt.[85]

---

[81] Auch *Shot-Reverse-Shot*, ist eine Technik der Filmmontage. Damit wird eine Sequenz von Einstellungen bezeichnet, die insbesondere in Dialogsituationen gebräuchlich ist. Dabei werden die Darsteller während ihres Dialoges abwechselnd gezeigt. So spricht Darsteller A (Schuss), daraufhin wird die Reaktion von Darsteller B gezeigt (Gegenschuss). Dabei bewegt sich die Kamera nur auf einer Seite der Dialogachse.

[82] Im vorliegenden Zusammenhang ist interessant, dass mit der ‚montage- bzw. collagehaften' Erzählstruktur ein konstitutiver Faktor filmischen Erzählens als Kriterium literarischer Multiperspektivität genannt wird. Im Film kann durch illusionistische Schnittanordnungen die für das Medium grundlegende Montage verschleiert werden, die durch andere Stilmittel hervorgehoben wird. Vgl. ebd., S. 166.

[83] Vgl. Griem/Voigts-Virchow: *Filmnarratologie*, 2002, S. 167.

[84] Indikatoren für eine interne Fokalisierung sind: perception, impression, 'deeper thoughts' shot, framing (over-the-shoulder shot), camera movement. Vgl. ebd., S. 170.

[85] Vgl. Griem: *Mit den Augen der Kamera?* 2000, S. 309.

Die Funktionalität multiperspektivischer Filmerzählungen lässt sich, wie beim literarischen Erzählen auch, als Spektrum zwischen den Polen einer offenen und einer geschlossenen Perspektivenstruktur beschreiben. Geschlossene Perspektivenstrukturen zeichnen sich durch eine Nivellierung der Vielfalt unterschiedlicher Sichtweisen aufgrund einer Hierarchisierung oder Homogenisierung der Einzelperspektiven aus. Die offene Perspektivenstruktur drückt sich durch eine Unvereinbarkeit der Einzelperspektiven und ein gleichberechtigtes Nebeneinander heterogener Sichtweisen aus.[86] Ob dem Film eine offene oder geschlossene Struktur zuzuschreiben ist, hängt im Wesentlichen davon ab, ob der Geltungsanspruch der tendenziell auktorial-unpersönlichen Erzählperspektive der Kamera durch die Konfrontation mit anderen Erzählinstanzen und/oder Erzählmedien und filmischen Konventionen nur vorübergehend oder nachhaltig eingeschränkt wird, ob die Möglichkeit zur Synthese- oder Konsensbildung besteht oder die einzelnen Perspektiven auseinander streben beziehungsweise einander widersprechen.[87] Je offener sich die Perspektivenstruktur einer Erzählung darstellt, desto größer ist folglich auch der zu bemessende Bedeutungsspielraum für die Rezipienten.[88]

Daher ist es eine besondere Herausforderung, die spezifischen Wirkungsweisen der Verfilmung zu analysieren, denn offenbar ist es schwierig, Cunninghams Erzählweise, die wie Woolf mit Bewusstseinsdarstellungstechniken arbeitet, direkt filmisch umzusetzen. Statt auf die Technik des *Voice-over* zu setzen, wurde bei der Verfilmung entschieden, einen Großteil der narrativen Innensichtdarstellung in der filmischen Adaption in den Figurendialog zu verlegen. Die Figuren sind auf dem inneren Rückzug und so hat Daldry versucht, in Bildern zu zeigen, was auch mit Worten kaum klar zu machen ist. Da sich nahezu alles im Inneren der Figuren abspielt, musste sich David Hare etwas für das Drehbuch ausdenken. Der Versuch die schwerfälligen Lösungen von *Off*-Kommentaren und *flashbacks* einzufügen, wurden von Anfang an ausgeschlossen und so war das dramatische Innenleben nach außen zu öffnen letztendlich nur mit der Schauspielerei möglich.[89]

Ein zu vermutender Effekt durch die Darstellungstechnik des Dialoges, ist eine Vereindeutigung und Explizitmachung von ansonsten unausgesprochenen Gedanken, was zu einer Verengung einer offenen Perspektivenstruktur führt. Auch die deutliche Reduzierung der eingesetzten Figuren um nahezu die Hälfte trägt zu diesem Effekt bei.[90]

---

[86] Vgl. Allrath/Surkamp: Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung, 2004, S. 162.
[87] Vgl. Allrath/Surkamp: Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung, 2004, S. 311.
[88] Vgl. Surkamp: *Die Perspektivenstruktur narrativer Texte*, 2003, S. 17.
[89] Vgl. Interview mit Stephen Daldry auf der Bonus- DVD von *The Hours*.
[90] Vgl. Stritzke, Nadyne: Multiperspektivische Darstellungstrategien in *The Hours*: Die Inszenierung weiblicher Lebensentwürfe im Spannungsfeld zwischen Tradition und Subversion. In: Eitelmann, Matthias/Stritzke, Nadyne

Beim Akt des filmischen, besonders beim multiperspektivischen Erzählen und Darstellen muss noch einmal herausgestellt werden: Nicht der Film vermittelt die Bedeutung, sondern die Rezipienten erkennen aufgrund bestimmter Bedingungen in ihm die Bedeutungen.[91]

2.1.2 Gender in der multiperspektivischen Filmanalyse

Komplettierend für die Frage nach der multiperspektivischen Erzählweise in *The Hours* soll in der Filmanalyse auch hier die Kategorie Gender berücksichtigt werden. Das kann für die Aussagekraft des Films nur gewinnbringend sein, wenn nach den bedeutungskonstituierenden Wechselbeziehungen zwischen verschiedenen Perspektiven gefragt wird:

> „Inwiefern zeigt sich über die Selektion und Ausgestaltung der Figuren- und Erzählerperspektiven, in welchem Umfang weibliche und männliche Sichtweisen in der fiktionalen Welt berücksichtigt werden? Weist ein gemeinsamer Fluchtpunkt zwischen den Einzelperspektiven auf einheitliche Auffassungen von Weiblichkeit und Männlichkeit hin oder bringen kontrastierende Perspektiven die Subjektivität und Relativität von Geschlechterzuschreibungen zum Ausdruck? Welche Funktionen kommen der Darstellung weiblicher und männlicher Perspektiven im Rahmen des […] Wirkungspotenzials zu? Und inwiefern gibt die Relationierung der Einzelperspektiven Aufschluss über die Inszenierung des Verhältnisses zwischen den Geschlechtern?“[92]

Dadurch verstärkt sich der Blick auf die Repräsentation und Inszenierung von Geschlechterrollen und Geschlechterbeziehungen in *The Hours*. Dies ist im Kontext derzeitiger theoretischer Debatten und innerhalb der *Gender Studies* besonders relevant.[93]

In neueren erzähltheoretischen Studien bezeichnet ‚Perspektive‘ nicht länger das Verhältnis einer Vermittlungsinstanz zur fiktionalen Welt beziehungsweise der Vorgang des Erzählens oder des Fokalisierens, im Sinne von ‚Erzählperspektive‘ oder *point of view*, sondern der Perspektivenbegriff wird inhaltlich zur Beschreibung der spezifischen Wirklichkeitssicht eines Erzählers oder einer Figur ausgedehnt. Dabei wird die Gesamtheit der persönlichen Merkmale eines fiktionalen Charakters, alle inneren Faktoren und äußeren Bedingungen, wie zum Beispiel die psychische Verfassung, die physische Disposition, das Werte- und Normensystem, die Deutungsschemata, den Informationsstand der Figur zu einem bestimmten Zeitpunkt im fiktiven Geschehen, das Alter, *sex*, *gender* und *sexuality*, die Bedürfnisse, Intentionen, Wünsche, Verpflichtungen und Erwartungen, sowie die kulturellen, sozialen, politischen und wirtschaftlichen Bedingungen, unter denen sie lebt, berücksichtigt. All diese Faktoren

---

(Hrsg): *Ex Praeteritis Praesentia*. Sprach-, literatur- und kultuwissenschaftliche Studien zu Wort- und Stoffgeschichten. Festschrift zum 70. Geburtstag von Theo Stemmler. Heidelberg: Winter 2006. S. 345–368.

[91] Vgl. Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 110.

[92] Allrath/Surkamp: Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung, 2004, S. 160.

[93] Vgl. Paul, Heike/Ganser, Alexander (Hrsg.): *Screening Gender*. Geschlechterszenarien in der gegenwärtigen US-amerikanischen Popkultur. Erlanger Studien zur Anglistik & Amerikanistik. Bd.9. Berlin: Lit, 2007, S. 1.

bestimmen die von einer Erzählinstanz beziehungsweise einer Figur entworfenen subjektiven Ansichten von der fiktionalen Welt:

> „Durch die Neufassung des Perspektivenbegriffs finden die subjektiven Einstellungen, Denk- und Empfindungsweisen von ErzählerInnen und Figuren und damit kognitive, emotionale und evaluative Vorgänge der Erfassung, Verarbeitung und Interpretation der fiktionalen Wirklichkeit Eingang in die Interpretation. […] Aus Sicht einer geschlechterkritischen Erzähltextanalyse ist eine solche Berücksichtigung der persönlichen und psychischen Merkmale von ErzählerInnen und Figuren des Weiteren insbesonders deshalb wichtig, weil durch sie die konzeptuell-ideologische Standpunktgebundenheit jeder Erzähler- beziehungsweise Figurensicht aufgedeckt werden kann und die Untersuchung spezifisch männlicher beziehungsweise weiblicher Blicke auf die fiktionale Wirklichkeit ermöglicht wird.“[94]

Erst eine solche Definition des Begriffs schafft die Voraussetzung dafür, terminologische wie theoretische Defizite des Perspektivenkonzepts innerhalb der Narratologie zu überwinden.[95]

Die Sprach- und Literaturwissenschaftlerin Nadyne Stritzke untersuchte die *Multiperspektiven Darstellungstrategien* in Cunninghams *The Hours*. Dabei konzentriert sie sich auf die Inszenierung weiblicher Lebensentwürfe im Spannungsfeld zwischen Tradition und Subversion.[96] Sie verweist in ihrer Untersuchung explizit auf eine Analyse der spezifisch filmischen Darstellungsstrategien in *The Hours*.[97] Darauf aufbauend sollen nun ihre Erkenntnisse der Romananalyse in die Betrachtung der *Multiperspektivischen Gender-Darstellung* in *The Hours* einfließen:

> „Ausgehend von einem *gender*-orientierten funktionsgeschichtlichen Ansatz basieren die folgenden Ausführungen auf der Annahme, das literarische Erzähltexte Geschlechterdiskurse thematisieren, sie dabei im Akt der Inszenierung nach den Systemregeln ihrer medialen Bedingtheit transkodieren und auf diese Weise ihr spezifisches, kulturelles Leistungsvermögen realisieren. Grundannahme ist dabei, dass jegliche Form der Darstellungstechnik geschlechtlich kodiert ist, d.h. dass das Zusammenspiel textueller Elemente niemals geschlechtsneutral ist. Nicht nur sind bereits die Figuren unmittelbar geschlechtlich definierte Wesen, sondern auch so zentrale Kategorien wie beispielsweise Raum- und Zeitdarstellung sowie Motiv- und Stoffwahl sind zum Zeitpunkt ihres Einsatzes geschlechtlich semantisiert. Diese Vorsemantisierung verweist auf den konstitutiven Zusammenhang zwischen dem Erzählen von Geschichten und Geschlechterkonstruktionen.“[98]

Eine weitere rezeptionsästhetische Grundannahme ist, dass Literatur in einem generativen Sinn aktiv an der außerliterarischen Sinnkonstitution beteiligt ist, das Gleiche kann für das audiovisuelle Medium des Films angenommen werden. Das heißt, dass die Rezeption eines Kunstwerkes die Perspektive und Handlungssphäre der Rezipienten beeinflusst. Aus einer gender-orientierten Perspektive ist demnach nach der gesellschaftlichen Funktion, dem Wir-

---

[94] Allrath/Surkamp: Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung, 2004, S. 161.
[95] Vgl. Surkamp: *Die Perspektivenstruktur narrativer Texte*, 2003, S. 38–39.
[96] Vgl. Stritzke: Multiperspektivische Darstellungstrategien in *The Hours*, 2006, S. 345–368.
[97] Vgl. ebd., hier S. 351.
[98] Ebd., S. 349.

kungspotenzial des Fiktiven zu fragen und ob darin affirmativ oder kritisch subversiv agiert wird.[99]

Die eben skizzierten theoretischen Grundannahmen ermöglichen im Sinne einer inhaltlich-formalen wirkungsästhetischen Analyse die These, dass der Film *The Hours* drei Frauenfiguren in den Fokus der Inszenierung rückt, die trotz sichtbarer Differenzen konkrete identitätsbezogene Gestaltungsabsichten verfolgen. Alle drei Frauen kämpfen mit dem Konflikt, sich einerseits nach individueller, autonomer, nicht nur geschlechtlich kodierter Selbstverwirklichung zu sehnen und andererseits danach zu streben, die ständig fühlbaren und verinnerlichten weiblichen Rollenvorstellungen zu erfüllen und zu leben. Die Lebensentwürfe stehen also im Spannungsverhältnis zwischen gesellschaftlicher Tradition und persönlicher Subversion[100], was für jede Frauenfigur eine realistische Chance zur Erneuerung ihrer persönlichen Vorstellungen ermöglicht. Der Film übernimmt dabei die Funktion, den Wunsch nach Unabhängigkeit und Ich-Bestimmung bei gleichzeitiger Sehnsucht nach zwischenmenschlicher Nähe in jedem der drei Handlungsstränge anzuführen und so dem Konflikt eine größere und vielschichtigere Plattform zu verschaffen.

Dieses Spannungsverhältnis zwischen Individualität und Kollektivität findet auf der Ebene des Films eine charakteristische Inszenierung, indem die drei individuellen Standpunkte gleichgeschaltet werden. Dadurch werden die individuellen Perspektiven der drei Frauen in der Gemeinschaft herausgestellt und wiederum in ihrer figurenperspektivischen Eigenständigkeit und Unabhängigkeit isoliert. Diese Veranschaulichung von Individualität wird mit Hilfe der filmischen Sprache und verbindenden Darstellungstechniken der Figurenperspektiven und Handlungsstränge, das Eingebundensein in kollektive Sinnzusammenhänge, kontrastiv gegenübergestellt und formal inszeniert.[101]

Die Sehnsucht nach gesellschaftlicher Zugehörigkeit und dem Kontakt zu anderen wird zum Beispiel in dem sich auf allen Handlungssträngen ständig wieder findenden Motiv des Kusses gezeigt. Ein Kuss versinnbildlicht zwischenmenschliche Nähe und Annäherung, auf der Ebene des Handlungsverlaufs von *The Hours* verdeutlicht dieses wiederkehrende Motiv den Zusammenhang zwischen Epochen, indem Personen dargestellt werden, die einen überzeitlich konventionalisierten und gleichzeitig sehr persönlichen menschlichen Akt vollziehen. Darüber hinaus verweist die Symbolwahl des Kusses auf die geschlechtliche Semantisierung

[99] Ein Aspekt, der offensichtlich nicht immer auf Anhieb eindeutig zu beantworten ist, wie die oben dargestellte Diskussion und die Reaktion auf *The Hours* bereits verdeutlicht hat. Mehr dazu in Kapitel 2.3.
[100] In poststrukturalistischen Theorien, z. B. bei Michel Foucault, wird der Begriff explizit positiv verwendet.
[101] Vgl. Stritzke: Multiperspektivische Darstellungstrategien in *The Hours*, 2006, S. 350.

der Thematik, da das gesamte Spektrum der Bedeutungsdimensionen von Küssen angerissen wird: Mütterliche, geschwisterliche, freundschaftliche, erotische und tröstende Küsse.[102]

Bereits dieses Beispiel eines Motivs macht deutlich, dass der Film ein bestimmtes Instrumentarium einsetzen muss, das den vielschichtigen Identitätskonflikten der Protagonistinnen gerecht wird, indem er die gattungsspezifischen Besonderheiten filmischer Erzählkunst, vor allem über Ausstattung, Darstellung, Montage und Musik nutzt. *The Hours* auf die eingesetzten Darstellungsstrategien hin zu untersuchen, heißt in der Hauptsache, zu erkennen, auf welche Arten Multiperspektive inszeniert wird.

Die Narratologie hat sich bislang kaum mit einer gender-orientierten Darstellung von Zeit befasst. Dennoch knüpft Gender an den Moment der Erfahrung an und das Augenmerk muss auf die wechselseitige Abhängigkeit von Zeitwahrnehmung und Geschlecht gerichtet werden, auf die Art und Weise, wie diese im audiovisuellen Medium entworfen wird und in welcher Hinsicht die entworfene Erfahrungswelt ein Alternativmodell zur zeitgenössischen Organisation der Lebenswelt darstellt. An der Identitätskonstruktion sind alle Zeitebenen beteiligt: die Gegenwart als Konstruktionsplattform, die (erinnerte) Vergangenheit, die die Basis für die jeweils aktuelle Version der Lebenserzählung bietet und die Zukunft, in die hinein sich mögliche Identitätsprojekte erstrecken und auf die Gegenwart und Vergangenheit interpretiert werden.[103] *The Hours* schafft durch die nahezu diskriminierungsfreie Zuordnung von Raum und Zeitverlauf eine gemeinsame Ausgangssituation, wobei gleichzeitig Differenzkriterien eine Rolle spielen, es wird somit die gleichberechtigte Basis geschaffen, den verschiedenartig erlebten Identitätskonflikt auszuarbeiten.

Bereits Cunninghams Wahl der Kapitelüberschriften versinnbildlicht außerdem das bereits oben erörterte Spannungsverhältnis zwischen Individualität und Kollektivität. Einerseits signalisieren die Namen individuelle, weibliche Perspektiven, die offensichtlich den Inhalt der jeweiligen Kapitel bilden, andererseits werden gerade nicht die individuellen Namen der Figuren genannt, sondern durch Weglassen der Vornamen und das Hinzufügen der Familienstandbezeichnung ›Mrs‹ werden diese Frauenfiguren überindividualisiert im Kollektiv verortet: Virginia und Laura als Ehefrauen, die beide durch ihre Heirat den Namen ihrer Ehemänner angenommen haben, und Clarissa, die ihren individuellen Namen zu Gunsten einer ande-

[102] Auf das Kuss-Motiv wird in der Filmanalyse explizit eingegangen. Vgl. Bettinger, Elfi: Changing Subjects - Woman's Studies, Gender Studies und Virginia Woolf in *The Hours*. Königstein/Taunus, 2006, S. 26–27.
[103] Vgl. Kilian, Eveline: Zeitdarstellung. In: Nünning, Vera und Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2004, S. 77–79.

ren Benennung, eines Spitznamens ‚abgeben' musste. Somit knüpft ihre ‚gemeinsame' Entindividualisierung an die literarische Vorlage *Mrs Dalloway* an.[104]

Die Inszenierung der stimmlichen Vielfalt, die sich bereits in der strukturellen Gesamtanlage des Romans andeutet, wird auf der Ebene der erzählerischen Vermittlung primär durch Techniken der Bewusstseinsdarstellung konkret umgesetzt. Die narrative Vermittlungsform der *authorial voice*, eine heterodiegetische Erzählinstanz, tritt zugunsten multipler Fokalisierungsinstanzen hinter die Geschlechterdarstellung zurück, so dass die Rezipienten die Handlung, abgesehen von überleitendem Erzählbericht, vollständig aus jeweils unterschiedlichen Figurenperspektiven der Reflektorfiguren in Form von erlebter Rede wahrnehmen. Die drei Frauenfiguren bilden in den ihnen zugewiesenen Kapiteln in der Regel die jeweils dominante Fokalisierungsinstanz, was die Privilegierung einer weiblichen Sichtweise auf das Geschehen zur Folge hat und die Möglichkeit der Inszenierung des innerlichen, weiblichen Konfliktes zwischen autonomer Ich-Bestimmung und dem Wunsch nach Konformität ermöglicht.[105]

Auch in *The Hours* wurde versucht, eine enge Beziehung zwischen den Hauptdarstellern, eine „Brücke von einer Psyche in die andere"[106] herzustellen. Obwohl die jeweiligen Ereignisse in den Zeitebenen chronologisch ablaufen, eingeschlossen von Virginias Suizid als thematischer Klammer, entsteht durch die Verschränkung der Ebenen eine Art ‚Gleichzeitigkeit' und gegenseitiger Einfluss, das lineare und chronologische Erzählverfahren wird zum Teil aufgelöst.

Nun ist es daran herauszufinden, wie Daldry die *Multiperspektivische Gender-Darstellung* inszeniert. Dafür werden signifikante Filmsequenzen analysiert. An geeigneter Stelle sollen sowohl auf Cunninghams Romanvorlage als auch Virginia Woolfs Biografie, ihre literarischen und theoretischen Texte, allen voran auf den Roman *Mrs Dalloway*, eingegangen

---

[104] Während ein Titel aus Vor- und Nachname eine unabhängige Heldin ankündigt, verweist *Mrs Dalloway* darauf, dass der weibliche Hauptcharakter sozial durch die Hochzeit definiert & von ihrem Familienstand maskiert ist. Birgit Spengler hat 2000 in ihrer Magisterarbeit durch den Vergleich von Cunninghams Roman und Woolfs Vorlage Fakt und Fiktion unter Berücksichtigung der historischen Virginia Woolf analysiert. Ihre Ergebnisse sollen bei Gelegenheit in die Betrachtung einfließen und für die Argumentation genutzt werden. Vgl. Spengler, Birgit: *The Hours* und *Mrs Dalloway*."*Cross the Border - Close the Gap*". Schriftliche Hausarbeit für die Magisterprüfung des Fachbereichs England- und Amerikastudien der Johann Wolfgang Goethe-Universität. Frankfurt/Main, 2000, hier S. 10.

[105] In dieser Beziehung ist interessant, ob Cunningham, als homosexueller Autor, in seinem Roman eine weibliche oder männliche (heterosexuelle) Erzählinstanzstrategie verwendet hat? Wie hat er das Geschlecht der Erzählinstanz markiert & aufgrund welcher Merkmale kann der Rezipient der fiktionalen Erzählinstanz ein Geschlecht zuschreiben? Wobei die Prognose aufgestellt wurde, dass bei heterodiegetisch-extradiegetischen Erzählinstanzen das *sex* unmarkiert bleibt und *gender* aufgrund der Art & Weise, wie erzählt wird, konstruiert wird. Vgl. Allrath/Surkamp: Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung, 2004, S.148ff. Nadyne Stritzke reiht Cunningham aufgrund seiner Annerkennung der literarischen ‚Mutter' Virginia Woolf durch seinen literarischen Referenztext in eine primär weibliche Schreibtradition ein. Zudem gelang es ihm die Woolf-Texte für eine erneute Rezeption zu öffnen.

[106] Erzgräber: *Virginia Woolf*, 1993, S. 62.

werden, um bestimmte Aspekte zu verdeutlichen oder Differenzen aufzuzeigen, um ein möglichst allumfassendes, historisch belegtes Gesamtbild zu erhalten, das sich zudem durch die Interpretation und Rezeption speist. Die Relationierung der Perspektiven kann durch historische, kulturelle und individuelle Gründe variieren, denn die Rezipienten legen nach ihren jeweiligen Interessen, Bedürfnissen und Erfahrungen andere Schwerpunkte. Daher weisen aufgrund der unterschiedlichen Interpretationen, die zu einzelnen multiperspektivisch erzählten Romanen wie zum Beispiel James Joyces *Ulysses* entstanden sind, sowohl Vera und Ansgar Nünning als auch Carola Surkamp, auf die ‚Grenzen der Untersuchbarkeit' von erzählerischer Multiperspektivität hin.[107]

Im Mittelpunkt der folgenden Analyse stehen diejenigen multiperspektivischen Darstellungsstrategien des Films *The Hours*, die gleichzeitig Individualität und Kollektivität inszenieren, um abschließend die Frage nach der Repräsentation der weiblichen Perspektive und der Richtung des feministischen Wirkungspotenzials des narrativen und audiovisuellen Mediums Film diskutieren zu können. Die Flexibilität und Mehrstimmigkeit der Romanvorlage und des Films erlauben es, feministische Fragen aus verschiedenen Standpunkten erzählerisch zu gestalten.[108] Da filmische Erzählungen sich im Gegensatz zu literarischen Erzähltexten nicht auf festgelegte grammatische Regeln stützen, kann die Bedeutung spezifischer filmtechnischer Stilmittel nur durch den Kontext realisiert werden. Es muss geklärt werden, wie eine subjektive Einstellung innerhalb der Montagesequenz funktioniert, welcher Status ihr innerhalb der gesamten Erzählung einschließlich der verschiedenen Erzählebenen zukommt und wie sie im Kontext von Standards und Konventionen einzuschätzen ist.[109]

Mit *The Hours* liegt dieser Arbeit eine Literaturverfilmung zugrunde, in der die existenziellen Themen: Leben, Liebe, Freiheit, Krankheit und Tod unter dem Zeichen der Zeit, innerhalb nur eines Tages und dabei auf drei unterschiedlichen Zeitebenen changieren. Es wird jeweils das Leben einer Frau mit ihrem persönlichen Umfeld entfaltet, mit denen an die jeweilige (Lebens-)Zeit gebundenen, unterschiedlichen Werte und Normen.

Anhand der Filmsequenzen wird gezeigt, wie die einzelnen Perspektiven zueinander in Relation gesetzt und im Rezeptionsprozess festgesetzt werden. Zuerst wird die reflexive Perspektive des Vorspanns als Filmrahmung und Paratext[110] für die multiperspektivische Dar-

[107] Vgl. Surkamp: Die Perspektivenstruktur narrativer Texte, 2003, S. 71–72.
[108] Vgl.: Nünning/Nünning: *Multiperspektivisches Erzählen*, 2000, S. 22–23.
[109] Vgl. Griem/Voigts-Virchow: *Filmnarratologie*, 2002, S. 171.
[110] Mehr zum Begriff Paratext in Kapitel 3.1. Das Extramaterial auf einer DVD wird z.B. gezielt zur Vermarktung eingesetzt, um den Mythos von künstlerischer Kreativität des Autors und Aura des Werkes im digitalen Zeitalter zu reanimieren. Andere ‚Paratexte' oder vielmehr ‚Peritexte' auf einer DVD, wie z.B. Dokumentaraufnahmen von den Dreharbeiten, laden die Rezipienten zu kombinatorischen Leistungen ein. Die Kombinatorik lässt sich über die DVD hinaus ausweiten auf ‚Epitexte' wie Interviews, Debatten, Fernsehsendungen, Musik-

stellung demonstriert. Danach erfolgt jeweils die individuelle Untersuchung der drei weiblichen Hauptfiguren Virginia, Laura und Clarissa. Daran anschließend soll der, in seiner Männlichkeit gebrochene Charakter Richard Browns, untersucht werden, da die brisante Darstellung dieser Figur für die *Gender Studies* besonders relevant erscheint. Abschließend wird die Mehrdeutigkeit des *performance*-Begriffs für den Film produktiv gemacht.

2.2 Der Vorspann als reflexive Perspektive

Der Filmvorspann bündelt verschiedene Funktionen: Er dokumentiert die Filmproduktion (erzählt seine Entstehungsgeschichte), adressiert die Rezipienten, führt bereits in die fiktionale Handlung ein, ist Anfangsmarkierung, Einstimmung und Film im Film. Aufgrund seiner reflexiven Verfasstheit im Spannungsverhältnis von Produktion und Fiktion liefert der Vorspann eine akzentuierte Lektüre des anschließenden Films, die dessen Rezeption steuert.[111] *The Hours* beginnt mit einer Pre-Title-Sequenz, einer Art Vorspiel oder Prolog, vor dem eigentlichen Vorspann, in dem traditionell die Hauptdarsteller aufgeführt und die Titelmusik eingespielt werden. Auf diese Weise wird ein Spannungsbogen noch vor der eigentlichen Eröffnungsszene, die klassisch mit dem Filmtitel eingeleitet wird, erzeugt.[112] Im Verlauf der Arbeit wird sich herausstellen, dass bereits in den ersten Bildern von *The Hours*, die den Vorspann zur dreifach gespiegelten Kerngeschichte einleiten, für die einzelnen Handlungsstränge explizit Zeichen und Motive abgelesen werden können, welche die Hauptthemen der Verfilmung bereits voranstellen

2.2.1 Wasser als ambivalente Metapher

Der Film beginnt mit einer schwarzen Leinwand, zu der ein stetig lauter werdendes Wasserrauschen eingespielt wird. Dann folgt eine langsame Aufblendung, in den ersten Filmbildern erscheinen Detailaufnahmen und für wenige Augenblicke nimmt eine unruhige Wasseroberfläche die gesamte Leinwand ein.[113] Durch die fließende Bewegung wird schnell deut-

---

aufnahmen und weitere Filme. Rezipienten blicken hinter die Kulissen, folgen Verweisen und finden weiteres ergänzendes Material auf Google und YouTube. Der Film wird durch diese Rezeptionsformen zum offenen Text, seine Geschlossenheit erweist sich als Illusion. Das Augenmerk auf Kontakt, Interferenz und Zirkulation ermöglicht vielschichtige, nicht-lineare Lektüren. Vgl. Göktürk: Weltkino interaktiv, 2012, S. 27–28.

[111] Vgl. Böhnke/Hüser/Stanitzek: Vorwort, 2006, S. 6.

[112] Dieser Filmbeginn wird auch ‚Cold opening' oder ‚teaser' genannt. Vgl. Konigsberg, Ira: *The Complete Film Dictionary*. Second Edition. London: Bloomsbury 1997, S. 411.

[113] Der französische Regisseur Jean Renoir verwendete bereits 1936 für seinen Film *Partie de campagne* (dt. Eine Landpartie) nach der Novelle *Une partie de campagne* von Guy de Maupassant für seine Eröffnungs-

lich, dass es sich nicht um die Wellen eines Ozeans handelt, sondern um den Strom eines Flusslaufs. Das Wasser bahnt sich seinen Weg entsprechend vereinzelter Strudel und fließt, nicht gleichmäßig in eine Richtung, sondern bildet insgesamt ein ungeordnetes, beunruhigendes Plätschern, gleichwohl mächtiges Rauschen. Auf der Leinwand erscheint ›Sussex, England 1941‹. Bereits nach wenigen Augenblicken wird offenbart, um welchen Strom es sich handelt und was sich dort ereignen wird, denn das Motiv des ‚Stroms' verweist auf Woolf als Autorin und ihre eigene Schreibweise des *stream of consciousness*. Der ‚Bewusstseinsstrom' fehlt im Zusammenhang mit Woolf ebenso wenig, wie ihr Freitod im Fluss Ouse 1941.[114] Denn es sind genau diese beiden Merkmale, die durch den Anfang des Films bei den Rezipienten wachgerufen, in der anschließenden Sequenz definiert und auf fast poetische Weise visualisiert werden.[115] Somit wird das fließende Wasser auf der Leinwand, das gemeinhin als ‚Lebensstrom' gedeutet wird, in *The Hours* durch den Bezug zu Virginia Woolf mit dem Motiv des Todes in Verbindung gebracht.

Das unbändige Fließen des Wassers, dessen Strömung mal hierhin, mal dorthin läuft, symbolisiert auf einfachste Weise Woolfs ästhetisches Verständnis und Erzählprinzip in ihren Romanen. Ihre erzählerische Perspektivierung heftet sich mal an diese, mal an jene Figur, deren stark assoziative Bewusstseinszustände sie anhand des inneren Monologs inszeniert. Dieses scheinbar unkontrollierte Wechseln der Perspektive vollzieht sich jedoch – ähnlich dem Strom des Flusses – unter dem alles dominierenden Fließen der Zeit. Woolf selbst bedient sich in ihren Werken immer wieder dem Wasser als Bildspender und dessen Erscheinungsformen, besonders in *To the Lighthouse* (1927) und maßgeblich in *The Waves* (1931).[116] Aber auch in *Mrs Dalloway* wird diese narratologische Struktur ausgeführt. Während die Erzählperspektive zwischen den einzelnen Protagonisten in oszillierender Weise hin und her wechselt, vollzieht sich dieses von Erinnerungsfragmenten der Figuren durchwebte Changieren unter den Glockenschlägen von Big Ben und durch den Fluss Themse als Ausdruck für

---

sequenz die Wellenbewegung von fließendem Wasser. Vgl. dazu: Odin, Roger: Der Eintritt des Zuschauers in die Fiktion. In: Böhnke/Hüser/Stanitzek: *Das Buch zum Vorspann*, 2006, S. 34–41.

[114] „Virginia Woolf, geb. Stephen, wurde 1882 in eine wohlhabende Familie der intellektuellen britischen Mittelschicht hineingeboren. Mit 30 Jahren heiratete sie Leonard Woolf. Die Ehe blieb kinderlos. Von früher Jugend an erlitt Woolf immer wieder geistige Zusammenbrüche. Relativ spät erlangte sie literarische Berühmtheit als Mitbegründerin des Stilmittels *Bewusstseinsstrom*. Selbstmord in geistiger Umnachtung 1941." Vgl. Amrain, Susanne: Virginia Woolf. In: Busch, Alexandra/Linck, Dirck (Hrsg.): *Frauenliebe Männerliebe. Eine lesbisch-schwule Literaturgeschichte in Porträts*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999, S. 488.

[115] Besonderen Dank an Gregor Schuhen für das Zusenden des Textes *Am Anfang war der Suizid* noch vor der Veröffentlichung. Vgl.: Schuhen, Gregor: Am Anfang war der Suizid. Anmerkungen zur Intermedialität in Stephen Daldrys *The Hours*. In: Erstić, Marijana/Schwan, Tanja: *Spektrum reloaded*. Siegener Romanistik im Wandel. Siegen: Universi 2009, S. 301–333.

[116] Mit *The Waves* erreichte Woolf den Höhepunkt erzählerischer Kunst, der Zeitthematik und der Bedeutung des *moment of being/vison*. Vgl. Draesner: *Schöne Frauen lesen*, 2007, S. 75ff.

den Lebensrhythmus, die den gleichermaßen unaufhaltsamen wie unentrinnbaren Zeitstrom symbolisieren.[117]

Jener buchstäblich fließende Einstieg in *The Hours* nimmt demzufolge einige Leitmotive vorweg, stellt gleichsam die Rahmenhandlung dar und zeigt, auf welche Weise der Film später die Querbezüge zu den drei Handlungssequenzen erkennbar macht, die sowohl stilistisch als auch biographisch an die Schriftstellerin Virginia Woolf geknüpft sind.

2.2.2 Ophelia – ein fließendes Phantasma

Nach der Abblende von ›Sussex, England 1941‹ ist in den anschließenden Bildern in Detailaufnahme zu beobachten, wie jemand hastig seinen Mantel zuknöpft und prüfend in die linke Manteltasche greift. Über die Hastigkeit der Finger- und Handbewegungen – dabei sind die Geräusche im Film motiviert zu hören – wird die Nervosität dieser Person erfahrbar. Durch die Wahrnehmung des Eherings an der linken Hand wird bereits hier auf einen Beziehungskonflikt verwiesen, der den thematischen Hauptaspekt der Filmhandlung darstellt. Erst danach erscheint Virginia Woolf zum ersten Mal als ganze Person im Bild. Sie verlässt das Haus und eilt durch den Garten zum Fluss. Die Zielstrebigkeit ihres Ganges, ihre energischen Schritte und ihre geduckt Haltung unterstreichen ihre Entschlossenheit. Durch die folgenden Filmbilder wird Virginias Ausweglosigkeit und innere Gefangenheit vermittelt.

Durch eine Totale wird zunächst das dichte Grün im Garten zu massigen, breiten Streifen, welche die Bildränder oben und unten verstärken und sie so räumlich eingeengt erscheinen lassen. Andere Bilder auf ihrem Weg zum Fluss zeigen sie nur noch als hastende Silhouette und wie diese für kurze Augenblicke immer wieder hinter großen und dunklen Baumstämmen auftaucht und verschwindet. Die Baumstämme in der Bildkomposition scheinen Virginia dadurch immer wieder zu verschlucken. Somit wird der Schwere des auf ihr lastenden Schicksals für die Rezipienten Ausdruck verliehen. Ferner wirken die Bilder, welche sie für kurze Momente durch einen Lattenzaun hindurch sichtbar werden lassen, wie Gitterstäbe, die Virginia gefangen in einem Käfig erscheinen lassen. An anderer Stelle wird gezeigt, wie sie durch einen von Rosen bewachsenen Laubengang im Garten geht, der wie ein Tunnel anmutet und ihr weder rechts noch links einen Ausweg lässt. Verdeutlicht wird ihre Zielstrebigkeit, mit der sie zum Fluss hastet, durch Elemente mit Symbolhaftigkeit, die den unausweichlichen Selbstmord vorausgreifen. Dabei sind es nicht nur die Blumen, das Vogelgezwitscher und die von Schatten durchbrochenen Sonnenabschnitte im Garten, die für das Leben stehen und somit den Kontrast von Leben und Tod in dieser Sequenz setzen.

[117] Vgl. Erzgräber: *Virginia Woolf*, 1993, S. 78.

Ihr Weg zur Ouse wird insgesamt sieben Mal von Filmbildern unterbrochen, die Kameraeinstellung zeigt Virginias Hand in Detailaufnahme beim Schreiben des Abschiedsbriefes. Das Zittern ihrer Hand und das krampfende Umfassen des Füllers mit ihren dünnen und vergilbten Fingern während des Schreibens veranschaulichen ihre innere Unruhe und tiefe Verzweiflung. Danach kommt sie am Flussufer an, Wasserrauschen ist zu hören, bevor das Wasser des Flusses zu sehen ist. Virginia steckt sich einen Stein in die Manteltasche und geht langsam in die Ouse hinein, bis sie halstief im Wasser steht.

Jene Sequenz, die Virginias Weg zum Fluss zeigt, bringt trotz der Schonungslosigkeit ein hohes Maß an Bildpathos hervor. Die extradiegetische Musik setzt erst mit der *Off*-Stimme von Virginia ein, um die ambivalente Atmosphäre zu unterstützen:

> »Dearest, I feel certain that I am going mad again. I feel we cant go through another of these terrible times. And I shant recover this time. I begin to hear voices and cant concentrate. So I am doing what seems the best thing to do. You have given me the greatest possible happiness. You have been in every way all that anyone could be. I know that I am spoiling your life, that without me you could work. And you will, I know. You see, I cant even write this properly. I cant read. What I want to say is hat I owe all the happiness of my life to you. You have been entirely patient with me & incredibly good. Everything has gone from me but the certainty of your goodness. I cant go spoiling your life any longer. I dont think two people could have been happier than we have been. Virginia.«[118]

Virginias Gedanken, während des Verfassens ihrer letzten Worte, lesen den Abschiedsbrief an ihren Ehemann Leonard vor. Dadurch wird im Film audiovisuell Virginias Ausweglosigkeit, ihre Empfindungen, die Qualen der Depressionen und die Tatsache, dass sie Stimmen hört, eindrücklich offenbart und es wird deutlich, dass sie ihren Kampf gegen ihre Psyche verloren hat. Währenddessen findet Leonard den von Virginia zurückgelassenen Brief und eilt, nachdem er ihn gelesen hat, sofort aus dem Haus.[119] Im Gegenschnitt wird durch das flache Handauflegen Virginias von oben herab auf den Abschiedsbrief, ihre Entscheidung durch die ihr Schicksal besiegelnde Geste erfahrbar gemacht. Es folgen unmittelbar nacheinander weitere Abwärtsbewegungen: Leonard lässt den Brief zu Boden fallen und Virginia taucht unter die Wasseroberfläche. Während der anschließenden dunklen Unterwasseraufnahmen und dem Dahintreiben des reglosen Körpers mit der Strömung, ist nochmals der Ehering in Großaufnahme sichtbar.

Die poetische Darstellung von Virginias Selbstmord im Fluss erinnert nur flüchtig an die Figur der Ariadne, sondern expliziter noch an den Tod der Ophelia in Shakespeares *Hamlet*. Auf Ophelia verweist vor allem die treibende Darstellung der Toten unter Wasser mit ausgebreiteten Kleidern, den Gräsern und Unterwasserpflanzen, die sich in den Haaren verfangen

---

[118] Hare: *The Hours*, 2002, S. 2–3. Wie bereits Cunningham in seinem Roman, übernimmt Hare für das Drehbuch wörtlich Woolfs Abschiedsbrief an Leonard in leicht gekürzter Form.

[119] Es war für Leonard der überraschendste Selbstmordversuch, weil Virginias Krankheitssymptome erst kurz vor dem Suizid auftraten. Vgl. Spengler: *The Hours* und *Mrs Dalloway*, 2000, S. 47.

und das schlammige Flussbett hin.[120] Auch der Garten mit seiner üppigen Blütenpracht steht mit dem Motiv der Blumen in direkter Verbindung zur Figur der Ophelia. Simone Kindler hat in ihrer Arbeit den mehrdeutigen Aspekt der Ophelia-Figur aufgezeigt, denn die allgemeine Erinnerung erhob Ophelia primär zum Sinnbild des weiblichen Todes.[121] Mit der Gleichsetzung von ‚Frau' und ‚Wasser' lassen sich Ophelias Sterben im Wasser und ihre Zuordnung zu diesem Element als eine deutliche Weiblichkeitskonstruktion lesen und sie als mythische Wasserfrau begreifen. Daneben steht sie für die vertraute Darstellung des weiblichen Wahnsinns. In der Rezeptionsgeschichte ist die spezifische Vorstellung von weiblicher Sexualität, weiblichem Wahnsinn und weiblichem Tod mit Ophelia verbunden.[122] Wie Kindler erarbeitete, setzt sich die feministische Forschung, die das ‚Phänomen' Ophelia durchdenkt, besonders mit den Topoi *Frau-Wahnsinn-Wasser-Tod* auseinander.[123] Damit schwingen im Geschlechterdiskurs die Gegensätze Wahnsinn/Genie, Wasser/Land, Tod/Leben mit und bilden hierbei die Abgrenzung der Geschlechter.[124] Das Wasser mit der grundlegenden Eigenschaft der immerwährenden Bewegung ist seit der Antike ein Symbol für den menschlichen Lebenskreislauf. Im 18. und 19. Jahrhundert wurde das Wasser zum symbolischen Träger vieler Analogien. Die Anschauung des Wassers als Ort der Seele und der unergründlichen Tiefe greift auf die Dichotomie des lebensspendenden als auch lebensbedrohenden Urelements zurück[125]:

> „Als Symbol des Lebens ist die Eigenschaft des Wassers einer der gedanklichen Verknüpfungspunkte zur Vorstellung von der Frau als Lebensspenderin […] Die sinnbildliche Auffassung des Wassers als das unergründlich-tiefe und melancholische Natur-Element […] kulminiert dabei auch zugleich im Symbol des Todes. […] Insbesondere in der Romantik wurden der dahin- beziehungsweise fortfließende Fluß und die Tränen der weinenden Frau assoziativ gleichgesetzt."[126]

Mit dieser Argumentation der ästhetischen Konstruktion des Ophelia-Motivs kann die Darstellung von Virginia und ihrem Suizid in *The Hours* an die vierhundertjährige Rezeptionsgeschichte Ophelias als dramatische Figur, als fließendes Phantasma, anschließen und dieses weiterführen:

> „Das Leit-Motiv der Ophelia-Figur wird als ein Motiv des Leidens enthüllt. Dessen Wirkungsgeschichte muß umso unabgeschlossener erscheinen, als die dem Leiden zugrundeliegende Erfahrung der Entfremdung immer stärker ins Bewußtsein getreten ist. […] Das Bild Ophelias erscheint in diesem Zusammenhang auch als Signatur des kollektiven Unterbewußtseins der Moderne: verdrängt, aber nicht zu verdrängen, grenzüberschreitend und doch wirklichkeitsbezogen, tot und zugleich lebendig legt es die Erfahrung

[120] „Weit breiteten sich ihre Kleider aus und trugen sie zunächst wie eine Wassernymphe, […] oder wie ein Geschöpf, das heimisch dort und für dies Element geschaffen. Doch lange konnte es nicht währen, bis ihre Gewänder, schwer durch was sie tranken, die arme Unglückselige […] hinuntergezogen in den schlammigen Tod." Vgl. Shakespeare, William: Hamlet (hrsg. Holger M. Klein). Bd.1. Stuttgart: Reclam 1984, S. 261–263.
[121] Vgl. Kindler, Simone: *Ophelia*. Der Wandel von Frauenbild und Bildmotiv. Berlin: Reimer 2004, S. 59.
[122] Zum Beispiel das Gemälde *Ophelia* (1951/52) von John Everett Millais (Tate Gallery/London).
[123] Vgl. Kindler: *Ophelia*, 2004, S. 63–64.
[124] Vgl. ebd., S. 74.
[125] Vgl. ebd., S. 81.
[126] Ebd., S. 82.

> der Entfremdung als den Prozeß einer Persönlichkeitsspaltung bloß, unter der […] der Mensch der Moderne überhaupt leidet.“[127]

Virginia geht mit einem Stein in ihrer Tasche ins Wasser, setzte ihrem Leben ganz klar ein Ende, ein bewusster Abbruch ihres Leidens.[128] In einer Geste, die so bezeichnet ist, weil im Verlust des Lebens nichts mehr zu verlieren ist.

Die dunklen Unterwasseraufnahmen gehen harmonisch und unmerklich in ein schwarzes Bild mit der Einblendung des Filmtitels *The Hours* über. Mit der Einblendung beginnt der eigentliche Vorspann und so schließt sich die Assoziationskette, welche die entscheidenden Elemente des gesamten Filmes aufgreift. Die Anfangssequenz des fließenden Wassers fungiert hierbei in gewisser Art als ein ‚Vorspann‘ zum Prolog.

2.2.3 Die Stunden – zwischen Tod und Leben

Wird der Originaltitel *The Hours* sinngemäß als ‚Die Todesstunden‘ übersetzt, verweist er zusätzlich auf die Todesthematik. Der poetisch klingende, deutsche Untertitel *Von Ewigkeit zu Ewigkeit* verstärkt und betont durch die Wortwiederholung noch mehr eine Überlappung beziehungsweise einen fließenden Übergang zwischen Leben und Tod. Die Interpretation des Filmtitels als Motiv der Eröffnungssequenz trägt dazu bei, den Fluss als ‚Lebensstrom‘ zu lesen und ihn zugleich als ein mythologisches Sinnbild für den Tod zu verstehen.[129] Im Bild des fließenden Wassers klingen *Styx*[130] und *Lethe*[131], die Flüsse der Unterwelt, an. Dies verleiht dem Film eine symbolische Rahmung, da Virginias Suizid als Endsequenz noch einmal wiederholend aufgegriffen wird und den Film abschließt. *Styx* als Bild des Todes verdeutlicht

---

[127] Würfel, Stefan Bodo: *Ophelia*. Figur und Entfremdung. Bern: Franke Verlag, 1985, S. 23.

[128] Der Suizid ist auch gegen die Kriegsbedrohung gerichtet, wegen der Bombenangriffe, die London zerstörten, flüchteten die Woolfs aufs Land. Durch viele Todesdrohungen direkt betroffen: Invasion Englands, Leonard war als Jude war dem grassierenden Antisemitismus ausgeliefert, Verlust von Freunden, Vergänglichkeit und Zerstörungswut vor Augen, bildeten diese Faktoren und der Kampf mit den Depressionen den Kontext für den geglückten Selbstmord Virginias. Vgl. Bronfen, Elisabeth: Virginia Woolf -"Ich wollte über den Tod schreiben, doch das Leben fiel über mich herein". In: Keller, Ursula: „Nun breche ich in Stücke…“ Leben, Schreiben, Suizid. Über Sylvia Plath, Virginia Woolf, Marina Zwetajewa, Anne Sexton, Unica Zürn, Inge Müller. Berlin: Verlag Vorwerk 8 2000, S. 29–50, hier S. 47ff.

[129] Vgl. Pongratz: Spielfilm-Interpretation und "spielerische" Film-Gestaltung mit Musik, 2006, S. 617.

[130] „Nebel dampft untätig die Styx. Abscheidende Seelen steigen dort in die Tiefe, und bestatteter Toten Gebilde.“ Der Totenfluss Styx taucht vielfach als Todesmotiv auf, etwa in Dantes *Göttlicher Komödie* oder bei Thomas Mann in *Der Tod in Venedig*. Vgl. Ovid: *Metamorphosen* (IV.Buch: Ino & Athamas). Köln: Anaconda Verlag 2005, S. 95. Im Griechischen ist *die* Styx weiblich, was für griechische Flussnamen selten ist. Im Deutschen sind beide Geschlechter, sowohl *der* als auch *die* Styx, geläufig.

[131] *Lethe* (*die* oder *der Lethe*) ist der Name eines Unterweltflusses, der den Seelen der Verstorbenen Vergessen spendet. In diesem Bild und Bildfeld ist das Vergessen ganz in das flüssige Element des Wassers eingetaucht. Es liegt ein tiefer Sinn in der Symbolik dieses magischen Wassers. In seinem weichen Fließen lösen sich die harten Konturen der Wirklichkeits-Erinnerung auf und werden *liquidiert*. Weinrich, Harald: *Lethe*. Kunst und Kritik des Vergessens. München: C.H.Beck 2005, S. 18. Im 1. Kapitel von Thomas Manns *Der Zauberberg* fährt Hans Castorp mit dem Zug von Hamburg nach Davos: *„Zeit, sagt man, ist Lethe, aber auch Fernluft ist so ein Trank, und sollte sie weniger gründlich wirken, so tut sie es dafür desto rascher.“*

die Todesthematik im Vorspann und lädt die ambivalente Metapher des Wassers symbolisch auf. *Lethe*, als Bild des Vergessens, schließt auf der einen Seite das Bewusstsein, auf der anderen Seite das Gedächtnis und die Erinnerung ein. Dies kann im Hinblick auf die Sprache, auf Virginia und Richard als Schriftsteller bezogen werden. Beide versuchen, durch ihre Bücher nicht in Vergessenheit zu geraten, sondern im Gedächtnis zu bleiben. Während der rahmenden Schlussszene liest Virginia, durch ihre ausgesprochenen Gedanken, abermals aus dem *Off* die letzten Zeilen des Abschiedsbriefes an Leonard vor:

> »Dear Leonard, to look life in the face, always to look life in the face, and to know what it is, to love it for what it is. At last to know it. To love it for what it is. And then to put it away. Leonard, always the years between us, always the years, always the love. Always the hours.«[132]

Das Wasser als filmisches *Vanitas*-Motiv oder *memento mori* zur symbolhaften Darstellung der Vergänglichkeit, des Vergessens und des Todes, leistet in Bezug auf die Darstellung der drei Protagonistinnen noch mehr, indem es gleichermaßen zu jenem Oszillieren zwischen Todessehnsucht und Lebensfreude hinführt, das die drei Frauen, auf unterschiedliche Weise, durchweg in *The Hours* bestimmt. Durch den deutschen Untertitel *Von Ewigkeit zu Ewigkeit* und die Unterwasseraufnahmen kommt das passive Dahintreiben von Virginia, Clarissa und Laura in ihren Leben zum Ausdruck. Dementsprechend klingt gleichfalls das krankheitsbedingte Dahinvegetieren von Richard auch im Untertitel an und bedeutet für alle den ‚lebendigen Tod'. Gleichermaßen kann der Filmtitel ‚Die Stunden' die Stunden der Wahrheit oder der (Selbst-)Erkenntnis ausdrücken, denn die Frauen lassen ihr Leben gewissermaßen von einer ‚Lebenslüge' leiten, der sie sich an jenem gezeigten Tag besonders bewusst werden. Die Stunden des Tages schaffen ein klares Zeitgerüst, den Tag als Einheit, sinnbildlich ‚Leben als Tag' zu begreifen. Der Tag gestattet den Frauen einen Rückblick auf die Vergangenheit und einen Vorblick in die Zukunft, er bezeichnet den Scheitelpunkt, an dem der Lebensfluss stagniert, bevor er die Richtung ändert, gegebenenfalls in den Tod. Dabei ängstigen die Stunden mit der Zukunft, brechen die Geschlossenheit des in sich erfüllten Augenblicks, dem »moment of vision«,[133] auf und weisen auf den Verlust des Gewesenen hin. Die Zeit vergeht unaufhaltsam, die Zahl der noch verfügbaren Jahre nimmt ab und damit wächst die Furcht vor der unnütz vergeudeten Zeit. Besonders für Clarissa, wie es sich in ihrem Spitznamen und im

[132] Hare: *The Hours*, 2002, S. 121–122.
[133] „Gegenwärtiges wird durch Vergangenes und Zukünftiges, durch Erinnerungen, Hoffnungen und Befürchtungen überlagert, so daß der gegenwärtige Augenblick zum Spiegelbild eines individuellen Schicksals wird." Vgl. Erzgräber: *The Moment of Vision* im modernen englischen Roman, 1984, S. 370.

Namen von Romanheldin und -titel, erkennbar wird: Dalloway klingt wie *dally away*: Zeit vertrödeln.[134]

Im Prolog wird das Prinzip des geistigen Durchdringens der Oberfläche sinnbildlich durch das Abtauchen von Virginia im Fluss dargestellt und scheint schon hier ein möglicher Schlüssel zur Erklärung des Verhaltens der Filmfiguren zu sein. Virginia, Laura und Clarissa haben sich durch die Wahl ihrer jeweiligen Partner für einen Lebensweg und den damit verbundenen Verhältnissen und Konventionen entschieden. Virginia zog aufgrund einer besseren Genesung aufs Land, Laura und Clarissa haben ein urbanes Leben, dabei sind alle materiell abgesichert. Doch scheint aus dem ständigen Hinterfragen der eigenen Lebenswirklichkeit ein Prozess bei den drei Frauen einzusetzen, der sich verselbstständigt hat und wodurch eine tiefe Unzufriedenheit mit ihrer Situation heraus entstanden ist.

Pro- und Epilog funktionalisieren die tragische, individuelle und persönliche Handlung Virginias als dramatischen Auftakt und Abschluss, diese Rahmung bestimmt die symbolische Atmosphäre der drei zentralen Geschichten:

> „Im Todes-Motiv, das als eine mögliche Wahlentscheidung eines Individuums dargestellt wird, die durch Selbsttötung realisierbar wird, gipfelt das Spannungsverhältnis zwischen absolutem Glücksempfinden und völligem Scheitern in einem Akt der Verzweiflung.“[135]

Die überindividuelle thematische Ankündigung des Todesmotivs im Vorspann durchzieht den gesamten Film. Durch Richards Suizid, seinen Abstieg in den *Hades*, eine Opfergabe an Clarissas Leben und eine letzte Geste von Großzügigkeit, wird der Suizid während des Films nochmals auf der Handlungsebene aufgegriffen und variiert. In der letzten Szene des Films, im Epilog, wird durch Virginias Eintauchen in den Fluss die ambivalente Metapher des Wassers abgeschlossen. Am Ende ist die Zeit mit dem Tod vereint. Lebensbejahung und Todesbereitschaft fließen ineinander und die Stunden werden durch die Verbrüderung von Leben und Tod versöhnt.

2.2.4 »I’ll buy the flowers myself« – Initiationsquelle weiblicher Freiheit

Im Vorspann schneidet Daldry wie ein Mosaik die einzelnen Szenen der drei Handlungsebenen bewusst ineinander. Durch optimales Timing und geschickte Montage verliert man keine der Figuren aus den Augen; sie sind mit ihrer jeweils ganz eigenen Geschichte jederzeit präsent, und doch gleichzeitig eingebunden in das Thema des Romans und des Lebens von Virginia Woolf. Durch die Einblendung der Jahreszahlen und der Orte wird die Orientierung

---

[134] Vgl. Weber, Robert W.: Die Glocken von Big Ben: Zur Strukturfunktion der Uhrzeit in *Mrs. Dalloway*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Jahrgang 39. Stuttgart: Metzler 1965, S. 249.
[135] Vgl. Stritzke: Multiperspektivische Darstellungstrategien in *The Hours*, 2006, S. 352.

der Rezipienten in Zeit und Raum der Filmerzählung gesichert. Um die genaue Funktion der Montage in *The Hours* zu demonstrieren, nachdem diese Technik bereits in *Mrs Dalloway* nachgewiesen wurde, wird nach dem Prolog der daran anschließende, eigentliche Vorspann analysiert.

Nach der Abblendung des Filmtitels werden durch eine Parallelmontage[136] die frühmorgendlich heimkehrenden Lebenspartner der drei Frauenfiguren, das persönliche Umfeld und die Wohnsituation vorgestellt, jeweils mit der passenden Einblendung von Ort und Zeit. Daran anschließend beginnt der Tag von Laura Brown, Virginia Woolf und Clarissa Vaughan mit dem Klingeln des Weckers.[137] Alle drei liegen im Bett und die jeweilige Nahaufnahme ist fast identisch. Clarissa steht auf, geht ins Badezimmer und steckt sich die Haare auf, die gleiche Geste wiederholt Virginia in ihrem Schlafzimmer, danach betrachten sie sich beide angespannt im Spiegel.[138] Diese Montage wird noch einmal wiederholt, indem sich Woolf nach vorne zur Waschschüssel beugt, um sich das Gesicht zu waschen, im Gegenschnitt spritzt sich Clarissa erfrischend Wasser ins Gesicht und blickt vom Waschbecken auf in den Badezimmerspiegel. Somit hat sie die Handlung beendet, welche Virginia begonnen hat.[139] Hier gibt es in den alltäglichen und gewohnten Bewegungen der Morgentoilette einen *Match Cut*, als ob es sich bei den beiden Frauen um eine Bewegung beziehungsweise um eine Person handeln würde, welche die Handlung ausübt. Von Beginn an werden die Frauen synchronisiert und bloße Andeutungen in lesbare Zeichen verwandelt. Es zeigt sich, dass Virginia, Laura und Clarissa als Doppelgängerinnen[140] eingeführt und zu verstehen sind.

Am Ende des Vorspanns wird abermals durch einen *Match Cut* in einer ähnlichen Geste die Verbundenheit der drei Erzählungen verdeutlicht. In einer fast flüssigen Bewegung führen drei Personen auf allen Zeitebenen die gleiche Handlung durch, welche allerdings in drei Phasen aufgeteilt ist: Clarissa ergreift eine Vase mit roten Blumen, Dan, der Ehemann von Laura,

---

[136] Parallelmontage ist ein Montageprinzip, bei dem zwei räumlich disparate Handlungssegmente parallelisiert und durch Cross-Cutting (Kreuzschnitt) zu einer Einheit verbunden werden. Stilmittel der Spannungsdramaturgie. Vgl. Koebner: *Reclams Sachlexikon des Films*, 2007, S. 497.

[137] Die Figuren werden über den ganzen Tag hindurch von tickenden Uhren begleitet. Somit wird das Thema der Vergänglichkeit des Lebens gestaltet.

[138] „Der Spiegel, dem die Momente der Erleuchtung und der Täuschung, des Scheins und Seins innewohnen, ist als Metapher der Innenschau und der Erkenntnis ein grundsätzliches Topos, mit dem der Mensch seine Reflexion über sich selber und seinen Stand im Leben zu erfassen und darzustellen sucht.“ Neukirchen: Aktive Spiegelungen, 1999, S. 1.

[139] Die Rezipienten befinden sich in dieser Szene im passiven Spiegelblick, der sozusagen einen Seitenwechsel vollzieht. In diesem Fall folgt ein Umschnitt, der den Rezipient frontal mit den Protagonisten konfrontiert und so ein Verhältnis von Gespiegeltem und Spiegelbild schafft, das in den Kinosaal verlängert scheint und dort, in uns, das Spiegelbild verortet. Vgl. Herget, Sven: *Spiegelbilder*. Das Doppelgängermotiv im Film. Marburg: Schüren 2009, S. 14.

[140] „Zum Motivkomplex des Doppelgängers gehört daher allen voran die Identitätsproblematik, die sich in der Literatur und ganz besonders im Film der Gegenwart niederschlägt. Die Motivkonstanz des Doppelgängers ermöglicht Konfliktsituationen und Kontrastsituationen, Gleichheit und Gegensätzlichkeit.“ Daneben gesellen sich eine ganze Reihe von Motivvarianten hinzu: der Schatten, das Spiegelbild und das Porträt. Besonders der Spiegel fällt in *The Hours* auf. Vgl. Herget: *Spiegelbilder*, 2009, S. 14.

trägt eine Vase mit gelben Blumen zu einem Tisch und stellt sie ab, danach richtet Nelly, die Köchin der Woolfs, blaue Blumen in einer Vase zurecht. Sowohl die handelnden Personen als auch die jeweiligen Gegenstände sind zwar andere und sie befinden sich alle in einem anderen Jahrzehnt, aber dadurch, dass die Bewegung nahtlos aneinander geschnitten ist, erscheint es als eine Handlung. Der Szenenwechsel verbindet für die Rezipienten die unterschiedlichen Orte und Epochen und damit die Schicksale der Frauen. Dies wird kurz vor Ende des Vorspanns durch das abwartende und zögernde Handeln von Virginia, Clarissa und Laura deutlich, bevor jede ihren persönlichen Tag mit seinen individuellen Aufgaben und Pflichten beginnt. Laura sitzt im Bett, streicht sich beruhigend über ihren schwangeren Bauch und lauscht bedrückt den ‚bedrohlichen' Geräuschen aus der Küche. Ihr Mann Dan ist dort mit ihrem gemeinsamen Sohn Richie und lärmt bei den Frühstücksvorbereitungen. Beim Zuhören begleiten Laura sichtlich Vorahnungen und Ängste. Bevor Virginia aufgestanden ist, hatte sie noch einen Arztbesuch. Dies gehört wohl zur routinemäßigen Kontrolle ihres von Krankheitsschüben geprägten Zustands, denn dies würde ihr Verhalten zusätzlich begründen. Sie steht in ihrem Schlafzimmer vor einem großen Standspiegel und betrachtet sich ausgiebig und prüft ihr Äußeres kritisch, dann wendet sie sich unzufrieden ab. Der Spiegel kann in Zusammenhang mit *Mrs Dalloway* und *The Hours* die dargestellte Identitätsproblematik verdeutlichen und dient dazu, diese Thematik auf der bildlichen Ebene im Film zu integrieren.

Bevor Virginia ihr Zimmer verlässt, um hinunter zu Leonard zu gehen, steht sie lange vor der geschlossenen Zimmertür und die Rezipienten beobachten die Anspannung und Zweifel in ihrem Auftreten, sowie die Tatsache, dass sie sich zusammenreißen muss, um den Tag zu beginnen. Clarissas Lebensgefährtin Sally kam aus rätselhaften Gründen verstohlen im Morgengrauen nach Hause und schlich fast unbemerkt zu Clarissa ins Bett. Diese Unregelmäßigkeit weckt die Aufmerksamkeit der Rezipienten auf mögliche Folgen. Nach der Morgentoilette steht Clarissa in ihrem Wohnzimmer, dabei wird sie von einem Fenster gerahmt[141], und sie verinnerlicht, spürbar durch ihre ungeduldigen Gesten die Vorbereitungen und die Besorgungen für die abendliche Party, die ihr an diesem Abend noch bevorstehen. Die Rezipienten könnten allerdings in Clarissas Nervosität auch Beziehungsprobleme vermuten.

Daldry macht den Rezipienten durch die parallel geschalteten Anfänge, die alle als Variation der anderen Geschichte funktionieren, die innere Konfliktsituation jeder der drei Frauen deutlich. Im jedem der drei Leben brodelt etwas Beunruhigendes unter der alltäglichen

[141] Die Protagonistinnen werden mehrmals von Fenstern, Türen oder Spiegeln *gerahmt*. „Die Funktion des Rahmens wird im Film häufig noch dadurch betont, dass in speziellen Situationen, in denen innerhalb des Geschehens ein besonderer Teilbereich isoliert werden soll, ein *innerer Rahmen* (Fenster, Spiegel, Türen) geschaffen wird, der das Gezeigte je nach Kontext in eine Atmosphäre der Beengtheit oder der Geborgenheit, der Distanzierung oder auch der besonderen Zuwendung versetzt." Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*, 2001, S. 47.

Routine und Oberfläche. Es können bisher nur Vermutungen angestellt werden, wodurch Spannung erzeugt wird, denn durch den Selbstmord Virginias im Prolog schwebt etwas Bedrohliches über dem angebrochenen Tag.

Während des Vorspanns läuft eine durchgängige, nicht-diegetische Musik. Die Filmmusik benutzt nicht nur für jede Protagonistin und somit für jede Zeitebene ein eigenes musikalisches Motiv, sondern es werden dieselben Motive wiederholt. Im weiteren Filmverlauf wird besonders bei filmischen Verdichtungen und dem Einsatz von *Off*-Stimme die gleiche Musik durchgängig verwendet und eingesetzt.

Mit dem Weckerklingeln wird im Film das Uhren-Motiv als ein weiteres *memento mori* eingesetzt und damit das assoziierte Thema der Vergänglichkeit und der Verbundenheit der Zeiten verbildlicht. Die verschiedenen Uhren und ihr Stundenschlag dienten bereits in *Mrs Dalloway* zur Strukturierung. Im Vergleich zur vielschichtigen und großen Bedeutung der Uhren bei Woolf, erscheint Cunninghams Bearbeitung des Motivs oberflächlich, die Uhren wirken auch bei Daldry als nebensächliches Detail und geraten nur kurz ins Blickfeld, oder treten nur durch ihr Ticken in Erscheinung. Uhren kommen in allen drei Epochen vor und bilden somit ein Verbindungsglied zwischen den Frauen und ihren Zeiten, als auch mit den literarischen Vorlagen. Dennoch erfüllen sie als Motiv und Verweis auf das unaufhaltsame Fortschreiten der Zeit ihren Nutzen. Die Wecker im Vorspann verdeutlichen die Zeit der äußeren Welt, die im Gegensatz zu den inneren Wünschen und Bedürfnissen der Frauen steht. Auch Richard steht später durch sein gestörtes Zeitempfinden in Verbindung mit dem Uhren-Motiv. Hierdurch entsteht mit der Musik zudem auditiv ein Zusammenhang und -halt zwischen den einzelnen Ebenen und eine Verbindung zwischen den drei Schicksalen. Der Vorspann dient als Lektüreanweisung: Die Rezipienten wird durch den filmischen Paratext die Sprache des Films aufgezeigt und sie werden zu einer bestimmten Lesart des Films gebracht.[142]

Die folgende Szene ist das Ende der Exposition, da daran die eigentliche Filmhandlung anschließt und die drei Handlungsstränge nun länger präsentiert werden, um die jeweilige Problematik aufzubauen. In der angesprochenen Szene wird gezeigt, wie Virginia nach einem kurzen Gespräch mit Leonard und ohne ein gemeinsames Frühstück zurück auf ihr Zimmer geht. Durch das kurze Zusammentreffen und den Dialog zwischen dem Ehepaar Woolf wird Leonards fürsorgliche und mütterliche Rolle gegenüber seiner Frau deutlich, seine Sorgen und Zweifel stehen ihm ins Gesicht geschrieben. Danach stürzt sich Virginia euphorisch in die

[142] Mehr zum Begriff Paratext im Kapitel 3.1. Der Filmvorspann als Paratext nach dem Begriff von Gérard Genette. Vgl.: Böhnke, Alexander: Framing Hands. Der Eingriff des Films in den Film. In: Böhnke/Hüser/ Stanitzek: *Das Buch zum Vorspann*, 2006, S. 159–181.

Arbeit. Wie sie Leonard ankündigte, hat sie ihren Einstiegssatz für ihr neues Buch gefunden und spricht diesen zum ersten Mal aus: »Mrs Dalloway said, she would buy the flowers herself.«[143] Im Gegenschnitt sitzt Laura in ihrem Bett und liest eben diesen ersten Satz aus *Mrs Dalloway* laut vor, die soeben zu lesen begonnen hat. Dieses Echo wird in leicht veränderter Weise noch einmal aufgenommen, indem Clarissa sagt: »Sally! I think I'll buy the flowers myself.«[144] Virginia schreibt, Laura liest, Clarissa sagt den ersten Satz des Romans und durch die Parallelmontage wirkt es wie in einem Atemzug ausgesprochen. Mit diesem Einstiegsatz wird von jeder Figur der Entschluss formuliert, die Dinge selbst in die Hand zu nehmen. Er funktioniert als Initiationsquelle[145] für die weibliche Freiheit der Protagonistinnen, der Beginn der Neubestimmung ihrer sozialen Rolle und die Anfangsmarkierung für ein selbstbestimmtes Leben als Frau.

Die Bildlichkeit der Blumen in verschiedenster Form durchzieht wie kein anderes Motiv sowohl beide Romanen als auch den Film. Hauptsächlich die Frauencharaktere werden mit Blumen assoziiert, erinnern an Ophelia und klingen bereits im eben zitierten ‚ersten' Satz leitmotivisch an. Cunningham verweist darauf, dass keine eindeutige Bedeutungsebene durchgängig mit dem Blumenmotiv verknüpft ist.[146] Im Film handelt es sich meistens um Rosen, diese werden traditionell mit Liebe verknüpft und dienen sowohl Sally als auch Dan zur traditionellen Demonstration ihrer Zuneigung. Besondere visuelle Wirkung erhalten sie in der Blumenladen-Sequenz, wodurch Clarissa regelrecht aufblüht. Als liebevoller Blumenschmuck von Clarissa dienen sie zur Dekoration von Richards Wohnung und erhalten dadurch einen morbiden und tödlichen Beigeschmack. Das von Woolf übernommene Motiv, dient Daldry vorwiegend dazu, wie im eben beschriebenen *Match Cut*, eine gemeinsame bildliche Ebene zwischen den drei Handlungssträngen herzustellen.

An dieser Stelle gibt es einen interessanten Bruch in der diegetischen Realität: Auf der einen Seite wird im Film das Geschehen auf allen Ebenen als realistisch vorgestellt, auf der anderen Seite wird besonders an dieser Stelle die Konstruiertheit der Geschichte als postmoderner Erzählung sichtbar, denn die Handlung aus *Mrs Dalloway* wird nicht einfach nur zitiert, sondern in einer ‚modernen' Geschichte inkorporiert. Diese Stelle ist für einen Film

[143] Hare: *The Hours*, 2002, S. 9.
[144] Ebd., S. 9.
[145] Initiation ist untrennbar mit Identität und dem Prozess der Identitätsfindung verbunden. Woolf wird bereits in jungen Jahren durch Todesfälle in ihrer Familie geprägt. Ihre Mutter stirbt als sie 13 Jahre alt war. Zwei Jahre später folgt ihre Stiefschwester Stella Duckworth. Als sie 22 ist, stirbt ihr Vater und zwei Jahre darauf ihr Bruder. Sie musste erst die traditionelle viktorianische Frauenrolle, das Stereotyp, des *angels in the house* in und durch ihre schriftstellerische Entwicklung überwinden. Elizabeth Dalloway stehen andere bildende und berufliche Möglichkeiten offen, als ihrer Mutter Clarissa, die in mittleren Jahren ihr versäumtes Leben erkennt. Mehr zu Weiblicher Initiation Vgl. Winther, Stefanie: *Weibliche Initation in den Romanen von Virginia Woolf und Doris Lessing*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2005.
[146] Spengler: *The Hours* und *Mrs Dalloway*, 2000, S. 79.

heikel, da die Gefahr besteht, dass bei den Rezipienten die Wirklichkeitsillusion, welche auch bei *The Hours* wichtig ist, zerstört wird. Mit anderen Worten, die Rezipienten erkennen, dass die Geschichte der Clarissa Vaughan künstlich beziehungsweise künstlerisch anhand von *Mrs Dalloway* konstruiert ist, denn selbst wenn Woolfs Œuvre nicht bekannt ist, ist vorauszusetzen, dass Woolf keinen Roman geschrieben hat, welcher in New York im Jahre 2001 spielt. Es sich hier also *nicht* um eine Verfilmung von *Mrs Dalloway* handelt. Hier erscheint Virginia in ihrer Autorenrolle und Erzählerfunktion wie schon im Prolog.

Im Vorspann von *The Hours* werden die drei Frauencharaktere und die Handlung im Wesentlichen durch die Montagetechnik entwickelt und realisiert. Die Montage ist ein zentrales Mittel der Filmgestaltung. Sie ermöglicht eine Überbrückung von Raum und Zeit, sie organisiert Zeit und Raum, sie bestimmt die Perspektive und den Blickwinkel auf das Geschehen. Mit ihr konstruiert Daldry die filmische Realität und gibt den Rhythmus vor, in welchem die Filmbilder an den Rezipienten vorüberziehen. Die Filmsprache hat direkten Einfluss auf die Konstruktion von Geschlechtlichkeit im Film, zumal sie sich am Offensichtlichsten als Inszenierung ausweist und aus dem Körper die Inszenierung einer Inszenierung macht. Die Filmsprache bedient sich der Visualität jenseits ihrer einfachen Repräsentationsaufgabe und steuert den Blick. Auch der Körper unterliegt der Montage, die filmische Repräsentation eines menschlichen Körpers entsteht erst in der Montage und dadurch kann der Körper von den Rezipienten als solcher wahrgenommen werden.[147]

2.3 Drei Frauenschicksale in der Gender-Perspektive

In *The Hours* bleibt den Hauptprotagonistinnen Virginia, Laura und Clarissa nur ein Tag und dessen vergehende Stunden als Grundgerüst für eine lebensbestimmende Entscheidung.[148] So gestaltet sich ihr Leben als ein ständiges Abwägen tieferer Einsicht, eigener Wünsche und Bedürfnisse gegenüber den vorgefundenen äußeren Gegebenheiten. Wie Stephen Daldry die drei zentralen Frauenfiguren inszeniert und wie sie durch eine multiperspektivische Darstellung den Weg zu einer inneren Zufriedenheit gefunden haben, wird im Folgenden an ausgewählten Szenen untersucht. Dabei fließen die männlichen und weiblichen Perspektiven der Nebenfiguren mit ein.

---

[147] Hißnauer, Christian/Klein, Thomas: Visualität des Männlichen. Skizzen zu einer filmsoziologischen Theorie von Männlichkeit. In: Hißnauer, Christian/Klein, Thomas (Hrsg.): *Männer - Machos - Memmen*. Männlichkeit im Film. Mainz: Bender Verlag 2002, S. 33–34.
[148] Schweizerhof, Barbara: *The Hours*. In: epd Film, 4/2003, S. 37.

2.3.1 Virginia Woolf

An *The Hours* wurde die Darstellung von Virginia Woolf am meisten kritisiert, da nur ein gewisser Aspekt ihres Charakters und ihrer schöpferischen Tätigkeit inszeniert wird. Bei der begrenzten Zeit eines Filmes ist es schwierig, viele Facetten einer Figur, hier noch einer historischen Figur, darzustellen.[149] In der derzeitigen Forschung wird Wert darauf gelegt, insbesondere von Hermonie Lee, dass Woolf nur temporär von depressiven Phasen heimgesucht wurde, denn der Film blendet alle nicht-depressiven Phasen aus.[150] Schließlich wird von Virginia nur der beginnende Schaffensprozess an *Mrs Dalloway* und ihr Suizid gezeigt:

> „Virginia Woolf war eine normale Frau, die eine Krankheit hatte. Sie war […] kein Opfer. Sie war weder schwach noch hysterisch, noch in Selbsttäuschungen befangen, noch schuldig, noch unterdrückt. Sie war […] eine mutige, intelligente und stoische Frau, die lernte, mit ihrem Zustand umzugehen und ihn so gründlich wie nur möglich zu verstehen. […] Ihre Krankheit ist auf genetische, umweltbedingte und biologische Faktoren zurückzuführen. Sie trat in unregelmäßigen Abständen immer wieder auf. […] Sie betraf ihren Körper ebenso wie ihren Geist. […] Fünfmal in ihrem Leben (davon viermal im Alter zwischen 13 und 33) erlitt sie eine heftige Attacke dieser Krankheit und fast jedes Mal (oder vielleicht jedes Mal) versuchte sie sich das Leben zu nehmen.“[151]

Durch die enorme Verkürzung und den Fokus auf ihre wahnsinnige Genialität entsteht der Eindruck, als ob es im Leben von Woolf nur diesen Aspekt gegeben hätte. Woolf zeigt in ihrem Roman das ganze Leben eines Menschen an nur einem gewöhnlichen Tag auf, diesen Anspruch kann der Film für die historische Person Virginia Woolf im Rahmen seiner Möglichkeiten nicht geltend machen.

Virginia wirkt im Film nicht nur depressiv, sondern auch neurotisch: Sie führt hektische Bewegungen aus, hat oft zittrige Hände, zieht gierig an Zigaretten, bekommt einen cholerischen Anfall am Bahnsteig während des Streitgesprächs mit Leonard und wirkt mehr aufgelöst als depressiv. Aber schließlich wird nur ein Tag in der Isolation von Richmond gezeigt. Für die Rezipienten ist schwer nachvollziehbar, trotz der Einblendung von Texttafeln mit Ort und Jahr, einen Unterschied zwischen der Rahmenhandlung, in welchem Woolf Suizid verübt hat, und der Filmhandlung mit dem beginnenden Schaffensprozess an *Mrs Dalloway*, zu machen. Schließlich fehlen zwischen 1923, und dem Suizid 1941 achtzehn Jahre und Virginia macht nicht den Eindruck einer 59-Jährigen, sie wird nicht merklich gealtert dargestellt.

---

[149] „Die Literatur sei teuflisch für den Charakter, bemerkte sie im Tagebuch, und als teuflisch wird sie aus sicherem Abstand, nach ihrem Tod, selbst von Verehren bezeichnet. Auch als Meerjungfrau und spöttische Madonna, als ewig fremd und anders als alle wird sie von ihren Freunden geschildert.“ Maar, Michael: *Leoparden im Tempel*. Andersen, Borges, Canetti, Chesterton, Kafka, Lampedusa, Mann, Musil, Nabokov, Powell, Proust, Woolf. Berlin: Berenberg Verlag 2007, S. 44.

[150] Aus heutiger Sicht würde Woolf eine manisch-depressive Erkrankung diagnostiziert werden. Lee betont aber, die Benennung der Krankheit, heißt Woolfs außerordentliche Persönlichkeit auf ein Symptombündel zu reduzieren. Vgl. Lee, Hermione: *Virginia Woolf*. Ein Leben. Frankfurt/Main: Fischer, 2006, S. 237.

[151] Lee: *Virginia Woolf*, 2006, S. 236.

Auf die Darstellung von Virginias Händen wurde großen Wert gelegt. Gerade weil Woolfs tatsächlicher Arbeitsprozess als Künstlerin kaum visualisiert und verbalisiert werden kann, dienen die Hände als Metonymie für den Künstler und sein (Hand-)Werk. Im Folgenden wird daher zuerst auf die Szenen eingegangen, die Virginia als schöpferische Autorin zeigen und in ihre Erzählfunktion darstellen, da der Eindruck vermittelt wird, sie greife während des Schreibens und der Findung des Handlungsverlaufs für *Mrs Dalloway* in die Schicksale und Zeitebenen von Laura und Clarissa ein. Daran anschließend werden Szenen analysiert, welche sie im Konflikt mit ihrer Umwelt zeigen, zwischen Lebenslust und Todesfaszination.

2.3.1.1 Erzählerin mit *Autor*ität

Virginia wird durch den rahmenden Pro- und Epilog des Films in ihrer Eigenschaft als Geschichtenschreiberin in das Zentrum gerückt. Wie bereits erwähnt, ist *The Hours*, was die Erzählinstanz betrifft, ambivalent. Auf der einen Seite legen die Bilder nahe, dass die drei Handlungsebenen gleichberechtigt nebeneinander stehen und sich sogar gegenseitig beeinflussen, auf der anderen Seite kommt Virginia im Film eine besondere Rolle zu, da sie der einzige Charakter ist, welcher *Voice-offs* erhält, das heißt sie hat eine gewisse *Autor*ität und Erzählerfunktion. In der Literaturtheorie wird zwischen Autor und Erzähler unterschieden: Der Autor ist der Schreibende des Textes und der Erzähler der Erzählende der Geschichte und eine vom Autor geschaffene Instanz. Die Figur der Virginia ist hier als Autorin identisch mit dem Erzähler und verfügt über Autorität, da sich alle Charaktere, bewusst oder unbewusst, in ihrem Denken und Handeln nach ihr richten. Hinzu kommt noch die historische Persönlichkeit der Schriftstellerin Virginia Woolf.

Nach der Exposition: Laura hat Dan verabschiedet und wird nun mit ihrem Sohn zusammen den Geburtstagskuchen backen. Clarissa kommt gerade aus dem Blumenladen, da äußert Virginia aus dem *Off*, die in *Hogarth Hous*e über ihrem Manuskript sitzt: »A woman's whole life...«[152] Während Clarissa mit den Blumen durch New York zu Richard geht. »…in a single day…«[153]; spricht Virginia weiter. Dann gibt es einen Schnitt zu Laura. Sie sitzt an ihrem Küchentisch und liest in einem Rezeptbuch, während Virginia fortfährt: »Just one day…and in that day, her whole life.«[154] Virginia erscheint als Charakter, welcher die anderen beiden Handlungsstränge durch ihren Roman beeinflusst; wenn sie für die Rezipienten nicht sogar als die Autorin dieser bewusst eingeführt wird. Auch während ihres morgendlichen

[152] Hare: *The Hours*, 2002, S. 19–20.
[153] Ebd., S. 19–20.
[154] Ebd., S. 19–20.

Spaziergangs sinniert Virginia über die Romanhandlung und damit über das Schicksal ihrer Titelheldin Mrs Dalloway:

> »She'll die. She's going to die. That's what's going to happen. … That's it. She will kill herself. She will kill herself over something which doesn't seem to matter.«[155]

Daran anschließend wird in Lauras Küche geschnitten, sie steht dort hilflos vor der Aufgabe, einen perfekten Geburtstagskuchen für Dan zu backen. Laura ist sichtlich überfordert mit der einfachen Tätigkeit des Kuchenbackens und im Zusammenspiel mit Virginias Aussage kann die Vermutung angestellt werden, dass Laura sich im Fall eines misslungenen Kuchens das Leben nehmen wird.

In einer weiteren Szene wird durch die Montage und die Ähnlichkeit der Kamerabilder ein Bezug zwischen Virginia und Laura durch einem toten Vogel hergestellt. Virginia beerdigt mit ihrer Nichte Angelica einen toten Vogel im Garten, nebenbei erklärt sie dem Kind den Unterschied der Geschlechter des Vogels: »The females are larger, and less colorful.«[156] Es ist ein Moment der Verbundenheit und der Eindruck wird vermittelt, dass sie sich selbst beschreibt. Der Vogel auf seinem Totenbett kann durch die Kamerabilder als das Spiegelbild Virginias verstanden werden, durch den Schnitt zu Laura auf ihrem (Toten-)Bett wird sie zum Spiegelbild von Virginia. Der tote Vogel kann hier als Metapher für Virginias und Lauras seelische Verfassung gesehen werden: Beide Frauen fühlen sich farblos, nicht mehr lebendig, sondern so, als seien sie schon tot. Im Anschluss daran wird Lauras kleiner Sohn Richie gezeigt; er verweilt ebenfalls auf einem Bett und so wird sein Schicksal vorausgedeutet. Der Vogel steht für Fragilität und Leichtigkeit, sowie für den Instinkt, vor Zwängen zu fliehen. Das Bild des Vogels verbunden mit der Empfindsamkeit der Seele, Todessehnsucht und dem Wunsch dem bisherigen Leben zu entfliehen, steht in direkter Verbindung mit den Charakteren von Virginia, Richard und Laura.

Die hervorgehobene Stellung von Virginia wird besonders in folgender Szene thematisiert. Nachdem Laura Richie bei ihrer Nachbarin Mrs. Latch in Obhut gegeben hat und im Hotel angekommen ist, liest sie allein auf ihrem Zimmer in *Mrs Dalloway*, bevor sie sich durch eine Überdosis Tabletten das Leben nehmen will. Parallel sitzt Virginia mit einem zerstreuten Gesichtsausdruck beim Tee mit ihrem Besuch und entwickelt leise vor sich hin sagend einige Romanzeilen. Genau diese Textpassage liest Laura gegenwärtig:

---

[155] Ebd., S. 38.
[156] Hare: *The Hours*, 2002, S. 58.

> »Did it matter, then, she asked herself, walking towards Bond Street, did it matter that she must inevitably cease completely…All this must go on without her; did she resent it; or did it not become consoling to believe that death ended absolutely? It is possible to die.«[157]

Durch einen Parallelschnitt werden die beiden Ereignisse miteinander verbunden, denn die Textpassage wird nicht von Laura selbst gelesen oder als ihr *Voice-off* verbalisiert, sondern Virginias ausformulierte Gedanken aus dem *Off* wirken auf Lauras Ebene wie von Virginia vorgelesen. Laura würde nicht durch den Roman die Möglichkeit eines Suizids in Betracht ziehen, sondern Virginia würde ihr in persönlicher Zwiesprache diese Möglichkeit aufzeigen. Filmsprachlich ist diese Sequenz durch eine Halbkreisfahrt der Kamera um die horizontale Achse von rechts nach links mit Laura auf dem Hotelbett im Fokus inszeniert. Im Gegenschnitt wird in einer gegenläufigen Halbkreisfahrt von links nach rechts Virginia in ihrem Sessel gefilmt. Die Einstellungsgröße beginnt bei Laura mit Halbtotale und von Schnitt zu Schnitt verkleinert sich diese stufenweise bis zum *Close-up* bei Virginia. Diese unkonventionelle Aufnahme und Montage der beiden Szenen verbindet beide Zeitebenen und die zwei Frauen in ihrer Gedanken- und Gefühlswelt, als würden sie sich in ihrer Phantasie begegnen. In einem Zwischenschnitt wird nicht das Gesicht der lesenden Laura gezeigt, sondern das Buch *Mrs Dalloway* selbst wird den Rezipienten als Medium und Symbol vor Augen geführt. Sowohl Laura, als auch Virginia, somit auch die Romanfigur Clarissa Dalloway im Buch, kommen zu dem Schluss: »It is possible to die.« Dieser entscheidende Satz aus dem *Voice-off* wird von Virginia beim Teetrinken mit ihrem Besuch im *Voice-on* noch einmal nachdrücklich wiederholt. Sie sitzt geistesabwesend im Sessel und es folgt ein *Close-up* auf ihr Gesicht. Das *Close-up* auf Virginias gedankenvolles Gesicht kann filmisch als die Einführung in einen Rückblick oder die Einsicht in die Gedankenwelt eines Charakters verstanden werden.[158] Es folgt ein Schnitt zu Laura ins Hotelzimmer: Sie liegt auf dem Bett, darunter strömen Wasserfluten in den Raum ein, das Zimmer läuft voll und sie ertrinkt. Wichtig hierbei ist, dass sich im flutenden Wasser Pflanzen befinden, die einen optischen Bezug zu Virginias Selbstmord im Prolog herstellen. Die Szene verknüpft nun auch Laura mit dem Ophelia-Motiv. Somit bedient Virginias *Close-up* genau die zwei erwähnten Bedingungen. Die surreale Wasser-Bett-Szene wird als ihre gedankliche Entscheidung inszeniert und wirkt gleichwohl als Zeitsprung, aber nicht in die eigene Vergangenheit, sondern hellseherisch in die Zukunft und das Leben von Laura.

---

[157] Ebd., S. 77.

[158] Durch die Großaufnahme die Darsteller war zu nehmen hat den Effekt, dass der Rezipient plötzlich mit dem fiktiven Charakter unter vier Augen allein ist. Solche Detailaufnahmen haben in der alltäglichen Wahrnehmung keine Entsprechung. Vgl. Hißnauer/Klein: Visualität des Männlichen, 2002, S. 33–34.

Als unmittelbare Folge jenes Wendepunktes zeigt uns der Film einen Gemütswechsel in den Plänen Virginias angesichts der Rolle des Todes innerhalb von *Mrs Dalloway*. Lange Zeit sollte die Hauptfigur Mrs Dalloway durch Freitod aus dem Leben scheiden, letztendlich ist es jedoch der literarische Doppelgänger Septimus Warren Smith, der durch einen Sprung aus dem Fenster seinem Leben ein Ende setzt. In *The Hours* wird in der Tee-Sequenz jener Entschluss der Autorin besiegelt. Virginia wird erstmalig in voller Zufriedenheit mit sich selbst gezeigt und mit einem dämonischen Grinsen entscheidet sie gottähnlich über Leben und Tod ihrer Figuren. Auf Ansprache wacht Virginia aus ihren Gedanken auf und erklärt ihrer Nichte: »Oh. I was going to kill my heroine. But I've changed my mind.«[159] Im Gegenschnitt schreckt Laura vom Bett hoch und fängt an zu weinen: »I can't! I can't!«[160]. Schnitt zurück auf Virginias Ebene, sagt diese: »I fear I may have to kill someone else instead.«[161] Ergänzend bringt Vanessa in der Tee-Sequenz den Status von Virginia auf den Punkt:

> »Your aunt's a very lucky woman, Angelica, because she has two lives. Most of us have only one. But she has the life she leads and she also has the book she's writing. This makes her very fortunate indeed.«[162]

Die ‚beiden Leben' Virginias bedingen und befruchten sich wechselseitig im Kampf gegen die Bedrohung der allgegenwärtigen Todessehnsucht. An der Schnittstelle von Lebensbejahung und Todestrieb erwächst durch die Literatur ein neues Leben, ein neuer Lebensabschnitt, dessen Folgen sich scheinbar über Zeiten und Räume hinwegzusetzen vermag. So ließe sich die Funktion von Literatur in *The Hours* darstellen und gewissermaßen die Position von Virginia Woolf, denn sie bewahrt sich durch das Erzählen von Geschichten vor der Vergessenheit und geht in die Ewigkeit ein.[163]

Durch die Montage werden die Ebenen so inszeniert, als ob die Handlungsstränge zusammengehörten und Virginia in der Gedankenwelt von Laura ist. Auf eine raffinierte Weise werden die Gedanken und Psyche von Virginia und Laura überbrückt und miteinander verwoben. Durch Lauras Aufschrecken aus dem Schlaf wird die vorangegangene, surreale Wasser-Bett-Szene als falsche Fährte entlarvt. Das Flusswasser funktioniert nicht als Todesmotiv und sollte Lauras Tod versinnbildlichen, denn sie hat sich nicht umgebracht. Die Überschwemmungsphantasie ist die einzige surreale Szene und gleichzeitig die Schlüsselszene des Films, denn sie veranschaulicht die Macht der Literatur über die Wirklichkeit. Daldry äußert sich dazu in einem Interview:

---

[159] Hare: *The Hours*, 2002, S. 78.
[160] Ebd., S. 79.
[161] Hare: *The Hours*, 2002, S. 79.
[162] Ebd., S. 78.
[163] Dies wird durch *Lethe*, den Fluss der Vergessenheit, nochmals symbolisch verdeutlicht.

> »I was trying to find a poetic moment that would link Woolf and Brown beyond reality. I didn't know whether I was going to use the shot or not. David Hare wasn't sure, but I just couldn't resist it. I took it out and put it back in all the time.«[164]

Somit hat nicht nur ein Identifikationsprozess mit der Romanfigur Clarissa Dalloway stattgefunden, sondern auch eine symbolische Verbindung mit der Schriftstellerin selbst. Virginias nahezu prophetische Äußerungen werden sich später noch auf die Handlung auswirken. Besonders im Hinblick auf die beiden anderen Zeitebenen im Film steigert sich diese gottähnliche Befähigung noch um ein Vielfaches, da sie nicht nur den weiteren Verlauf ihres Romans *Mrs Dalloway* festlegt, sondern ebenso das Schicksal der beiden anderen Frauen und somit den gesamten Ausgang des Films.

Abends fragt Leonard nach Virginias Roman, wer und warum überhaupt jemand sterben muss, daraufhin erklärt sie: »Someone has to die in order that the rest of us should value life more. […] The poet will die. The visionary.«[165] Dieser Satz wird zum *Voice-off*, während im Gegenschnitt Lauras Sohn, der kleine Richie, schlafend in seinem Bett gezeigt wird. Die Rezipienten erahnten schon vorher eine Mutter-Sohn-Beziehung von Laura und Richard. Denn nach ihrem verworfenen Selbstmord holte Laura Richie bei Mrs. Latch ab. In der daran anschließenden Szene wird eine Fotografie von Laura im Brautkleid gezeigt. Durch die Kamerafahrt vergrößert sich der Bildausschnitt stetig und es werden Tabletten und Richards krankheitsgezeichnete Hände auf dem Bilderrahmen sichtbar. Das Kind Richie ist der aidskranke Schriftsteller Richard. Die Auflösung jener zunächst rätselhaften Überblendung erfahren die Rezipienten in einer anschließenden Sequenz, wenn das völlige Ausmaß von Virginias Entscheidung, den Poeten in ihrem Roman sterben zu lassen, offen gelegt wird und Richard vor den Augen seiner Freundin Clarissa aus dem Fenster springt. Virginia führt gegenüber Leonard aus: »Mrs. Dalloway's destiny must be resolved.«[166]. Daraufhin trifft Clarissa ›Mrs Dalloway‹ Vaughan am Abend nach Richards Tod auf die gealterte Laura Brown und ihre beiden Geschichten werden verbunden und der Tag gemeinsam beendet.

Es wird der Anschein erweckt, Virginia hat Zugriff auf die Handlungen und kann die Entscheidungen der anderen Frauen beeinflussen, insofern als sie in direkter Weise Einfluss auf Lauras Leben nimmt, dies wirkt sich aber geradewegs auf Clarissas Leben aus. Somit wäre die im vorherigen Kapitel formulierte These legitimiert, dass Virginia gewissermaßen das natürliche Zentrum des Films darstellt, die Autorin, bei der alle narrativen Fäden zusammen-

---

[164] Billington, Michael: "Nothing is the hardest thing to do". Interview mit Stephen Daldry vom 12.02.2003 auf guardian.co.uk. <http://www.guardian.co.uk/film/2003/feb/12/oscars2003.oscars> Zugriff: 26.10.2009.
[165] Hare: *The Hours*, 2002, S. 111.
[166] Ebd., S. 115.

laufen. Sie stiftet in ihrer Eigenschaft als Geschichtenerzählerin den Dialog zwischen den unterschiedlichen Epochen.

Bei Virginia Woolf ist 1941 dieser Krankheitsprozess soweit vorangeschritten und sozusagen zu einem Selbstläufer geworden, dass sie ihre Erkenntnisse und Gedanken nicht einmal mehr mit ihrem engsten Vertrauten Leonard teilen kann und dies auch nicht will, weil sie ihn aufgrund seiner Liebe zu ihr nicht verletzten möchte. Stattdessen zieht sie sich von der Außenwelt zurück und flüchtet sich in eine Innenwelt, als Schriftstellerin in die Welt ihrer Romane, um dort ihr Dasein ausleben zu können und zu reflektieren. Zumindest erweckt ihr Dasein in *The Hours* durch den rahmenden Prolog diesen Anschein, als ob sie aus diesen Gründen ein Leben in tiefer Isolation und Abgetrenntheit lebt, aus dem sie sich aus eigenen Kräften nicht mehr befreien kann. Anstatt aktiv eine Lebensveränderung herbeizuführen, wie bereits 1923 durch die Rückkehr nach London, fühlt sie sich hilflos, ohnmächtig, nur noch passiv dahingetrieben und schließlich von einer destruktiven Dynamik beherrscht, die stärker ist als ihr Lebenswille.

Bereits jetzt lässt sich für die multiperspektivische Darstellung in *The Hours* festhalten, dass durch den weitestgehenden Verzicht von inneren Monologen, sprich von *Off*-Stimmen, an Multiperspektive im Film eingebüßt wird, denn nur die Figur Virginia erhält diese Fähigkeit. Woolf verband den inneren Monolog mit dem Gebrauch von Bildern, Metaphern und Symbolen und somit bot sich ihr die Möglichkeit durch dieses Stilmittel die Verknüpfung der Vorgänge, die sich im Bewusstsein mehrerer Personen abspielen und durch den inneren Monolog mitgeteilt werden, ein multiperspektivisches Gesamtbild in ihrem Roman aufzuzeigen.[167] Daher versucht Daldry durch den Einsatz zahlreicher Motive im Film, welche die drei Handlungsstränge verbinden, auf eine Strategie von Woolf zurückzugreifen, um Multiperspektive zu inszenieren. Wie bereits durch die Interpretation des Vorspanns aufgezeigt werden konnte, werden in der weiteren Analyse noch mehrere Symbole und Metaphern auftauchen, welche in direktem Bezug zu Woolf und ihren Texten stehen und diese Vermutung bestätigen.

2.3.1.2 Zwischen Lebenslust und Todesfaszination

Nun wird der Fokus auf die Sequenzen von Virginia gelegt, um auf eine mögliche multiperspektivische Gender-Darstellung einzugehen. Virginia setzt sich während des Romanschreibens ständig mit dem Tod auseinander, dabei wird durch die ländliche Abgeschiedenheit ihre Sehnsucht nach dem Leben nur noch mehr geweckt.

[167] Erzgräber: *Virginia Woolf*, 1993, S. 27.

Der nachmittägliche Besuch ihrer Schwester Vanessa Bell ist aufschlussreich, denn er verdeutlicht Virginias zutiefst unglückliche Lebenssituation. Nach der verfrühten Ankunft von Vanessa und ihren drei Kindern, Quentin, Julian und Angelica, folgen die beiden Frauen nach einer zärtlichen und humorvollen Begrüßung den spielenden Kindern in den Garten von *Hogarth House* und beginnen eine Unterhaltung über Virginias gesundheitlichen Zustand. Virginia sucht durch körperliche Nähe und in der Schilderung ihrer ausweglosen Situation Solidarität bei ihrer Schwester. Sie betont ihre Opferrolle unter der ärztlichen Aufsicht. Sie stößt dabei auf wenig schwesterliches Verständnis. Ebenso wie Leonard wird Vanessa zur Komplizin der Ärzte, denn auch sie hält sich an die ärztlichen Vorgaben. Dies äußert sich dadurch, dass Vanessa Virginia nicht mehr zu sich nach London einlädt. Durch das Herunterspielen des gesellschaftlichen Lebens in London versucht sie die empörte Virginia zu beschwichtigen, aber Virginia reagiert trotzig und fühlt sich verraten. Virginias Sonderrolle und fremdartige Position innerhalb der Familie wird hier verdeutlicht. Zum Beispiel wird sie in der Gartenszene mit ihrer Familie allein und isoliert im Hintergrund gezeigt.

Als sich die Schwestern verabschieden, kulminiert Virginias Verzweiflung, Leid und Eifersucht in einem stürmischen und innigen Kuss mit Vanessa. Dadurch bricht Vanessas abgeklärte Fassade gegenüber Virginias Schicksal auf. Es zeigt sich ihre Hilflosigkeit. Dies ist ein Zugeständnis ihres Unvermögens, etwas an Virginias Situation zu verändern. Virginia fragt sie: »You think … you think I may one day escape?«[168] Aufgelöst antwortet Vanessa: »One day. One.«[169] Danach eilt Vanessa mit ihren drei Kindern zum Zug. Es gleicht fast einer Flucht vor Virginia, ihrer Krankheit und ihrem Gefängnis *Hogarth House*, zurück nach London. Zurückgelassen, kann Virginia nur schwer ihre Fassung bewahren. Leonard hat die Szene beobachtet. Er steht schuldbewusst und nachsichtig nebenan. Die Betroffenheit von Virginias Familie wird in dieser Sequenz sehr deutlich. In *The Hours* wird Vanessa als Spiegelfigur zu Virginia eingeführt, ihre kontrastierende und privilegierte Stellung zeichnet sich durch den Wohnort London, geistige wie körperliche Gesundheit, Mutterschaft und allgemeine Ausgelassenheit und Zufriedenheit mit ihrem Leben aus. Dabei ist die Gegenüberstellung der Schwestern in Film besonders prekär, zumal die historischen Woolf-Schwestern eine sehr innige und vertrauensvolle, fast schon inzestuöse Beziehung zueinander führten.[170] Darauf

[168] Hare *The Hours*, 2002, S. 80.
[169] Ebd., S. 81.
[170] Aufgrund von Briefen wird um ein potentiell erotisches Liebesverhältnis der Woolf-Schwestern spekuliert. Die normalisierende Darstellung der Schwestern Virginia und Vanessa verplüfft. Beide wagten zeitlebens künstlerische und sexuelle Aufbrüche: Die Malerin Vanessa, deren unorthodoxe Lebens- und Liebesverhältnisse noch heute skandalträchtig wären, erscheint im Film als konventionelle Mutter. Vgl. Spengler: *The Hours* und *Mrs Dalloway*, 2000, S. 43. Und: Amrain, Susanne: Virginia Woolf. In: Busch, Alexandra/Linck, Dirk (Hrsg.): *Frauenliebe Männerliebe*. Frankfurt 1999, S. 488ff.

verweist auch der Kuss. Die Perspektive von Vanessa wird den Rezipienten als gleichwertig zu Leonards vorgeführt und somit wird Virginias Situation, nicht nur durch einen männlichen, sondern auch einen weiblichen Aspekt verdeutlicht.

Im Fall von *The Hours* mag das Motiv der Flucht bei Virginia als Antrieb funktionieren: Flucht vor den Menschen, Flucht vor der erdrückenden ländlichen Idylle, Flucht vor den Ärzten und letztendlich die Flucht aus dem Leben. Es gibt in *The Hours* eine Reihe von Szenen, die jenes Motiv besonders nachdrücklich in den Vordergrund rücken. Neben der für den Film vorausdeutenden sowie finalen Flucht in den Freitod, die bei den Rezipienten ein Wanken zwischen Faszination und Entsetzen auslöst, ist es insbesondere die Bahnhofszene. Die durch das persönliche Gespräch mit Vanessa aufgebrochenen Emotionen gipfeln in einer Auseinandersetzung mit Leonard am Bahnsteig, nachdem er ihre Flucht nach London vereiteln konnte. Beide Fluchten von 1923 und 1941 werden in *The Hours* ähnlich inszeniert. Wie bereits im Prolog eilt Virginia nervös und unbemerkt aus dem Haus, wieder präsentieren sie die einzelnen Kameraeinstellungen flüchtend durch das üppige Grün des Gartens, sie wird durch die Fenster eines Wintergartens gezeigt. Damit klingt wieder das Motiv des Käfigs und der Gefangenschaft an. Abermals huscht sie durch einen bogenförmigen Durchgang, dem allegorischen Tunnel mit nur einem Ausweg, doch bei diesem Fluchtversuch steht Virginia hinter der Gartenmauer kurz an einem Scheideweg. Durch diese Filmbilder werden nochmals, wie bereits im Prolog, Virginias Ausweglosigkeit, ihre innere Gefangenheit und die für sie einzige mögliche Konsequenz vermittelt. Übersättigt von *Hogarth House* und voller Sehnsucht nach London, unternimmt sie den Fluchtversuch, obgleich die Ärzte ihr aufgrund ihrer psychischen Labilität dringend zum Aufenthalt auf dem Land geraten hatten. Auf der einen Seite bedeutet die ländliche Isolation für Virginia eine Stagnation für ihre schriftstellerische Arbeit, denn das Gesellschaftsleben war ihr Rohmaterial. Andererseits ist sie sich durchaus über die therapeutischen Werte ihres dortigen Aufenthaltes und der damit verbunden Verlagstätigkeit bewusst.[171] Im gesamten Film wird diese innere Zerrissenheit durch Virginias fahrige Gestik sowie ihren alles durchdringenden Blick des wahnsinnigen Genies immer wieder visualisiert. Kurz vor ihrem Ausbruch wird sie vom Garten aus durch ein Fenster hindurch im

[171] In den Phasen der Romanfertigstellung durchlitt Virginia oftmals schwere Krisen und musste sich nach einer Buchveröffentlichung lange erholen. Auslöser der schweren Belastung waren weniger die Strapazen der kreativen Produktivität, sondern die Erwartungen der Bewertung ihrer Arbeit durch Kritik und Leser. Warum hat sie sich trotz massiver Störungen nie einer psychoanalytischen Therapie unterzogen? Zumal die *Hogarth Press* der Woolfs die Schriften Freuds herausgaben. Sie befürchtete, dass ihr psychologisches Einfühlungsvermögen durch die Freudsche Theorie beeinflusst und gesteuert würde. Sie fürchtete um ihre genuine, freie, schöpferische Kreativität und Intuition. Vgl. Munsch, Matthias: *Psychoanalyse in der englischen Moderne*. Die Bedeutung Sigmund Freuds für die Bloomsbury Group und Lytton Stracheys biographisches Schreiben. Marburg: Verlag Literatur-Wissenschaft.de 2004.

Haus gezeigt. *Hogarth House* ist Virginias Gefängnis und um dort auszubrechen, nimmt sie sämtliche Konsequenzen in Kauf.

Hier ist ein Vergleich mit der Ophelia-Figur angebracht. In *Hamlet* empfindet Ophelia den Ort des Schlosses als ein Gefängnis, denn sie leidet unter der Abwesenheit von Hamlet, ihrem Vater und ihrem Bruder.[172] Zudem entzieht Ophelia sich den für sie vorgesehenen Alternativen, Ehe oder Kloster[173], durch Wahnsinn und Tod. Als Mann will Hamlet zu sich selbst, als Frau will Ophelia zu den anderen. Hamlet leidet an der Zerrissenheit seiner selbst, Ophelia, wie auch Virginia, an der Zerrissenheit ihrer Bindungen zu anderen Menschen, die sie liebt.

In *The Hours* wird die Bahnhofsszene durch Virginias weibliche Perspektive privilegiert. Das gesamte Kapitel dieses entscheidenden Lebensmomentes ist eindeutig und konsequent aus Virginias Wahrnehmungsperspektive gestaltet.[174] Statt Leonards Innenansicht zu zeigen, der von Sorge und Angst um die selbstmordgefährdete und plötzlich aus dem Haus verschwundene Virginia innerlich aufgewühlt sein muss und dessen Gefühle wohl eine Mischung aus Erleichterung, Sorge, Verärgerung, Unsicherheit, und Angst sind, wird zu Virginias Innenansicht ausgeführt:

> »Although he has come after her like a constable or proctor, a figure of remonstrance, she is impressed by how small he seems, in slippers on Kew Road; how middle-aged and ordinary. She sees him, briefly, as a stranger might see him: merely another of the many men who walk on streets. She is sad for him, and strangely moved. She manages an ironic smile. […] She imagines him searching the house for her, checking the garden. She thinks of him rushing out […] She is suddenly, immensely sorry for him. She should, she knows, tell him that his premonition was not entirely wrong; […] She thinks suddenly of how frail men are; how full of terror.«[175]

Die Szene ist im Roman weitaus kürzer dargestellt und Daldry nutzt sie im Film als theatralische Zurschaustellung jenes zentralen Konflikts, den Virginia nicht nur im Film mit sich selbst austrägt, sondern mit ihrem Ehemann Leonard. Das von Woolf bevorzugte und von Cunningham imitierte Stilmittel des Inneren Monologs transponiert Drehbuchautor Hare in eine dialogische Szene, was im Vergleich zum Roman in der Bahnhofsszene besonders prägnant ist. Auf diese Weise erhält vor allem die Figur Leonards in der filmischen Adaptation mehr Gewicht als in der literarischen Vorlage. Der oftmals monologische Erzählstrang, der Figur Virginia in Cunninghams Roman, verwandelt sich im Film in eine verhörähnliche Auseinandersetzung, ertappt er doch seine Frau beim Warten auf den Zug am Bahnsteig. Im Ro-

---

[172] Vgl. Kindler: *Ophelia*, 2004, S. 49

[173] „Ehe und Kloster, die christlich-bürgerliche Kanalisierung weiblicher Sehnsucht nach Selbstverwirklichung, kann je nach Umständen traurig oder tragisch sein, […] Kloster und Ehe sind in der Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft Zufluchtsstätte oder Gefängnis für Frauen – meistens beides zugleich –." Stuby, Anna Maria: *Liebe, Tod und Wasserfrau.* Mythen des Weiblichen in der Literatur. Wiesbaden: Westdt. Verlag 1992, S. 181.

[174] Vgl. Stritzke: Multiperspektivische Darstellungstrategien in *The Hours*, 2006, S. 355.

[175] Cunningham, Michael: *The Hours*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1998, S. 170–171.

man hingegen findet Leonard sie in Bahnhofsnähe beim nervösen Herumlaufen, während sie auf den Zug wartet. Virginia kann so ihre Flucht vor ihm vertuschen.

Im Film verhindert Leonards verantwortungsvolle Fürsorgepflicht Virginias Flucht. Leonard übernimmt eine mütterliche Rolle innerhalb der platonischen Ehe.[176] In Allianz mit den Ärzten ist er zu ihrem Lebensretter, Gefängniswärter und Leibarzt in einer Person geworden. Diese Form der ehelichen Selbstlosigkeit scheint für Leonard neben seiner editorischen Tätigkeit in der *Hogarth Press*, sondern weitgehend und nachhaltig sein Leben zu bestimmen, nicht nur im Film:

> „Die große Schwierigkeit, die immer auftrat, wenn Virginia von einem Zusammenbruch bedroht war – und die, glaube ich, bei Geisteskrankheiten immer und immer wieder auftritt – , lag in der Entscheidung darüber, ob man richtig daran tat, sie zu drängen, daß sie Schritte – drastische Schritte – unternahm, um den Anfall abzuwehren. Drastische Schritte bedeutete ins Bett gehen, absolute Ruhe halten, viel essen und viel Milch trinken. Aber Teil ihrer Krankheit war, die Krankheit zu leugnen und die Behandlung abzulehnen. Dabei bestand immer die Gefahr, daß man den Punkt erreichte, wo das fortgesetzte Drängen auf die notwendigen Schritte nicht nur den Widerstand vergrößerte, sondern auch ihre schreckliche Depression. Nahrungsmittel waren in jedem Fall ein Problem.“[177]

All jene Facetten werden in *The Hours* genutzt, um in der Figur Leonards einen durch Vernunft gekennzeichneten, männlichen Gegensatz zu Virginias impulsiv-hysterischer Weiblichkeit aufzustellen. Während des Tages erinnert er immer wieder seine Gattin nachdrücklich, ihre Mahlzeiten nicht zu vergessen. Selbst nach dem Streit auf dem Bahnsteig überredet er Virginia zur Rückkehr ins *Hogarth House*, um Nellys Abendbrot zu essen.

Im Film *The Hours* wird vor allem auf den gesellschaftskritischen Aspekt eingegangen, wenn Virginia ihrem Mann am Bahnhof erörtert, dass sie sich durch die engen Fesseln der Ärzte ihres ersehnten Lebens in der Großstadt beraubt fühlt. Wieder werden die Mediziner als Torwächter im Reich der lebendig Begrabenen vorgeführt, in dem sich wiederum Virginia als Gefangene glaubt:

> »I have endured this custody. I have endured this imprisonment. I am attended by doctors. Everywhere I am attended by doctors who inform me of my own interests. [...] If I were thinking clearly, Leonard, I would tell you that I wrestle alone in the dark, in the deep dark, and that only I can know, only I can understand my own condition. You live with the threat, you tell me. You live with the threat of my extinction. Leonard, I live with it too.«[178]

Sie inszeniert sich selbst als Opfer einer Gesellschaft, die Abweichungen von der hegemonialen Norm geistiger Gesundheit mit ärztlicher Unterstützung bekämpft. Daraufhin weißt Leonard sie auf ihre Vergangenheit hin:

---

[176] Aufgrund der asexuellen Ehe der Woolfs wurde Virginia schlicht als frigide bezeichnet. Selbst die große Liebe zu Vita Sackville-West wurde in Biographien beider Frauen gern zu einer ‚Affäre‘ heruntergespielt, obwohl diese Beziehung fast 20 Jahre bestand. Vgl. Amrain: *Virginia Woolf*, 1999, S. 488ff.
[177] Groth: *Leonard Woolf*, 1988, S. 297.
[178] Hare: *The Hours*, 2002, S. 91ff.

> »You came to Richmond with a history of confinement. Fits. Blackouts. Moods. Hearing voices. We brought you here to escape the irrevocable damage you intended to yourself. Twice you have tried to take your life by your own hand. […] It was done for you! It was done for your betterment! It was done out of love. If I did not know you better I would call this ingratitude.«[179]

Die hochemotionale Diskussion der Woolfs erreicht den Höhepunkt in Virginias emphatischem Geständnis:

> »I am ungrateful? You call me ungrateful? […] My life has been stolen from me. I am living in a town I have no wish to live in. I am living a life I have no wish to live. And I am asking how this has occurred.«[180]

Diejenigen Menschen, die Virginia ihr Leben weggenommen haben und sie somit in einen Zustand lebendigen Begrabenseins versetzt haben, sind neben ihrem Mann die Mediziner, die ihr die ländliche Ruhe verordneten. Gleichzeitig benutzt sie in der Diskussion mit ihrem Mann die rhetorische Macht ihrer Sprache und schafft es schließlich sogar, Leonard zu einem erneuten Umzug nach London zu bewegen:

> »It is time for us to move back to London. I miss London. I miss my London life. […] I wish for your sake, Leonard, that I could be happy in this quietness. But if it is a choice between Richmond and death, I choose death.«[181]

Es ist demnach nicht nur die Literatur, die Virginia zur Selbsterhaltung dient, sondern die Sprache überhaupt. Virginia wird als ein Mensch vorgeführt, der durchaus manipulativ seine Persönlichkeit zwischen Macht- und Opfergestus einzusetzen weiß. Ihrem symbolischen Tod in der schriftstellerischen Stagnation weiß sie durch die rhetorische Wirkmächtigkeit ihrer Rede entgegenzuwirken, was in sich geradezu geheimnisvolle Züge offenbart: »You do not find peace by avoding life, Leonard.«[182] Letztlich willigt Leonard ein und es bleibt im Film einzig die Flucht ins Leben, zurück in die Metropole London.

Die Szene in *The Hours* präsentiert durchweg eine Umkehrung der klassischen Rollenverteilung, die auch weitestgehend für die Verfilmung angenommen werden kann. Virginia nimmt Leonard als klein wahr. Diese Auffälligkeit, die im Kontext ihrer weiteren Wahrnehmung von Leonard dazu führt, über das Erzeugen spezifischer Bildlichkeiten einen ‚weiblichen' Leonard zu kreieren, denn in der Regel sind Frauen von Statur kleiner und zierlicher als Männer. Diese Bildlichkeit wird weiter gestützt durch die Tatsache, dass Leonard in der Bahnhofszene Hausschuhe trägt und wie eine Hausfrau, die aus Sorge um die Kinder, die nicht auffindbar sind, zunächst das Haus und die unmittelbare Umgebung, also den Garten, durchsucht, um dann von völliger Sorge erfüllt die Tatsache vergisst, dass sie noch die Hausschuhe anhat. Zudem ist er am Bahnhof dem direkten Vergleich zu anderen Männern ausge-

[179] Ebd., S. 92–93.
[180] Ebd., S. 93.
[181] Hare: *The Hours*, 2002, S. 93+95.
[182] Ebd., S. 96.

setzt, diese kehren nach der Arbeit aus der Großstadt London zurück, bekleidet mit dunklem Anzug, Krawatte und Melone. Neben den Hausschuhen tragen vor allem Leonards räumliche Situierung in Haus und Garten, die zu dem Bereich weiblicher Handlungssphären zählen und damit weiblich konnotiert sind, zur Umkehrung der Rollenstereotype bei. In *The Hours* ist die Tatsache, dass Virginia in der Bahnhofsszene ein ironisches Lächeln aufzusetzen vermag, illustriert, pointiert diese doch ihre innere Überlegenheit, das heißt eine kritisch-reflektierte Distanz zu dieser ‚typisch' weiblichen Verhaltensweise Leonards, und macht sie damit zugleich zu dem männlichen Gegenpart in dieser Inszenierung. Diese ironische Distanz wird noch verstärkt durch die Tatsache, dass sie ihn plötzlich bedauert und, obwohl sie weiß, dass seine Sorge um sie durchaus begründet ist, ihm gerade die Information des Fahrkartenkaufs bewusst vorenthält. Sie beherrscht also die Situation, indem sie entscheidet, welche Informationen sie preisgeben wird, womit sie die ‚männlich-hegemoniale' Position in der Begegnung endgültig aktiv besetzt. Ironisch gebrochen und damit direkt in Frage gestellt wird jegliche Zuweisung von Geschlechterverhältnissen allerdings durch Virginias letzte Gedanken. In patriarchalen, soziokulturellen Geschlechterdiskursen gilt Schwäche gerade nicht als ein männlicher, sondern vielmehr als ein stereotyp weiblicher Wesenszug. Leonards Männlichkeit bricht bildlich zusammen, er wird weinend mit einem Taschentuch gezeigt und letztlich tröstet ihn Virginia wie eine Mutter ihr Kind. Die in dieser Szene produzierte ‚Weiblichkeit' Leonards wird mit der expliziten Benennung der Tatsache, dass er ein ‚Mann' ist, gerade in ihrer soziokulturellen Konstrukthaftigkeit herausgestellt. Die Figur der Virginia illustriert demgegenüber gerade dadurch, dass sie die ‚männliche Position' besetzt, dass das weibliche Selbstentwurfsspektrum jenseits weiblicher Stereotypen existent und gestaltbar ist.

Durch die Tatsache, dass die eben genannte Szene zwischen Leonard und Virginia im Roman konsequent durch die Wahrnehmung der weiblichen Figur präsentiert wird, wird diese ‚andere' weibliche Perspektive als ernstzunehmend und gewichtig inszeniert. Gleichzeitig wirbt diese Szene indirekt für Sympathie mit Leonard, denn es erscheint geradezu grausam, dass Virginia kein Mitgefühl mit seinen Sorgen zeigt. Begreift man auf einer metaphorischen Ebene Leonards Perspektive als die ‚weibliche', dann wird in dieser Szene auch die Marginalisierung von zwar zunächst stereotypen, aber durchaus bedeutsamen, ‚weiblichen' Sorgen und Ängsten inszeniert, womit die Auflösung eines eindeutig als männlich oder weiblich zu identifizierenden Dualismus in dieser Szene endgültig vollzogen wäre. Die interpretatorische Annäherung an die Szene zwischen Leonard und Virginia veranschaulicht auf paradigmatische Weise, dass in Cunninghams Roman zwar die weiblichen Perspektiven quantitativ dominieren, dass diese Dominanz aber auf nuancierte und differenzierte Weise in Frage gestellt

wird.[183] In Daldrys Film ist die männliche und weibliche Perspektive ausgewogener wiedergegeben, dadurch, dass die Dialogszenen im Medium Film im *Schuss-Gegenschuss-Verfahren* präsentiert werden, aber auch die schauspielerische Darstellung produziert entsprechende Effekte wie die literarische Vorlage.

2.3.2 Laura Brown

Der Name von Laura Brown ist eine Anspielung auf Woolfs Essay *Mr Bennet and Mrs Brown* (1924). In diesem Essay gilt der fiktive Charakter Mrs Brown als Synonym für eine neue Form der Literatur.[184] Woolf äußerte, dass es nicht die Aufgabe der Literatur sei, Sachen zu beschreiben, sondern man müsse versuchen, zu einem wahren Kern, einer Erkenntnis über die Charaktere der Geschichte und über das Leben selbst vorzudringen.[185] Cunningham ließ sich von Doris Lessings Erzählung *To Room Nineteen* (1963) für Lauras Handlungsstrang inspirieren.[186]

Die schwangere Laura trägt buchstäblich das Leben in sich. Allerdings leidet der fiktionale Charakter unter der Abwesenheit von Leben. Sie ist sichtlich unzufrieden mit ihrem Dasein als Hausfrau und scheitert in ihrer Rolle als Mutter. Das triste, nur auf der Oberfläche harmonische Leben in einem Vorort erfüllt Laura nicht mit Glück, sondern mit Leere. Auch wenn sich Laura durch die Lektüre von Romanen in eine andere, parallele Welt flüchtet und sich darin verliert, bietet ihr die Einsamkeit keine Möglichkeit, sie selbst zu sein.[187] Daher flieht sie schließlich aus diesem Leben, um ein neues zu beginnen. Sie hat ihr derzeitiges Leben nicht frei gewählt. Diese Interpretation liegt sehr nahe, denn wie ihr Mann Dan während seiner Geburtstagsparty seinem Sohn Richie erzählt:

> »What happened: when I was at war – at war I found myself thinking – and I remembered that there was this girl that I'd seen – I'd never met her – at High School – this strange, fragile-looking girl called Laura McGrath. Yeah. And she was shy. And she was interesting. And – your mother won't mind me saying this, Richie – she was the kind of girl you see sitting mostly on her own. […] I'll tell you: sometimes when I was in the South Pacific, the fact is, I used to think of this girl … I thought of bringing her to a

[183] Vgl. Stritzke: Multiperspektivische Darstellungstrategien in *The Hours*, 2006, S. 356.
[184] Woolf beginnt das Essay zum vergeblichen Unterfangen, das Subjekt in der Repräsentation zu fassen mit: „My name is Brown. Catch me if you can." Vgl. Wagner, Karl (Hrsg.): Moderne Erzähltheorie: Grundlagentexte von Henry James bis zur Gegenwart. Wien: WUV-Univ.-Verlag 2002, S. 95ff.
[185] Vgl. Wild, Andrea: "The Suicide of the Author and his Reincarnation in the Reader. Intertextuality in *The Hours* by Micheal Cunningham". In: Xchanges 1/2.2002. <http://infohost.nmt.edu/~xchanges/xchanges-/1.2/wild.html> Zugriff: 05.06.2009.
[186] Nünning: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, 2004, S. 92.
[187] Im Film liegen neben Lauras Bett neben *Mrs Dalloway*, auch *Melbourne* von Lord David Cecil und *Under the Net* der erste Roman von Iris Murdoch. Alle drei Romane können zu den literarischen Klassikern der englischen Moderne gezählt werden.

> house – a life – well, pretty like this. And it was the thought of the happiness … the thought of this woman … the thought of this life … that is what sustained me. I had an idea of our happiness.«[188]

Dan beschreibt seine Ehefrau als passive Außenseiterin, eine Melancholikerin mit Hang zu Depressionen.[189] Einzig der Gedanke, sie in ein Leben zu bringen, mit ihr ein Leben zu verbringen, erfüllt ihn mit Glück und lässt ihn die schrecklichen Geschehnisse des Zweiten Weltkrieges aushalten. Er wird als stereotyper Vertreter eines männlichen Familienoberhaupts der Nachkriegszeit geschildert. Während Dan durch seine Arbeit auch eine Welt außerhalb der Familie hat, ist für Laura die Familie zu ihrem Leben geworden. Sie verlor durch die Ehe ihre frühere Identität. Nach der Flucht vor der Familie ist über Lauras neues Leben nach der Flucht lediglich bekannt, dass sie nach Toronto/Kanada ging und dort eine Anstellung in einer Bibliothek fand. Wahrscheinlich blieb sie dort allein, auch wenn sie vor Clarissa beteuert:

> »It would be wonderful to say you regretted it. It would be easy. But what does it mean? What does it mean to regret when you have no choice? It's what you can bear. There it is. No one is going to forgive me. […] It was death. I chose life.«[190]

Lauras Leben, das sie nach eigenen Angaben wählte, bleibt ein Rätsel. Laura geht es ähnlich wie Virginia. Auch sie wird beherrscht von einer tiefen Unzufriedenheit mit ihrem gegenwärtigen Leben. Doch ihr (Über-)Lebenswille ist stärker, denn sie bricht ihren Selbstmordversuch ab und handelt anschließend konsequent, indem sie ihre Familie verlässt und ein nach ihren Vorstellungen ausgerichtetes neues Leben beginnt. Ihr Verhalten mag egoistisch sein, doch stellt es für sie die einzige Möglichkeit dar, zu überleben. Die Rezipienten können lediglich erahnen, dass sie vor allem mit der von ihr geforderten Rolle als Familienmutter und Ehefrau nicht im Einklang steht. Sie geht nicht als Opfer in den Freitod, sondern nutzt für ihr konservatives Umfeld eine ungewöhnliche und sehr emanzipierte Entscheidung, als Chance aus den tradierten Mustern auszubrechen.

In der Besuchsszene, als ihre Nachbarin Kitty überraschend auftaucht, wird Lauras ambivalente Position deutlich. Kitty wird als Lauras Spiegelfigur eingeführt:

> »The thing is, I mean, you know, I've been really happy with Ray, but well … now it turns out there was a reason … there was a reason I couldn't conceive. You're lucky, Laura. I don't think you can call yourself a woman until you're a mother. The joke is: all my life I could do everything – I mean, I can do anything – really – I never had any trouble – except the one thing I wanted.«[191]

---

[188] Hare: *The Hours*, 2002, S. 92–93.
[189] Das Wort *Melancholie* leitet sich von dem griechischen Begriff *melancholia* ab, was so viel wie ‚schwarze Galle' bedeutet. Es bezeichnet einen seelischen Zustand von *Schwermut* oder *Traurigkeit*, der in der Regel auf keinen bestimmten Auslöser oder Anlass zurückgeht. In Bezug auf eine psychische Disposition oder ein Krankheitsbild ist der Begriff *Melancholie* im 20. Jahrhundert weitgehend durch den Begriff der Depression ersetzt worden. Vgl. Jagow, Bettina von/Steger, Florian (Hrsg.): *Literatur und Medizin*. Ein Lexikon. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005, S. 524ff.
[190] Hare: *The Hours*, 2002, S. 119.
[191] Ebd., S. 49.

Laura hat das, was eine Frau ausmacht und Kitty verwehrt bleibt: Die Mutterschaft. Kittys unverhoffter Besuch ist wegen eines Krankenhausaufenthalts, denn sie ‚trägt' ein Geschwür im Unterleib und damit buchstäblich den Tod in sich. In Bezug auf ihre beiden Ehemänner, die beide Kriegsveteranen sind, spricht Laura: »They came home from war, they deserved it, didn't they? After what they'd been through?« Kitty erwidert verwirrt: »What did they deserve?« Darauf Laura: »I don't know. Us, I guess. All this.«[192] Anhand der zögernden, ja apathischen Art, wie sie sich als aufopfernde Ehefrau darstellt, lässt sich leicht erkennen, dass die Glaubwürdigkeit ihrer Aussage anzuzweifeln ist. Die Besuchs-Szene Kittys endet mit einem verzweifelten Kuss. Jene Geste unterläuft erstmalig Lauras permanente Distanz zu ihrer Umwelt und veranschaulicht aufgrund ihrer homoerotischen Prägung die schmerzhafte Distanz zu sich selbst und ihrer Rolle als Mutter und Hausfrau. Es ist demzufolge ihre fehlende Übereinstimmung mit ihrer familiären Rolle, die hinter all ihren Handlungen, die stets wie in Trance ablaufen, verborgen liegt. Jede Alltagshandlung, wie beispielsweise die symbolische Geste des Kuchenbackens, wird zur Strapaze. Die Einrichtung des Bungalows zeichnet sich durch eine fast schon unwirkliche Leblosigkeit aus.[193] Überdies wirken die Grundstücke der gesamten Siedlung leerstehend, die innere und äußere Leere scheinen sich in Lauras Handlungsstrang gegenseitig zu durchdringen. Weder der Film noch die Romanvorlage gehen näher auf die Vergangenheit von Laura ein. So basiert ihr Konflikt, der sich in ihrem akuten Leidenszustand ausdrückt, auf der ihr eigenen Melancholie und einer Nichterfüllung ihrer Wünsche und Träume. Laura konnte ihre Rolle nicht frei wählen und variieren. Sie fühlt sich in eine Rolle gedrängt, die ihr nicht liegt und die sie als fremdbestimmt empfindet.

Mrs Dalloway gewinnt die Oberhand über die Einsamkeit von Laura und ihre mütterlichen wie ehelichen Pflichten treten in den Hintergrund. Im Gegensatz zum gleichnamigen Buch von Cunningham gibt es im Film nur zwei Szenen, in welchen das Lesen von Laura von Woolfs *Mrs Dalloway* thematisiert wird. Da die mütterliche Aufsichtspflicht über ihren Sohn Richie den Akt des Lesens unmöglich macht, folgt der ersten Flucht in die Lektüre, eine zweite ins Hotelzimmer. Wie bei Virginia wird auch bei ihrer Leserin Laura das Motiv der Flucht auf dramatische Weise in Szene gesetzt. Wie bereits dargelegt, packt Laura einige Tablettenfläschchen in die Handtasche und bringt ihren Sohn zu einer Nachbarin. Während der darauf folgenden Fahrt zum Hotel lenkt sie rasant und ohne Rücksicht ihr Auto über die kalifornischen Straßen. In ständiger Parallelmontage wird zum kleinen Richie an den Wohnzimmertisch von Mrs. Latch geschnitten. Dort baut er ein kleines Holzhaus zusammen, schiebt ein

[192] Ebd., S. 47.
[193] Das fünfziger Jahre Setdesign für Lauras Handlungsstrang ist von Sirks *All that Heavan Allows* inspiriert.Vgl. Ballinger, Alexander: *New Cinematographers*. London: King 2004, S. 150ff.

Spielauto hinein, bevor er es trotzig und resigniert in den Koffer wirft. Symbolisch und voraussagend wird somit eine glückliche Zukunft der Familie Brown zerstört. Auch der Suizid wird in dieser Sequenz fortgesetzt, Suizid als Folge eines als hysterisch zu bewertenden Leidens, eines buchstäblichen Leidens am Nichts. Demnach werden Virginia und Laura als Frauenfiguren mit hysterischen Zügen inszeniert, Elizabeth Bronfen entwickelt folgenden Gedanken:

> „Wenn man Hysterie nur als Frage geschlechtlicher Identität sieht, und somit als zur weiblichen Natur gehörig, so übersieht man, daß Hysterie auch der Ort weiblichen Widerstands gegen die Kultur ist. Die andere Ökonomie der Identität, deren Eigenschaft die Hysterikerin ebenso nachzeichnet, ist die unseres Austausches mit dem Tod. Ihre Weigerung, eine klare und festgeschriebene Geschlechterposition anzunehmen, kann auch Widerstand sein gegen die Art, wie eine festgeschriebene sexuelle Identität ein Verdecken jenes anderen Austausches mit dem Tod impliziert. Das schauspielerische Oszillieren der Hysterikerin ist eine Inszenierung des Versuchs, die Grenzen (zwischen Leben und Tod, Selbst und Anderer, Männlich und Weiblich) fließend zu halten.“[194]

In diesem Zusammenhang kann bei Virginia und Laura in *The Hours* noch eine vierte ‚hysterische Grenze‘ überschritten werden, nämlich die von Leben und Literatur, beziehungsweise von Fiktion und Wirklichkeit. In beiden Fällen zeigt der Film deutlich und fortwährend diese Art der Grenzüberschreitung. Die Flucht-Szene von Laura ins Hotelzimmer verleiht dem Film nahezu unwirkliche Züge. Beim Abschied von Richie, bevor sie in ihr Auto steigt, zeigt die Kamera ihr verzweifeltes und tränenüberströmtes Gesicht. Als sie schließlich im Auto sitzt, scheint die äußere Welt abrupt ausgeblendet zugunsten einer stark subjektiven Darstellung ihrer eigenen Wahrnehmung. Eine Großaufnahme präsentiert schließlich ihr statuarisches Gesicht mit jenem ausdruckslosen Blick, den Laura während des gesamten Films begleitet.

Im Gegensatz zum durchbohrenden, analytischen Blick von Virginia, verlieren sich die Augen Lauras zumeist in der Leere. In vielen Szenen zum Beispiel beim morgendlichen Abschied von Dan wird der leere, fast leblose Blick noch durch den ‚gebrochenen‘ Schleier von Fensterscheiben, Spiegeln[195], Tränen oder wie hier von Windschutzscheiben getrübt, dargestellt. Der leere Blick von Laura kann als Zeichen der Melancholie gedeutet werden.[196]

---

[194] Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 383.

[195] Der Spiegel vereint einen Komplex unterschiedlicher Funktionen. „Der Spiegel bestätigt die Identität des Individuums und stellt es gleichzeitig in Frage, er spaltet das Ich in ein betrachtendes und ein betrachtetes. In seiner Unsterblichkeit widerlegt er die Idealvorstellung, die ein jeder von sich selbst hat.“ Damit fungiert der Spiegel als Instanz, Identität zu konstruieren, er kann sie aber auch zur Disposition stellen und hinterfragen. Das Motiv des Spiegels fungiert als Moment der Selbsterkenntnis. Der Spiegel erweist sich als geeignetes Bildmotiv, um eine andere, eine zweite Seite des Protagonisten zu visualisieren. Vgl. Herget: *Spiegelbilder*, 2009, S. 74–75.

[196] In seinem Aufsatz *Trauer und Melancholie* von 1917 grenzt Sigmund Freud die Melancholie von der Trauer ab: Sie sei dadurch gekennzeichnet, dass die Herabsetzung des Selbstgefühls nicht durch die positive Trauerarbeit behoben wird. „Die Melancholie ist seelisch ausgezeichnet durch eine tief schmerzliche Verstimmung, eine Aufhebung des Interesses für die Außenwelt, durch den Verlust der Liebesfähigkeit, durch die Hemmung jeder Leistung und die Herabsetzung des Selbstgefühls, die sich in Selbstvorwürfen und Selbstbeschimpfungen äußert und bis zur wahnhaften Erwartung der Strafe steigert.“ Diese selbstzerstörerischen Aspekte sieht Freud als Ursache für die Suizidgefährdung der Melancholiker. Die Melancholie im Film in Bezug auf die Figur Laura kann hier nur angeris-

Jener leblos-opake Blick, die rasante Darstellung ihrer Flucht und die Ausblendung der äußeren Welt, verwandeln die Szene in eine traumanaloge Sequenz von bedrohlicher Intensität. Das Fluchtziel ist das Hotelzimmer, eine symbolische Handlung, die direkt auf Woolfs Schrift, *a room of one's one*, verweist. Ein Hotel ist ähnlich dem Bahnhof bei Virginia ein anonymer Nicht-Ort, eine Heterotopie[197] bestimmt durch das Kommen und Gehen von Menschen, die jedoch niemals bleiben, ein Schwellen-Ort voller Rastlosigkeit, der gewissermaßen von einem Leben zum nächsten führt, ausgezeichnet geeignet zur topographischen Darstellung des Flucht-Motivs. In jenem anonymen Zimmer, das die leitmotivische Leere um die Figur Laura konsequent weiterführt und gleichzeitig ihre bedrückende Einsamkeit zeigt, legt sich Laura auf das Bett zwischen die Schlaftabletten und *Mrs Dalloway*, zwischen Leben und Tod. Selbst jetzt denkt sie an den letztlich doch noch gelungenen Geburtstagskuchen. Der Kuchen war ihr persönlicher Eignungstest und obwohl sie ihn bestanden hat, symbolisiert er ihre Unfähigkeit und steht für alle bürgerlichen Konventionen, die sie ablehnt. Ihre Entscheidung über Leben und Tod zögert sie durch die Lektüre von *Mrs Dalloway* hinaus. Wie bereits im vorherigen Kapitel erörtert, erkennt sie durch das identifikatorische Lesen ihre Möglichkeiten. Dabei stellt sich über Woolfs Roman die Verbindung zu Virginia als Autorin ein und der Bezug zu Clarissa alias Mrs Dalloway her:

> »Oh, it's about this woman who's incredibly … well, she's a hostess and she's incredibly confident. And she's going to give a party. And … maybe, because she's confident, everyone thinks she's fine. But she isn't.«[198]

Die an dieser Stelle im Film herbeigeführte Spannung wird durch ständige Montagen in die beiden anderen Epochen bedeutend gesteigert, bis der Konflikt der innerlich zerrissenen Figur Laura in der Wasser-Bett-Szene kulminiert, welche die surreale Darstellung Lauras abschließt und den Wendepunkt in ihrem Leben, die Entscheidung am Leben zu bleiben, die Familie zu verlassen und die Flucht nach vorne anzutreten, besiegelt. Nach der Flucht in die Literatur, der Flucht in den *room of one's own*, folgt die Flucht in ein frei gewähltes Leben. Um eine eigene Identität zu entwickeln und sich persönlich selbst zu verwirklichen. Diese folgenreiche Entscheidung spiegelt einen weiteren zentralen Konflikt, dem sich alle drei Frauen des Films zu stellen haben, nämlich zwischen Egoismus und Aufopferung. Die symbolische Vernichtung ihrer Familie, die sie bis zuletzt nicht bereut, ermöglicht ihr eigenes Weiterleben:

---

sen werden. Aber mit der Einbeziehung von Butlers' *Freud und die Melancholie der Geschlechtsidentität* aus *Das Unbehagen der Geschlechter* würden sich lohnenswerte Anknüpfungspunkte finden lassen.

[197] Michel Foucault verwendet den Begriff in *Andere Räume* (1967) für Räume und ihre ordnungssystematische Bedeutung, welche der Utopie und der Norm des Alltags entgegengestellt wird. Beispielsweise: Jugend-, Alten- und Erholungsheime, psychiatrische Kliniken, Gefängnisse, Friedhöfe, Kinos/Theater, Gärten, Museen, Bibliotheken, Festwiesen, Feriendörfer, kultische und nicht-kultische Reinigungsstätten, Gästehäuser, Bordelle, Kolonien sowie das Schiff als *Heterotopie* schlechthin.

[198] Hare: *The Hours*, 2002, S. 47.

> »It would be wonderful to say you regretted it. It would be easy. But what does that mean? What does it mean to regret when you have no choice? [...] It was death. I chose life.«[199]

Egoistische Motive triumphieren über die familiäre Hingabe. Erlösung für ihr gesellschaftlich-moralisch verwerfliches Verhalten findet Laura durch Julia, die sie nach dem Tod von Richard in die Arme schließt. Julia, die Tochter und das durch eine anonyme Samenspende ‚gezeugte' Wunschkind einer lesbischen Mutter.[200] Julia äußert zwar bei Lauras Ankunft: »So that's the monster.«[201] Aber sie vergibt einer unglücklichen Sünderin, die ihre Familie der eigenen Selbstverwirklichung geopfert hat. Außerdem macht Laura einen melancholischen und reuevollen Anschein. Die spontane Umarmung von Julia und Lauras überraschter Gesichtsausdruck, lassen vermuten, dass sie in ihrem Leben auch keine Liebe, Glück und Zufriedenheit erfahren hat. Die durch die Ehe und Mutterschaft verloren geglaubte Selbstbestimmung musste sie sich erst wieder aneignen, um mit ihrem Leben zufrieden zu sein, wahrscheinlich befindet sie sich immer noch in diesem Prozess. In dieser versöhnlichen Szene fließen neben den Zeitebenen, zugleich auch die unterschiedlichen Leidenswege zweier Frauen zu einer generationenübergreifenden Verschmelzung weiblicher Lebensgeschichte zusammen.

Eine weitere Gemeinsamkeit der drei Frauenfiguren ist die ständige Reflexion darüber, sich als Individuum im Kollektiv der Lebenswelt als mangelhaft und nicht passend zu fühlen und zu scheitern. Dieses Scheitern wird in den Versagensängsten, die alle Charaktere ausdrücken: »I'm afraid I failed.«[202] manifestiert. Die auffällige Häufigkeit des Wortes ›fail‹ im Roman, symbolisiert ein ständig begleitendes Urgefühl, das in dem Wort ›fail‹ artikulierbar wird. Während die Glücksmomente nicht mit Worten erfassbar zu sein scheinen, ist die Versagensangst deutlich und konkret im Wort des ‚Scheiterns' benennbar. In diesem Zusammenhang gilt ein weiteres Mal, dass eine phänomenologische Bedrohung, in ihrer Individualisierung an einen geschlechtlich bestimmten Lebensentwurf gekoppelt ist. Das bedeutet konkret, dass zwar alle Figuren Angst vor dem Scheitern haben, dass das Scheitern aber nur für die Frauenfiguren primär als ein Scheitern im Nichterfüllen eines kollektiv anerkannten weiblichen Lebensentwurfes besteht.[203] So denkt Laura beispielsweise: »What's wrong? What?«[204] Laura ist mit der reinen Existenz ihres Sohnes überfordert. Dies wird im Film auf der Heimfahrt während des Mutter-Sohn-Gesprächs im Auto deutlich. Laura ist in ihrer gesellschaftli-

---

[199] Ebd., S. 119.
[200] Julias Vater ist im Roman nicht rekonstruierbar, ihr ‚Vater' ist ein anonymer Samenspender. Vgl. Cunningham: *The Hours*, 1998 S. 157. Im Film wird dies angedeutet. Vgl. Hare: *The Hours*, 2002, S. 118.
[201] Hare: *The Hours*, 2002, S. 116.
[202] Cunningham: *The Hours*, 1998, S. 65.
[203] Vgl. Stritzke: Multiperspektivische Darstellungstrategien in *The Hours*, 2006, S. 360.
[204] Hare: *The Hours*, 2002, S. 98.

chen Rolle als Mutter gestresst, denn sie kommt mit der ständig geforderten Aufmerksamkeit, die ihr kleiner Sohn natürlicherweise verlangt, nicht klar. Ein simples Geständnis seiner Liebe, kann sie nur schwer deuten, beziehungsweise erwidern. Aber Worten müssen auch Taten folgen. Richie ahnt, dass mit seiner Mutter etwas nicht stimmt. Sie befindet sich ständig dem Druck ausgeliefert, ihren beiden Männern gegenüber die perfekte Mutterrolle auszufüllen. Die Erwartungen von Richie an seine Mutter werden über den ganzen Tag durch seine ständige Gegenwart und das Beobachten der alltäglichen Routinen verdeutlicht. Das Kind funktioniert für Laura als ständig mahnende Erinnerung an ihre Unfähigkeit, mit dem falsch gewählten Leben zu Recht zu kommen.

Laura ist ihrem Sohn und Ehemann gegenüber nicht negativ eingestellt: »She does not dislike her child, does not dislike her husband. She will rise and be cheerful«[205] Wie stark Laura die soziokulturellen Werte verinnerlicht hat, wird im Buch deutlich, da Laura die Fokalisierungsinstanz in der zitierten Szene ist. Sie weiß, dass ihr lesendes Verweilen im Bett als Verfehlung und Luxus wahrgenommen wird. Durch das Wort ›allowed‹ wird ferner klar, dass es jemanden gibt, namentlich ihren Mann und ihr Sohn, die Bestimmungsgewalt ausüben können, so dass sie insgesamt in Kontexte eingebunden ist, die sie determinieren. Darüber hinaus wird die Tätigkeit des Lesens als »unreasonably« bezeichnet und damit als Abweichung von einem vernünftigen Normalverhalten. Die Textstelle illustriert also auf pointierte Weise das Spannungsverhältnis zwischen autonomen Ich-Wunsch einer Selbstverwirklichung und kollektiv verinnerlichten Werten und Normen, denen die Figur der Laura zu entsprechen wünscht.[206]

Indem sich am Ende von *The Hours* herausstellt, dass Laura Brown die Mutter von Clarissas Freund Richard ist, werden die beiden bis dahin unabhängigen Handlungssequenzen explizit miteinander verzahnt. Diese Wendung in der Handlung hat nun mehrere Effekte. Die bisher von den Rezipienten eigenständig zu leistende und zu elaborierende Verbindung zwischen den Handlungssträngen wird explizit gemacht, indem die Figur der Laura nun auch in der Clarissa-Sequenz in Erscheinung tritt. Dies schränkt das emanzipatorische Wirkungspotenzial von Roman als auch vom Film ein, da die Rezipienten erfahren, wie die Lebensgeschichte von Laura weiterging. Er wird somit in der Möglichkeit seiner imaginativen Selbsterweiterung begrenzt. Durch die Fixierung wirkt die Geschichte in ihrer Darstellungswahl der potentiellen Offenheit des Handlungsstrangs um Laura entgegen, die es den Rezipienten ermöglicht hätte, diese Leerstelle mit eigenen Vorstellungswünschen zu füllen und damit im Akt des imaginären Weiterschreibens aktiv an der Sinnkonstruktion beteiligt zu sein.

[205] Cunningham: *The Hours*, 1998, S. 41.
[206] Vgl. Stritzke: Multiperspektivische Darstellungstrategien in *The Hours*, 2006, S. 360.

Im Roman wird diese letzte Sequenz des Aufeinandertreffens von Clarissa und Laura nur durch die Fokalisierungsinstanz Clarissa vermittelt. Den Rezipienten werden die Situation durch die figurenperspektivisch gebrochene Wahrnehmung Clarissas präsentiert, während die Innensicht in die gealterte Laura verwehrt bleibt. Clarissas Perspektive kann in einem stellvertretenden Sinn als eine Repräsentation der potentiellen Rezipienten oder als die Innenperspektive auf die Figur Laura interpretiert werden. Wie Clarissa, die Richards Mutter nur aus seinen Erzählungen und vor allem als eine literarische Figur in Richards Roman kennt, ihr aber bis zu diesem Abend niemals persönlich begegnet ist, so nehmen auch die Rezipienten am Ende des Romans die Figur Laura nur noch aus der Außenperspektive wahr. Aufgrund größerer Informiertheit wissen die Rezipienten mehr über Laura als Clarissa und sind somit gegebenenfalls bereit, Lauras Entscheidung gegen ihre Familie entgegengesetzt zu bewerten, als Clarissa es tut. Clarissa kann sich aus der Summe an Dingen, die sie über Richards Mutter erfahren hat, nur schwer ein unvoreingenommenes Bild von ihr machen und infolgedessen zu einer abschließenden Beurteilung ihres Verhaltens gelangen:

> »Here she is, then, Clarissa thinks; here is the woman from Richard's poetry. Here is the lost mother, the thwarted suicide; here is the woman who walked away. It is both shocking and comforting that such a figure could, in fact, prove to be an ordinary-looking, old woman seated on a sofa with her hands in her laps.«[207]

Als langjährige Freundin von Richard fühlt Clarissa eine nachvollziehbare Abneigung und Skepsis gegenüber Laura. Richard hat sich in seinem Lebenswerk, seinem preisgekrönten Roman, intensiv mit seiner Mutter auseinander gesetzt, er lässt die Figur, die in seinem Roman seine Mutter verkörpert, Selbstmord begehen, anstatt in seinem fiktionalen Entwurf seiner Lebensrealität zu folgen. Dessen ist sich Laura im Film bewusst:

> »It's terrible thing, Miss Vaughan, to outlive your whole family. […] Obviously you feel unworthy. It gives you feelings of unworthiness. You survive and they don't. […] He had me die in the novel. I know why he did that. It hurt, of course. I can't pretend it didn't hurt, but I know why he did it. […] I left my children. I abandoned them. They say it's the worst thing a mother can do.«[208]

Gleichzeitig empfindet Clarissa es als beruhigend, eine Frau vor sich zu sehen, die offensichtlich trotz aller Unwegsamkeiten ihres Lebens recht unspektakulär aussieht. Clarissas Reaktion versinnbildlicht ihre innerliche Gespaltenheit. Als Frau fühlt sie eine gewisse Solidarität und Verbundenheit mit Laura, doch als Richards Freundin empfindet sie ein gewisses Unbehagen gegenüber der Frau, die ihr in ihrer Wohnung gegenüber sitzt. Mit dieser szenischen Darstellung bildet der Roman die aus einer feministischen Perspektive heraus dem Patriarchat geschuldete strukturelle Unmöglichkeit von Frauen ab, ein kollektives Gruppen-

[207] Cunningham: *The Hours*, 1998, S. 220–221.
[208] Hare: *The Hours*, 2002, S. 117–118.

identitätsgefühl zu entwickeln, da Frauen als Ehefrauen, Freundinnen und Geliebte in primär von Männern strukturierten und dominanten Lebenszusammenhängen existieren.[209] Doch als emanzipierte und selbst von ständigen Zweifeln am eigenen (weiblichen) Identitätsentwurf geprägte Figur, entwickelt Clarissa ein gewisses Verständnis gegenüber Laura, was sich abschließend in *The Hours* darin äußert, dass Clarissa über die Unmöglichkeit nachdenkt, Lauras Verhalten beurteilen zu können:

> »Laura smiles wanly at Clarissa – who could possibly know what she thinks or feel? Here she is, then; the woman of wrath and sorrow, of pathos, of dazzling charm; the woman in love with death; the victim and torturer who haunted Richard's work. Here, right here in this room, is the beloved; the traitor. Here is an old woman, a retired librarian from Toronto, wearing old woman's shoes.«[210]

Dadurch, dass die Ambivalenz des Lebensentwurfs der Figur Laura am Ende des Romans noch einmal explizit durch die Wahrnehmungsperspektive einer weiblichen Figur dargestellt wird, die zu Beginn allen Grund hatte, Laura schlicht ablehnend und wütend gegenüber zu treten, wird die Komplexität weiblicher Lebensentwürfe im Spannungsfeld zwischen Individualität und Kollektivität sowie Tradition und Subversion noch einmal pointiert inszeniert. Clarissa erkennt den Facettenreichtum von Lauras Lebensentwurf in seinen determinierenden und befreienden Dimensionen als Wut und Leid, Lebensfreude und Todessehnsucht, sowie Laura selbst als Opfer und Täterin, als Liebende und Verräterin. Durch die gewählte Bildlichkeit, die sich an der dualistisch-geschlechtlich semantisierten Gegenüberstellung von passiv (weiblich) und aktiv (männlich) entlang orientiert, wird die individuelle Kontextualisierung eines jeden Lebensentwurfes in kollektiven Sinnzusammenhängen exemplarisch illustriert. Laura ist zu einem nicht unerheblichen Teil durch ihren sozialen Kontext und ihre Geschlechtlichkeit einer Tradition verpflichtet. Dabei haben ihre Handlungen und Entscheidungen auch Auswirkungen auf ihre Mitmenschen. Die individuellen Handlungen, die aus den unterschiedlich gewählten Möglichkeiten resultieren, werden zu einem ausschlaggebenden Faktor im Leben anderer und somit zum Teil der Gesellschaft. Diese dialektische Geste wird darin deutlich, dass Lauras Entscheidung, ihre Familie zu verlassen, offenbar enorme Konsequenzen für ihren Sohn Richard hatte, der diese in einer Art Sublimierung seine Lebenserfahrung durch das Romanschreiben zu begreifen versucht.

Trotz der eben herausgearbeiteten möglichen interpretatorischen Erkenntniswerte aus einer feministisch-politischen Perspektive heraus, ist die Inszenierung der Handlungsverschränkung nicht unproblematisch. Das Zusammenfließen der Handlungsebenen eröffnet eine im soziokulturellen patriarchalen Diskurs äußerst gängige und zugleich bestürzend ein-

[209] Vgl. Stritzke: Multiperspektivische Darstellungstrategien in *The Hours*, 2006, S. 364.
[210] Cunningham: *The Hours*, 1998, S. 226.

dimensionale Erklärungsvariante.[211] Aufgrund der Tatsache, dass die Rezipienten erfahren, dass Laura ihre Familie verlassen hat, ist sie für eine Schuldzuweisung anfällig. Richards Homosexualität und Aids-Erkrankung legen schnell eine falsche, veraltete und laienpsychologische Lesart nahe: Laura verlässt ihren Sohn als Kleinkind und kann ihre Mutterrolle nicht erfüllen, so dass Richard sich letztendlich gleichgeschlechtlichen Partnern zuwendet, da ihm die an der heterosexuellen Matrix ausgerichtete Familienorientierung gefehlt hat und sie mit diesem egoistischen Akt Richard und sein (Seelen-)Leben zerstört hat. Hier kann Julia, als Kind einer lesbischen Mutter ohne vorhandenen Vater zum Vergleich herangezogen werden. Sie hat aufgrund der Art ihrer Zeugung seit ihrer Geburt keinen ‚wirklichen' Vater in einem sozialen Sinn und kann ihren Ursprung nicht auf einen erkennbaren Vater zurückführen. Allem Anschein nach ist sie trotzdem keiner Psychose verfallen oder leidet an einer Identitätskrise.[212] Julias Verwandtschaftsstrukturen sind auch durch Sally, die langjährige Lebensgefährtin ihrer Mutter, gesichert. Durch diese sozialen Vorraussetzungen kann sie sogar als Ratgeberin ihre Mutter Clarissa bei deren Identitätsfindung zu unterstützen.

In *The Hours* werden das Aufeinandertreffen von Laura und Clarissa und ihr anschließendes Gespräch über Richard vorwiegend durch Schuss-Gegenschuss inszeniert. Clarissas Gedanken aus dem Roman wurden nicht in den Figurendialog übertragen, sondern durch die *Close-ups* können anhand Streeps Mimik und ihrem Schauspiel die Rezipienten sich einen Einblick in ihre Gedankenwelt verschaffen, dementsprechend sich ihre Gefühlslage näher bringen und sie interpretieren. Im Film ist Laura der aktive Part in dieser Szene, denn sie legt Teile ihrer Vergangenheit offen und rechtfertigt ihre Entscheidung vor Clarissa. Dadurch trifft sie genau Clarissas wunden Punkt, denn sie erkennt durch Lauras Beispiel ihr eigenes Unvermögen, ihr Leid in ihrem Leben zu überwinden. Laura betitelt sie zudem: »You're a very lucky woman.«[213] Von den aufkommenden Gefühlen überwältigt, die nach Lauras Offenbarung und der Bewusstwerdung über Richards Tod aufkamen, flieht Clarissa vor Laura ins Schlafzimmer. Sally, die aus der Küche das Geschehen beobachtet hat, folgt ihr dorthin nach. Während die beiden Frauen gemeinsam auf ihrem Bett sitzen, entledigt sich Clarissa ihrer Schuhe, ihres Mantels, ihres Schals, ihrer Ketten und öffnet befreit ihre Haare. Nachdem Richard sich ihrer Fürsorge entzogen hat, kann sie sich in einem ersten Schritt sinnbildlich von weiteren Fesseln befreien, die ihr Leben eingeengt haben. Jetzt kann sie sich wieder ihrer Partnerin Sally zuwenden und sie leidenschaftlich küssen.

---

[211] Vgl. Stritzke: Multiperspektivische Darstellungstrategien in *The Hours*, 2006, S. 365.
[212] Vgl. Butler: *Undoing Gender*, 2009, S. 23.
[213] Hare: *The Hours*, 2002, S. 118.

Das Element des ‚gestohlenen' Kusses erscheint in *The Hours* als wichtiges Motiv, denn es taucht auf allen drei Ebenen auf. Wie bei der Romanfigur Clarissa Dalloway überkommt Laura, Virginia und Clarissa eine spontane Woge der Gefühle. Diese Küsse sind, vor allem bei Virginia, da sie ihre Schwester Vanessa küsst, nicht nur sexuell motiviert. Da Laura Kitty fragt, ob ihr der Kuss auch gefallen habe und sie auch sexuell mit ihrem Mann unzufrieden scheint, liegt die Vermutung nahe, dass Laura tatsächlich eine homosexuelle Neigung hat, dies aber auch einen Hunger nach Liebe zeigt, ein spontaner Fluchtversuch aus der unglücklichen Lebenslage oder ein Ausdruck von weiblich-solidarischer Verbundenheit ist. Wie oben angesprochen, entwickeln Küsse als Leitmotiv eine eigene Dynamik, die Beziehungsarrangements, hetero- wie homosexuelle, durchkreuzt. Clarissa erinnert sich an Richards, nicht an Sallys Kuss, Laura küsst Kitty, nicht Dan, auf den Mund, und Virginia verwirrt ihre Schwester mit einem leidenschaftlichen Kuss.[214]

Als Beziehungsproblem wird im Gegensatz zum Roman Julias Freundin Mary Krull ausgespart. Hinzugefügt wird Sallys verstohlene morgendliche Rückkehr in das gemeinsame Bett. Liebe in all ihren Formen, auch die zwischen Eltern und Kindern, erscheint als beständig anfällig für Täuschung und Selbstbetrug.[215]

Ferner kann das Kuss-Motiv auch als eine Visualisierung von Woolfs *moments of being* verstanden werden:

> „Die *moments of vision* (oder auch *moments of being*) sind vielmehr Ausdruck einer ganz aufs Weltliche gerichteten Lebensweise: In der Konfrontation mit der Realität, mit der Natur, mit der Kunst, mit anderen Menschen gewinnen die Personen, die sie schildert, Einsichten, die für sie über den Erlebnismoment hinaus von Bedeutung sind und die sowohl ihrer eigenen Existenz als auch der Wirklichkeit, die sie erlebend aufnehmen, Sinn verleihen."[216]

Jene Geste des geraubten Kusses als erotisches Symbol findet sich auch in Woolfs *Mrs Dalloway*. Wahre Liebe hat Clarissa nur gegenüber Sally Seton empfunden, aber wegen der Gesellschaftsnormen war eine Beziehung undenkbar. Homosexualität war zu jener Zeit noch gesetzlich verboten und wurde tabuisiert.[217] In einer bedeutenden Erinnerungssequenz, als retardierte Wiederholung, findet sie dennoch ihre Beachtung:

> »Sally stopped; picked a flower; kissed her on the lips. The whole world might have turned upside down! The others disappeared; there she was alone with Sally. And she felt that she had been given a present,

[214] Die lesbische Grenzerfahrung von Clarissa Dalloway mit Sally Seton im Roman wird im Film nicht nur in eine heterosexuelle Grenzerfahrung von Richard und Clarissa übertragen, sondern ein Kuss wird erweitert zu einer ganzkörperlichen, sexuellen Erfahrung. Der sexuelle Initationsmoment wird ausgeweitet und umcodiert.
[215] Vgl. Bettinger, Elfi: Changing Subjects - Woman's Studies, Gender Studies und Virginia Woolf in *The Hours*. In: Müller, Sabine Lucia/Schülting, Sabine (Hrsg.): *Geschlechterrevisionen*. Zur Zukunft von Feminismus und Gender Studies in den Kultur- und Literaturwissenschaften. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag 2006, S. 32.
[216] Erzgräber: *Virginia Woolf*, 1993, S. 24.
[217] Vgl. Haghighi, Shanli Anwar: Mrs. Dalloway - The Hours Die Autorenpersönlichkeit Virginia Woolf und die Rezeption ihrer Arbeit. In: Schlicht,Corinna (Hrsg.): *Geschlechterkonstruktionen*. Frauen- und Männerbilder in Literatur und Film. Autoren im Kontext. Oberhausen: Karl Maria Laufen 2004, S. 129.

> wrapped up, and told just to keep it, not to look at it – a diamond, something infinitely precious, wrapped up, which, as they walked (up and down, up and down), she uncovered, or the radiance burnt through, the revelation, the religious feeling!«[218]

Der jugendhaft-unschuldige Kuss der Freundin, jener *kiss of life*,[219] ist für Clarissa Dalloway ein Erkenntnisschock. Daher zählt für sie nur, dass sie solche Höhepunkte erfährt, die im Gegensatz zum Erlebnis der Vergänglichkeit, der Sinnleere und des Todes stehen.[220] Die Charaktere werden sich durch die Berührung des Kusses mit einem anderen Menschen über ihre eigene Existenz bewusst und in diesem kurzen Moment scheint ihr Leben einen Sinn zu haben – allerdings muss auch erwähnt werden, dass die Einsichten, welche die Charakter erlangen, nicht verbalisiert werden, denn dazu fehlen Kommentare oder *Off*-Stimmen, so dass der Film die emotionale Entwicklung der Charakter durch den Kuss für die Rezipienten visualisiert. Der Kuss ist weniger eine Referenz an Woolfs Bisexualität, vielmehr liegt darin die Sehnsucht der Frauenfiguren nach Kraft und Energie, eine Art Wiederbelebung und der Auslöser für die Flucht nach vorn.

2.3.3 Clarissa Vaughan

In *The Hours* repräsentiert der Charakter der Clarissa Vaughan die menschgewordene, lesbische Reinkarnation von Woolfs Heldin Clarissa Dalloway, sie trägt deren Namen als Spitznamen. Sie ist allerdings keine genaue Adaption dieses Charakters aus Woolfs Roman, sondern spiegelt nur gewisse Aspekte wieder. Clarissa Vaughan plant – ebenso wie Clarissa Dalloway – am Abend eine Party zu geben. Hier befindet sich allerdings schon ein Unterschied: Clarissa Vaughans Party findet aufgrund des Selbstmordes von Richard nicht statt und der Tod ihres Freundes reißt eine riesige Lücke in ihr Leben. Clarissa Dalloways große Abendgesellschaft findet wie geplant statt. Währenddessen erfährt sie vom Suizid von Septimus Warren Smith, der sich in einem mental verwirrten Zustand aus dem Fenster gestürzt hat. Auch ohne ein Treffen, veranlasst der Tod des jungen Mannes Clarissa Dalloway dazu, sich von ihrer Party zurückzuziehen und über die Bedeutung von Leben und Tod nachzudenken.

Ihr Tag beginnt mit dem für *Mrs Dalloway* obligatorischen Akt des Blumenkaufens.[221] Schnell wird deutlich, dass auch ihr Leben durch und durch von der Literatur bestimmt wird: Sie kauft die Blumen für die Party anlässlich einer Preisverleihung, die sie für ihren langjährigen, homosexuellen Freund Richard organisiert. Sie versucht, ihrer so oft erprobten Gast-

---

[218] Woolf: *Mrs. Dalloway*, 1996, S. 28.
[219] Vgl. Winther: *Weibliche Initation in den Romanen von Virginia Woolf und Doris Lessing*, 2005, S. 80–82.
[220] Vgl. Erzgräber: *The Moment of Vision* im modernen englischen Roman, 1984, S. 371.
[221] Bevor Clarissa (Meryl Streep) in der Filmsequenz den Blumenladen betritt, läuft Michael Cunningham als Passant an ihr vorbei. Somit begibt er sich in seine eigene Fiktion und verleugnet seine Sicht als Autor.

geberrolle zu entsprechen und gleichzeitig Richards versiegenden Lebenswillen zu retten. Sie ist gleichzeitig seine Freundin, Krankenschwester, Muse und die Hauptfigur seines Romans.[222] Die beiden verbindet eine gemeinsame Vergangenheit, eine tragisch-einseitige Liebesbeziehung, die sich jedoch in der Erinnerung an einen einzigen glücklichen Augenblick verdichtet, nämlich in der einzigen gemeinsamen Liebesnacht in einem Sommer in Wellfleet. Jene Erinnerung spielt im Leben von Clarissa eine ähnlich melancholisch-mythische Bedeutung, wie die Erinnerungen von Clarissa Dalloway an entscheidende Ereignisse aus ihrer Kindheit und Jugendzeit in Bourton, ausgelöst durch ein überraschendes Wiedersehen mit ihrer Jugendliebe Peter Walsh.[223] Aufgrund der unerfüllten Liebe zum homosexuellen Richard, hat sich Clarissa vielleicht bewusst einer Beziehung zu einer Frau zugewendet, da kein anderer Mann an Richard heranreichen kann. Sally deutet einen Beziehungskonflikt während der morgendlichen Partyvorbereitungen an, als sie auf der Sitzordnung entdeckt, dass sie mit Louis Waters, dem Exfreund von Richard, an einem Tisch sitzt und dies als einen Hinweis von Clarissa deutet.

Aus der gemeinsamen Vergangenheit von Richard und Clarissa resultiert ihr Spitzname ›Mrs Dalloway‹. Wie bereits im Kapitel 2.1.2 angesprochen, signalisiert einerseits die Nennung des Namens eine individuelle, weibliche Perspektive, andererseits wird durch das Weglassen der Vornamen und das Hinzufügen der Familienstandsbezeichnung ›Mrs‹ die Frauenfiguren entindividualisiert. Virginia und Laura widerfahren durch ihre Heirat einen Identitätsverlust. Clarissa, eigentlich eine unabhängige und unverheiratete Frau der Gegenwart, wird durch ihren Spitznamen ›Mrs Dalloway‹ von ihrem platonischen Freund entindividualisiert. Orientiert an der literarischen Vorlage *Mrs Dalloway* leiden beide Clarissa-Figuren unter einer Form des Identitätsverlusts, durch den Verlust ihres Namens.[224] Clarissa Dalloway wurde zu »Mrs Richard Dalloway«[225] und Clarissa Vaughan wurde durch Richard zu ›Mrs Dalloway‹. Die Protagonistinnen werden über einen (Ehe-)Mann definiert, identifizieren sich aber nicht vollständig mit dieser gesellschaftlichen Rolle. Beide sind gewandte Gastgeberinnen, die die Konventionen der Gesellschaft beherrschen, doch sie müssen beide eine Balance zwischen ihrem gesellschaftlichen Dasein als ›Mrs‹ und einer innerlichen Leere und Einsamkeit halten. Sie schwanken zwischen ihrem selbstgewählten und ihrem versäumten Leben. An dieser Darstellung kann kritisiert werden, dass Clarissa als sexuell und finanziell unabhängige Frau des neuen Jahrtausends, nicht fähig ist, sich gegen Richards Taufe zur Wehr zu setzen.

---

[222] Clarissa war niemals Richards Lektorin. Vgl. Cunningham: *The Hours*, 1998, S. 222.
[223] Vgl. Winther: *Weibliche Initation in den Romanen von Virginia Woolf und Doris Lessing*, 2005, S. 78–79.
[224] Vgl. ebd., S. 89.
[225] Woolf: *Mrs. Dalloway*, 1996, S. 10.

In *The Hours* werden durch das überraschende Hineinplatzen in die Partyvorbereitungen von Louis Waters, einem alten Jugendfreund von Clarissa und Richards früherem Geliebten, die angestauten Gefühle und Erinnerungen der gemeinsamen Vergangenheit ausgesprochen. In der emotionalen Küchensequenz ist Louis Clarissas Spiegelfigur: Er führt ein unabhängiges, von Richard losgelöstes Leben in San Francisco, hat sich im Gegensatz zu Clarissa mit der Vergangenheit auseinandergesetzt und sich in einen Schauspielschüler verliebt. In *The Hours* ist die männliche Figur Louis streckenweise die Fokalisierungsinstanz. So wird in dem vierten Mrs. Dalloway-Kapitel der spontane Besuch von Louis als ein ständiger Wechsel der Wahrnehmungsperspektiven zwischen Louis und Clarissa inszeniert. Es wird dabei eine nahezu gleichberechtigte Innenansicht in beide Figuren gewährt. Da diese Textstelle nicht nur innerhalb der Mrs. Dalloway-Sequenzen zentral angeordnet, sondern sich darüber hinaus auch noch in der Mitte des Romans befindet, kann diese Darstellungstechnik als eine Semantisierung und Inszenierung der Gleichberechtigung der weiblichen und männlichen Perspektiven gedeutet werden. Doch bereits die Quantität weiblichen Perspektiven der drei zentralen Frauenfiguren spricht gegen diese These. Zwar signalisiert der Text durch die Inszenierung der Innenansichten männlicher Figuren ein Bewusstsein gegenüber männlichen Perspektiven und gibt diesen eine Stimme. Aber obwohl kurzzeitige Innenansichten in Leonard, Dan, Richie oder eben Louis gewährt werden, sind ihre Stimmen im Vergleich zu den Frauenstimmen lediglich ‚Randbemerkungen', womit der Roman aus einer feministischen Perspektive die Umkehrung von männlich-weiblichen Dominanzverhältnissen vornimmt und einen weiblichen Emanzipationsakt vollzieht.

Das Aufeinandertreffen im Film von Louis und Clarissa wird konventionell im Schuss-Gegenschuss-Verfahre inszeniert. Auffällig ist abermals die Küche als Ort des Geschehens. Sowohl Virginia führt dort ein aufwühlendes Gespräch mit ihrer Köchin Nelly, wie auch Laura und Kitty, die sich für ihre Unterhaltung an den Küchentisch setzen. Die Küche ist ein traditioneller weiblicher Handlungsort. Sie zählt zum Bereich weiblicher Handlungssphären und ist somit auch weiblich konnotiert. Der Film lässt die ambivalente Situierung der Küche als einen Ort von Konflikten und Selbstentfremdung erscheinen, hier realisieren alle drei Frauen ihre Distanz zur Wirklichkeit. Besonders bei Virginia und Laura symbolisiert die Küche die erdrückende Häuslichkeit, der sie entfliehen wollen.

Clarissa Dalloway erhält im Roman *Mrs Dalloway* ihre Erkenntnis durch das Wiedersehen mit Peter und Clarissa Vaughan, da sich die aufgestauten Gefühle entladen durch die Konfrontation mit Louis in ihrer Küche. Im Roman empfindet Clarissa gegenüber Louis und seiner Liebschaft mit einem jüngeren Mann innere Zufriedenheit und findet ihn lächerlich.

Hier findet eine ähnliche Umkehrung der Rollenklischees statt wie bei Virginia und Leonard, denn Louis hat einen Zusammenbruch in der Küche, der im Weinen endet, so dass er als sehr emotional und sensibel charakterisiert wird. Seine Darstellung im Roman erinnert an die ‚typisch' weibliche Hysterie. Clarissa beherrscht die Küchenkrise, bleibt emotional stabil und überlegen, wodurch sie ‚typisch' männlich inszeniert wird. Im Film werden die Rollen vertauscht, indem Louis nachfragt: »You think I'm ridiculous?« und Clarissa daraufhin, typisch weiblich, zusammenbricht:

> »What I mean is: to face the fact we've lost those feelings for ever. […] Explain to me! Why is this happening? […] It's too much. It's just too much. You fly in from San Francisco. I've been nursing Richard for years […] And all that time I've held myself together … no problem […] One morning. In Wellfleet. I'd been sleeping with him and I was on the back porch. He came out. He put his hand on my shoulder. ›Good morning, Mrs. Dalloway.‹ […] And ever since then, I've been stuck. […] I mean, with the name. […] And now you walk in … to see you walk in. Because I never see you. Look at you! […] Anyway, it doesn't matter. It was you he stayed with. It was he lived with. You'll see when he comes. He's still Richard. His mind wanders and he's in a lot of pain. But there's some constant quality. There's his Richard-ness.«[226]

Es wird deutlich, dass Clarissa sich nicht mit der damaligen Situation auseinander gesetzt hat und als pflegende Freundin nie einen Abstand von Richard gewinnen konnte, um sich von ihm frei zu machen. Während des Gesprächs in der Küchenszene spricht Louis die mögliche Erlösung für Clarissas Schicksal aus: »The day I left him I got on a train and made my way across Europe. I felt free for the first time in years.«[227] Somit wird Clarissa sich der beneidenswerten Situation von Louis bewusst. Sie ist nicht so selbstbestimmt, wie anzunehmen ist, obwohl sie in der privilegierten Position ist. Sie versucht, es jedem Recht zu machen. Das äußert sich in dem Augenblick, als Louis nach einem einfachen Glas Wasser fragt, bringt Clarissa zwei Gläser Perrier-Wasser mit Eis und Zitrone. Sie versucht die perfekte Frau, die perfekte Gastgeberin, der *angel in the house* zu sein. Ihr Lebensmittelpunkt ist Richard, selbst in den Beziehungen zu Sally, Julia und auch Louis. Richard spielt in jedem Leben eine Rolle und besonders in Clarissas nimmt er mehr Platz ein als die anderen. Durch das typisch-weibliche Verhalten verhaftet Clarissa im Stereotyp und das weibliche Selbstentwurfsspektrum wird in der Verfilmung eingeschränkt.

Indem Richard seiner damaligen Geliebten den Namen einer Romanfigur überträgt, bedient er eine Art Liebes- oder Beziehungskonzept. Clarissa wird angesichts ihrer auferlegten Rolle zeitlebens zu einem imaginären Konstrukt, das seine Wesenszüge aus der Literatur speist. Gleichzeitig erinnert sie sich und wird immer wieder an die eigentliche, erotisch motivierte Liebesbeziehung zu Richard erinnert, die lediglich aus einer einzigen Nacht bestand. Sinnigerweise fand am nächsten Morgen die Umbenennung von Clarissa in Mrs. Dalloway

[226] Hare: *The Hours*, 2002, S. 67–70.
[227] Ebd., S. 70.

statt. Aufgrund ihrer unterschiedlichen sexuellen Neigung wird die unmögliche und missglückte Liebesbeziehung seitdem durch Richards Verwendung des Namens ›Mrs Dalloway‹ immer wieder verbal artikuliert und damit aktualisiert. Woolfs Roman wird durch diesen Akt der ständigen sprachlichen Wiederholung erotisch aufgeladen und zum Synonym für geschlechtliche Liebe beziehungsweise zum Symbol für deren Unmöglichkeit. Darin liegt die ablehnende Haltung Clarissas gegenüber ihrem Spitznamen begründet. In *The Hours* wurden neben Clarissa Dalloway auch Isabel Archer oder Anna Karenina als Namensgeberinnen genannt, aber der identische Vorname ließ Richard keine andere Wahl.[228]

Gegen die ablehnende und frustrierte Haltung Clarissas gegenüber Richard steht die Filmszene, welche das Mutter-Tochter-Gespräch von Clarissa und Julia zeigt. Clarissa ist aufgrund ihrer ‚Küchenkrise' mit Louis noch sichtlich mitgenommen. Julia taucht für die Partyvorbereitungen auf und währenddessen beschreibt Clarissa ihre Frustration gegenüber dem undankbaren und hart urteilenden Richard, der sie und ihr Leben als trivial bezeichnet. Sie ist sich ihres aus Richards Sicht oberflächlichen und eingefahrenen Lebensstils bewusst und nimmt dies aus einem inneren Pflichtgefühl für Richard hin. Dies bedeutet aber die Vernachlässigung ihrer Beziehung zu Sally und Julia. Ihre Tochter agiert in der Szene als die Stimme der Vernunft und fokussiert ihre Mutter wieder als Mensch. Kurz vor Ende der Szene offenbart sich Clarissa gegenüber Julia:

> »I remember one morning. Getting up at dawn. There was such a sense of possibility. We were going to do everything. Do you know that feeling? […] I remember thinking: ›This is the beginning of happiness‹. That's what I thought. ›So this is the feeling. This is where it starts. And of course there'll always be more.‹ It never occurred to me: it wasn't the beginning. It *was* happiness. It was the moment, right then.«[229]

Clarissa bewertet jene einzige Liebesnacht mit Richard als einzigen wirklich glücklichen Moment ihres Lebens. Somit verdrängt diese blasse Erinnerung sogar die Geburt ihrer Tochter, generell der glücklichste Moment einer Mutter. Sie lebt nur wirklich, wenn sie bei Richard ist und wenn sie nicht bei ihm ist, kommt ihr alles so albern vor. Clarissa lebt in der Vergangenheit. Diese Vergangenheit mit Richard in Wellfleet wird glorifiziert, seither hat Clarissa nie wieder diesen Glücksmoment erfahren. Wie auch Richard versucht sie, die Sehnsucht des vergangenen Augenblicks als einen unbeschwerten heterosexuellen Urzustand zu

---

[228] Vgl. Cunningham: *The Hours*, 1998, S. 10. Isabel Archer ist die Protagonistin aus Henry James Roman *The Portrait of a Lady* von 1881 (Nicole Kidman spielte Isabel in der Verfilmung von 1996). Anna Karenina ist die titelgebende Figur von Lew Tolstois Roman *Anna Karenina* von 1877. Eine der ‚großen' Geliebten des bürgerlichen Realismus, sie ist in einer Ehe gebunden, die sie bricht.
[229] Hare: *The Hours*, 2002, S. 87.

bewahren. Aber der Augenblick ist nicht wiederholbar: „Der Augenblick war alles, der Augenblick war genug.“[230]

Die Figurenkonstellation von Clarissa und Richard gleicht der von Clarissa Dalloway und Septimus Warren Smith. Dennoch gibt es eine Abweichung, denn Clarissa und Richard sind keine Doppelgänger, wie Clarissa und Septimus im Roman. Die zeitliche als auch erotische Distanz birgt eine Unwiederholbarkeit der vergangenen Ereignisse. Durch die Vergangenheit wird ihr altes Ich getötet und durch die Gegenwart begraben. Die missglückte Beziehung zwischen Richard und Clarissa ähnelt auch der Beziehung zwischen Clarissa Dalloway und Sally in Woolfs Roman, allerdings sind hier Homo- und Heterosexualität vertauscht.[231] Wie aus den Gesprächen deutlich wird, ist die Beziehung der Beiden nach jener mythisch-erotisch aufgeladenen Nacht stagniert. Die Geschichte Clarissas illustriert besonders konsequent das zentrale Vorhaben Woolfs, in ihrem Roman *Mrs Dalloway* das ganze Leben einer Frau in diesem einzigen Tag und in einem einzigen Tag ihr ganzes Leben darzustellen. Clarissa erfüllt in Richards Leben neben den bereits genannten Rollen, die der Mutter, der Ehefrau sowie der Krankenschwester. Indem ihr in seinem Leben eine mutterähnliche Funktion zufällt, füllt sie Lauras Lücke, die sich nach ihrer verzweifelten Flucht in Richards Leben aufgetan hat. Es bleibt zu vermuten, dass der Schriftsteller Richard jene verflossenen, pikanten Momente der Vergangenheit in seinem einzigen, autobiographisch geprägten Roman festgehalten hat. Der Titel ist für die Rezipienten nur flüchtig zu erkennen: *The Goodness of Time*.[232] Ein verknüpfender Ausdruck der Geschichte ihrer Beziehung.

Im Film wird dies in der Szene des Blumenkaufens angedeutet. Die Blumenverkäuferin Barbara erweist sich als Leserin jenes fiktiven Romans und erkennt hinter der Romanfigur ihre Kundin Clarissa. Auch Louis nimmt während seines Besuchs den ‚schwierigen‘ Roman aus Clarissas Regal und macht ihn und damit Richards Talent lächerlich. Die Ebenen von Literatur und Film, von diegetischer Realität und Fiktionalität durchdringen sich demnach im Leben von Clarissa und Richard. Einerseits dient Richard sein Roman als ein Medium „mit der Schrift als einem Gedächtnismedium, das Selbstverewigung über kontinuierliche Lesbarkeit sichert“[233], denn:

> „[…] die Schrift ist nicht nur Verewigungsmedium, sondern auch Gedächtnisstütze. Schrift ist zugleich Medium und Metapher des Gedächtnisses. Der Vorgang des Aufschreibens und Einschreibens ist die äl-

[230] Bronfen: *Virginia Woolf*, 2000, S. 43.
[231] Mehr zum *crossing* von homo- und heterosexuellen Leidenschaften, Begehren und Identifikation. In: Butler: Undoing Gender, 2009, S. 220–234.
[232] Richards Roman steht in Clarissa Regal zwischen seiner Fotografie und *Hogarth Press*-Ausgaben von *Mrs Dalloway*, *The Waves* und *The Years* von Woolf.
[233] Assman, Aleida: *Erinnerungsräum*e. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächnisses. München: C.H.Beck 2003, S. 182.

> teste und durch die lange Mediengeschichte hindurch immer noch aktuellste Metapher des Gedächtnisses.“[234]

Andererseits jedoch eröffnet die Literatur als Ort der Selbstinszenierung die Möglichkeit der fiktionalen Manifestation von Wünschen und Begierden. Der Tod von Laura im Medium der Schrift, jener literarische Muttermord, enthüllt Richards Roman, in gewissem Sinne als Schrift eines verlorenen Sohnes, als die Fiktion einer Fiktion.[235]

Indem Clarissa zusätzlich die Rollen der Ehefrau und der Krankenschwester übernimmt, wird ihre Figur mit Virginias Ehemann Leonard in Verbindung gebracht. Die unterschiedlichen Ebenen werden somit bis ins Detail miteinander verwoben. Cunninghams Roman, den der Film umsetzt, funktioniert wie ein klassisches Gedicht: Die Namen, die Dinge, die Geschichten reimen sich.[236] Die Verbindung von Leonard und Virginia mit Richard und Clarissa wird in Richards Suizidszene besonders augenfällig. Richard ist die Künstlerfigur im Film, wie Septinus Warren Smith im Roman *Mrs Dalloway*. Seine abgesonderte Existenz durch die fortgeschrittene Aids-Erkrankung in seiner dunklen Wohnung, wird für ihn zu einem unerträglichen inneren Gefängnis, so dass sein Leidensdruck zu groß wird und er nur noch den Tod als Ausweg aus seiner Situation sieht.

Zu Beginn der Filmszene überrascht Clarissa zu früh Richard in seiner Wohnung, um ihn für die Preisverleihung und anschließende Party abzuholen. Der durch einen Tablettencocktail wahnsinnig randalierende Richard reißt alle Verdunklungen von den Fenstern und lässt sinnbildlich das Licht der Erkenntnis zu sich durchdringen. Während des Gesprächs offenbart sich Richard:

> »But I have to face the hours, don’t I? The hours after the party. And the hours after that. […] I’ve stayed alive for you. […] But now you have to let me go.«[237]

Clarissa ist fassungslos und versucht besorgt Richard mit Erinnerungen an den gemeinsamen Morgen in Wellfleet und durch die Beschreibung ihres simultanen Tagesablaufs zu *Mrs Dalloway* zu besänftigen. Noch auf der Fensterbank, kurz vor seinem Sprung, zitiert Richard jene Worte aus dem Abschiedsbrief von Virginia Woolf an ihren Mann Leonard, die den Rezipienten aus dem filmischen Prolog vertraut sind: »I don’t think two people could have been happier than we have been.«[238] Mit dem Zitat imitiert er den Selbstmord eines anderen Au-

---

[234] Assman: *Erinnerungsräum*e, 2003, S. 184–185.
[235] Der Titel von Richards Roman wird in *The Hours* nicht genannt, diese Leerstelle ist ebenso bedeutsam, wie der Titel *The Goodnesss of Time*, welcher für den Film erfunden wurde.
[236] Kilb, Andreas: *Das Wasser des Scheidens fließt, wohin es will*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, vom 26.03.2003, Nr.72, S.41, <http://www.faz.net/s/RubCC21B04EE95145B3AC877C874FB1B611/Doc~E3 005-8881DC694F2C992BE4BDCDDCF427~ATpl~Ecommon~Scontent.html> Zugriff: 26.10.2009.
[237] Hare: *The Hours*, 2002, S. 102–103.
[238] Ebd., S. 3+107.

tors. Sein Selbstmord imitiert, auf der einen Seite, das Leben und auf der anderen Seite, die Kunst, da er damit auch Septimus‘ Selbstmord wiederholt.

Dieses vermeintliche, gemeinsame Lebensglück verdankt sich vor allem der Tatsache, dass sich Clarissa in die selbstgewählte Abhängigkeit mit Richard begeben hat. Diese Art der inneren Gefangenschaft ist das Resultat einer durch und durch weiblichen Aufopferung, die von einer beständigen rastlosen Bemühtheit zeugt und gleichzeitig einen Verdrängungsmechanismus offen legt, da Clarissa sich um alles kümmert. Neben ihrer Tochter und ihrer Lebensgefährtin kümmert sie sich vor allem um den kranken Richard. Sie kocht und organisiert für ihn eine Party, die er gar nicht will. Sie geht in ihren Aufgaben auf, im ersten Moment der Ruhe wird sich jedoch ihrer selbst und wie sie die Wirklichkeit wahrnimmt bewusst. Damit würde das Kartenhaus ihres Beziehungsgeflechts zusammenfallen. Es ist ein Satz von Richard, der jene selbstvergessene Rastlosigkeit besonders prägnant auf den Punkt bringt: »Oh Mrs. Dalloway, always giving parties to cover the silence...«[239] Dieser Satz erinnert an den bereits zitierten Satz von Virginia: »Someone has to die in order that the rest of us should value life more.«[240] Jener Satz war eigentlich bezogen auf ihre Figur des Septimus, den Dichter aus *Mrs Dalloway*, aber Richard ist nichts anderes als dessen Doppelgänger und somit letztlich der Doppelgänger von Virginia. Die Konstellation der Figuren lässt ein komplexes Geflecht von Beziehungen in *The Hours* entstehen. Mit der Doppelgängerstruktur spannt Daldry ein von Kontrasten und Parallelen durchzogenes Feld, das von Anspielungen, Metaphern und Leitmotiven strukturiert wird.[241] Folglich ist auch Richards Suizid ebenso selbstlos und schicksalhaft zu bewerten, wie der Tod Septimus’. Clarissas jahrelangem lebendigen Begrabensein unter all ihren uneigennützigen Handlungen wird ein abruptes aber erlösendes Ende entgegen gesetzt. Nun kann sie sich ihrem Leben zuwenden. Nach dem Tod von Richard fehlt allerdings noch das finale Treffen mit Laura, um das ganze Erkenntnisspektrum zu begreifen. Wie im vorherigen Kapitel bereits analysiert und interpretiert, werden dadurch zwei Zeitebenen zusammengeführt. Und so endet der Roman von Cunningham:

> »And here she is; herself; Clarissa; not Mrs. Dalloway anymore; there is no one now to call her that. Here she is with another hour before her.«[242]

Clarissa hat ihre Identität gefunden. Bereits *Mrs Dalloway* endet mit Peters Worten: »It is Clarissa, he said. For there she was.«[243] Im Gegensatz dazu bleibt das Ende von *The Hours* offener, denn der kathartische Effekt für Clarissa durch den Tod Richards wird nicht explizit

---

[239] Hare: *The Hours*, 2002, S. 26.
[240] Ebd., S. 111.
[241] Bettinger: *Das umkämpfte Bild*, 1993, S.137
[242] Cunningham: *The Hours*, 1998, S. 226.
[243] Woolf: *Mrs. Dalloway*, 1996, S. 144.

verbalisiert, sondern soll anhand der schauspielerischen Darstellung entschlüsselt werden. Durch das Gespräch mit Laura und durch das Erkennen deren Leben als ‚Negativbeispiel' kann Clarissa ihr eigenes Leben mehr wertschätzen. Laura sagt Clarissa, dass sie sie um ihr scheinbar glückliches Leben beneide. Damit endet der Film mit der traurigen Erkenntnis, dass erst Zerstörung und Tod einen Menschen aufzuwecken vermögen und darin „das Zeichen des Lebens zu erkennen."[244]

Die Privilegierung der weiblichen Figurenperspektive wird im Roman durch weitere interessante Textstrategien unterstützt. Zwar wird den männlichen Perspektiven, wie oben erwähnt, vereinzelt eine Stimme gegeben, doch kommen diese Stimmen gerade nicht in für die weiblichen Protagonistinnen entscheidenden lebensbestimmenden Momenten ‚zu Wort'. Es wird vielmehr in solchen Momenten dezidiert auf die männliche Sicht verzichtet. Ein gutes Beispiel ist insbesondere die Szene in der siebten Mrs. Dalloway-Sequenz, in der Richard sich vor Clarissas Augen aus dem Fenster stürzt. In diesem Abschnitt wird keinerlei Zugang zu Richards Erlebniswelt gewährt. Seine Handlungsmotivation und seine Emotionen bleiben verborgen, wodurch in einem Kontrasteffekt die Identifikation mit Clarissas Wahrnehmungsperspektive intensiviert wird. Mit den Augen Clarissas verfolgen die Rezipienten beeindruckend und konsequent Richards Todessturz und werden dadurch unmittelbar Zeuge ihrer Erfahrungswelt:

> »She reaches the window in time to see Richard still in flight, his robe billowing, and it seems even now as if it might be a minor accident, something reparable. She seems him touch the ground five floors below, sees him kneel on the concrete, sees his head strike, hears the sound he makes, and yet she believes, at least for another moment, leaning out over the still, that he will stand up again, groggy perhaps, winded, but still himself, still whole, still able to speak.«[245]

Die ständige Wiederholung des Wortes ›see‹ liest sich wie eine Leseranweisung und eine zeitlupenartige Darstellungstechnik. Zunächst wird der im Fall flatternde Morgenmantel, der Aufschlag und der am Boden liegende Körper beschrieben, das Mitverfolgen dieser tragischen Szene wird durch den Tempuswechsel ins Präsens vermittelt, welcher die Unmittelbarkeit und die Unfähigkeit Clarissas verdeutlicht, zu begreifen, was gerade direkt vor ihren Augen passiert. Clarissa denkt nicht, sondern sieht. Und als befände sich hinter der Figur Clarissas eine Kamera, die die Sicht auf das Geschehene aus ihrer Perspektive mitverfolgt, so folgen die Rezipienten ihr ans Fensterbrett und schauen mit ihr zu Richard hinunter. In *The Hours* wird das anschließende Fallen von Richard nach dem Fenstersturz durch eine Großauf-

[244] „Es mag sein, dass das, was richtig ist und was gut ist, darin besteht, offenzubleiben für die Spannungen, die auch die grundlegendsten Kategorien heimsuchen, die wir brauchen -, darin besteht, um die Unwissenheit im Kern dessen zu wissen, was wir wissen und was wir brauchen, und in dem, was wir durchmachen, ohne Gewissheit zu haben, was kommen wird, das Zeichen des Lebens zu erkennen." Butler: Undoing Gender, 2009, S. 69.
[245] Cunningham: *The Hours*, 1998, S. 200.

nahme außerhalb des Gebäudes gezeigt. Die Rezipienten verfolgen den Sturz als Passant auf der Straße.

Interessanterweise bilden in der multifokalisierten Stimmenvielfalt des Romans nicht nur männliche Stimmen die ‚Gegenstimmen' zu den drei zentralen Frauenfiguren, sondern es wird auch noch die Innenansicht in zwei andere Frauenfiguren gewährt. Einerseits iu Sally, Clarissas Lebensgefährtin, und andererseits in Mary Krull, eine Freundin von Julia. Durch den quantitativ im Vergleich zu den männlichen Figuren recht großen Raum, den die Innensichtdarstellungen dieser zusätzlichen weiblichen Figuren einnehmen, wird ihre Gewichtung für die Interpretation relevant. Beispielsweise löst Sally im sechsten Mrs. Dalloway-Kapitel Clarissa als Fokalisierungsinstanz vollständig ab, indem sie in diesem Abschnitt konsequent das Wahrnehmungssubjekt bildet. Clarissas Perspektive erfährt durch diese Darstellungsänderung eine drastische Modifizierung, die Eigenwahrnehmung Clarissas wird durch die Fremdwahrnehmung Sallys explizit ergänzt und damit im Sinne diskrepanter Informiertheit für die Rezipienten erweitert.[246] In *The Hours* ergibt sich aus der kontrastiven Figurenkonstellation von Clarissa und Mary Krull eine zusätzliche Relativierung der Dominanz von Clarissas Perspektive. Mary ist eine Vertreterin der *queer theorie*, die in offensichtlichem Gegensatz zu der aus ihrer Perspektive konservativen Lesbierin Clarissa deutlich andere Werte und Normen vertritt. Indem Cunningham zwei Figuren mit so unterschiedlichen geschlechterpolitischen Positionen aufeinandertreffen lässt, inszeniert er zum einen die Vielfalt und oft beobachtete Unvereinbarkeit unterschiedlicher feministischer Perspektiven und macht damit zum anderen die Thematik politisch-feministischer Lebensformen explizit zum diskussionswürdigen Thema. Durch die Tatsache, dass die Begegnung zwischen Clarissa und Mary in Form von quantitativ sich entsprechenden, wechselnden Innenansichten inszeniert ist, schafft die Darstellung die formale Voraussetzung für eine gleichberechtigte Präsentation beider Perspektiven. Dadurch, dass keine der beiden Perspektiven letztendlich als die eindeutig ‚bessere' präsentiert wird, wird es die aktive Aufgabe der Rezipienten, sich für eine der beiden Möglichkeiten zu entscheiden oder beide präsentierten feministischen Lebensformen abzulehnen oder anzunehmen. Im Zuge der Darbietung einer ambivalenten Identifikationsmöglichkeit wird damit ein aktiver Reflexionsprozess über einen dezidiert gender-orientierten Inhalt auf der Interpretationsseite angeregt. Die Präsentationsform trägt also maßgeblich zu einer den derzeitigen, patriarchalen Zustand in Frage stellenden Perspektivisierung bei.[247] Durch die Reduzierung der eingesetzten Charaktere im Film *The Hours* fällt die Figur der Mary für die Filmanalyse weg und beschneidet die Multiperspektive.

[246] Vgl. Stritzke: Multiperspektivische Darstellungstrategien in *The Hours*, 2006, S. 357.
[247] Vgl. ebd., S. 358.

Es zeigt sich in dem eben geschilderten Phänomen, dass im Roman die Wahrnehmungsdominanz der zentralen Frauenfiguren durch eine Vielzahl von weiteren männlichen und weiblichen Perspektiven relativiert und/oder ergänzt wird. Während die männlichen Stimmen primär einen Kontrast von ‚Männlichkeit' versus ‚Weiblichkeit' illustrieren, kreiert die kontrastive Darstellung von drei zentralen mit weiteren weiblichen Perspektiven eine komplexe Vielfalt von ‚weiblichen' Perspektiven. Diese Pluralisierung weiblicher Sichtweisen verweist auf die Konstrukthaftigkeit des Konzepts ‚Weiblichkeit', das bereits in seiner singulären Verwendung eine vermeintliche Homogenität signalisiert, die nicht der konkreten Lebenswirklichkeit der Frauenfiguren entspricht.

2.4 Gebrochene Männlichkeit und der Tod des Künstlers im Fokus[248]

In *The Hours* treten Männer als Nebencharaktere auf. Das Hauptaugenmerk des Films und der Untersuchung liegt auf den drei Hauptdarstellerinnen. Frauen sind die *Stars* des Films, gerade durch die prominente Besetzung der Frauenrollen mit sehr bekannten Schauspielerinnen. Daneben fällt der Blick auch auf die Männer, denn sie sind in Schwäche inszeniert, sogar in Opferposition. Sie sind sorgenvoll, verletzt und gebrochen, innerlich und äußerlich, sie sind konkret oder symbolisch verwundet und verzweifelt. Dabei wirken sie untypisch, schwach und geplagt von Angst und Furcht.[249] Die gezeigten Männer weinen, artikulieren sich, leiden sichtbar und machen sich lächerlich. Dennoch denken sie über sich und ihre männliche Rolle nach und thematisieren ihre schwierige Situation. Hier wird eine individuelle, von persönlicher Verletzung und emotionaler Belastung gezeichnete Männlichkeit behandelt. Dies verleiht eine große Glaubwürdigkeit und Eindringlichkeit und verweist dabei aber vielleicht auch auf einen größeren problematischen Zusammenhang.[250]

In den vorangegangenen Kapiteln wurden bereits die männlichen Perspektiven von Leonard Woolf, Louis Waters, Dan und Richard Brown in die multiperspektivische Darstellung der weiblichen Hauptprotagonistinnen miteinbezogen. Für dieses Kapitel soll der Fokus auf Richard gerichtet werden, denn er ruft in der Gender-Debatte als homosexueller und aidskranker Künstler den stärksten Kontrast zum dominanten Bild von *white, male, middle-class* hervor. Sein Charakter, ebenso wie die der anderen Figuren, setzt sich aus Wesens-

[248] Die folgenden Ausführungen des Kapitels beruhen auf dem Vortrag *Gebrochene Männlichkeit in Stephen Daldrys The Hours* gehalten im Rahmen des Workshops *Zwischen Medien/Zwischen Kulturen*. Bußer, Steffen: Gebrochene Männlichkeit: Stephen Daldrys Film *The Hours*. In: Dagmar von Hoff/Teresa Seruya (Hrsg.): *Zwischen Medien/Zwischen Kulturen*. Poetiken des Übergangs in philologischer, filmischer und kulturwissenschaftlicher Perspektive. München: Martin Meidenbauer 2011, S. 171–182.
[249] Vgl. Mädler: *Broken Men*, 2008, S. 13.
[250] Vgl. ebd., S. 14–15.

zügen der Protagonisten aus *Mrs Dalloway* zusammen.[251] Er trägt den Vornamen von Clarissa Dalloways Ehemann, somit wird er trotz seiner Homosexualität, als Clarissas potentieller Lebenspartner markiert, als Künstler und Schriftsteller ist er mit dem kriegstraumatisierten Septimus Warren Smith verbunden und wiederholt als an Aids erkrankter Dichter dessen Akt der Selbsttötung. Durch diesen steht Richard zudem direkt mit dem fiktiven Charakter Virginia, als auch mit der Autorin Virginia Woolf selbst in Verbindung, denn sie hat einige Wesenszüge von sich selbst an Septimus verliehen und so verdoppelt er die Figur des Schriftstellers im Film. Krankheit und Tod spielen in der gesamten Literaturgeschichte eine bedeutende Rolle. Die homosexuellen Figuren werden dabei selten von gewöhnlichen Krankheiten befallen, sondern von solchen, die mehr oder weniger im Zusammenhang mit ihrer Homosexualität stehen: Sie ist der Preis für eine verbotene Liebe und Richard bezahlt diesen Preis.[252]

In *Mrs Dalloway* werden die Ärzte Dr. Homes und Sir William Bradshaw als „Inbegriff menschlicher Grausamkeit und Bestialität“[253] eingeführt. Dementgegen treten in *The Hours* dem aidskranken Richard im Jahr 2001 keine Ärzte gegenüber, sondern werden nur erwähnt. Es gibt also einen Unterschied zwischen Septimus, der als Richards literarisches Vorbild im Roman unter der grausamen Behandlung der Ärzte leidet, wohingegen Richard an seiner Krankheit selbst und der dadurch eingeschränkten Lebenslage verzweifelt. Woolfs Gesellschaftskritik geht teilweise verloren, da in *The Hours* Richards derzeitige Krankheitssituation als unveränderlicher Zustand dargestellt wird, an dessen Ende nur der Tod wartet, aber auch aktualisiert wird, denn die Kriegsmetaphorik wird differenziert dargestellt und umgedeutet. In Woolfs Roman richtet sich die Kritik an den Ersten Weltkrieg und seine Nachwirkungen, Cunningham hingegen thematisiert den gegenwärtigen Krieg gegen HIV und Aids.[254]

Die Art der Darstellung der Figur Richard ist schonungslos und daran ist zu kritisieren, dass sein Leben nicht mehr als lebenswert dargestellt wird, *weil* er HIV-positiv ist. Die Repräsentation von Richard baut auf einer Tradition auf, wie Homosexualität in (Hollywood-)Filmen gezeigt wird. Durch die starke Filmzensur mittels des *Motion Picture Production Code* bis 1968,[255] war bis zu den neunziger Jahren die Repräsentation von Homosexualität in amerikanischen Filmen sehr eingeschränkt. Es lassen sich drei Stereotypen beziehungsweise (stereo-)typische Rollen erkennen: Die komische Nebenrolle (*Sidekick*), das Opfer und der

[251] Vgl. Spengler: *The Hours* und *Mrs Dalloway*, 2000, S. 15ff.
[252] Vgl. Popp, Wolfgang: Männerliebe. Homosexualität und Literatur. Stuttgart: Metzler 1992, S. 415.
[253] Erzgräber: *Virginia Woolf*, 1993, S. 67.
[254] Mehr zu Formen der sozialen und gesellschaftlichen Kritik in Mrs Dalloway. In: Haefner, Gerhard: Klassiker des englischen Romans im 20.Jahrhundert: Joseph Conrad, D. H. Lawrence, James Joyce, Virginia Woolf, Samuel Beckett. Begründung der Moderne und Abrechnung mit der Moderne. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1990, S. 321ff.
[255] Vgl. Russo, Vito: *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*. New York: Harper & Row, 1987, S.33.

Mörder beziehungsweise Perverse.[256] Seit den neunziger Jahren, besonders durch Jonathan Demmes *Philadelphia* (1993) ist eine neue, kritische aber auch problematische Repräsentation des Homosexuellen als HIV-Positiven hinzugekommen.

An dieser Stelle wird der Aids-Diskurs kurz angesprochen, um ihn für die Rolle des Richards zu nutzen. Aids hat eine bestimmte Position in den Abhandlungen über Krankheiten und Sexualität, dabei überschneidet Aids sich mit anderen Krankheiten:

> „Als Mikroprozess wird Aids wie Krebs beschrieben: Als Invasion. Liegt der Akzent auf der Übertragung der Krankheit, muss eine ältere, an die Syphilis erinnernde Metapher herhalten: Verunreinigung. (Man bekommt Aids durch Blut oder Samen infizierter Personen oder durch kontaminierte Blutkonserven.) …Aids der Feind, der die Krankheit verursacht, ein Infektionsträger, der von außen kommt.“[257]

Der Krebs lässt die Zellen wuchern, Aids lässt sie sterben. Die Krebsphobie lehrte die Furcht vor einer verunreinigten Umwelt und die Aids-Angst die Furcht vor verunreinigten Menschen und deren verseuchtem Blut. Somit ist das Leben selbst – Blut, Sexualflüssigkeit – der Träger der Verseuchung, denn diese Flüssigkeiten sind potentiell tödlich.[258] Dieser Aspekt verschärft das herausgearbeitete Motiv Wasser als eine Metapher für eine lebensspendende und auch todbringende Flüssigkeit in *The Hours*. Die unzähligen Wassermetaphern können wegen ihrer Widersprüchlichkeit nicht nur unter einer Bewertung gefasst werden.[259] Was den HI-Virus so bedrohlich macht, ist, dass er jahrelang im Körper sein kann, ohne dass er ausbricht oder Symptome auftreten. Er ist eine unsichtbare Bedrohung. Auch in den letzten Jahren wird ungeachtet der weiterentwickelten Forschung und der besseren Medikation in Bezug auf HIV/Aids weiterhin von einer chronischen Erkrankung gesprochen, herrscht im Diskurs die Meinung, dass allein die Infektion, ohne körperliche Beschwerden einem Todesurteil gleichkommt.[260] Dadurch, dass die Krankheit über sexuelle Kontakte verbreitet werden kann und Homosexuelle in Europa und den USA zu einer der ersten gefährdeten Gruppen gehören, wird Aids als eine krankmachende Folge nicht nur des sexuellen Exzesses, sondern auch der Perversion angesehen;[261] die Krankheit gefährdet den „Gesellschaftskörper“[262]. Durch die anfängliche, medizinische Unklarheit über Herkunft, Verbreitung, Therapiemöglichkeit und Übertragungsweisen, wurde Aids zur idealen Projektionsfläche für Ängste, Vorurteile und

---

[256] So spielen Homosexuelle in folgenden Filmen entweder die Opfer oder die ‘perversen’ Mörder: Hitchcock’s *Rope* (USA 1948), Mankiewicz’s *Suddenly Last Summer* (USA 1959), Schlesingers *Midnight Cowboy* (USA 1969), Friedkins *Cruising* (USA 1979), Schraders *American Gigolo* (USA 1980), Levinsons *Sleepers* (USA 1996), and Mendes’ *American Beauty* (USA 1999). Vgl. Schock, Manuel/Kay, Manuela: *Out im Kino*: Das lesbisch-schwule Filmlexikon. Berlin: Querverlag, 2003, hier: S. 452.
[257] Sontag, Susan: *Aids und seine Metaphern*. (übersetzt v. Holger Fliessbach) München/Wien: Carl Hanser Verlag 1989, S. 19.
[258] Vgl. ebd., S. 77.
[259] Bettinger analysiert für *Mrs Dalloway* auch die Unvereinbarkeit und Ambivalenz des Bildspenders Wasser.
[260] Vgl. Weingart, Brigitte: *Ansteckende Wörter*. Repräsentationen von AIDS. Frankfurt: Suhrkamp 2002, S. 9.
[261] Vgl. Sontag: *Aids und seine Metaphern*, 1989, S. 28.
[262] Vgl. Weingart: *Ansteckende Wörter*, 2002, S. 35.

Spekulationen und daher zur „Strafe Gottes“[263] und „Rache der Natur“[264] für Perversion, falschen und/oder zu viel Sex. Daneben wurde es als Dekadenzphänomen, Zivilisationskrankheit und als *memento mori* der Vergänglichkeit ausgeformt.[265] Neben den körperlichen Schäden, sind insbesondere Stigmatisierung und Vorurteile aufgrund der Selbstverschuldung häufig, denn Aids hat man nicht, sondern holt es sich. Dadurch, dass die Vorstellungen über Aids weniger damit zu tun hat, was die Krankheit ist, als damit, was sie bedeutet, kann man in diesem Zusammenhang von einer „postmodernen Krankheit“[266] sprechen.

Bei der Figur Richard Brown in *The Hours* ist die Kopplung von Künstler, Krankheit und Tod auffällig und charakteristisch, denn sowohl die Figur Septimus Warren Smith, als auch deren Autorin Virginia Woolf werden wachgerufen.[267] Beim morgendlichen Besuch von Clarissa bei Richard hält er einen Vortrag, dass er als Künstler gescheitert sei:

> »Because I wanted to be a writer, that's all. […] I wanted to write about it all. Everything that's happening in a moment. The way those flowers looked when you carried them in your arms – this towel, how it smells, how it feels – this thread – all our feelings, yours and mine. The history of who we once were. Everything that's in the world. Everything mixed up. Like it's all mixed up now. […] And I failed. I failed. Whatever you start with, it ends up so much less. Sheer fucking pride and stupidity.«[268]

Anders als Septimus, welcher die Brutalität des Ersten Weltkrieges und der modernen Welt nicht verarbeiten konnte, leidet Richard unter der postmodernen Welt, in welcher der Künstler versagt und alles durcheinander ist, eine Welt, in der Signifikat und Signifikant nicht (mehr) übereinstimmen. Die Krankheit hat ihn an den Rand des gesellschaftlichen Repräsentationssystems gedrängt und der Verlust seiner kreativen Fähigkeit fungiert somit als Ausschluss seiner beruflichen Stellung und funktioniert bereits als sein sozialer, als sein symbolischer Tod. Die Verbindung des sexuellen Außenseitertums des Homosexuellen mit dem geistigen Außenseitertum des künstlerischen Genies, bewirkt eine Verengung der literarischen Bedeutung und der möglichen Erkenntnis:

> „Die Außerordentlichkeit der homosexuellen Normabweichung in der Übersteigerung des künstlerischen Genies bleibt gebunden an das Lebensopfer durch die mythisch metaphorisierte Krankheit zum Tode.“[269]

Im Vergleich zu *Mrs Dalloway* ist ein bewusstes Akzeptieren einer vorübergehenden Isolation zur Selbstfindung unabdingbare Voraussetzung für ein erfülltes Leben. Septimus verhaart in der Isolation, die ihn ins Abseits der Gesellschaft bringt und Ursache seines Todes ist. Claris-

---

[263] Sontag: *Aids und seine Metaphern*, 1989, S. 66.
[264] Ebd., S. 66.
[265] Vgl. Weingart: *Ansteckende Wörter*, 2002, S. 24.
[266] Weingart: *Ansteckende Wörter*, 2002, S. 22, 43ff.+50.
[267] Auch die Figuren aus Thomas Manns *Der Tod in Venedig* (1912), *Der Zauberberg* (1924) oder *Doktor Faustus* (1947) sind durch die Themen Krankheit, Kunst und Tod präsent.
[268] Hare: *The Hours*, 2002, S. 27–28.
[269] Popp*: Männerliebe*. Stuttgart, 1992, S. 418.

sa Dalloway kann diesen Gegensatz durch Septimus Suizid erkennen und ihn letztlich überwinden.[270] Richard bildet hingegen nicht nur ein Gegensatz zur Gesellschaft, sondern auch zur Kunst, was für ihn seine Lebensaufgabe ist. Er zieht seine Identität aus dem Künstlertum. Als er desillusioniert wird, bringt er sich um. Hier steht also die Stellung des Künstlers im Vordergrund, wobei HIV/Aids als Metapher für den postmodernen Zustand angesehen werden kann.

Richards isolierte Position am Rand der Gesellschaft, wird auch durch Kameraeinstellungen visuell betont. Durch den extremen Kamerawinkel, einen *Top Shot*[271], während der Aufzugfahrt Clarissas in Richards Wohnung, kommt es zu einer optischen Täuschung: Auch wenn die Rezipienten wissen, dass der Aufzug nach oben fährt, entsteht gleichzeitig der Eindruck, dass es sich auch um eine Abwärtsbewegung handeln könnte. Clarissa fährt also nach oben in seine Hochhauswohnung und gleichzeitig metaphorisch nach unten in den *Hades*, in Richards (persönliche) Hölle. Clarissa versucht seinen versiegenden Lebenswillen zu retten:

> »That's what we do. That's what people do. They stay alive for each other. The doctors told you: you don't need to die. The doctors told you that. You can live like this for years.«[272]

Durch den ausgemergelten Körper wird der Eindruck vermittelt, Richard befände sich bereits im letzten Krankheitsstadium. Er ist abgemagert, hat einen fahlen Hautton, seine Fingernägel lassen auf Pilzerkrankungen schließen, er leidet an Lichtempfindlichkeit und ist übersät mit Wundmalen, höchstwahrscheinlich Kaposi-Sarkomen, das kanonische Stigma für die visuelle Darstellung von Menschen mit Aids.[273] Diese häufig schubweise auftretenden Symptome zeichnen Aids als progressiv aus, eine Krankheit auf Zeit.[274] Die unübersehbaren Symptome dienen im Film als visuelle Repräsentationen der Aidserkrankung.[275] Der Film zeigt einen männlichen Körper, der von Krankheit und Medikamenten gezeichnet ist, einen Körper in der Krise.[276] Durch den offenen Bademantel, den Richard ausschließlich trägt, bleibt den Rezipienten in den meisten Filmszenen der Blick auf Richards todgeweihten Körper nicht verwehrt.[277] Die Nacktheit birgt aber keine sexuellen Attraktionen mehr, vielmehr legt sie den

---

[270] Vgl. Winther: *Weibliche Initation in den Romanen von Virginia Woolf und Doris Lessing*, 2005, S. 87.
[271] *Top Shot* oder Luftaufnahme ist eine Filmaufnahme aus der Vogelperspektive. Dem *Top Shot* haftet eine Künstlichkeit an, die entweder zum Unheimlichen oder zum Spektakulären tendiert. Er zeigt das Geschehen so, dass es aus dem Rahmen der alltäglichen Erfahrung fällt und gezielt eingesetzt zur Interpunktion des dramatischen Geschehens beiträgt. In der Verwendung der Luftaufnahme liegt ein Verweis auf die Nähe des Todes. Diese Todesnähe macht den *Top Shot* zu einem inzwischen häufig eingesetzten Verfahren. Vgl. Koebner: *Reclams Sachlexikon des Films*, 2007, S. 718–721.
[272] Hare: *The Hours*, 2002, S. 30.
[273] Vgl. Weingart: *Ansteckende Wörter*, 2002, S. 23+208.
[274] Sontag: *Aids und seine Metaphern*, 1989, S. 23.
[275] Vgl. Schappach, Beate: *Aids in Literatur, Theater und Film*. Zur kulturellen Dramaturgie eines Störfalls. Zürich: Chronos 2012, S. 143 ff.
[276] Hißnauer/Klein: Männer - Machos - Memmen, 2002, S. 9.
[277] Richards Badmantel erinnert stark an das Zimmer und die Wäsche seiner Kindheit.

physischen und psychischen Verfall bloß. Wahrscheinlich ist Richard bereits körperlich um die Möglichkeit zur Liebe gebracht worden. Aufgerufen wird die Ikonographie des christlichen Schmerzenmannes, auf dessen Wundmale die Rezipienten blicken.[278] Es geht um ‚Entblätterung', einen Striptease, um die Enthüllung der Wahrheit – einer Wahrheit, die bezogen ist auf den von Läsionen, eigentlich aber von seinem ungeschützt-homosexuellen Leben gezeichneten Körper. Und dennoch drückt der Schauspieler Ed Harris hier eine Männlichkeit aus, der noch anzumerken ist, dass sie einst ungebrochen maskulin, muskulös und gesund gewesen sein muss. Dies wird durch das zweimalige Präsentieren der gerahmten Fotografie eines jungen und gesunden Richard in Clarissas Wohnung visualisiert. Zuerst entdeckt Louis die gerahmte Fotografie seines Exfreundes in Clarissas Bücherregal, durch eine Nahaufnahme können auf Louis Gesicht seine Emotionen abgelesen werden. Sein Gedankenbild wird von Clarissas mahnenden Worten gestoppt: »Louis, you have to prepare yourself. He's very changed.«[279] Am Abend steht die trauernde Laura ergriffen vor dem vitalen Bild ihres toten Sohnes. Über das Medium der Fotografie wird eine Verbindung zwischen den Figuren entwickelt. Wie bereits in Kapitel 2.3.1.1 dargelegt, erfahren die Rezipienten durch eine Überblendung auf das Foto der Braut Laura Brown von der Mutter-Sohn-Beziehung. Nachdem bereits das Medium Buch in dem Film eingeführt wurde, um einen Zusammenhang zwischen den Charakteren als Autor und Leser aufzuzeigen, dient nun auch das Medium der Fotografie als verbindendes Motiv, welches die Handlungsstränge verknüpft. Nach Lauras Flucht nach Kanada hat sie ihren Sohn nicht mehr gesehen. Es wird nur von gelegentlichen Telefonaten berichtet. Somit leben beide, Mutter und Sohn, in der Erinnerung und somit in der Vergangenheit. Dies wird durch die Konfrontation mit den alten Fotografien visualisiert.

Im Mittelpunkt der Untersuchungen der Motive im Film steht die Erkenntnis vom produktiven Charakter der sprachlichen Bilder: „Metaphern rekurrieren somit nicht nur auf Wirkliches, sie schaffen zugleich auch neue Wirklichkeiten."[280] Metaphern können im Schnittpunkt von intertextueller und intratextueller Vernetzung, von diachroner und synchroner Dimension, von geistesgeschichtlicher und diskursanalytischer Untersuchung situiert werden. Aber zuallererst sind Metaphern nicht ein Phänomen bloß der Literatur, sondern der Sprache an sich, so auch in *The Hours*.[281] Um neue Zusammenhänge vermittelbar zu machen, wird das metaphorische Inventar der Sprache und Bilder bei den Rezipienten aktiviert, das nie unbelas-

[278] Vgl. Liebrand, Claudia: Melodrama goes gay. Jonathan Demmes *Philadelphia*. In: Liebrand, Claudia/Steiner, Ines (Hrsg.): *Hollywood hybrid*. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film. Marburg: Schüren 2004, S. 180–181.
[279] Hare: *The Hours*, 2002, S. 65.
[280] Bettinger: *Das umkämpfte Bild*, 1993, S. 56–57.
[281] Vgl. ebd., S. 42.

tet ist, sondern immer auch von vergangenen Diskursen spricht. Der einzelne Sprecher, Autor, Text steht immer schon in einer metaphorischen Tradition. So wird Wissen ebenso tradiert wie auch Einstellungen. Für eine kritische Tendenz gegen die Interpretation, die die Metapher immer mitliefert, plädiert Susan Sontag. Sie hat gezeigt, wie die metaphorischen Konzepte Wissen, Denkweisen und Einstellungen produzieren, die hier zur Ausgrenzung eines Kranken führen, denn Sprache konstituiert Wirklichkeit. Daldry übernahm von Cunningham Metaphern und Leitmotive und dehnte diese aus, um den Film zu strukturieren und inhaltliche Aspekte in den Filmbildern zu ergänzen und zu reflektieren. Einige Motive stammen aus *Mrs Dalloway*, andere stammen aus Biographien und autobiografischen Schriften von Woolf. Im Gegensatz zu Woolf wird der Gebrauch der Motive sowohl auf technischer als auch inhaltlicher Ebene variiert. Daldry verzichtet bei der Motivik auf die Eindeutigkeit zugunsten einer Bedeutungsoffenheit. Es werden Bezüge hervorgerufen, aber gleichzeitig wird ein Festlegen auf bestimmte Deutungsmöglichkeiten vermieden. Dies lässt eine Vielzahl von Möglichkeiten offen, um *Mrs Dalloway* oder Woolf selbst ins Spiel bringen zu können. Somit steht die Strategie, eindeutige Bedeutungsfestlegungen zu vermeiden, ganz in der historischen Tradition von Woolf und *Mrs Dalloway*, die sich ebenso einer eindeutigen Interpretation entziehen

Bei der im vorherigen Kapitel 2.3.3 bereits erwähnten Nostalgie von Clarissa und Richard nach Wellfleet, ist es wichtig festzuhalten, dass Richard nicht nur seine Jugend zurückersehnt, sondern auch eben diesen einen *hetero*sexuellen Augenblick, denn offenbar hat sein *homo*sexuelles Leben ihm das Leid in Form von Aids beschert. Diese Auslegung folgt einer sehr kritischen Rezeption. Dazu passen jedoch seine morgendlichen Worte an Clarissa: »I seem to have fallen out of time.«[282] Wobei diese prophetischen Äußerungen auf seinen verwirrten und von Medikamenten getrübten Geisteszustand zurückzuführen sind. Sein Wahnsinn kann als symbolischer Tod angesehen werden, der zur Wiedergeburt des Protagonisten auf einer anderen Daseinsebene führt. *Madness*[283] ist eine Art Reise in die Unterwelt des Selbst. Bei Richard steigert sich die Präsenz der Vergangenheit zur Halluzination. Für ihn werden Vergangenheit und Gegenwart zu einem Traum, in den er angesichts der Flüchtigkeit des Tages entweicht. Durch den Wahnsinn gelangt Richard in diesen visionären Augenblicken zu einer tieferen Einsicht. Bereits morgens konfrontiert er Clarissa schonungslos:

> »Would you be angry if I died? I think I'm only staying alive for you. […] How many years, coming to the apartment? What about your own life? What about Sally? Just wait till I die. Then you'll have to think of yourself. How are you going to like that?«[284]

[282] Hare: *The Hours*, 2002, S. 26.
[283] Winther: *Weibliche Initation in den Romanen von Virginia Woolf und Doris Lessing*, 2005, S. 84.
[284] Hare: *The Hours*, 2002, S. 29–30.

Wie bereits in Kapitel 2.2.3 angesprochen, kann der Titel ‚Die Stunden' als die Stunden der Wahrheit oder der (Selbst-)Erkenntnis verstanden werden, denn die drei Frauen lassen ihr Leben gewissermaßen von einer ‚Lebenslüge' leiten, der sie sich an jenem gezeigten Tag besonders bewusst werden. Jede der Frauen setzt das Leben einer anderen Person über das eigene, wie Clarissa das Leben von Richard über das ihre, und so sind die Gründe, die sie von einer Loslösung von ihrer derzeitigen Lebenssituation zurückscheuen lassen, um selbst neue Wege zu gehen, aus einem inneren Pflichtgefühl heraus entstanden. An diesem Tag werden Virginia und Laura über Bewusstwerdungsprozesse zu aktivem Handeln animiert und Clarissa erfährt passiv beziehungsweise fremdbestimmt eine Wende in ihrem Leben, denn Richard scheidet durch seinen Selbstmord aus ihrem Leben. Er ist der einzige Charakter in *The Hours*, der offen darüber spricht, was ‚die Stunden' für ihn und generell auch für alle anderen Charaktere bedeuten: »But I have to face the hours, don't I? The hours after the party. And the hours after that.«[285] Richard spricht über das, was die Stunden ausmachen, wie man sie bezwingen und immer wieder von neuem überleben kann. Das Nachdenken und die Vorstellung über die eigene Bestimmung und wie Richard äußert, das, was man sein oder tun sollte und möchte, sei eine Sache, aber der Ort, an dem man diese Vorstellung leben müsse, das sind für ihn ‚Die Stunden'. Für die Figuren sind die Stunden der Inbegriff der Hoffnungslosigkeit, von einem aussichtlosen Kampf gegen widrige Umstände. Wie bereits Virginia, flüchtet auch Richard vor den unerträglichen Stunden, die ihm die Aids-Erkrankung noch bereiten werden.

Richard ist als Mann im Jahr 2001 in einer ähnlichen Situation wie seine Mutter in den fünfziger Jahren, nämlich in einer Krisenstimmung gefangen, mit unabsehbaren Folgen für die eigene Identität. *The Hours* fand für die Krise seines männlichen Selbstbildes nur eine Lösung: Den Suizid. Die Interpretation hat gezeigt, dass Richard eine explizite Verschränkung der Handlungsstränge auslöst. Ob sich aus einer Gender-Perspektive heraus dadurch ein Mehrwert an Erkenntnis ergibt, der durch eine derartige Wendung in der Handlung erreicht wird, bleibt fraglich, zumal diese Darstellungsoption nur allzu leicht als eine den patriarchalen Diskurs bestätigende Perspektivisierung gedeutet werden könnte.

Die Einschränkung der absoluten Offenheit von Lauras Schicksal bedeutet gleich eine zweifache Beschneidung des feministisch-emanzipatorischen Wirkungspotenzials von *The Hours* und seiner Romanvorlage. Erstens besteht die Gefahr einer den patriarchalen Diskurs bestätigenden Lesart und zweitens werden die Rezipienten durch die Explizitmachung der Verbindung zwischen den Handlungssträngen zu sehr angeleitet und lässt keinen Freiraum für eigene Gedanken offen. Im Gegensatz zur literarischen Vorlage, Woolfs *Mrs Dalloway*, die

[285] Hare: *The Hours*, 2002, S. 102.

den Rezipienten durch eine bis zum Ende hin durchgängigen Inszenierung einer offenen Perspektivenstruktur keinen moralischen Zeigefinger entgegenhält, tendiert *The Hours* aufgrund der unmotiviert abschließenden Wendung im Handlungsverlauf dazu, seine zuvor aufwändig inszenierte Offenheit einzuschränken.

Die Konzentration auf die weiblichen Wahrnehmungsperspektiven in den entscheidenden Lebensmomenten der Protagonistinnen verursacht aus einer rezeptionsästhetischen Perspektive in erster Linie die Identifikation mit diesen Perspektiven und vollzieht so eine emanzipatorisch-feministische Geste. Aus einer gender-orientierten Perspektive ist jedoch insbesondere die Tatsache interessant, dass *The Hours* gerade nicht einfach nur drei weibliche Fokalisierungsinstanzen darstellt, sondern diese Dominanz auf komplexe Weise verschachtelt einsetzt, aber auch relativiert, denn damit wird die Geschlechterinszenierung mehr als nur eine schlichte Darstellung weiblicher Perspektiven. Vielmehr werden drei individuelle, sehr unterschiedliche weibliche Stimmen in eine Vielzahl anderer männlicher und weiblicher ‚Gegenstimmen' eingebettet und damit als Teil eines nicht mehr nur weiblichen, sondern grundsätzlich geschlechtlich codierten Zusammenhangs sichtbar gemacht. Es vollzieht sich damit erneut die oben beschriebene Inszenierung des Spannungsempfindens einzelner Individuen im Kontext einer sozialen kollektiven multigeschlechtlichen Gesellschaft, die auf der Ebene der multifokalisierten Darstellungsoption zum Ausdruck kommt.[286]

2.5 »Honey, it's not a performance« – Gender-Performanz

Clarissa Vaughan wehrt mit: »Honey, it's not a performance.«[287] Richards Einwand ab, dass er den *Carrouthers Prize for Poetry* für sein Lebenswerk nur aufgrund seiner Aids-Erkrankung erhält. Darauf entgegnet er: »Of course it is. I got the prize for my performance.«[288] Fast unbemerkt fällt im morgendlichen Gespräch der Beiden der zentrale Begriff *performance* und wird somit direkt im Film aus- und angesprochen. Damit werden gleichzeitig mehrere Wortbedeutungen des Performanzbegriffs angestoßen.

Der mittlerweile weit gefasste Begriff ersetzt Bezeichnungen wie Inszenierung, Repräsentation und Aufführung. In diesem Zusammenhang ist auch der wechselnde Einsatz der Begriffe Performativität, Performanz und Performance festzuhalten. Das ‚Performative' wurde zum kulturellen Leitbegriff mit vielgestaltiger Verwendbarkeit und Mehrdeutigkeit.[289]

---

[286] Vgl. Stritzke: Multiperspektivische Darstellungstrategien in *The Hours*, 2006, S. 356–357.
[287] Hare: *The Hours*, 2002, S. 25.
[288] Ebd., S. 25.
[289] Vgl. Hoff, Dagmar von: Performanz/Repräsentation. In: Braun, Christiane von/Stephan, Inge (Hrsg.): Gender @Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. Böhlau: UTB 2004, S. 163.

Zum einen ist die ›Performance‹, die ‚Vorführung', eine schauspielerische oder künstlerische Darstellung. David Hare als britischer Dramatiker, Theatermann und Drehbuchschreiber von *The Hours* erklärte dazu:

> »A play is not actors, a play is not a text; a play is what happens between the stage and the audience. A play is a performance.«[290]

Somit beschreibt Hare, ebenso wie die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte, die ›Performance‹ als eine szenische Darstellung (Inszenierung) eines literarischen Textsubstrats und der Herstellung eines besonderen Verhältnisses zwischen Schauspieler und Zuschauer. Zentral ist dabei das Verhältnis und die Neudefinition des ‚Dazwischen' von Produzent und Rezipient(en).[291] Aber auch der für die *Gender Studies* zentrale, von Judith Butler geprägte Begriff *Performance*, beziehungsweise zu Deutsch Performativität/Performanz, wird angerissen. Obwohl der Begriff der Performanz von *performance* kommend seine Wurzeln in der Ästhetik und nicht in der Sprachphilosophie hat, wurde er mit dem Konzept der Performativität zusammengebracht. Butler hat in ihrer Analyse des Dokumentarfilms *Paris Is Burning*[292] einen ersten Versuch unternommen, über die Performanz von SchauspielerInnen innerhalb des Rahmens der Performativität zu diskutieren.[293]

Im Folgenden wird demonstriert, wie das Konzept der Performativität in der Beschreibung einer Filmperformance funktionieren könnte. Somit werden gleich mehrere Diskurse angestoßen und aus diesem Grund wird in diesem Kapitel der *Performance*-Aspekt für die Multiperspektivische Gender-Darstellung beachtet und produktiv gemacht. Die doppelsinnige Schnittstelle des *Performance*-Begriffs unter Berücksichtigung der *Gender Studies*, feministischer Filmwissenschaft und der Medialität des Geschlechts soll positioniert werden, um anschließend die eben erwähnten Bedeutungen mit der Filmrezeption zu verknüpfen. Die Verfilmung wird getragen von namenhaften und überzeugenden SchauspielerInnen, die mit ihrer *performance* zur Analyse, Interpretation und Rezeption von *The Hours* beitragen. Da die Rezeption des Films die Perspektive der Rezipienten modifiziert, wird abschließend geklärt, welchen Beitrag der Film für die Gender-Debatte leistet.

In dieser Arbeit liegt der Fokus auf Gender. Die Kategorie Gender wird nicht als biologisch-substanziell, sondern performativ begriffen. Gender-Konfigurationen werden mithin als konstitutiv für mediale Performationen bestimmt. Mit dieser Perspektivierung ist auf die *Gen-*

---

[290] Homden, Carol: *The plays of David Hare*. Cambridge: Cambridge Univ. Press 1995, S. 45.
[291] Erika Fischer-Lichte entwickelt in ihrer grundlegenden Studie eine *Ästhetik des Performativen*, die den Begriff der Aufführung in den Mittelpunkt stellt. Sie macht zudem aufmerksam, dass ihre gegebenen Definitionen nicht widerspruchsfrei mit denen von Judith Butler zu vereinbaren sind. Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004.
[292] *Paris is Burning* (USA 1990) R: Jennie Livingston.
[293] Vgl. Seier: *Remediatisierung*, 2007, S. 34ff.

der-Performance-Theorie von Judith Butler verwiesen, die mit *Gender Trouble* die Unterscheidung zwischen *sex* und *gender* auf den Prüfstand stellte. Butler dekonstruiert diese Differenz. Sie argumentiert, dass die Kategorie Gender auf das Konzept einer vordiskursiven Natur verweise. Gender lasse sich nicht von *sex* trennen, vielmehr sei beides gleichermaßen performativ verfasst zu konzeptualisieren.[294] So entwickelt Butler in *Gender Trouble* und *Bodies that Matter* eine strikt performative Theorie des Geschlechts, das nicht etwas sei, was man habe, sondern etwas, was man tue.[295] Sie nennt es in *Bodies that Matter* einen ‚Chiasmus'.[296] Bei der Performativität geht es nicht bloß um Sprechakte, sondern auch um körperliche Vollzüge, und das Verhältnis zwischen beiden ist kompliziert. Sie argumentiert, dass Weiblichkeit und Männlichkeit Effekte von Inszenierung und Performanz sind und generiert werden durch Kleidung, Gesten und performative Akte.[297] Diese Inszenierung als ein zitatförmiges Verfahren bedarf der permanenten Wiederholung, das bedeutet, Mann- oder Frausein ist nichts, was Mann/Frau hat oder ist, sondern fortwährend produzieren muss, um den Anschein der Natürlichkeit aufrechtzuerhalten.[298] Performanz grenzt sich von der Selbstdarstellung eines autonomen Subjekts ab. Sie ist kein individualisiertes Spiel von Verkleidung und kann nicht einfach mit darstellerischer Realisierung gleichgesetzt werden.[299] Und: „Wenn Gender performativ ist, dann folgt daraus, dass die Realität der Geschlechter selbst als ein Effekt der Darstellung produziert wird."[300]

Die Beschäftigung mit der filmischen Repräsentation von Gender ist insofern besonders instruktiv, weil der Vorgang der kinematographischen Gender-Konstruktion nicht „als eindeutiges, in sich abgeschlossenes *Produkt* zu begreifen ist, sondern als heterogener, krisenhafter Repräsentations*prozeß*".[301] Durch die Theatralisierung des Performanzbegriffs, also der Schnittstelle zwischen Ausführen und Aufführen, die hier zur Positionierung ansteht, stellt sich die Frage nach den Verkörperungsbedingungen. Was führt zu einer Medialisierung des Performativen? Was ist unter der Medialität des Performativen zu verstehen? Den Ausführungen von Dagmar von Hoff folgend liegt die verkürzte Antwort darin, dass sich im Per-

[294] Vgl. Liebrand/Steiner: Einleitung, 2004, S. 9.
[295] „Tatsächlich war der vielzitierte Punkt, den *Gender Trouble* brachte, der folgende: Kategorien wie *butch* und *femme* seien keine Kopien einer ursprünglichen Heterosexualität, sondern zeigen vielmehr, dass die so genannten Originale, Männer und Frauen im Rahmen der Heterosexualität, ebenfalls konstruiert, ebenfalls performativ etabliert sind. Die angebliche Kopie wird also nicht durch den Bezug auf ein Original erklärt, sondern das Original wird als ebenso performativ verstanden wie die Kopie. Durch die Performativität werden Geschlechternormen einander angeglichen. Butler: *Undoing Gender*, 2009, S. 332–333.
[296] Butler: *Undoing Gender*, 2009, S. 318.
[297] Liebrand: Melodrama goes gay, 2004, S. 187.
[298] Vgl. Hoff, Dagmar von: Performanz/Repräsentation, 2004, S. 166.
[299] Vgl. ebd., S. 168.
[300] Butler: *Undoing Gender*, 2009, S. 346.
[301] Kaltenecker, Siegrfied: *Spiegelformen*. Männlichkeit und Differenz im Kino. Basel: Stroemfeld 1996, S. 11.

formativen alle Äußerungen immer auch als Inszenierungen, als *performances* betrachten lassen. Somit beinhaltet der Begriff *performance* sowohl performative Akte als auch Inszenierungen.[302] Über die Bestimmung der Begrifflichkeiten *performance* und *Performativität* zeigt sich, „dass Performanz nicht heißen kann, etwas wird getan, sondern heißt, ein Tun wird aufgeführt. Dieses Aufführen aber ist immer auch: Wiederaufführung."[303]

Darauf aufbauend werden nun die Erkenntnisse von Andrea Seier aus ihrer Abhandlung *Remediatisierung*[304] einfließen. Ihre Zielsetzung ist es, den sprachphilosophisch motivierten, dekonstruktivistisch und geschlechtertheoretisch gewendeten Performanzbegriff im Kontext der Medienwissenschaft produktiv zu machen.[305]

Grundlegend diskutiert sie Intermedialität und verweist darauf, dass sich Medien nur mittels anderer Medien beobachten lassen. Der Fokus der folgenden Überlegungen liegt auf dem Medium Film. Durch den Rückgriff auf die Konzeption der Remediatisierung (Remediation) wird eine performative Perspektivierung von Medien nutzbar gemacht. Medien konstituieren sich in Wiederholungsprozessen. Ihre Spezifikation ist am besten darin zu erkennen, dass sie andere Medien imitieren, überbieten oder anderweitig zitieren. Durch die Analyse der Remediatisierungsprozesse wird deutlich, inwiefern die Konstitution des filmischen Mediums auf andere Medien angewiesen ist, die es wiederholt und imitiert.

„Zwischen Geschlechtsidentität und medialer Inszenierung, zwischen der medialen Produktion geschlechtlicher Differenzen und ihrer Aneignung durch ZuschauerInnen wird – aktuell wie historisch – ein enger Zusammenhang unterstellt."[306] Geschlechterrepräsentation kann sowohl die Darstellung von Geschlechtern auf der Leinwand bezeichnen, als auch die Selbstdarstellung von Personen als männlich oder weiblich. Dabei werden sowohl die medial inszenierte Gender-Identität, als auch die Geschlechteridentität der Rezipienten durch das konstitutive Wechselverhältnis von Singularität und Wiederholung, von Unmittelbarkeit und Reproduktion bestimmt. An die Konzeption der Performanz konzentriert sich die Perspektive, unter der mediale Geschlechterinszenierungen analysiert werden, welche Hinweise des Mediums auf die Kontingenz von Gender-Normierungen beziehungsweise auf den performativen Charakter des Geschlechts enthalten, in wie weit es sich bei der untersuchten Inszenierung um naturalisierende beziehungsweise denaturalisierende Geschlechterkonstruktionen handelt.[307]

---

[302] Vgl. Hoff, Dagmar von: Performanz/Repräsentation, 2004, S. 173–174.
[303] Hoff, Dagmar von: Performanz/Repräsentation, 2004, S. 175.
[304] Seier, Andrea: *Remediatisierung*. Die performative Konstitution von Gender und Medien. Berlin: Lit Verlag, 2007.
[305] Vgl. ebd., S. 13.
[306] Ebd., S. 17.
[307] Vgl. ebd., S. 32–33.

Erst der Vollzug der Wiederholung beziehungsweise Wiederaufführung bringt das Allgemeine, auch das Allgemeine der Medien hervor. Wenn Butler die Geschlechtsidentität als Effekt von Akten stilisierter Wiederholungen bezeichnet, in denen der Eindruck von Gegenwärtigkeit auf der Basis von Reproduktion entsteht, erscheint eine strukturelle Analogie des Mediums Film naheliegend. Welche Perspektivenverschiebung geht mit einer performativen Sicht auf den Film einher?[308] Die Perspektivierung von Film als Wieder-Aufführung kann dazu dienen, ihn nicht nur als Realisierung übergeordneter, binärer Strukturen (Anwesenheit/Abwesenheit, Signifikat/Signifikant, Film/Realität, Präsenz/Absenz) zu verstehen, sondern den Blick vielmehr darauf zu lenken, inwieweit der Film erst durch den Vollzug von Remediatisierungsprozessen diese Strukturen mit-produziert und dabei verändert.

Die Tendenz von Medien, sich selbst unsichtbar zu machen, macht zugleich auf sie aufmerksam. Die Betonung des Medialen spielt eine ebenso große Rolle wie die Erzeugung der Unmittelbarkeit. Beide Strategien zusammen konstituieren den Charakter von Medien als Fenster (*window*) und Spiegel (*mirror*). Die Strategie der Unmittelbarkeit suggeriert demnach den Blick durch das Fenster (*looking through*), durch das Medium hindurch auf das repräsentative Objekt, während der Blick in den Spiegel ein Betrachten (*looking at*) provoziert. Beide Blicke bedingen sich wechselseitig.[309]

Der Film konstituiert sich in anhaltenden Prozessen, die nicht zum Abschluss kommen und auf einem komplexen Verhältnis von Ereignis und performativer Wiederholung basieren. Das filmische Medium gewinnt seine performative Macht durch die Historizität seiner Konventionen, die über seine gegenwärtige Verfasstheit immer schon hinausweisen. Das Medium ist als Effekt eines Wiederholungsprozesses zu verstehen. Es konstituiert sich nur als ein Medium, insofern es mindestens ein anderes Medium oder sich selbst wiederholt. Medien brauchen sich in diesem Sinn gegenseitig, um als Medium zu funktionieren. Mit Butler hieße dies: Es ist real, insofern es performativ ist. Der Begriff der Remediatisierung verweist auf die Performativität sowohl des Realen als auch des Medialen. In beiden Fällen richtet sich der Blick auf die Prozesse der Herstellung und ihre Diskontinuität. Eine verbreitete Remediatisierung ist demnach eine Form, in der nur der Inhalt, nicht aber das Medium oder die Form zitiert wird. Diese Art der Remediatisierung liegt in Literaturverfilmungen, wie beispielsweise in *The Hours*, vor.[310]

The Hours ist Stephen Daldrys erste Literaturverfilmung. Alle Figuren und Handlungsstränge gehen auf die Romanvorlage von Michael Cunningham zurück, die wiederum auf

[308] Vgl. Seier; *Remediatisierung*, 2007, S. 67–68.
[309] Vgl. ebd., S. 72.
[310] Vgl. ebd., S. 77–78.

einem Buch von Virginia Woolf basiert. In allen drei Narrationen liegt der Fokus auf weiblichen Figuren. Damit liefert *The Hours* als filmische Bearbeitung eine zitierende Wiederholung des Mediums Buch, das damit eine zitierende Wiederholung des eigenen Mediums vollzieht. Das ‚alte' Medium wird dadurch nicht vom ‚neuen' Medium aufgehoben. Vielmehr stellt es einen Referenzpunkt dar, an dem die Unmittelbarkeit der neuen Medien sich messen lassen muss. Auch die bewusste Wiederholung des eigenen Mediums, wie sie in Film, Literatur, Malerei, Theater zu finden ist, lässt sich unter Remediatisierung subsumieren.[311] Das, was der Begriff Selbstreferenzialität bezeichnet, der Bezug auf andere Filme im Film, das Zitieren einzelner Sequenzen, sind als fester Bestandteil der Filmgeschichte anzusehen.[312]

Aus performativer Sicht stellt sich die Frage, inwieweit sich das Medium Film durch unterschiedliche Formen der Remediatisierung neu konstituiert. Es bieten sich verschiedene Wege und Ebenen an, um über die Performativität des Films nachzudenken, zum Beispiel das Verhältnis von Aufführung und Ausführung auf seine technisch-apparative Anordnung zu untersuchen. Die technische Voraussetzung des Films führt dazu, dass er der performativen Ausführung durch die Vorführapparatur bedarf. Erst durch die Bewegung entsteht der Film und wird wahrgenommen. Der Film liefert uns eine bestimmte Ansicht der Welt, er ist als eine Äußerung zu verstehen, als eine Perspektive auf die Welt, die sich die Rezipienten im Akt des Sehens aneignen. Dabei ist er mittlerweile kein Medium der Flüchtigkeit mehr, sondern ein Medium der Wiederholung. Die Wiederholung ist dabei nicht die Substanz, sondern das Potenzial des Mediums. Dabei spielen Nähe und Distanz zwischen Medium und Rezipient(en) und die damit verbundene Zeit- und Geschichtskonzeption sowie das spezifische Verhältnis von Realität, Medialität und Fiktion eine zentrale Rolle.[313]

Wie eingangs eingeleitet, wird in diesem Zusammenhang die morgendliche Besuchsszene zwischen Clarissa und Richard angeführt werden.

> Richard: »Clarissa, I can't take this.«
>
> Clarissa: »Take what?«
>
> Richard: »Having to be proud and brave in front of everybody.«
>
> Clarissa: »Honey, it's not a performance.«
>
> Richard: »Of course it is. I got the prize for my performance.«
>
> Clarissa: »Well, that is nonsense.«

---

[311] Die Grenzen zwischen den Arten der Thematisierung von Medien in Medien sind fließend, lediglich die Adaptionen lassen sich eindeutig in Kategorien trennen. Der Film *The Adaption* (USA 2002) thematisiert das Problem, in dem ein Drehbuchautor das Buch einer Bestsellerautorin für einen Film adaptieren soll. Hier wird die Adaption selbst zum Thema gemacht.

[312] Wie bereits erwähnt, inspirierte Sirks *All that Heavan Allows* (USA 1955) nicht nur Haynes stilistische ‚Wieder-Aufführung' *Far from Heavon* (USA 2002) sondern auch Lauras fünfziger Jahre Set in *The Hours*. Vgl. Seier: *Remediatisierung*, 2007, S. 80.

[313] Vgl. ebd., S. 81–83.

> Richard: »I got the prize for having Aids and going nuts and being brave about it. I actually got the prize for having come through.«
>
> Clarissa: »It's not true.«
>
> Richard: »For surviving. *That's* what I got the prize for. You think they'd give it to me if I were healthy?«
>
> Clarissa: »Well, yes, as a matter of fact I do.«[314]

In dieser Sequenz wird im Gespräch von Clarissa und Richard das Konzept des Lebens als Schauspiel thematisiert.

Bereits Louis Waters, als Spiegelfigur von Clarissa, vermag das Leben als Schauspiel, als Kunst zu verstehen, nicht nur weil er in San Francisco als Schauspiellehrer arbeitet. Auch er erkennt die Absurdität seiner neuen Liebesbeziehung mit einem Schauspielschüler:

> »I know. You think ›Am I still up for this? All this intensity …‹ All those arguments, doors being slammed … well, you know what it's like…«[315]

Die Theatermetapher *performance* operiert im Spannungsfeld von Sein und Schein, denn die von Louis angenommene Bodenständigkeit erweist sich als Trugschluss. Aber in beiden Fällen, bei Clarissa und Louis, dient die Metapher des ‚Lebenstheaters' zur Bewältigung ihrer Identitätsprobleme. Clarissa und Louis können sich und ihre Gefühle inszenieren, eine Fähigkeit, die Richard fehlt, vielleicht gerade weil ein anderes Theater, das Theater seiner Krankheit, ihn schutzlos, seelisch und körperlich verwundet zurückgelassen hat. Sinnigerweise wird aus *performance* durch die filmische Synchronisation in Clarissa und Richards Dialog: ‚Mein Lieber, das ist keine Theatervorstellung.' ‚Was denn sonst. Ich bekomme den Preis weil ich Theater vorspiele.' Dagegen wird im Roman durch die deutsche Übersetzung aus *performance* ‚Rollenspiel'.

Die drei Figuren verbindet eine klassische Dreiecksgeschichte in der neben Richards Charakter die Frauenrolle von Clarissa einen wichtigen Platz einnimmt, daneben ist die Position seines ehemaligen Lebensgefährten Louis nur indirekt spürbar. Dies gibt Ed Harris die Chance, seine Schauspielkunst mit seiner zwiespältigen Männlichkeit in Einklang zu bringen und beides intensiv auszuspielen: Richard ist ein Außenseiter, der seinen Platz in der Gesellschaft durch seine Erkrankung verloren hat und diesen an der Seite von Clarissa neu zu finden glaubt(e). Er wirkt von seiner Herkunft, die durch den Verlust der Mutter gekennzeichnet ist, entfremdet, gerät zwischen zwei Welten, die hetero- und die homosexuelle, und dabei in direkten Konflikt mit Clarissa. Die Position, in der er sich befindet, ist ausweglos und gleicht der eines Gesetzlosen, der eine rebellische Rolle einnimmt, um seiner Vergangenheit zu entfliehen. Sein Leben wird darüber hinaus dominiert von Frauen. Wie bereits in Kapitel 2.3.3

[314] Hare: *The Hours*, 2002, S. 24–25.
[315] Hare: *The Hours*, 2002, S. 71.

dargelegt geschieht dies vor allem durch die unterschiedlich besetzten Rollen, die Clarissa für ihn einnimmt und den Schatten seiner verlorenen Mutter Laura Brown. Es ist ihm kaum möglich, eine Identität zu finden und auszuprägen, ohne sich im Prozess der Findung selbst zu zerstören oder gestört zu werden. Richard Brown irrt als ein verlorenes Kind umher.

Harris überträgt Verletzlichkeit auf den Charakter und erspielt Sehnsucht, Introvertiertheit und Ambivalenz. Er beherrscht die Szenen mit einer geräuschlosen und zurückhaltenden Präsenz, in der die Konzentration der Kamera auf sein Gesicht und, im Fokus, auf seine Augen gerichtet ist. Die Betonung der inneren Gefühlslage des Protagonisten wird auf diese Weise vermittelt.

In der Geometrie des Kinos der Geschlechterdifferenz verweisen Schaulust und Bild auf die Kategorie Geschlecht. Die Zurschaustellung der Frau als Bild gewährleistet das Gelingen der männlichen Schaulust.[316] Verschoben auf den Akt ihrer Performanz, auf den sichtbaren Prozess ihres Werdens, geraten die Kategorien in Bewegung. Anhand der Zurschaustellung als Performanz werden die starren Kategorien Geschlecht und Star als Effekte lesbar. Eine Betrachtung der Stars des Hollywoodkinos kann an dieses Konzept der Zurschaustellung als Performanz anknüpfen, nämlich an Harris Filmpartnerin Meryl Streep.

Meryl Streep, eine weltbekannte, amerikanische Schauspielerin, spielt in *The Hours* eine fürsorgliche Lektorin.[317] In Hollywood gibt es zwei Typen von Stars: Die Charakterdarsteller und die Identifikationsfiguren. SchauspielerInnen der ersten Gruppe, dazu gehört Meryl Streep, brillieren durch Wandelbarkeit. Hier ist das Eindringen des Star-Diskurses zu beobachten. Streeps extrafilmische Star-Persona als Hollywoodschauspielerin ist geprägt vom sogenannten ‚ernsten Fach' – sie spielte bereits früh in *Kramer vs. Kramer*[318], *Sophie's Choice*[319], *Silkwood*[320] und den bereits erwähnten *Out of Africa* und *The Bridges of Madison County* starke Frauen, stattet so die 52jährige Figur Clarissa Vaughan mit reichlich frauenbewegten Verbindungen in die Vergangenheit aus[321] – dabei wird die von ihr in *The Hours* dargestellte fiktive Clarissa nicht überlagert. Die Verwischung von zwei Fiktionen (Star-Persona Streep,

---

[316] An dieser Stelle wird nochmals auf Laura Mulveys grundlegendes Essay *Visuelle Lust und Narratives Kino* (engl. Originaltitel: *Visual Pleasure and Narrative Cinem*a) von 1975 verwiesen.

[317] Im Laufe ihrer bisherigen Karriere wurde Meryl Streep insgesamt 17 Mal für den Academy Award (*Oscar*) nominiert und hält damit den Rekord als meistnominierte Schauspielerin aller Zeiten.

[318] *Kramer vs. Kramer* (USA 1979) R: Robert Benton, DB: Robert Benton nach dem gleichnamigen Roman (1977) von Avery Corman.

[319] *Sophie's Choice* (USA 1982) R: Alan J. Pakula, DB: Alan J. Pakula nach dem gleichnamigen Roman (1979) von William Styron.

[320] *Silkwood* (USA 1983) R: Mike Nichols, DB: Nora Ephron, Alice Arlen.

[321] Bereits in *Manhattan* (USA 1979), Woody Allens berühmter Liebeserklärung an seine Heimatstadt, spielt Streep Jill, Isaacs (Woody Allen) Exfrau, die mit ihrer Lebensgefährtin Connie zusammen, ihren und Isaacs gemeinsamen Sohn aufzieht. Isaacs Probleme mit dieser Situation umzugehen werden nur zu deutlich. Vgl. Schock/Kay: Out im Kino. Berlin 2003, S. 238.

Filmrolle Clarissa Vaughan) findet in der morgendlichen Besuchsszene statt: ›It's not a performance.‹ Butler formuliert:

> „Ich folge der Auffassung, dass der Körper die Sprache veranlasst und dass die Sprache körperliche Ziele transportiert und Körperhandlungen ausführt, die von denjenigen, die die Sprache gebrauchen, um bestimmte bewusste Ziele zu erreichen, nicht immer verstanden werden. Ich denke, darin besteht die Bedeutung der Übertragung nicht nur für die therapeutische Situation, sondern auch für die theoretische Beschreibung der Sprache, die sie ermöglicht. Wir sagen etwas mit unserem Sprechen, und was wir tun, wie wir mit unserer Sprache aufeinander einwirken, ist nicht dasselbe, wie der Sinn, den wir bewusst übermitteln. So betrachtet, schießen die Bedeutungsebenen des Körpers über die Intentionen des Subjekts hinaus."[322]

Dies bezogen auf Streeps Aussage in der Rolle der Clarissa zeigt: ‚Ich weiß, dass ich eine Schauspielerin bin und das hier meine *performace* ist, auch wenn ich es nicht zeigen darf.' Unterstützt durch den Schauspielpartner Ed Harris, der als Richard antwortet: »Of course it is.«[323] Der Diskurs wird noch dadurch unterstützt, dass Cunningham bereits in seinem Roman *The Hours* die fiktive Clarissa Vaughan den Filmstar Meryl Streep in den Straßen von New York zu erkennen glaubt.[324] Im Gegenzug hat Cunningham einen kurzen Cameo-Auftritt im Film, er läuft an Clarissa auf dem Weg zum Blumenladen in den New Yorker Straßen vorbei. Daneben steht sein Name auf Clarissas Sitzordnung für Richards Party. So durchdringen sich die Medien Buch und Film und zitieren sich gegenseitig.

Die Staridentität einer Schauspielerin im (Hollywood-)Kino muss während der Narration sorgfältig in die filmische Rolle eingebettet werden. Denn um als filmische Persona glaubhaft zu sein, muss die außerfilmische Starpersona in gewisser Weise vergessen werden können. Auch wenn die Narration mit dem Wissen um diese außerfilmische Starpersona spielen kann, so kann der Star nicht als Star, der er/sie im Filmsystem ist, in Erscheinung treten, ohne die Identifikation der Rezipienten mit dem fiktiven Realismus der Filmnarration zu gefährden. Der klassisch narrative Film kaschiert die Mechanismen seiner Konstruktion und lässt das, was so aufwändig konstruiert ist, vollkommen natürlich erscheinen, vor allem das Geschlecht der Figuren des Films. Das effektivste Zur-Schau-Stellen des Realismus vortäuschenden Apparates, ist der Blick der Protagonisten in die Kamera. Dadurch wird jenes Verhältnis sichtbar gemacht, das traditionellerweise der Illusion wegen verborgen bleiben muss: Das Verhältnis zwischen den Rezipienten und filmischer Konstruktion. Der Einsatz des Blickes der Darsteller in die Kamera konstruiert eine Ebene der ‚Bewusstheit' der narrativen Figuren über ihre Rolle sowohl in der Narration als auch im System des Kinos: ‚Ich bin der Filmstar, und ich weiß,

[322] Butler: *Undoing Gender*, 2009, S. 319.
[323] Hare: *The Hours*, 2002, S. 25.
[324] Vgl. Cunningham: *The Hours*, 1998, S. 26–27+S. 50–51.

dass ihr wisst, wer ich bin, obwohl ich hier vorgebe, eine andere zu sein.‘ Diese Selbstreflexivität kulminiert in dem Moment des Films.[325]

In *The Hours* ist Virginia Woolf als Figur mit Leonard, Vanessa, deren Kindern und den Hausangestellten präsent, während ihr berühmter Roman *Mrs Dalloway* zugleich als Folie für die beiden anderen Handlungsstränge um Clarissa Vaughan und Laura Brown dient. Mit der Entscheidung, eine derart bekannte historische Figur wie Virginia Woolf einzubinden, handelt sich jedes fiktionale Werk ein besonderes Problem der Referenz ein. Der Roman *The Hours* spielt über Imitation von Woolfs Sprache, Stil und Technik mit einem Authentizitätseffekt. Der Film als visuelles Medium muss hingegen mit der Wiedererkennbarkeit seiner Hauptfigur umgehen, ein Risiko, da sich Woolfs Gesicht, auf Büchern, Karten und Postern vervielfältigt, unverwechselbar ins öffentliche Bewusstsein eingeprägt hat. Somit unterliegt die Besetzung dieser Hauptrolle offensichtlichen Einschränkungen. Diese gelten besonders für einen Hollywoodfilm. Als Produkt positioniert sich *The Hours* in Konkurrenz und Nachbarschaft zu anderen Texten und Filmen, die wiederum zum diskursiven Kontext seiner Rezeption beitragen.

Im Film sind es vor allem die Schauspieler und Schauspielerinnen, die mit Gesicht und Körper ihre Leinwandgeschichte einbringen und somit komplexe, unberechenbare Verweisebenen eröffnen. In der Riege der weltbekannten Hollywoodschauspieler fallen in den Hauptrollen nur die männlichen Gesichter von Stephen Dillane (Leonard Woolf) und John C. Reilly (Dan Brown) als etwas weniger bekannt auf. Ed Harris hingegen, als aidskranker, homosexueller Richard Brown, bringt seine Geschichte als Darsteller viriler Maskulinität in Actionfilmen, als Macho-Charakter oder als der exzessiv-ausschweifende Maler Jackson *Pollock*[326] mit ein. Dadurch erscheint sein zerstörter Körper in *The Hours* als tragischer Kommentar zum Phantasma männlicher Unverletzlichkeit. Meryl Streeps Filmtochter Julia wird von Claire Danes gespielt, der Julia aus Luhrmanns *William Shakespeare's Romeo + Juliet*[327]. Sie bringt keine Konflikte mit, sondern wird als selbstbewusste Tochter und Freundin ihrer Mutter präsentiert. Die Laura Brown-Darstellerin Juliane Moore, selten in aggressiv-aktiven Frauenfiguren wie als FBI-Agentin in *Hannibal*[328] zu sehen, sie verkörpert meist einen gefasst-

[325] Vgl. Braidt: Film-Genus, 2004, S. 62–63.
[325] Kaltenecker: *Spiegelformen*, 1996, S. 11.
[326] *Pollock* (USA 2000) R: Ed Harris, DB: Barbara Turner und Susan Emshwiller basierend auf der Biografie *Jackson Pollock: An American Saga* (1989) von Steven Naifeh und Gregory White Smith.
[327] *Romeo + Juliet* (AUS/USA 1996) R: Baz Luhrman, DB: Craig Perarce und Bas Luhrman nach William Shakespeare's *Romeo and Juliet* (1597). Die Konstellation ‚Romeo und Julia‘ ist natürlich der Klassiker der Klassiker: Rebellion gegen die Eltern, um der Partnerwahl willen (Generationenkonflikt & sexuelle Initation).
[328] *Hannibal* (USA 2001) R: Ridley Scott, DB: David Mamet und Steven Zaillian nach dem gleichnamigen Roman (1999) von Thomas Harris.

leidenden, zart-zähen Typus Frau, wie in *An Ideal Husband*[329] oder *The End of the Affair*[330]. Unmittelbar vor *The Hours* spielte sie in *Far From Heaven* die verunsicherte Cathy Whitaker. Deren wohlgeordnetes Leben wurde durch das *Coming-out* ihres Gatten erschüttert. Dieses Ereignis und die Liebe zu einem Afroamerikaner setzen in ihr die Energien frei, neben der Zwangsheterosexualität zugleich die Rassentrennung in Frage zu stellen. In *A Single Man* wird Moore als Charley abermals mit fixierten Geschlechterstereotypen konfrontiert.

Bei der filmischen Darstellung von bekannten Persönlichkeiten, besonders wenn es sich um Biographien oder (Künstler-)Portraits handelt, spielt die Besetzung eine enorm wichtige Rolle. Mit der Wahl von Nicole Kidman als Darstellerin der Virginia Woolf fällt sogleich Kidmans kleine Nase ins Auge. Bei der Verfilmung von *The Hours* waren die Maske, besonders die künstliche Nase von Nicole Kidman, ein Hauptaugenmerk bei den Rezensionen.[331] Kidman wurde für diese Rolle als beste Hauptdarstellerin mit dem Oscar ausgezeichnet. Wenn aber auch versucht wurde, Kidman vom Aussehen her so ähnlich wie möglich an von Woolf heranzuführen, wird im Grunde durch die aufwändige ‚Maskierung' Kidmans die Konstruiertheit noch unterstrichen. Somit wird der Begriff der Maskerade als ein zentrales Stichwort, um die kulturelle Konstruiertheit der Geschlechter zu belegen, angerissen. Die im Film verwendete Nasenprothese strebt einen Kompromiss an. Sie ist einerseits nicht mehr als Kidmans Nase erkennbar, andererseits wird aber auch nicht versucht, der markanten Nase von Woolf zu gleichen.[332] Die Unstimmigkeit der Nasen kann als selbstbewusste Markierung des Fiktionscharakters filmischer Darstellung interpretiert werden. Die Abweichung erscheint allerdings im Verbund im ansonsten Hollywood-typischen, nachgerade fetischistisch detailgenauer Reproduktion zeithistorischer Accessoires im Film signifikant. Vor dem Hintergrund ansonsten angestrebter Perfektion wirkt die Entscheidung für die spezielle Nase irritierend. Kleidung, Körperhaltung und Bewegungen sind offensichtlich inspiriert vom genauen Studium der Fotografien der Autorin. In der produktiven Spannung von Referenz und Fiktionalität, die sich hier ergibt, bieten sich aufregende Möglichkeiten, mit ungewohnten Perspektiven,

---

[329] *An Ideal Husband* (UK 1999) R: Oliver Parker, DB: Oliver Parker nach dem gleichnamigen Bühnenstück (1895) von Oscar Wilde.

[330] *The End of the Affair* (UK/USA 1999) R: Neil Jordan, DB: Neil Jordan nach dem gleichnamigen Roman (1951) von Graham Greene.

[331] Kidman als Kinowunder: „Nicole Kidman ist Virginia Woolf. Viele Filme, nicht zuletzt Kubricks *Eyes Wide Shut*, haben sie bis zu dieser Rolle getragen, nun trägt sie den Film. Um der Dichterin ähnlicher und sich selbst, dem Star, unähnlicher zu sehen, hat sich Kidman eine künstliche Nase anfertigen lassen. In ihrem Schutz gelingt ihr eine Verwandlung, die man nicht für möglich gehalten hätte. […] Es ist das Zusammenfließen, der zwanglose Einklang all dieser Ausdrucksmittel, der Nicole Kidmans Auftritt zu einem Kinowunder macht. Hier sieht man einer Schauspielerin zu, die das Schauspielen hinter sich gelassen hat." Kilb, Andreas: Das Wasser des Scheidens fließt, wohin es will. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26.03.2003, Nr.72/S. 41 Online: <http://www.faz.net/s/RubCC21B04EE95145B3AC877C874FB1B611/Doc~E30058881DC694F2C992BE4BDCDDCF427~ATpl~Ecommon~Scontent.html> Zugriff 26.10.2009.

[332] Möglicherweise hat Nicole Kidman selbst eine zu charakteristische Nase abgelehnt.

neuen Narrativen und Inszenierungen mehr zu wagen. Doch die Nase Kidmans kann metonymisch für ein Problem von Anpassung stehen, das weniger fiktionsinhärent funktioniert, sondern auf der Ebene der Darstellung angesiedelt ist. Kidmans Nasenprothese, als Objekt der Verwandlung ihres Gesichts, lässt die Schauspielerin verschwinden und unterbindet die produktiven Bedeutungseffekte, die aus den Wechselwirkungen mit ihren früheren Rollen beruhen. Die Frauenfiguren von Kidman zeichnen sich zumeist durch eine überraschend hartnäckige Unangepasstheit aus. Ob in *A Portait of a Lady*[333], *Eyes Wide Shut*[334], *Dogville*[335], *The Others*[336] oder *The Interpreter*[337] – Kidmans bisherige Rollen würden ein großes Potential destabilisierender Anspielungen in *The Hours* mit einbringen. Aber die Maskerade macht ihre Verkörperung von Virginia Woolf fremd, ohne die Gelegenheit zu nutzen, vertraute Deutungen zu untergraben.

Der postmodernen Vorlage zum Trotz, bewegt sich der Film mit der Darstellung Virginia Woolfs entlang altbekannter und konventioneller Deutungsmuster. Besonders vor dem Hintergrund des Romans *The Hours*, der die Vorstellung einer normativen Heterosexualität hinter sich lässt. Denn die Schriftstellerin Woolf hegte bereits 1923 starke Gefühle für die Geliebte Victoria Mary ›Vita‹ Sackville-West.

Geschlechtsidentität kann grundsätzlich als Maskerade verstanden werden und als permanente Kopie eines nicht vorhandenen Originals angesehen werden. Wenn Gender entsteht, indem es *performt* wird, so lohnte diese Vermittlung in den Diskurs, in denen sich die Identität bildet. Bei der Darstellung der historischen Figur Virginia und der fiktiven Figur Richard bleibt ein Rest Irritation bei den Rezipienten, denn über den Selbstmord im Kontext des Schreibens und künstlerischen Schaffens unterstellt der Film das Zusammenfallen von Leben und Schrift. Während Woolf ihre Romanfiguren Clarissa und Septimus in *Mrs Dalloway* komplexen Spiegelungen und Verschiebungen unterzieht, legt der Film die beiden Selbstmorde als kausal-logische Handlungsstränge an. Ohne Kontextualisierung wird ein emotionales Potential zur idealisierenden Identifikation mit dem Künstlergenie aktiviert.

Roger Ebert[338] schloss seine Rezension von *The Hours* mit: ›In […] the […] emotional vortex at the end of the film, […] we see that lives without love are devastated.‹[339]

---

[333] *A Porait of a Lady* (UK/USA 1996) R: Jane Campion, DB: Laura Jones nach dem Roman (1881) von Henry James.
[334] *Eyes Wide Shut* (USA 1999) R: Stanley Kubrick, DB: Stanley Kubrick und Frederic Raphael nach Arthur Schnitzlers *Traumnovelle* (1926).
[335] *Dogville* (DK/SW/FR/N/NL/FIN 2003) R: Lars von Trier, DB: Lars von Trier.
[336] *The Others* (USA/FR/SP/I 2001) R: Alejandro Amenábar, DB: Alejandro Amenábar.
[337] *The Interpreter* (UK/USA 2005) R: S Pollack, DB: M. Stellman, B. Ward, C. Randolph, S. Frank, S. Zaillian.
[338] Roger Ebert (*18.06.1942 † 04.04.2013) galt als der bedeutenste Filmkritiker (*Chicago Sun-Times*) der USA.
[339] Ebert, Roger: *The Hours*. Movie Review, 27. December 2002,<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20021227/REVIEWS/212270302/1023> Zugriff: 04.04.2013.

3 Tom Ford: *A Single Man*

»Waking up begins with saying *am* and *now*.«[1]

Mit diesem Satz beginnt *A Single Man*, sowohl der Roman als auch die gleichnamige Verfilmung. Der renommierte Modedesigner Tom Ford[2] drehte seinen Debütfilm innerhalb von 21 Tagen in Personalunion als Regisseur, Drehbuchautor und Produzent nach der Vorlage von Christopher Isherwood[3]. Der Roman zeichnet sich für seine Entstehungszeit durch eine ungewöhnlich nüchterne Schilderung und sachliche Darstellung des Lebens eines Homosexuellen im Jahr 1962 aus. Insofern stellt *A Single Man* einen wichtigen Schritt in Isherwoods Werk dar, da es sich um den ersten Roman handelt, in dem der Hauptprotagonist offen und uncamoufliert homosexuell ist.[4] Im Gegensatz zu früheren Werken des Autors, wird das Thema zwar explizit, aber nur als eine Nebensache eingeführt. Das Buch ist, wie alle Werke von Isherwood, autobiografisch gefärbt, deswegen macht er als Autor ebenso wenig Aufhebens um die Homosexualität seines Protagonisten, wie um sein eigenes homosexuelles Begehren.[5] Deshalb hat der Hauptprotagonist auch keine Mühe, mit seiner Homosexualität klar zukommen. Isherwood lässt die Findung der sexuellen Identität nicht als zentrales Thema in die Geschichte einfließen, die Figur ist ganz einfach schwul. Dies spielt nicht nur in Isherwoods persönlicher Entwicklung als Autor eine Rolle, sondern markiert auch einen modernen und wichtigen Fortschritt innerhalb der (homosexuellen) Literaturgeschichte und etabliert Isherwood als Ikone der Schwulenbewegung der sechziger Jahre.[6] Ebenso wichtig ist, festzuhalten, dass

[1] Isherwood, Christopher: *A Single Man*. London: Vintage Books 2010, S. 1. Und: Ford, Tom/Scearce, David: *A Single Man*. Screenplay. Based on the novel by Christopher Isherwood 2009, S. 2, <http://twcawards.com/assets/downloads/pdf/ASM_Screenplay.pdf> Zugriff: 11.11.2011.

[2] Tom Ford geboren am 27. August 1961 in Austin, Texas. Ford war als Designer besonders für den Erfolg von *Gucci* und *Yves Saint Laurent* verantwortlich. 2003 gründete er sein eigenes Label namens *Tom Ford*. Er lebt seit 1987 in einer Beziehung mit dem Journalisten Richard Buckley. Ihr gemeinsamer Sohn Alexander John Buckley Ford kam am 23. September 2012 in Los Angeles zur Welt.

[3] Christopher William Bradshaw-Isherwood wurde am 26. August 1904 in High Lane in der Grafschaft Cheshire, England geboren, er starb am 4. Januar 1986 in Santa Monica, Kalifornien. Er emigriert 1939 als britischer Einwanderer in die USA und nimmt später die US-amerikanische Staatsbürgerschaft an. Daher hat er immer eine Sonderstellung zwischen der britischen und US-amerikanischen Literaturwissenschaft. Er lebte seine Homosexualität offen aus und war 33 Jahre mit dem 30 Jahre jüngeren Künstler Don Bachardy zusammen, denn er am Valentinstag 1953 kennen lernte. Nach *Goodbye to Berlin* (Vorlage zu den Film *Cabaret*) ist *A Single Man* sein bekanntestes Werk.

[4] Vgl. Kuhlmann, Catrin: *Die Verbindung von Gesellschaftskritik, Vendanta und sexueller Identität*: Christopher Isherwoods Erzählwerk als literarisches Coming Out. Braunschweig: 2001, S. 160. <http://rzbl04.biblio.etc.tu-bs.de:8080/docportal/receive/DocPortal_document_00001225> Zugriff: 26.10.2010.

[5] Piazza, Paul: *Christopher Isherwood*: myth and anti-myth. New York: Columbia Univ. Press 1978, S. 189–190.

[6] Vgl. Bristow, Jospeh: »I am with you, little minority sister«. Isherwood's Queer Sixties. In: Smith, Patricia Juliana (ed.): *The Queer Sixties*. New York/London: Routledge 1999, S. 145–163, hier S.146. Das Buch *A Single Man* zählt zu einem der ersten *Gay Liberation Novels* und auch zu den besten Romanen des *Gay Liberation Movement* in den USA.

zum ersten Mal in Isherwood Werk kein jugendlicher Protagonist beschrieben wird, sondern ein Mann mittleren Alters, dessen einsame Lebenswelt im Fokus steht.

1964, während der Entstehungszeit des Buches, wurden Homosexuelle, falls sie sich als solche überhaupt zu erkennen gaben, erkannt, aber weder als eine gesellschaftliche Minderheit noch als vollwertige Mitglieder der Gesellschaft anerkannt. Ihre Existenz wurde damals wie auch heute noch, wenn nicht bekämpft, so doch schlicht geleugnet. Dieser gesellschaftliche Zustand kann als eindeutig homophob charakterisiert werden. Denn nach wie vor werden Homosexuelle allein über ihre Sexualität und ihr Begehren definiert und dadurch reduziert.

Der Roman, in der deutschen Sprache mit *Der Einzelgänger* übersetzt, schildert, wie der Protagonist George – er wird während der kompletten Erzählung ausschließlich bei seinem Vornamen genannt – einen gewöhnlichen Tag mit alltäglicher Routine und wenigen Überraschungen verlebt. Wie Isherwood selbst, ist George Engländer, lebt in Kalifornien und lehrt als Professor am Los Angeles State College (heute die California State University von Los Angeles).[7] Sein Tagesverlauf ist gegliedert durch das Tätigen diverser Telefonate, der Leitung einer Seminarstunde, dem Absolvieren eines Krankenbesuches, dem Gang ins Fitnessstudio, der Einladung zu einem Abendessen bei seiner besten Freundin nachzukommen, letztlich trifft er noch zufällig auf einen seiner Studenten. Erst am Ende diesen Tages deutet sich an, dass dieser Tag in Georges Leben kein zufälliger und beliebiger war, sondern ein besonderer, nämlich sein letzter. Der zeitliche Handlungsablauf innerhalb eines einzigen Tages, vom Aufwachen bis zum Schlafen gehen, ermöglicht es Isherwood, genauso wie Virginia Woolf in *Mrs Dalloway* oder James Joyce in *Ulysses*, sämtliche Bewusstseinsinhalte und den erlebten Alltag repräsentativ zu fassen und exakt wiederzugeben.[8] Ein Tag vom frühen Morgen bis zum späten Abend setzt den Zeitverlauf außerdem in Analogie zu den Entwicklungs- und Reifestadien eines Menschen von der Geburt bis zum Tod. Catrin Kuhlmann fasst zusammen:

> „Isherwood präsentiert eine umfassende Abhandlung des Themas Homosexualität als gesellschaftliches Phänomen, die sich in ihrer Komplexität und Stringenz von allen zuvor erschienenen Werken unterscheidet. Indem der Roman universale Themen wie Einsamkeit, Entfremdung, Trauer und Intimität aufgreift, erlaubt er eine Identifikation für ein breites Publikum, während er gleichzeitig mit denselben Begriffen eine umfassende Untersuchung der *gay sensibility* zu dieser Zeit leisten kann. Isherwood gestaltet George zu einer Repräsentationsfigur der Homosexuellen, indem er ihm individuelle und nicht ‚typisch homosexuelle' Züge verliehen hat."[9]

---

[7] Isherwood verfasste den Roman aufgrund von ‚realem' Liebesleid. Sein Lebensgefährte Bachardy ging 1962 für mehrere Monate nach New York. Ob aus beruflichen oder privaten Gründen (eine Affäre) bleibt in der Forschung offen. Daraufhin stellte sich Isherwood vor, Bachardy wäre tot und er sei ‚Single'. Bachardy kam zurück und aus der Beziehungskrise wurden ein skandalumwitterter Roman und eine lebenslange Partnerschaft. Vgl. Interview von Tom Ford für *Filmmaker*. The Magazine of Independent Film, <http://www.filmmakermagazine.com/issues/winter2010/a-single-man.php> Zugriff: 18.02.2012.

[8] Isherwood lies sich nach der Lektüre von *Mrs Dalloway* zu *A Single Man* inspirieren. Ebenso wie auch Michael Cunningham für *The Hours*. Alle geben exakt einen Tagesverlauf in ihren Erzählungen wieder.

[9] Kuhlmann: *Die Verbindung von Gesellschaftskritik, Vendanta und sexueller Identität*, 2001, S. 161.

Sie führt weiter aus, dass Isherwood in dieser politisch aufgeladenen Zeit, die vom Aktivismus des *Gay Liberation Movement*[10] geprägt war, die Balance zwischen Selbstbewusstsein und dem Bewusstsein der Stigmatisierung gefunden hat. Diese ist literarisch angemessen verarbeitet, aufgrund einer zurückhaltend unaufdringlichen Perspektive zu jener Zeit und räumt ihm und seinem Werk unter diesem gesellschaftskritischen Aspekt eine Sonderposition ein. Kuhlmann untersuchte Isherwoods literarisches *Coming Out* unter zwei Aspekten. Zum einen als das öffentliche Bekenntnis zu eigenen Homosexualität, das zunächst durch eine Auflösung des camouflierten Subtextes einer direkten und offenen Darstellung homosexueller Inhalte weicht und danach die Zusammenführung des stark ausgeprägten autobiografischen Schreibimpulses mit der Identifizierung als Homosexueller und homosexueller Autor liefert. Zum anderen ist das *Coming Out* als Entwicklung einer spezifisch homosexuellen Identität aufzufassen, und für Isherwood bedeutet dies eine weitreichende Auseinandersetzung mit dem Status eines homosexuellen Individuums innerhalb einer Gesellschaft:

> „Durch die voranschreitende Befreiung der Homosexualität von der symbolischen Aufladung als Rebellion nimmt Isherwood verstärkt die Isolation des einzelnen Homosexuellen wahr und erkennt in *A Single Man*, dass *The Others* nicht die gesellschaftliche Majorität, sondern die stigmatisierte Minorität sind. Mit diesem Werk manifestiert sich das erste Ergebnis von Isherwoods literarischen Coming Out: Die soziale Integration des Protagonisten als selbstständiges Individuum trotz des Bewusstseins der Diskriminierung.“[11]

Mit *A Single Man* verzichtet Isherwood nun auf verschiedene Methoden von Verschlüsselung oder Auslassungen und benennt die sexuelle Dimension direkt. Er bringt zuvor tabuisierte Themen in eine Form, in der sie gesellschaftlich diskutierbar sind, ohne hierbei einen Skandal zu provozieren:

> »This book, Isherwood's finest, confronts the most vital issues of contemporary fiction and of modern life. *A Single Man* offers in resolution to the problems of alienation and isolation a vision of community, of self-transcendence through universal consciousness and through involvement in the lives of others. In making concrete this resolution, the novel presents a sustained and moving portrait of male homosexual love – perhaps the most honest of such portraits in contemporary literature – and plumbs insightfully and revealingly the homosexual plight.«[12]

Er zeichnet seinen homosexuellen Protagonisten als einen Erzähler aus, der einen Dialog mit dem Leser beginnt. Seine politische Botschaft liegt nicht in dem Willen zur Konfrontation, sondern in der Tatsache der nachgewiesenen Durchschnittlichkeit von Homosexuellen. Nicht umsonst ist *A Single Man* Isherwoods selbsternanntes Lieblingsbuch aus seinem eigenen

[10] Isherwood nahm aktiv an der *Gay Liberation Movement* teil, denn im Verlauf seiner produktiven Zeit zwischen 1928 und 1980 war er zuerst im England der Zwanziger und Dreißiger Jahre einer starken Regulierung durch Zensur und das Strafgesetz unterworfen. Und später in den USA den fünfziger und sechziger Jahre war Homosexualität während der McCarthy-Ära stark stigmatisiert und daher internen und externen Maßnahmen unterworfen.

[11] Kuhlmann: *Die Verbindung von Gesellschaftskritik, Vendanta und sexueller Identität*, 2001, S. 195.

[12] Aus: Claude J. Summers: *Christopher Isherwood and the Need for Community*. Veröffentlicht in *Perspectives on Contemporary Literature*. Zitiert nach: Piazza: *Christopher Isherwood*, 1978, S. 189.

Buchkanon.[13] Katherine Bucknell behauptet, *A Single Man* »synthesizes the style of English literary Modernism with the most important genre of contemporary American culture – the film script.«[14]

Die Filmhandlung ist exakt datiert auf den 30. November 1962, einen Freitag. Ford bleibt sehr eng an der literarischen Vorlage, aber anders als im Roman beschließt George in der Adaption von Anfang an, seinem Leben selbstbestimmt ein Ende zu setzen. Somit komprimiert Ford das Themenspektrum des Buches in ein Themenzentrum im Film. Dies lässt den folgenden Tag für den Helden als eine Art von Prüfung erscheinen. Wird irgendetwas, irgendjemand, irgendein Moment, ein Erlebnis oder eine Begegnung George von seinem Entschluss abbringen können?[15]

Der Film verhandelt die spezifische Identitätsproblematik von insgesamt drei Protagonisten an dem gezeigten Tag. Diese werden unterschiedlich und individuell und doch gemeinsam, im Vergleich oder Kontrast, ausformuliert. Im Zentrum steht die jeweilige als problematisch empfundene eigene Unsicherheit einer der drei Figuren über die emotionale, politische, psychische, sexuelle oder soziale Identität.

George Falconer (Colin Firth) befindet sich in der Midlife-Crisis, im Übergang vom mittleren Alter zum Lebensabend. Somit teilt er das gleiche Schicksal wie viele andere Menschen auch, dennoch will er sich umbringen. Er führt, wie es damals für einen homosexuellen Mann ratsam und üblich war, sechzehn Jahre lang mit seinem Langzeitlebenspartner Jim (Matthew Goode) ein zurückgezogenes und unauffälliges Leben. Dessen Unfalltod, acht Monate zuvor, verstärkt seine innere Ausweglosigkeit. Die Trauer und das Bedauern legen über seine Tage einen lähmenden Schatten des Kummers und der Hoffnungslosigkeit. Er sieht für sich keine Zukunft mehr, denn er kann sich seinen nächsten Lebensabschnitt nicht allein vorstellen. Seine Identitätsproblematik ist durch Melancholie und Depression an Krankheitsdis-

[13] Vgl. Bristow: »I am with you, little minority sister«,1999, S. 145.
[14] Bucknell, Katherine: Introduction. In: Bucknell, Katherine (ed.): *Christopher Isherwood*: Diaries Vol.1, 1939-1960. London: Methuen 1996, S. xi.
[15] Bereits 1972 äußerte sich Isherwood gegenüber David J. Geherin, dass er früher oder später die feste Absicht hat *A Single Man* für die Leinwand zu adaptieren. Er sagte auch, dass der Film von Buch abweichen müsste, um einen Vorteil aus den visuellen Fähigkeiten des Romans zu machen. Georges Fantasien sollten eine größere Rolle einnehmen, z.B. sollte Jim faulenzend im Haus zu sehen sein und die Erzählerstimme sollte an einigen Stellen zu Wort kommen. Als der Interviewer andeutet, dass das Buch einen exzellenten Film hergeben würde, antwortete Isherwood: ‚There's a sequence toward the end where George is masturbating and has these sex fantasies and keeps changing the actors in the fantasies because they don't function properly. This could be an extraordinary scene of comedy which I have never seen on the screen.' Geherin, David J.: An Interview with Christopher Isherwood. In: *The Journal of Narrative Technique*. Vol.2, No.3 (Sept.,1972), S.143–158, hier S. 157.
1974 sagte Isherwood zu Jon Bradshaw, dass Don Bachardy und er momentan an einem Drehbuch arbeiten. Vgl. Schwerdt, Lisa M.: *Isherwood's Fiction*: The self and technique. Basingstoke: Macmillian 1989, S. 201.

kurse geknüpft. Eventuell ist der Begriff der Melancholie ein passenderer Ausdruck, denn in den sechziger Jahren war Depression noch keine gesellschaftlich anerkannte Krankheit.[16]

Georges beste Freundin Charley, eigentlich Charlotte (Julianne Moore), durchlebt, ebenso wie er, eine Lebenskrise. Möglicherweise ist Charleys Krise mit der Angst vor dem Verlust von Einzigartigkeit und Unversehrtheit der eigenen Identität verbunden. Sie hat für eine Frau in der damaligen Zeit alle Erwartungen ihrer Kultur und Gesellschaft erfüllt. Sie war die perfekte Ehefrau und Mutter. Dennoch ist sie jetzt absolut allein, ihr Mann Richard hat sie verlassen und ihr Sohn Clay ist erwachsen und ausgezogen.[17] Es scheint, dass ihr einziger Bezug zum Leben die innige Freundschaft zu George ist. Denn sie ist, ebenso wie er, eingefroren in ihrer derzeitigen Lebenssituation. In dieser festgefahrenen Situation überlegt sie, ob eine Rückkehr in ihre Heimat nach London nicht das Beste für sie wäre. Charley lädt George zu einem gemeinsamen Abendessen in ihr Haus ein. Beide definieren zwischen gemeinsamen Streitgesprächen, Tanzeinlagen und Lachanfällen unter Alkoholeinfluss allgemeine sowie persönliche zwischenmenschliche Beziehungen.

Kenneth ›Kenny‹ Potter (Nicholas Hoult) ist einer von vielen unter Georges Studenten. Kenny befindet sich auf der Schwelle vom Jugendlichen zum Erwachsenen. Durch seine Adoleszenz befindet er sich in einer idealtypischen und ‚natürlichen' Identitätsproblematik. Ganz klassisch wird bei ihm das Motiv des *Coming-Out* beziehungsweise des *Coming-of-Age* aufgeworfen. Dieser Prozess wird als ein Identitätsproblem erzählt und in eine Art von Liebesgeschichte eingebettet. Aber an welchen Zeitpunkt wird das Erwachsenwerden festgemacht? Dieser Prozess ist rätselhaft und es stellt sich die Frage, was damit eigentlich wirklich gemeint ist:

> „Das Erwachsenwerden, das Überwinden der Pubertät, die Entdeckung der eigenen Sexualität oder alles gleichzeitig? Worauf bezieht sich das Erwachsenwerden, was wird denn da erwachsen?"[18]

Der Begriff des *Coming-of-Age* unterstellt einen Akt, einen einzigen Vorgang, eine einzelne Form des Begehrens, die nur einmal erkannt werden muss. Es reduziert das Begehren auf die Initiation zur Sexualität und endet gleichzeitig damit: „Die so verstandene Sexualität ändert sich nicht, sie bleibt, sie prägt, sie formt vorgeblich klar konturierte Wesen."[19] Ist das wirklich so? An dem gezeigten Tag keimt eine unergründliche Neugier in Kenny hoch, dieser Faszination geht er nach, denn er fühlt sich deutlich von seinem Professor angezogen. Er mag Georges Ansichten und Sichtweisen. Aufgrund seiner Bewunderung gegenüber dem lebenser-

[16] Heute wird vom Burnout-Syndrom gesprochen, dass ebenfalls (noch) nicht als eine Krankheit anerkannt ist, sondern als die Schwierigkeit das Leben zu bewältigen gilt. Vgl. Emcke: *Wie wir begehren*, 2012, S. 32.
[17] Im Roman heißt Charleys Exmann Buddy und sie haben einen gemeinsamern Sohn namens Frank.
[18] Emcke: *Wie wir begehren*, 2012, S. 42.
[19] Ebd., S. 46.

fahrenen Mann regen sich unzählige Fragen in ihm und Kenny hofft, George könne ihm dazu die passenden Antworten liefern.

Im Laufe des Tages lernt George durch Begegnungen und Gespräche mit Personen in seinem Umfeld, insbesondere durch Charley und Kenny, das Leben wieder schätzen zu lernen, er verändert seine Haltung zum Leben, und diese Umstände lösen ihn allmählich aus seiner selbstauferlegten Isolation. Durch diese Begebenheiten, und besonders durch die Begegnung mit Kenny, bricht er in der Nacht seinen minutiös vorbereiteten Suizid ab. Trotz seines neuaufkeimenden Lebenswillens wird Georges von Anfang an vorherbestimmtes Schicksal plötzlich durch eine tödliche Herzattacke erfüllt und er stirbt letztlich eines natürlichen Todes.

Exkurs: Identitätsbegehren

Die Journalistin und promovierte Philosophin Caroline Emcke verhandelt in ihrem Buch *Wie wir begehre*n[20] eine Art der Sprachlosigkeit. Diese Sprachlosigkeit betrifft das Schweigen über das Begehren. Dies geschieht vor allem wenn über Sexualität nicht gesprochen wird, weil es keinen Bereich für die unterschiedlichen Spielarten der Lust und des Begehrens gibt, speziell wenn sich die sexuellen Neigungen von der Norm unterscheiden. Nicht anhand einer traurigen *Coming-Out*-Story, sondern mittels einer autobiografischen *Coming-of-Age*-Story, untersucht Emcke in ihrer essayistischen Erzählung durch persönliche wie analytische Versuche die Gefühle, für die es insbesondere während der aufwühlenden Zeit der Pubertät keine Worte gibt, um sie parallel zu beschreiben und zu verorten.

‚Entdecken wir das Begehren oder entdeckt das Begehren uns?' ist auf dem Buchdeckel zu lesen. Emcke schildert ihre individuelle Entdeckung des eigenen Begehrens. Ihre Betrachtungsweise beschreibt in mancher Hinsicht die gesellschaftliche Ausgrenzung derer, die ihr eigenes Begehren (noch) nicht fassen können, aber auch eine Art der Eingrenzung, über das geglückte Artikulieren der eigenen Sexualität, über die Erfüllung der Lust, und somit über die Freiheit zu verfügen, das eigene Begehren auszuleben. Sie spricht speziell über die Entdeckung eines homosexuellen Begehrens. Dabei diskutiert sie die Funktionen und die Mechanismen von Gruppenzuschreibungen und gleichzeitig, wie dabei das Ein- beziehungsweise Ausgrenzen in der Gesellschaft funktioniert. Sie schreibt gegen die tabuisierende Normen, die vorherrschenden Konventionen und die unbehagliche Scham an. Sie zeigt Tabus auf, die heute noch, wie vor Jahrzehnten, ihre Wirkungsmacht behalten haben. In ihrem Text beschreibt

[20] Emcke, Carolin: *Wie wir begehren*. Frankfurt: S.Fischer 2012.

sie die Gewalt und die Begrenzungen, die auftauchen wenn es um das Ringen von Individualität im gesellschaftlichen Kollektiv geht.

Mit Blick auf ihre vorgelegte Dissertation *Kollektive Identitäten – Sozialphilosophische Grundlagen*[21] versteht sich das Buch *Wie wir begehren* als der Versuch das theoretische Wissen über kollektive Identitäten in eine subjektive Erzählform zu übertragen. In *Kollektive Identitäten* ergründet Emcke den Kampf um Anerkennung von sozialen Bewegungen, von ethnisch-kulturellen Gemeinschaftsbildungen und von Subkulturen mit alternativen Lebensformen, die sich gegen soziale Ausgrenzung und Diskriminierung wenden.[22] Als Philosophin analysiert Emcke hier die zugrundeliegenden Konzepte kollektiver Identität und untersucht diverse Modelle über die Entstehung kollektiver Identitäten, um daraus eine systematische Typologie zu entwickeln. Sie schlüsselt dabei das Konzept von Gleichheit und die Frage nach dem Stellenwert von Anerkennung in der modernen Gesellschaft auf.

Mit *Wie wir begehren* erteilt Emcke eine Absage an kollektive Identitäten, die sich über Ausgrenzung stabilisieren. Sie gibt Denkanstöße, wie man eigentlich herausfindet, wie man sein und was man begehren will, egal ob homo- oder heterosexuell, und auch darüber nachzudenken, wie man sich bisher entwickelt hat. Sie interessiert sich dafür, was es bedeutet, nicht in einer permissiven Gesellschaft, sondern in einem ‚beschränkten' Umfeld aufzuwachsen, zu einer Zeit in der nicht die Möglichkeit besteht, das, was man zu empfinden beginnt, zu denken oder auszuleben. In der Pubertät muss man erst suchen und erlernen, was und wie man begehrt, insbesondere wenn das aufkeimende Begehren andere Ausformungen als die Norm annimmt. Speziell dann scheint das, was man sich erträumt und wünscht, für das eigene Leben nicht in Bildern, im Fernsehen, in der Literatur oder in der Musik auf. Emcke erklärt die Beschränkungen der Fantasie und den Mangel an Identifikationsmöglichkeiten dadurch, dass bestimmte Formen des Begehrens in der kulturellen Wirklichkeit nicht stattfinden. Dann bilden sich nämlich nur Fantasien aus über bestimmte Konzepte von Männlichkeit(en), Weiblichkeit(en) und Beziehungen, die vorgelebt werden und die definieren was es heißt, ‚richtig' zu lieben. *Wie wir begehren* ist ihr Versuch eine Sprache für eine (Homo-)Sexualität zu entwickeln, die sie nicht in eine Gruppenidentität zwingt, sondern die sich in einem individuellen Ausdruck des eigenen Begehrens wiederfindet, und man dadurch von der Gesellschaft nicht nur daran gemessen und dadurch wahrgenommen wird, wie und was man begehrt. Die Identität ist nicht nur sexuell definiert. Ihr Text vermittelt die Aussage, die eigene Sexualität nicht als Schicksalsschlag zu verstehen, sondern die sexuelle Sprachlosigkeit zu überwinden. Es ist

[21] Emcke, Carolin: *Kollektive Identitäten*. Sozialphilosophische Grundlagen. Frankfurt/New York: Campus 2000.
[22] Ebd., S. 13.

egal, ob das Begehren angeboren ist, genetisch codiert oder es sich entwickelt hat. Es ist angelegt und ohne Stolz und ohne Scham entscheidet man, diese Lust zu leben.

Frau begehrt Frauen. Mann begehrt Männer. Das Begehren ist in diesen beiden Sätzen das Prädikat, etwas, das getan wird. Von innen betrachtet sind das „sexuelle Praktiken, Formen des Liebens, Arten der Lust“[23]. Von außen betrachtet, im öffentlichen Diskurs, ist es homosexuell. Die Menschen, die so begehren, werden (abwertend) als Schwule, Lesben, Homosexuelle bezeichnet und somit als Substantive verortet. Plötzlich ist das Begehren „keine Handlung mehr, lebendig, dynamisch, wandelbar“[24] sondern das Begehren ist eine Identität. Die Selbstverständlichkeit von einer kulturellen, religiösen, ethnischen, sexuellen Identität zu sprechen, wirft die Frage auf, wer die Gegebenheit dieser Kategorien infrage stellt, wer deren objektiven Gehalt bezweifelt, wem diese Zuordnungen von Identität und Differenz Unbehagen bereitet. In diesen Kategorien zu denken und die ‚Andersartigkeit‘ anzuerkennen, gilt als tolerant und liberal. Über welches Maß an ‚Echtheit‘ und ‚Authentizität‘ muss eine kollektive Identität verfügen, um in einer der Kategorien erfasst zu werden? Emcke findet die Zuordnungen unangemessen, die die Arten zu lieben in Sorten einteilt. Das abweichende Begehren wird erfasst und damit Grenzen zwischen dem ‚richtigen‘ und dem ‚falschen‘ Verlangen gezogen. Denn die Lust ist privat.[25]

Als weiteres spricht sie an: „Seit wann ist einem die eigene Sexualität gewiss? Wie entdeckt man das eigene Begehren? Lässt es sich nur ein Mal entdecken? Oder verändert es sich vielleicht? Wird es tiefer, präziser, freier?“[26]

Normen fallen als Normen meistens nur auf, wenn ihnen nicht entsprochen wird. Wer den Normen entspricht, versteht die Sexualität als so privat und individuell, wie sie sind. Dieses Privileg wird Menschen, die anders begehren als die Mehrheit, seltener zuteil. Im Verlauf der Analyse von *A Single Man* wird auf einige Überlegungen der eben dargelegten Positionen von Emcke aus den beiden erwähnten Publikationen Bezug genommen, die für den Entwurf einer melodramatischen Gender-Darstellung nützlich sein könnten und die eine konstruktive Ergänzung zu den dargelegten Ausführungen darstellen. Der Begriff des ‚Identitätsbegehrens‘ wurde aus den beiden Buchtiteln abgeleitet und zusammengefügt. Darin findet sich der passende Ausdruck, um die drei Figuren zu beschreiben. Denn George, wie auch Charley und Kenny, definieren ihre eigene Identität und die der Anderen über das (eigene) Begehren oder werden vornehmlich darüber definiert.

---

[23] Emcke, Carolin: *So. Und nicht anders*. S. 39–40, hier S. 39. Erschienen in: Zeitmagazin Nr.12 15.03.2012 <http://www.zeit.de/2012/12/Essay-Begehren-Oeffentlichkeit> Zugriff: 09.05.2012.
[24] Ebd. S. 39.
[25] Vgl. ebd. S. 39.
[26] Ebd., S. 40.

3.1 Paratext Vorspann: Der Prolog als Prolepse

Das schwarze Bild verblasst langsam zu einem trüben Blaugrau und die Einstellung stellt sich als eine Unterwasseraufnahme heraus. Von oben ins Bild treibt ein nackter Männerkörper mit ausgestreckten Armen und sinkt langsam herab. Er bewegt seine Beine, um nicht weiter in die Tiefe des Wassers zu gleiten. Plötzlich schlägt seine Hand in einer letzten abrupten Bewegung und der Körper wird ruhig.

Bereits in den ersten Bildern des Prologs von *A Single Man*, in der Pre-Title-Sequenz, werden die Grundstimmung und der Charakter des Films etabliert und diese scheinen ambivalent. Sie zeigen einem nackten Mann sanft unter einer Wasseroberfläche treibend. Sein schwimmender Körper wird von der Kamera bedächtig abgetastet, während er sich in der verlangsamten Bildfolge bewegt. Es scheint, dass eine Art pränatales Schweben und die Geborgenheit im Mutterleib versinnbildlicht werden. Der Mann befindet sich im Zustand zwischen Treiben, Schweben und Sinken. Besonders in Verbindung mit dem Element Wasser als dem Urgrund des Lebens wird diese Symbolhaftigkeit bestätigt:

> „Alle Lebewesen entstammen dem Wasser. Jeder schwimmende Fötus im Mutterleib wiederholt als phylogenetische Urerfahrung das Gefühl von Geborgenheit und symbiotischer Einheit, das Freud als Wurzel des ozeanischen Gefühls erkannt hat.“[27]

Während der Einblendung des Datums, 30. November 1962, offenbart sich das Gesicht zum Körper, es ist der Hauptdarsteller George, wie er gewaltsam unter Wasser nach Luft ringt. Diese schwebenden Wasserbilder von George, diese Unterwassersequenz, werden mehrmals im Film wiederholt, denn sie sind ein wiederkehrender Traum, den die Hauptfigur erlebt. Er hat das Gefühl zu ertrinken. Sein labiler, emotionaler Zustand und seine psychische Verfassung werden durch diese Traumsequenz verdeutlicht. Er versinkt innerlich in Trauer und sieht den einzigen Ausweg im Suizid.

Mit dem Ende der Pre-Title-Sequenz werden die Unterwasseraufnahmen schlagartig von unheimlich, albtraumhaften Bildern eines Autounfalls inmitten einer schneeweißen Landschaft unterbrochen. Es ist Georges imaginierter Unfall seines verunglückten Partners Jim. George läuft langsam auf den toten Körper von Jim zu, der neben dem Autowrack im Schnee liegt, legt sich neben ihn, betrachtet ihn intensiv und gibt Jims blutigem Gesicht einen Abschiedskuss. Die Szene am Unfallort in der weißen Traumwelt endet mit einer Großaufnahme von Jims geöffneten und durch Tod und Kälte milchig-getrübten Auge: »As the involuntary flickering of the eye is usually a guarantee of life itself, its fixed, inanimate stare becomes un-

[27] Die Unterwasserbilder verweisen bereits jetzt auf eine spätere zentrale Szene, wenn George nachts im Meer mit Kenny baden geht. In diesem Zusammenhang wird in Kapitel 3.3.3 ausführlich auf Sigmund Freund und die ‚Ozeanischen Gefühle‘ eingegangen. Vgl. Marschall: *Ozeanische Gefühle*, 2008, S. 97.

canny.«[28] Ein verletztes Auge berührt und verstört die Rezipienten, weil es ein mit vielen Emotionen aufgeladenes Bild ist.[29] Der Schnee unterstützt die Einsamkeit passend zu Georges Lebenssituation, sein sichtbarer Atem visualisiert die soziale und emotionale Kälte. George kennt die wahren Umstände des Unfallhergangs nicht. Vor dem Hintergrund der monochrom-weißen Schneelandschaft kreiert George sich seine eigene Wahrnehmung und rekonstruiert den Ablauf des Unfalls. Zu einem starken, visuellen Motiv dieser ‚weißen' Todesszene im Film zählt der Kontrast zwischen der roten Farbe des Blutes zum weißen, unschuldigen Schnee.[30]

Abrupt schreckt George aus dem (Alb-)Traum auf, die lauten Geräusche seiner nervigen Nachbarn holten ihn zurück in die Realität. Ein Close-Up zeigt den aus dem Schlaf aufgeschreckten George, und das gleichmäßige Ticken einer Uhr ist deutlich zu hören.

Das Geräusch der tickenden Uhr begleitet ihn beständig durch den Film, unterstützt durch das häufige Präsentieren von Uhren in seiner Umgebung. Somit wird nicht nur das Fortschreiten des Tages verdeutlicht, sondern es versinnbildlicht auch den Ablauf seiner Lebenszeit. Das Ticken kann mit Georges Herzschlag gleichgesetzt werden.

Schweißgebadet ringt George nach Atmen. Während er sich langsam vom Träumen erholt, beginnt der Film, wie auch der Roman, mit dem morgendlichen Erwachen eines unbestimmten ‚Es' und mit den gesprochenen Worten aus dem Off: »Waking up begins with saying *am* and *now*.«[31] Es ist der Schlüsselsatz zum Thema des Films. Mittels eines Topshots wird George von der Schlafzimmerdecke in ganzer Länge aus auf dem Rücken im Bett liegend präsentiert. Hier verweist die vertikale Draufsicht der Kamera auf einen liegenden Menschen entweder auf ein übergeordnetes, göttliches Wesen oder in entpersonalisierter Form auf den Tod, der auf den Menschen herabsieht. Oder die Kamera übernimmt den Blick einer Art auktorialen Erzählers, der aus einer übergeordneten Perspektive auf Georges individuelles Schicksal herabsieht.[32] Im Buch folgt auf den eben zitierten, ersten Satz die folgende Textpassage:

---

[28] Mulvey: *Death 24x a Second.Stillness and the Moving Image*, 2006, S. 87.

[29] „Wenn Sie eine Verletzung des Auges zeigen, erhalten Sie ein emotional stark aufgeladenes Bild, das den Zuschauer wie kaum ein anderes berührt und verstört." Der Vorspanngestalter Saul Bass entwarf u.a. die legendäre Duschmord-Sequenz in *Psycho.* Er benutzte das Auge als ein beliebtes Motiv im Vorspann, z.B. in *Cape Fear* (1991 USA R: Martin Scorsese), *Vertigo* (1960 USA R: Alred Hitchcock), *Seconds* (1966 USA R: John Frankenheimer) und *Spartacus* (USA 1960 R: Stanley Kubrick). Bass, Saul: „Man kettet den Zuschauer an seinen Sitz." (Interview). In: Beier, Lars-Olav/Midding, Gerhard: *Teamwork in der Traumfabrik*. Werkstattgespräche. Berlin: Henschel 1993, S. 409–424, hier S. 417. Der Titelvorspann der Serie *Mad Men* ist eine Hommage an Bass' Arbeit.

[30] Vgl. Marschall, Susanne*: Farbe im Kino*. Marburg: Schüren 2005, S. 100ff.

[31] Isherwood: *A Single Man*, 2010, S. 1. Und/oder: Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 2.

[32] Vgl. Marschall: *Farbe im Kino*, 2005, S. 401.

> »That which has awoken then lies for a while staring up at the ceiling and down into itself until it has recognized *I*, and therefore deduced *I am*, *I am now*. Here comes next, and is at least negatively reassuring; because *here*, this morning, is where it has expected to find itself: what's called *at home*.«[33]

George taucht im Roman unruhig, fast unwillig, aus dem friedlichen Schlaf des Vergessens auf. In der Verfilmung werden anschließend einige unterschiedliche Ansichten auf den komplett ruhigen George von alle Seiten und Winkeln präsentiert. Seine linke Hand ertastet die leere Seite des Bettes neben ihm, scheinbar um sich der Anwesenheit beziehungsweise Abwesenheit von Jim zu vergewissern. Dabei betastet er einen großen Tintenfleck von seinem ausgelaufenen Füller auf dem Bettlaken.[34] Es sind intime Bilder von George und sein Atmen ist stets zu hören. Seine linke Hand ruht auf dem Fleck der ausgelaufenen Tinte und hinterlässt zudem einen schwarzen, ‚bitteren' Fleck am Mund, nachdem er sich an der Lippe berührt hat, eine Markierung, die sich gewiss als ‚Todeskuss' deuten lässt. Darauf erfolgt sogleich eine Rückblende zum Abschiedskuss im Schnee. Ebenso wie der Fleck am Mund, ist der ausgelaufene, schwarze Tintenfleck auf dem Bettlaken, an der Stelle, an der Jim sonst lag, als Symbol des Unglücks zu lesen und bildet die unerträgliche Lage, in der sich George befindet, deutlich ab.[35] Die Tinte lässt sich mit schwarzem Blut assoziieren, was an den Typus des Melancholikers erinnert. Ein Fleck symbolisiert allgemein eine prinzipielle Gefährdung der Ordnung. Die symbolische Bedeutung lässt zusätzlich auf einen moralischen Makel, Schuld oder Schande schließen, denn augenscheinlich besteht eine Beschmutzung oder Verletzung der Reinheit und Ordnung.[36]

Während des mühevoll vollzogenen morgendlichen Rituals des Ankleidens verwandelt sich das ‚Es' in ein ‚Er', in George (Falconer). Der Kern der ‚George-Werdung' ist das Ankleiden. Isherwood beschrieb es im Buch als eine Art notwendige Form der Maskerade:

> »Its nakedness hast to be covered. It must be dressed up in clothes because it is going outside, into the world of the other people; and these others must be able to identify it. Its behavior must be acceptable to them. Obediently, it washes, shaves, brushes its hair; for it accepts its responsibilities to the others. It is even glad that it has its place among them. It knows what is expected of it. It knows its name. It is called George. By the time it has gotten dressed, it has become he; has become already more or less George.«[37]

Auch bei Ford gilt dies im Moment des ›dressing-up‹ für George. Beständig werden alltägliche Szenen des morgendlichen Fertigmachens präsentiert und diese veranschaulichen einen stoischen Mann auf dem stillen Rückzug, ermüdet vom alltäglichen Kampf gegen die Einsamkeit. Ruhig wird die Sequenz kommentiert von Georges Stimme aus dem Off:

---

[33] Isherwood: *A Single Man*, 2010, S. 1.
[34] Der Füller diente zum Verfassen der Abschiedsbriefe.
[35] „In der Tinte sitzen" Vgl. Mansour, Julia: Tinte. In: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart-Weimar: Metzler 2008, S. 387–388.
[36] Vgl. Kurz, Gerhard: Fleck/Befleckung. In: Butzer/Jacob: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2008, S. 105.
[37] Isherwood: *A Single Man*, 2010, S. 2–3.

> »It takes time in the morning for me to become George, time to adjust to what is expected of George and how he is to behave. By the time I have dressed and put the final layer of polish on the now slightly stiff but quite perfect George I know fully what part I'm supposed to play. Looking in the mirror staring back at me isn't so much a face as the expression of a predicament.«[38]

Darauf kommt es aber mit der perfekten Maskerade an. Er verbirgt nicht nur sein homosexuelles Begehren, sondern auch seine Todesabsicht, und er muss zudem überkorrekt funktionieren. Seine Geschlechterrolle ist als eine Art der Maskerade zu sehen. Wie es scheint, hat George eine sehr penible Art, sich wieder aufzurichten. Seine Innenwelt ist eng mit seiner Außenwelt verbunden. Nach dem Unfall ist er innerlich leer. Seither muss er sich jeden Morgen in die George-Fassade zwängen, was ihm immer weniger zu gelingen scheint. Äußerlich ist er auf Hochglanz poliert und er glaubt, wenn er seine Außenwelt in Ordnung hält, wird sich auch seine Innenwelt beruhigen. George leidet unter starken Depressionen. Der Anzug ist wie eine Rüstung, die ihm hilft, den Tag zu überstehen. Antriebslos beginnt er seine routinierte Morgenprozedur. Die Prozedur macht ihn erst zu George, der in das Gesellschaftsbild hineinpasst, um sich gegen eine homophobe Gesellschaft zu panzern. Die Off-Stimme offenbart seinen Pessimismus, und dass Jim sein ausgleichender Gegenpart war. Ohne ihn hat sich eine unerträgliche Leere in seinem Leben manifestiert.

Nach dem letzten prüfenden Blicks in den Spiegel richtet er seine Krawatte und spricht nun laut zu sich selbst: »Just get through the goddamn day.«[39] Woraufhin die Off-Stimme erwidert: »A bit melodramatic I guess. But then again my heart has been broken. I feel as if I am sinking, drowning, can't breathe.«[40] Damit wird nicht nur seine Gefühlslage verbalisiert und somit die Erkenntnis des Unterwassertraums perfekt auf den Punkt gebracht, sondern er reflektiert auch seine melodramatische Situation. Er ist sich bewusst über die melodramatische Konstellation seines Lebens. Dies zeichnet ihn als Figur innerhalb eines melodramatischen Films besonders aus.

Georg ist kein ‚normaler' und guter Held, sondern ein melodramatischer Held, und damit bereits durch die Genrekonventionen von vornherein ein Opfer. Der Anzug steht für eine tragische Verletzlichkeit statt für strahlendes Heldentum, gibt ihm dennoch eine symbolische Entschlossenheit zurück. Es findet bei den gegenwärtigen Helden eine Art der Verwandlung statt. Diese Tragik zeigt sich an George als Filmhelden, in dem Kontrast zwischen den Insignien der Männlichkeit, dem perfekten Anzug, einer Uhr, den Manschettenknöpfen und einem zerrütteten Inneren. George, ebenso wie Frank Whitaker, verkleidet sich durch einen Anzug. Der Anzug lässt diesen beiden Männern ein Stück ihrer Würde. Sie kleiden die Ruine der

[38] Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 5.
[39] Ebd., S. 5.
[40] Ebd., S. 6.

Männlichkeit in alte Symbole, die aber mittlerweile eine ganz andere Bedeutung zu haben scheinen.

Der Spiegel als Symbol der Reinheit und Erkenntnis, aber auch des Hochmuts, der Eitelkeit und des Todes unterstützt die Szene. Beigetragen zur Symbolbildung haben der Glanz seiner Oberfläche und die exakte oder eben verzerrte Reflektionen auf der Spiegeloberfläche. Durch ihn drückt sich die wechselseitige Beziehung zwischen physischer und metaphysischer Welt aus.[41] George zelebriert einen gesunden Narzissmus und wird sich im täglich wiederholenden Ritual nicht nur immer wieder seiner desaströsen Lebenslage bewusst, sondern auch seiner Vergänglichkeit. Er blickt in die problematischen Abgründe seiner selbst und es folgt die Selbsterkenntnis über die verlorene Einheit und Ganzheit seiner Identität. Das Spiegelbild dient nicht mehr nur zur Selbstkontrolle und -erkenntnis, sondern entblößt beständig seine Selbstinszenierung und den fortschreitenden Kontrollverlust. Er täuscht ein Ganzes vor, wo aber Gespaltenheit besteht, denn Jim ist nicht mehr da, um ihn zu vervollständigen.

Während er hinunter durch den Flur zur Küche läuft, und er sich dabei dem Wohnzimmerfenster nähert, blickt er hinaus und sieht Jim mit ihren beiden Hunden spielen. Diese ist die erste von insgesamt fünf, in buntes Technicolor getauchten Erinnerungssequenzen aus der Vergangenheit, die ihn im Verlauf des Films heimsuchen werden. George starrt Jim an, aber sein Gesichtsausdruck verändert sich und er krümmt sich, aufgrund eines heftigen Schmerzes in seiner Brust. Er hält sich an einem Wandregal fest, um nicht zusammen zu brechen und nimmt einen tiefen Atemzug. Nachdem der Schmerz vergangen ist, blickt er wieder aus dem Fenster, doch Jim ist verschwunden und es bleibt nur der Anblick des in trübes Licht getauchten Gartens. Die Brustschmerzen sind hier, wie auch später die Schmerzen in seinem linken Arm vor dem Zubettgehen, die ersten Anzeichen für einen kurz bevorstehenden Herzinfarkt und den Ausgang des Films.

Das beständige Klingeln des Telefons am heutigen Morgen holt ihn nun am Küchentisch bei einer Tasse Kaffee unter dem beharrlichen Ticken der Uhr aus einem weiteren Traum mit Jim zurück. George wird nach einigen Aufnahmen aus dem Haus, von außen durch ein Fenster gezeigt, während die Kamera sich immer weiter von ihm wegbewegt, bis sein moderne Glashaus samt Garten in der Totalen zu sehen ist, mit einem immer kleiner werdenden George darin. Dabei spricht die Off-Stimme: »For the first time in my life I can't see my future. Every day goes by in a haze, but today I have decided will be different.«[42] Seiner isolierten und ausweglosen Situation wird George am heutigen Tag endgültig ein Ende machen.

---

[41] Vgl. Renger, Almut-Barbara: Spiegel. In: Butzer/Jacob: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2008, S. 357–358.
[42] Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 8.

Ford öffnet und schließt seinen Film symmetrisch, mit zwei traumhaften Kussbildern. Wie bereits erwähnt, zum Filmbeginn in der Unfallsequenz mit dem Abschiedskuss von George an Jim, und am Ende küsst Jim den sterbenden George zu Begrüßung. In der Schlusssequenz wird George abermals durch einen Topshot neben dem Bett auf dem Boden liegend gezeigt. Nach Jims Kuss hört man den letzten Atemzug von George, die Uhr hört auf zu Ticken und das Leben hat seinen Körper verlassen. Sein Kopf neigt sich zur Seite und das farbige Technicolor, das seit dem Zusammentreffen mit Kenny seine Umwelt in dieser Sequenz bunt färbte, verblasst wieder in bräunliches Sepia, bevor das gesamte Bild zuletzt in ein helles Weiß übergeblendet wird.

Isherwood schrieb sein Buch in einem fortlaufend inneren Monolog und verwendet die dritten Person, ›a third-person stream-of-consciousness‹. Dies filmisch umzusetzen wäre vergleichbar mit einem unaufhörlichen Voice-Over im Film und somit im Grunde unverfilmbar. Daher macht Ford daraus ein einrahmendes Voice-Over am Filmanfang und -ende. So wird das Filmthema eingeführt und es wird erklärt, was passiert. Dies wirkt sich auf die Rezipienten insofern aus, dass sie dabei zuhören, wie George sich selbst aus einer großen Entfernung beobachtet und wie er, selbstkommentierend seinen Tag verbringt. Auf gewisse Weise hören die Leser Georges Gedanken, seinem Bewusstsein, seiner Seele zu, die über Georges bodenständiges Selbst sprechen. Isherwood sagt selbst über die inhaltliche Eignung seiner angewandten Erzähltechnik in einem Brief an Leon Surmelian:

> »In *A Single Man* I used a narrative technique which seems satisfactory to me – I mean for this particular novel. The story is told in the present tense by a non-personal seemingly disembodied narrator who never says ›I‹ and addresses the reader with the air of a surgeon lecturing to medical students during an operation. The ›patient‹ is the chief character, George. The narrator knows everything that George feels and thinks and is present with him at all times. But he is not a part of George. Indeed it will be possible for George to die while the narrator looks on and describes his death to the reader. This technique can of course only be used under very special conditions. A narrator of this kind can only accompany one character – or possibly two closely-involved characters at a time, or so it seems to me.«[43]

Im Roman beschreibt Isherwood Georges morgendliche Routine folgendermaßen:

> »He crosses the front room, which he calls his study, and comes down the staircase. The stairs turn a corner; they are narrow and steep. You can touch both handrails with your elbows and you have to bend your head – even if, George, you are only five eight. This is a tightly planned little house. He often feels protected by its smallness; there is hardly room enough here to feel lonely. Nevertheless – Think of two people, living together day after day, year after year, in this small space, standing elbow to elbow cooking at the same small stove, squeezing past each other on the narrow stairs, shaving in front of the same small bathroom mirror, constantly jogging, jostling, bumping against each other's bodies by mistake or on purpose, sensually, aggressively, awkwardly, impatiently, in rage or in love – think what deep though invisible tracks they must leave, everywhere, behind them! The doorway into the kitchen has been built too narrow. Two people in a hurry, with plates of food in their hands, are apt to keep colliding here. And it is here, nearly every morning, that George, having reached the bottom of the stairs, has this sensation of suddenly finding himself on an abrupt, brutally broken-off, jagged edge – as though the track had disap-

[43] Zu finden in: Leon Z. Surmelian: *Techniques of fiction writing*. Measure and Madness. S. 80. Hier zitiert nach: Schwerdt: *Isherwood's fiction*, 1989, S. 164.

> peared down a landslide. It is here that he stops short and knows, with a sick newness, almost as though it were for the first time: Jim is dead. Is dead. He stands quite, silent, or most uttering a brief animal grunt, as he waits for the spasm to pass. Then he walks into the kitchen. These morning spasms are too painful to be treated sentimentally. After them, he feels relief, merely. It is like getting over a bad attack of cramp.«[44]

Isherwood benutzt das Pronomen der Zweiten Person ›you‹, um den Leser in Georges Träumereien zu involvieren. Außerdem spricht er in dem ausgewählten Textstück den Leser direkt an und bildet Georges verstecktes Leben mit Jim nach. Isherwood führt den Dialog mit dem Leser manchmal auch mit direkten Fragen fort: »But does George really hate all these people?«[45] Oder er benutzt das Pronomen in der ersten Person Plural ›we‹, um einen Dialog mit dem Leser zu beginnen: »The creature we are watching will struggle on and on until it drops. Not because it is heroic. It can imagine no alternative.«[46] Während der innere beziehungsweise autonome Monolog neben der erlebten Rede die zweite große Variante des *stream of consciousness* ist, funktioniert er im Buch als perfekter Spiegel von Georges Isoliertheit. Piazza beschreibt es so:

> »In the first half of the novel, George is certainly the ›smallest integral division of humanity.‹ Toward the end of the novel, however, the single man advances toward a letting go of consciousness and of self and toward a merging with Being Itself.«[47]

Förmlich einer kreisförmigen Reise folgend, vom morgendlichen, unbewussten ›it‹ vor dem Ankleiden, zu vollem Selbstbewusstsein über den Tag, bis zurück zum Mangel an Persönlichkeit am Abend. Der Film braucht aber andere Methoden um von einem Menschen zu erzählen. Ford rahmt seinen Film nur mit der Off-Stimme, die den Bewusstseinsstrom der Figur vermittelt, die im Bild zu sehen ist, verstärkt und verbunden mit einer ausgeklügelten Farbdramaturgie und lässt Erklärungen einfach weg. Er vertraut den kleinen Gesten seines Darstellers Colin Firth. Wie bereits anhand der Analyse des Prologs deutlich wird, tragen im Film, neben dem Darsteller, zahlreiche andere Elemente zum Gesamteindruck und zur melodramatischen Inszenierung bei. Die Elemente wie Montage, Kamera, Licht, Musik und Produktionsdesign werden folglich weiterhin beschrieben, um die poetische wie dramatische Wirkungsweise für den melodramatischen Film wiederzugeben. Im Zusammenspiel der einzelnen filmischen Mittel und besonders im Vergleich zur Buchvorlage entstehen Querverweise, Metaphern, Symbole und Sinnbilder, die eine deutlichere Aussagekraft für die Untersuchung bilden. Besonders wenn die Grenzen zwischen Realität und subjektiver Wahrnehmung verschwimmen und die Innenwelt von George durch die Visualisierung seiner Träume und

[44] Isherwood: *A Single Man*, 2010, S. 3–4.
[45] Ebd., S. 26.
[46] Ebd., S. 2.
[47] Piazza: *Christopher Isherwood*, 1978, S. 153.

Fantasien sich konkret darstellt, erfolgt dies mit dem Einsatz besonderer Elemente für die Filmwahrnehmung.

> „Eine besondere Komplexität zeichnet den Paratext Vorspann aus. Nicht nur gestaltet sich die Abgrenzung von Vorspann und Film als schwierig, sondern auch die zu anderen filmischen Paratexten. Das liegt daran, dass der Vorspann nicht nur Paratext (Autorname, Titel, Vorwort) verbindet, sondern auch deren unterschiedliche Funktionen vereinigt."[48]

Der Vorspann als Prolog ist hier auch gleichzeitig eine Prolepse, eine Vorausdeutung. Er hat eine einleitende Wirkung auf die Rezipienten, ohne natürlich zu viel Vorwegzunehmen, jedoch in die Handlung einzuführen. Ebenso liefert er Hinweise, die wichtig für den weiteren Fortgang der Geschichte sind. Er weckt Neugier und Interesse, eine Erwartungshaltung wird erzeugt womit auf mögliche geschlossene Deutungszusammenhänge verwiesen wird. Der Prolog legt den Grundstein zur Entschlüsselung der visuellen Codes und der eingesetzten Filmsprache. Besonders auch im Zusammenspiel mit der Titelmelodie. Der Vorspann, inklusive der Titelsequenz und der ersten Filmminuten, illustriert die filmische Zeichensprache mit den eingesetzten Motiven. Er signalisiert die künstlerische Ausdrucksweise und erweitert so den Raum der Filmnarration. Der inhaltlich begründete Einsatz als eine Einführung in die visuellen Gestaltungsmittel und die Visualisierung dergleichen für die Rezeption ist notwendig, zum Beispiel auch um die optischen Farbveränderung innerhalb der Rückblenden zu etablieren:

> „Paratexte beschreiben Rezeptionshaltungen, schreiben Einstellungen gegenüber dem filmischen Text fest. Sie geben etwas vor. Wie man ihnen folgt, hängt dann wieder vom Rezipienten ab."[49]

Das Wasser in den ersten Aufnahmen des Vorspanns kann als eine Art *establishing shot* gesehen werden. Es wird so zu einem Motiv, das an unterschiedlichen Stellen des Films wieder auftauchen wird: „Der Vorspann ist ein Scharnier zwischen Innen und Außen. […] Ein Vorspann ist ein eigener Film und ist es auch nicht."[50] Der Vorspann als Paratext erweist sich als eine komplexe filmische Form und steht einerseits in einem Spannungsverhältnis zum nachfolgenden Film und andererseits bindet er die Rezipienten an die Fiktion, indem er als Rah-

---

[48] Zum filmspezifischen Paratext gehört der Vor- und Abspann sowie Texteinblendungen (konkretisieren Ort und Zeit oder erzählen Vor-und Nachgeschichte). Zu den begleitenden Paratexten gehört die vielgestaltige Werbung des Filmverleihs (Plakate, Aushangfotos, Trailer, Radiospots, usw.), Interviews mit den Filmemachern, Berichte von Dreharbeiten, Filmkritiken und -rezensionen, Fan-Magazine (*fanzines*), Websites, akademische Sekundärliteratur & Merchandising (Soundtrack bis Spielzeug). Mit der DVD-Einführung etablierten sich zusätzliche Paratexte: Audiokommentare, kommentierende Bild-im-Bild-Formate, Produktionstagebücher (*Making-ofs*) sowie Dokumentationen zu einzelnen Filmaspekten. Jeder Film wird vor dem Hintergrund faktischer Paratexte rezipiert, hierzu zählen Filmpreisverleihungen, Filmfestivaleinladungen, Genre-Zuordnung oder die Rollen-Besetzung mit bestimmten Schauspielern (Star-Image). Böhnke, Alexander: *Paratexte des Films*. Über die Grenzen des filmischen Universums. Bielefeld: Transcript 2007, S. 32.

[49] Ebd., S. 104.

[50] Ebd., S. 95.

men mit einer emotionalen Bindung einen Übergang schafft.[51] Der Vorspann artikuliert auf verschiedenen Ebenen das reflexive Verhältnis des Films zu sich selbst und ist immer schon ‚Beobachter' des daran anschließenden Films.

3.2 Fords melodramatische Inszenierung

Was sich bereits in den Ausführungen zu den Melodramen von Sirk im Vergleich zu den Analysen von *Far From Heaven* als auch von *The Hours* zeigte, und sich auch in den Beschreibungen zum Prolog von *A Single Man* angedeutet hat, wird in diesem Kapitel nun vertieft. Insbesondere die Möglichkeiten des Farbeinsatzes spielen eine wichtige, fast übergeordnete Rolle. Ford spielt mit der Optik seines Debütfilms und verknüpft dieses spezielle, individuelle und unverkennbare Aussehen geschickt mit dem melodramatischen Inhalt. Er verwendet einen expressionistischen, symbolischen Farbeinsatz und verbindet diesen mit einer symbolhaft aufgeladenen Ausstattung. Mit ihren Farben und Formen haben die Architektur, die Kostüme, aber auch die Requisiten, die zu Motiven werden können, einen direkten Einfluss auf die narrative Ebene des Films. Bereits Sirk verdeutlichte durch die besondere Ausstrahlung und das außergewöhnliche Erscheinen seiner Melodramen die Empfindungen und Emotionen seiner Protagonisten. Gleichzeitig lässt die Untersuchung der Objekte und Dinge in der filmischen Umgebung eine Rückwirkung auf die Protagonisten und deren Identität zu. Insbesondere die Wahl spezifischer Materialien mit ihrer Oberflächen und Farben geben symbolische Richtlinien und unterstützen die Narration.

Für das Produktionsdesign von *A Single Man* sind der Szenenbildner Dan Bishop und die Bühnenbildnerin und Ausstatterin Amy Wells verantwortlich. Beide stellen auch die Retro-Ausstattung für die US-amerikanischen Fernsehserie *Mad Men*[52] zusammen.[53] Hier im Film, wie auch in der Serie, bilden sich in Mode, Stil- und Farbempfinden die strengen Konventionen der Gesellschaft der frühen sechziger Jahre ab.

Zur besseren Wahrnehmung der Gefühle präsentiert Ford den Film in zwei verschiedenen Looks. George ist anfänglich sehr deprimiert, dementsprechend sind alle Farben der Gegenwart ins Graue verblasst und erscheinen in ausgewaschenen, bräunlichen Sepiatönen mit fahlem Licht. Es gibt fast gar keine Farben. George lebt nämlich ganz in der Vergangenheit.

---

[51] Vgl. Böhnke*: Paratexte des Films*, 2007, S. 97–98.
[52] *Mad Men* (USA seit 2007) Idee: Matthew Weiner. Der Serientitel leitet sich aus der Abkürzung von *Men of Madison Avenue* ab. Aufgrund der hohen Dichte von Werbeagenturen in der Madison Avenue in New York City und ist der selbstgegebene Inbegriff von den Menschen für die Menschen in der Werbebranche.
[53] Vgl. Schweizerhof, Barbara: *A Single Man*. In: epd Film. Das Kinomagazin. <http://www.epd-film.de/33178_-73989.php> Zugriff: 16.04.2012.

Diese Vergangenheit ist in den Rückblenden, den Erinnerungen und den Träumen sehr lebendig und sehr farbintensiv. Adäquat repräsentiert durch sattes, farbenprächtiges, fast grelles Technicolor. Somit wird die Zerrissenheit dieses Mannes mithilfe sehr feiner Nuance bildlich umgesetzt. Denn immer wieder kommt es an diesem Tag zu Begegnungen und Verlockungen, in denen die Farbe zunimmt, und die desaturierten Farbtöne der Gegenwartsaufnahmen sanft in schrilles Technicolor umschlagen. Ein ganz unaufdringlicher Effekt. Aber in diesen Momenten scheint der Film zu atmen und zu pulsieren. Diese Inszenierung steht für Lebendigkeit und Glück. Die Rezipienten können die emotionale Berührung von George nachfühlen, da ihn in einigen Filmszenen regelrecht eine intensivbunte Gefühlswelle zu übermannen scheint. Beispielsweise vor Charleys Haustür bemerkt er die Rosen, der Duft der Blumen wird von ihm aufgesogen und alsbald erröten die Blumen in seinem Blickfeld. Sie verfärben sich ebenso merklich, wie der rote Mund der Sekretärin oder die Lippen des Gigolos. Auch die blauen Augen von Kenny intensivieren sich unter Georges eindringlichem Blick.

Es gibt fünf Erinnerungssequenzen mit Jim während der Filmhandlung, abgesehen von der imaginierten Unfallszene am Anfang und dem Begrüßungskuss am Ende. Alle im Film dargestellten gemeinsamen Szenen von George und Jim sind im Roman nicht zu finden. Jims Auftritte wurden wohlmöglich von Ford in das Drehbuch hineingeschrieben, um nochmals die besondere Leistung von Isherwood und seines Romans *A Single Man* zu unterstreichen, eine homosexuelle Beziehung in den sechziger Jahren als absolut nüchtern, gewöhnlich und ‚normal' darzustellen. Dafür nutzt Ford einige alltägliche Szenen, um auf eine einfache und geradlinige Art und Weise Normalität zu vermitteln. Ein weiterer möglicher Grund für das Hinzufügen der Szenen mit Jim ist, dass es wichtig ist das ‚verlorene Paradies' zu zeigen, damit die Rezipienten Georges Verlust und seine Trauer verstehen und nachvollziehen können, wie wichtig seine Beziehung zu Jim war und wie viel diese Beziehung für ihn bedeutete. In den Rückblenden klärt Ford die Rezipienten über das innige Verhältnis des Paares auf. Der visualisierte symbiotische Einklang der beiden in der Vergangenheit lässt den Protagonisten George in der Gegenwart umso einsamer zurück.

Die Beziehung von George und Jim wird in den Rückblenden, den Erinnerungen von George, durch den Technicolorstil farblich besonders in den Fokus gerückt. Ausgelöst werden die Erinnerungsszenen beiläufig durch das Klingeln des Telefons oder das Auflegen von Musik. Die Zeitsprünge in die Vergangenheit werden mittels unmarkierter Rückblenden versinnbildlicht, so dass die Vergangenheit als Abspaltung der Gegenwart fungieren kann. Die Vergangenheit kann aber auch als der Antriebsmotor für seine gegenwärtigen Handlungen ausgelegt werden. Allein diese veranlassen ihn noch, sich auf soziale Begegnungen einzulassen.

Die Sofasequenz kann etwa eine Woche vor Jims Unfall in Denver angesiedelt werden. Die beiden Männer sitzen sich am jeweils entgegengesetzten Ende des kleinen Sofas gegenüber und hören zusammen Musik, mit dem Eindruck, dass sie es immer so tun. George liest in Franz Kafkas *Metamorphosis* während Jim in Truman Capotes *Breakfast at Tiffany's* vertieft ist. Dabei drückt Jim seine völlige Zufriedenheit aus:

> »What I mean is, he [the dog; Anm. d. V.] really just lives in the moment. Like now. What could be better than this? Tucked up here with you. If I died right now it would be OK.«[54]

George Lektüre *Der Verwandlung*[55] verweist deutlich auf eine bewusste Andeutung und ist als Symbol für das Durchleben einer Verwandlung für die Hauptfigur zu verstehen. Der Begriff der Verwandlung ist als Struktur- und Gestaltungsprinzip seit der griechischen Mythologie bekannt. Die Übersetzung ‚Gestaltwandel' und ‚Gestaltwechsel' schließt ebenso an den mythologischen Verwandlungsmodus an, denn überwiegend besteht er aus konkreten, äußeren Veränderungen der Protagonisten in mythischen Geschichten oder Märchen. Meist dient die Verwandlung einem Zweck, zum Beispiel der Konfliktlösung, oder wie hier, einer Veränderung der Identität. Durch die literarische Bearbeitung des Mythos und der Mythologie bekam der Begriff Metamorphose besonders durch Ovids *Metamorphosen* große Bedeutung.[56] Im Kreis der Dichter und Literaten lässt sich Unzähliges zum Thema der Verwandlung finden, wobei sich das jeweilige Verständnis von der Metamorphose nicht generalisieren lässt. Kafkas *Verwandlung* wird unter der Kategorie Bestrafungsverwandlung ohne Aussicht auf Erlösung eingeordnet und als ein ‚Antimärchen' deklariert.[57] Welcher Bezug lässt sich dadurch zu *A Single Man* herstellen? Kafkas Held Gregor Samsa erfährt zunächst nur eine äußere Verwandlung zu einem großen Ungeziefer. Dagegen vollzieht sich die Verwandlung von George rein innerlich und psychisch, nur angedeutet durch symbolhaft aufgeladene Kleinigkeiten innerhalb der Narration und visualisiert durch seine Träume, die ihn seit Jims tödlichem Unfall heimsuchen. Die Verwandlung dient der Wiederherstellung von Realität für den sich von seiner Umwelt entfremdeten George. Sie ist die letzte Rettung des haltlosen George vor dem Suizid, der sich selbst seit achtzehn Monaten als verlassen und überflüssig empfindet. Bei Ford stellt sich das Wesen der Verwandlung in der Funktion eines errettenden Vorganges dar.

---

[54] Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 53.

[55] Der französisch-österreichische Literaturnobelpreisträger Franz Kafka veröffentlichte 1912 die berühmte Erzählung *Die Verwandlung*. Die mit dem folgenden Satz beginnt: „Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt." *Die Verwandlung* hat so eine besondere Wirkung, da die groteske, bizarre Geschichte des Gregor Samsa sehr detailliert, sachlich und emotionslos erzählt wird. Der Leser erhält einen tiefen Einblick in die äußeren Lebensumstände und die innere Gefühlswelt des Protagonisten.

[56] Vgl. Marschall, Susanne: Mythen der Metamorphose – Metamorphose des Mythos bei Peter Handke und Botho Strauß. Mainz: Gardez! 1993, S. 45–46.

[57] Vgl. ebd., S. 49.

George wird durch Zeitsprünge aus dem ‚Jetzt' in Erinnerungssequenzen und Traumstadien versetzt, die ihn in seiner Metamorphose vorantreiben, sie prägen den Rhythmus der Verwandlung, kontinuierlich fortschreitend. Besonders durch die Figur des Kenny entdeckt er sich selbst wieder und seine Innenwelt findet zurück zu ihrer eigenen und eigentlichen Form. Es besteht Hoffnung auf eine Erlösung für den sich stetig wandelten Protagonisten, letztlich verdeutlicht durch das Verwerfen des Suizids. Der plötzlich eintretende Tod durch die Herzattacke kann als eine Art der Erlösung ausgelegt werden.[58]

Jims Buchgeschmack hingegen huldigt Isherwoods Freundschaft zum ebenfalls homosexuellen Schriftsteller Truman Capote und verweist auf Fords Umgang mit dem Begriff *camp* innerhalb seines Films. Mit der Einführung von Capotes *Breakfast at Tiffany's*[59] belegt er den ikonenhaften Status sowohl des Buches, als auch der Adaption innerhalb der amerikanischen Kultur und der weltweiten Bekanntheit. Die Eröffnungsszene, in der die Figur Holly Golithly im *little black dress* durch eine große Sonnenbrille in das Schaufenster des New Yorker Juweliers *Tiffany's* blickt, hat sich ins allgemeine Gedächtnis gebrannt und Hollys Aussage im Film: ‚Wenn ich selbst weiß, was ich will, dann werde ich es dir sagen.' korrespondiert mit Jims direkter, offener Art und Auffassung zu seinem Leben mit George.

Der jüngere Jim ist aus Denver in Colorado, dem ‚mittleren Westen' der Staaten, und repräsentiert für den Briten George alles Gute in Amerika. Er ist Architekt und absolvierte während des Zweiten Weltkrieges seinen Militärdienst bei der Marine.[60] Als Marinesoldat bildet er ein bestimmtes prototypisches Männlichkeitsbild ab, welches durch seine Sexualität unterlaufen wird. Jim ist geradeaus und bodenständig, ein unkomplizierter Charakter, im Gegensatz zum feingeistigen George. Er ist glücklich und lebt im Hier und Jetzt. Zudem ist Jim ausgeglichen und in einem modernen Sinn ‚weiter' als George. Er wusste schon immer, dass er homosexuell begehrt. Für ihn war seine Lust von Anfang an eindeutig, er wusste, dass er nur homosexuell begehren und lieben kann und will.

---

[58] Mehr in Kapitel 3.3.4

[59] Der Kurzroman *Breakfast at Tiffany's* wurde 1958 veröffentlicht und bereits 1961 von Blake Edwards unter dem gleichen Titel mit Audrey Hepburn, George Peppard und Mikey Rooney verfilmt. Im Unterschied zur Romanvorlage spielt die Literaturadaption nicht in den 40ern sondern in den 60ern und endet mit einem Happy End. Der Erzähler im Buch ist anders als im Film homosexuell. Der Nachname der Protagonistin Holly Golithly kann als ‚Nimm's leicht' verstanden werden. Isherwood hatte als Freund und Mentor einen deutlichen Einfluss auf Capote. Es wird angenommen Capotes fiktive Heldin Holly Golithly ist die amerikanische Version von Isherwoods Sally Bowles. Die Figur aus dem Roman *Goodbye to Berlin*, der als Vorlage für den Film und das Musical *Cabaret* diente. Vgl. Bucknell, Katherine: Who Is Christopher Isherwood? In: Berg, James J./Freeman, Chris (ed.): *The Isherwood century*: essays on the life and work of Christopher Isherwood. Madison: University of Wisconsin Press 2000, S.13–30, hier S. 17.

[60] Im abendlichen Gespräch mit Kenny erwähnt George Jims Beruf, zudem lassen die Modelle von Häusern die im Haus herumstehen auf den Beruf des Architekten schließen.

Dies wird in einer visuell auffälligen Schwarzweißsequenz thematisiert. Diese Sequenz sticht als einzige Schwarzweißaufnahme in der kompletten Filmhandlung heraus und bildet somit eine besondere Ausnahme im optischen Konzept von Ford: „Das Zusammenspiel von Schwarzweiß- und Farbmaterial entfaltet dagegen eine Vielzahl symbolischer, dramaturgischer und physiologischer Funktionen und erwies sich als filmhistorisch und filmästhetisch äußerst produktiv.“[61] Schwarzweiß ist das Symbol der Gegensätzlichkeit in Form eines scharfen visuellen Kontrasts. In Kombination mit Wertungen, wie gut/böse oder hässlich/schön, und Urteilen, wie richtig/falsch oder Wahrheit/Lüge, die eine unanzweifelbare Evidenz beanspruchen.[62] Die Unterbrechung der Farbsequenz durch eine Schwarzweißszene innerhalb einer Filmhandlung zählt zu den besonders auffälligen Formen filmischer Farbgestaltung. Hier wird ein Zeitsprung in die Vergangenheit markiert, in die Erinnerungssequenz einer Figur. Die nostalgische Milde der Schwarzweiß-Ästhetik wird nicht grundlos eingesetzt. Doch dieses Prinzip wird nur einmal eingesetzt, denn auch Georges andere Erinnerungen an Jim liegen in der Vergangenheit, leuchten jedoch in gesättigten und symbolisch aufgeladenen Farben auf, durchdrungen von Sonnenlicht und Emotionalität.[63] Wird hier auf eine bestimmte Bedeutung oder Historizität verwiesen?

Ausgelöst wird Georges intensiver Flashback durch das nostalgische Betrachten einer aufgenommenen Schwarzweißfotografie von Jim. Das Foto zeigt Jim nackt auf einem Felsblock in der Sonne liegend. Durch das farbdramaturgisch prägnante Muster drängt die monochrome Einstellung regelrecht als (und durch das) Bild aus dem Inneren der Figur zum Sichtbaren. George findet sie zufällig beim Ausräumen seines Bankschließfachs und wird dadurch ins Jahr 1947 zurück versetzt, in die Anfangszeit ihrer Beziehung.[64] Sie befinden sich inmitten einer felsigen, wüstenähnlichen Landschaft. Sie liegen auf Felsen, in gleisender Helligkeit der Sonne und der Mittagshitze ausgeliefert, isoliert und völlig von der außerhalb jeglicher Zivilisation. Die Unterhaltung der beiden dreht sich um die unterschiedliche Entwicklung ihres homosexuellen Begehrens. George befriedigt Jims Neugierde und erzählt, dass er in London eine sexuelle Beziehung mit Charley hatte. Daraufhin ist Jim verwirrt über Georges heterosexuelle Beziehung zu Frauen und ist verwundert über ihre homosexuelle Beziehung: »I’m confused. If you sleep with woman then why are you with me?«[65] George begründet es damit:

[61] Marschall: *Farbe im Kino*, 2005, S. 323.
[62] Vgl. Scheuer, Hans Jürgen: Schwarzweiß. In: Butzer/Jacob: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2008, S. 338–340.
[63] Vgl. Marschall: *Farbe im Kino*, 2005, S. 387.
[64] Jim und George lernten sich laut Drehbuch 1946 kennen.
[65] Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 39.

> »Because I fall in love with men. Because I fell in love with you. Anyway, doesn't everyone sleep with woman when they're young?«[66]

Jim verneint und beteuert, dass er immer wusste, dass er ausschließlich Männer bevorzugt. George bezeichnet ihn als modern und beteuert, dass erste was ihm an ihm auffiel, war, dass Jim seiner Zeit voraus war und er drückt seine Bewunderung über die Selbstsicherheit aus, über die Jim bereits mit seinen 21 Jahren verfügt.

Es wird nicht nur in Bezug auf Kenny das *Coming-Out/-of-Age* aufgeworfen. In der Szene zeigt sich, dass die Form des Begehrens nicht nur einmal erkannt werden muss. Im Fall von George hat sich die im Prozess der Initiation verstandene Sexualität verändert. „Die handlichen Begrifflichkeiten von ‚Heterosexualität', ‚Homosexualität', ‚Bisexualität', ‚Transsexualität' legen zudem nahe, dass sich Formen des Liebens, Praktiken der Lust verfestigen zu stabilen, lebenslangen Identitäten."[67] Dem ist hier nicht so, die Entdeckung der eigenen Lust wird meistens als eine lineare Erzählung in der Pubertät verortet. Daraus geht ein einzelnes Begehren hervor, welches dann nicht nur auf den Fluchtpunkt einer Lust, sondern einer Identität zuläuft, die sich in jeder sexuellen Begegnung scheinbar bestätigt. Georges Begehren hat sich entwickelt, über seine heterosexuelle Art des Begehrens hat sich eine neue (homosexuelle) Lust gelegt.[68]

Unterstützt wird der gemeinsame Austausch der beiden Männer über die unterschiedliche Entwicklung ihres homosexuellen Begehrens durch die Schwarzweißszene. Vermutlich wurde die Szene in schwarzweiß gehalten, weil George an dem Tag, als das Foto entstand, schwarzweiß dachte. Er dachte an Hell und Dunkel, Licht und Schatten. Deshalb ist auch seine Erinnerung daran schwarzweiß. Die besondere Wirkung monochromer Bilder unterstützt die emotionale Stimmung der Szene und bedeutet eine moralische Bewertung der Handlung. So eignen sich monochrome Bilder bestens zur Evokation einer anderen psychologischen Wirklichkeit jenseits des Tagesbewusstseins einer Figur: „Immer wieder zieht die radikale Reduktion der Farbpalette den Blick von der Oberfläche des Bildes weg in die Tiefe des Unbewussten, dorthin, wo die Grenzen zwischen Gefühl und Verstand, Erinnerung und Erwartung aufgehoben sind."[69] Die Figuren und der Hintergrund verschwimmen, die Raumdimensionen und die farblichen Differenzen lösen sich auf, damit verliert sich das Bestimmbare im Diffusen. Es deutet sich eine Grenzüberschreitung zwischen den Figuren an oder die Entgrenzung einer Figur.[70] Es wird auf die Sphären des Unterbewussten, des Seelischen, des

[66] Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 39.
[67] Emcke: *Wie wir begehren*, 2012, S. 46.
[68] Vgl. ebd., S. 46–47.
[69] Marschall: *Farbe im Kino*, 2005, S. 294.
[70] Vgl. Marschall: *Farbe im Kino*, 2005, S. 294–295.

Traums, der Alpträume und der Zwischenstadien zwischen Leben und Tod verwiesen. „Sie besetzen somit Zonen, in denen die Sprache und die Rationalität häufig versagen, und weisen sich als visuelle Vokabeln zu Evokation diskursiv kaum fassbarer Empfindungen aus.“[71]

Abweichend von der Filmhandlung hatte im Roman Jim ein heterosexuelles Abenteuer mit einer Frau. Während seiner Beziehung zu George wurde er von Doris, einem ehemaligen Model, verführt und verschwand mit ihr, um seine Neugierde zu befriedigen, nach Mexico. George hasst sie beide für die Affäre, Jim kam zurück zu ihm und sie verloren nie wieder ein Wort darüber. Für George repräsentiert diese Frau die Rivalin, die versuchte, ihm Jim zu rauben. Aber sie ist auch eine Verbindung zu Jim, denn durch sie kann er Erinnerungen an Jim wieder zurück gewinnen. George besucht Doris, die jetzt aufgrund einer Krebserkrankung sterbend im Krankenhaus liegt. Die sterbende Doris ist für ihn ein *memento mori* und er realisiert: »We are on the same road, I shall follow you soon.«[72] Indem er ihr schließlich vergibt, vergibt er Jim und beginnt ihn ein Stück los zu lassen.[73]

Ein Hinweis auf Georges penible Ordnungsliebe und seine Unsichtbarkeit als Homosexueller in den Sechzigern ist in der Bankszene zu finden. George lässt nichts unerledigt, bevor er geht. Er verlässt die Welt auf geordnete, akkurate Weise. Dabei wird er von einer Bankangestellten offensichtlich angeflirtet, doch George scheint es nicht zu bemerken oder kann mit den weiblichen Verlockungen nichts (mehr) anfangen. Damals gab es Homosexuelle, aber sie wurden als solche nicht unbedingt auf den ersten Blich erkannt. Die Einstellung im Tresorraum zeigt George in der Falle, gefangen hinter Gittern: „Im Melodram können Gefühle des Gefangenseins dadurch ausgedrückt werden, dass die Charaktere durch Gitterstäbe von Treppengeländern oder Fenster gefilmt werden.“[74] Sein Leben ist zu verstehen als sein Ausbruch aus dem Gefängnis der Konventionen und unter dem vorherrschenden politischen Klima, in dem er lebt, ist dies nicht selbstverständlich und dadurch kann George durchaus als ein mutiger Mann gelten. Er gestand sich seine Homosexualität ein und lebte mit einem anderen Mann zusammen, wenn auch unter einem bürgerlichen Deckmantel.

Nach dem Ausräumen des Bankschließfaches sortiert sich George auf den bereitgestellten Sitzmöglichkeiten in der Bank und vertieft sich in seine Unterlagen. Plötzlich tauchen Lackschuhe vor ihm auf und ihr Auftippen löst einen schlagartigen Farbwechsel ins Technicolor aus. George registriert die Bewegung vor sich und seine Aufmerksamkeit wird erregt. Er blickt auf türkisfarbene Lackschuhe. Ein langsamer, vertikaler Kameraschwenk begleitet sei-

[71] Marschall: *Farbe im Kino*, 2005, S. 422.
[72] Isherwood: *A Single Man*, 2010, S. 77.
[73] Vgl. Schwerdt: *Isherwood's fiction*, 1989, S. 169–170.
[74] Eder, Jens: *Die Figur im Film*. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg: Schüren 2008, S. 611.

nen Blick über die dazugehörigen Beinen, weiter über den gesamten Körper eines jungen Mädchens, dass ein passendes türkisfarbenes Kleid trägt, bis hin zu den unschuldigen, blauen Augen. Diese raffinierte Inszenierung gilt dem kleinen, blonden Nachbarsmädchen Jennifer Strunk (Ryan Simpkins). Das Mädchen blickt aus seinen großen, blauen Augen wortlos zurück. Ohne ein Wort zitiert Ford hier direkt den Film *The Wizard of Oz*[75]. Nicht nur der Farbwechsel ins Technicolor, schon allein das Fußtippen genügt, um die Erinnerung an Judy Garland in der Rolle der Dorothy Gale mit ihren auffälligen roten Schuhen aufzufrischen.

Eine Verbindung zwischen *The Wizard of Oz* und *A Single Man* ist offensichtlich. Beide arbeiten in ihrer Farbdramaturgie mit monochromen und ins Technicolor getauchten Sequenzen. *The Wizard of Oz* gehört zu einem der ersten amerikanischen Farbfilmen, der im Technicolor-Verfahren gedreht wurde und zählt bis heute zu den bekanntesten Filmen überhaupt. Der Film „ist eine Parabel über Freundschaft, Treue, Mut und Selbstvertrauen.“[76] Entgegen der Romanvorlage erweist sich die Reise nach Oz im Film als ein Traum von Dorothy. Dies wurde visuell umgesetzt, indem die Farmszenen in Kansas auf Schwarzweißmaterial gedreht und nachträglich in einen monochromen, bräunlichen Sepiaton eingefärbt wurden, daher grau und schlicht erscheinen und im Traumland Oz alles in farbenprächtiges Technicolor getaucht ist.[77]

Beiläufig wird auf die zwei bedeutsamsten Zitate aus dem Märchenmusical verwiesen: ›Toto, I‘ve a feeling we’re not in Kansas anymore.‹ und ›There’s no place like home.‹[78] Die beiden Sätze sind nicht nur in die US-amerikanische Pop-Kultur übergegangen sondern haben sich in ‚geflügelte Worte‘, in Redewendung mit sprichwörtlichem Charakter verwandelt und sind in den allgemeinen Sprachgebrauch integriert worden. In beiden Zitaten wird der Unterschied oder Widerspruch zwischen einer alltäglichen Realität und einer illusionären Traumwelt differenziert betont. Sie sind die zwei Seiten einer Medaille. In ‚Toto, ich habe das Gefühl, wir sind nicht mehr in Kansas.‘ ist die Aussage ambivalent, zuerst drückt sich das überraschte, neugierige und positive Erstaunen aus, gleichzeitig schwingt aber auch die einschüchternden, angsteinflößenden und negativen Ausprägungen gegenüber etwas Unbekannten und Neuen mit. Es ist eine Einschätzung über das Potenzial neue Wege zu beschreiten, mit dem Hinweis auf mögliche negative Folgen. Dagegen äußert sich in ‚Zuhause ist es doch am schönsten.‘ aufgrund schlechter Erfahrungen eindeutig der klare, resignierte Vorzug des All-

[75] *The Wizard of Oz* (USA 1939) R: Victor Fleming, DB: Noel Langley, Florence Ryerson, Edgar Allan Woolf, u.a. nach dem gleichnamigen Kinderbuch von L. Frank Baum. Er gehört zu den meist zitierten Filmen der Welt, sowohl in inhaltlicher als ästhetischer Hinsicht.
[76] Marschall: *Farbe im Kino*, 2005, S. 316. Die Geschichte gründet auf dem narrativen Modell des Initiationsmythos.
[77] Vgl. ebd., S. 317.
[78] Sie finden sich auf den vorderen Plätzen der 100 Besten Filmzitate aller Zeiten des *American Film Institute* (AFI). Vgl. Platz 4 und 23, <http://www.afi.com/100years/quotes.aspx> Zugriff: 01.02.2012.

täglichen und der Sicherheit des Bekannten. Der bekannte Song *Somewhere Over the Rainbow* aus dem Film dient als die Hymne der Schwulenbewegung. Damit knüpft *A Single Man* abermals an den Begriff des *camp* an. Die Faszination Homosexueller mit *The Wizard of Oz* und insbesondere mit der Schauspielerin Judy Garland und ihrem breitem Identifikationspotenzial für Homosexuelle sind belegt.[79] Seit dem frühesten Kino benutzte das urbane Kinopublikum der homosexuellen Subkultur *camp* als Rezeptionsstrategie:

> »Camp was a means of queering heterocentrist film culture, and it both celebrated and satirized Hollywood films and their ‚larger-than-life' characters and situations. Certain melodramatic movie stars, including Marlene Dietrich, Greta Garbo, Joan Crawford, Bette Davis, Lana Turner, Judy Garland and Maria Montez became favorites among queer moviegoers, as did genres such as the musical and the melodrama. These stars and genres seemed to appeal to queer audience at least in part because of their visual and stylistic excess. The overly mannered performances of 'natural femininity' by these (and other) stars, and the overwrought flair of these (and other) genres in depicting heterosexual romance, allowed some audience the opportunity to view gender and sexuality as perfomative, unnatural, and queer. Camp also functioned as a secret code among queers trying to identify one another in an often hostile world. For example, many gay men of the era identified themselves to each other as 'friends of Dorothy', in reference to their camp devotion to *The Wizard of Oz* (1939).«[80]

Im Gegensatz zu früheren Zeiten, als Homosexualität im Hollywoodfilm tabuisiert oder gar nicht verhandelt wurde, war *camp* ein notwendiger Zugang für ein que(e)res Kinopublikum. Gegenwärtig hat sich die Situation verändert, Filme wie *Moulin Rouge!*[81] oder *Down with Love*[82] schwelgen bewusst in einer *camp*-Ästhetik und spielen mit der *Gay Sensibility*.[83] Ebenso gebraucht Ford ‚allgemeingültige' *camp*-Codes und bedient damit einerseits den subversiven, ironischen und gemeinschaftlichen Nutzen für ein *queeres* Publikum und ist sich andererseits sehr über die Tradition und Geschichte des ‚unbewussten' *camps* bewusst und zollt der (que(e)ren) Filmgeschichte seinen Tribut.

Das kleine Geschöpf Jennifer, dass George sonst nur als ein lästiges und lautes Nachbarskind wahrgenommen hat, ist für ihn urplötzlich etwas außergewöhnlich Schönes. Denn er sieht die ihn umgebende Welt und daher auch das Mädchen zum ersten Mal wie sie wirklich ist, ohne dass eine Art von Dunstschleier ihn von der Realität abtrennt. Deshalb sieht er sie auch als das an, was sie ist. Nach einem kurzen, humorvollen Dialog, präsentiert das Mädchen ihren Skorpion namens Charlton Heston und gibt nebenbei preis, dass ihr Vater George ins Kolosseum werfen würde, weil er ein ‚warmer Bruder' ist.[84] Da taucht unerwartet seine Nach-

---

[79] Vgl. Dyer, Richard: Judy Garland and Gay Men. In: Benshoff, Harry/Griffin, Sean (ed.): *Queer Cinema*. The Film Reader. New York/London: Routledge 2004, S. 153–166.
[80] Benshoff, Harry/Griffin, Sean: General introduction. In: Benshoff, Harry/Griffin, Sean (ed.): *Queer Cinema.* The Film Reader. New York/London: Routledge 2004, S. 1–15, hier S.7.
[81] *Moulin Rouge!* (Australien/UK/USA 2001) R: Buz Luhrmann.
[82] *Down with Love* (USA 2003) R: Peyton Reed.
[83] Benshoff/Griffin: General introduction, 2004, S. 13.
[84] Die Erwähnung von Charlton Heston weckt die Erinnerung an *Ben-Hur* (USA 1959) R: William Wyler. Rührt die Rivalität und Homoerotik zwischen Ben-Hur (Charlton Heston) und seinem Jugendfreund Messala (Stephen

barin und Jennifers Mutter Susan Strunk (Ginnifer Goodwin) auf. Sie ist der Archetyp der jungen, attraktiven Vorstadt-Ehefrau und -Mutter in einem sehr auffälligen roten Tweed-Kostüm.

Im Buch äußert George seine Befürchtungen gegenüber Mr. Strunk, von ihm auf das Wort *queer* festgenagelt und stigmatisiert zu werden, aber nur weil er davon ausgeht, dass sein Nachbar selbst homosexuelle Neigungen hege, diese aber unterdrückt.[85] Ist er erst einmal unter diesem Label erfasst, verlieren sich alle feinen Unterschiede. Alle Merkmale aus Herkunft, Klasse, alle seine sozialen, ästhetischen, politischen, sexuellen Vorlieben werden negiert. Alle irrationalen Leidenschaften, individuellen Empfindungen werden begradigt. Alle Neigungen und Überzeugungen, die sich nicht aus der Herkunft erschließen, alle nicht erklärbaren Zuneigungen und Hinwendungen, alles was sein Leben ausmacht, wird durch den Begriff der Homosexualität automatisch ausgeschlossen.[86]

Zum ‚toleranten' Verhalten von Mrs Strunk sagt George: »She is trained in the new tolerance, the technique of annihilation by blandness.«[87] Somit wird das eingeübte Training in angeblich moderner, jedoch ‚scheinheiliger' Toleranz gegenüber Homosexualität in der Gesellschaft festgehalten: ‚Der Vernichtungstechnik durch Nachsicht'. George vermutet, dass aufgrund eines Psychologiebuches und dem darin angelesen Verständnis für Georges ‚Situation' Susan Strunk Mitleid für den ‚Kranken' empfindet:

> »No reason for disgust, she intones, no cause for condemnation. Nothing here that is willfully vicious. All is due to heredity, early environment (Shame on those possessive mothers, those sex-segregated British schools!), arrested development at puberty, and/or glands. Here we have a misfit, debarred forever from the best things of life, to be pitied, not blamed. Some cases, caught young enough, may respond to therapy. As for the rest—ah, it's so sad; especially when it happens, as let's face it it does, to truly worthwhile people, people who might have had so much to offer. (Even when they are geniuses in spite of it, their masterpieces are invariably warped.) So let us be understanding, shall we, and remember that, after all, there were the Greeks (though that was a bit different, because they were pagans rather than neurotics). Let us even go so far as to say that this kind of relationship can sometimes be almost beautiful — particularly if one of the parties is already dead, or, better yet, both.«[88]

Mrs Strunk verschluckt, verdeckt, verdrängt aufgrund einer normierten Akzeptanz und gütigen Toleranz das ‚Unbekannte'. Sie gehört zur heterosexuellen Majorität und gibt sich tolerant, obwohl es nichts zu tolerieren gibt. Sie verortet den homosexuellen George einfach in einem monolithischen Block des Ungefähren, Irrealen, Unwirklichen, Heimlichen.[89] Wenn sie seine Sexualität genauso wie beispielsweise seine Haarfarbe einstufen würde, als eine indivi-

---

Boyd), daraus, dass sie einst als Jünglinge Liebhaber waren und diese Liebesbeziehung nur von Messala erneuert werden möchte?! Vgl. Russo: *Die schwule Traumfabrik*, S. 66.

[85] Vgl. Isherwood: *A Single Man*, 2010, S. 15–16.

[86] Vgl. Emcke: *Wie wir begehren*, 2012, S. 181.

[87] Isherwood: *A Single Man*, 2010, S. 16.

[88] Ebd., S. 16.

[89] Vgl. Emcke: *Wie wir begehren*, 2012, S. 55.

duelle Eigenschaft und Körperlichkeit, die unterschiedlich ausfällt, hätte dies keine sozialen Folgen und sie würde keine kollektiven Kasten für ihn schaffen:[90]

> „So funktionieren Ideologien, […] aber auch schlicht Lebenswelten, […] sie schaffen Praktiken und Überzeugungen, die jedem als natürlich, gegebene, nicht gemachte erscheinen, sie konstruieren Grenzen, die nicht überschritten werden dürfen: Grenzen der Vernunft, Grenzen der Scham […] die jedem als selbstverständlich und einzig erscheinen.“[91]

Nach einem kurzen Wortwechsel und einer höflichen Einladung zur abendlichen Cocktailparty, die George dankend ablehnt, verlassen Mutter und Tochter die Bank und mit den beiden verblassen auch wieder die kräftigen Farben der Filmbilder.

Aufgrund der auffälligen Inszenierung des Nachbarsmädchens Jennifer wird hier der erste Versuch unternommen, die Szene in einem bestimmten Verhältnis zu geschlechtsspezifischen Blickverhältnissen zu lesen. Ford greift für die Einführung der kleinen, weiblichen Protagonistin die visuell tradierte Konvention der Inszenierung des ersten Auftretens einer weiblichen (Haupt-)Figur in einem Film auf. Analog zum ‚männlichen‘ Blick von George verfolgt die Kamera von unten nach oben ihr langsames Sichtbarwerden, neben der auffälligen Kleidung, auch die nackten Beinen, während das Mädchen still stehend wartet. Der Gegenschuss auf das gebannte und erstaunte Gesicht von George, gibt diesen Blick als einen ‚homosexuellen‘ Blick aus, wodurch die Frage entsteht, ob diese Einstellung die bewusste Parodie oder unbewusste Reproduktion eines männlichen Blickverhaltens darstellt. Funktioniert und entspricht ein solcher Blick von unten nach oben auf ein weibliches Wesen einem männlich-homosexuellen Blick? Sobald der Blick nämlich auf das ins Blickfeld von George geratene Geschlecht gerichtet wird, wird seinem Blick auch schon mit den durchbohrenden stahlblauen Augen des Mädchens geantwortet. Entgegen den allgemeinen, femininen Konventionen wird der Blick nicht schamhaft gesenkt oder abgewendet, sondern das Mädchen starrt zurück. Nach dem kurzen, höflichen Dialog geht das Mädchen mit seiner Mutter aus der Bank. Zurück bleibt George mit einem sehnsuchtsvollen Blick. Er wirft diesen Blick auf eine Welt, die ihm unzugänglich bleibt, und auf ein Mädchen mit seiner Mutter an der Hand, das, in die große Welt entflieht und sich sowohl seinem Begehren als auch seinem Blick entzieht.[92]

An den ausgesuchten Szenen lässt sich darstellen, dass Fords Farbwechsel und sein Einsatz von Schwarzweiß die Technik- und Kunstgeschichte des Kinos reflektiert. Die Rezipienten werden durch die abwechselnde Inszenierung der Sequenzen in entweder verblichenem, desaturiertem Farbmaterial oder dem gegensätzlichen grellen Farbtönen des Technicolorstils herausgefordert. Die detaillierte Auseinandersetzung mit der ästhetischen Metaebene

[90] Vgl. Emcke: *Wie wir begehren*, 2012, S. 22–23.
[91] Ebd., S. 58.
[92] Explizitere Analysen zum Blick in Kapitel 3.4. Vgl. Brauerbach: Sein und Schein, 1994, S. 54–55.

des Films durch den Einsatz der beiden farblich unterschiedlichen Looks lässt Verbindungslinien zum ‚Schlüsselfilm' von Sirks Arbeit *All That Heaven Allows* zu:

> „Die Farbdramaturgie des Films scheidet nun sehr genau die beiden Welten, zwischen denen Cary steht: Die Kälte in ihrer Familie, diese fahlgelbe und blaue Welt, in der sie einsam ist […] auf der anderen Seite die Welt ihrer Gefühle, das warme Rot und Orange von Sehnsucht, Hoffnung und Erfüllung erotischer Impulse. […] beständig zwischen Zweifel und Hingabe schwankend, die Welt in dauernd sich verändern-dem Licht."[93]

Es gibt in *A Single Man* keine äußere Realität, nur die einseitige Realität von George nach seinem subjektiven Empfinden, seine Umwelt nimmt er wie in Zeitlupe wahr, getrübt und entsättigt durch einen Schleier von Einsamkeit und Trauer. Seine emotionale und glückliche Vergangenheit wird durch die warmen Farben des Technicolor in den Erinnerungssequenzen betont.[94] Er wandelt an dem Tag zwischen beiden Realitäten hin und her.

Die Zeitangabe des 30. November 1962 wird mit einer historischen Markierung verknüpft und ein politischer Bezug betont, nämlich an das Jahr der Kubakrise, die Zuspitzung der Ost-West-Konfrontation zwischen den Vereinigten Staaten von Amerika und der Sowjetunion und der damit verbunden Angst der Amerikaner während des Kalten Krieges vor einem Atomkrieg durch die Stationierung sowjetischer Mittelstreckenraketen auf Kuba. Unter dem extremen Druck und der Gefahr eines möglichen Krieges ist Angst und Tod allgegenwärtig. Die Anbindung an ein historisches Jetzt dient weniger dazu, das persönliche Schicksal der Figur mit den gesellschaftlichen Konditionen der Zeit kurzzuschließen, sondern mehr dazu, die emotionale Distanz und Passivität der Figur George gegenüber dem Weltgeschehen und der Geschichte zu verdeutlichen. Aus dessen Autoradio ist zu hören:

> »Premier Nikita Khrushchev said today that the Soviet Union's policy of peaceful coexistence averted a nuclear war over Cuba. Khrushchev declared that the missiles in Cuba were ready for launching but not used, sparing the world from a nuclear holocaust …«[95]

Die Kubakrise zieht einen Schlussstrich unter die Unfreiheit in der George mit Jim lebte und die sechziger Jahre werden zur perfekten Projektionsfläche für Georges Melancholie und für ein gesellschaftliches Bewusstsein, das ebenso bald überholt sein wird, wie die allgegenwärtige Homophobie. George hat zu diesem Zeitpunkt keinen Blick mehr für seine Umwelt. Vergeblich versucht sein Kollege Grant (Lee Pace) ihn beim Laufen über den Campus für die Kubakrise zu sensibilisieren, aber George hat dafür kein Ohr mehr. Seine einzige Reaktion ist die Imagination eines ‚satirischen' Bunkerbildes der Familie Grant, das sehr genau einem Titel-

[93] Seeßlen: *Kino der Gefühle*, 1980, S. 117.
[94] Bewusstseinstheoretisch interessant ist die Tatsache, dass die subjektiven Erlebnisse von Filmfiguren häufig nicht aus deren visueller Perspektive, sondern aus einer *subjektiven Außensicht* dargestellt werden, die dennoch Merkmale des Figurenerlebnisses aufweist. In den Erinnerungs-Rückblenden von *A Single Man* sind George und Jim von außen zu sehen und es bleibt unklar, inwieweit dies der Erlebnisqualität der Erinnerung von George entspricht. Vgl. Eder*: Die Figur im Film*, 2008, S. 612.
[95] Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 18.

blatt des *Esquire*-Magazines vom November 1962 nachempfunden ist, als Amerika aufgrund der Kubakrise von Bunkern besessen war. So nimmt Ford für nicht mehr als einen Augenblick mit Ironie Bezug auf die damalige politische Situation. Jeder hat Angst vor einem Weltuntergang, nur George scheint ihn geradezu herbeizusehnen.

Auch während George und Grant an den Tennisplätzen vorüber gehen, überwiegt mehr Georges Faszination von der Schönheit der Welt. Er ist sichtlich abgelenkt von den männlichen, oberkörperfreien Tennisspielern. Dies wird verdeutlicht indem die Sportler in intensive Farbe getränkt werden und deutlich Georges männlich-homosexuellen Blick ausgeliefert sind. Wobei die hier präsentierte, männliche Nacktheit konventionell durch den schweißtreibenden Sport gerechtfertigt ist. Der Zusammenhang lässt aufgrund der verschwitzten und kämpferischen Aktivität keine Zweifel an deren Männlichkeit aufkommen. Jedoch kann sich das Präsentieren der nackten, glänzenden Haut und Körper(-Ausschnitte) einer erotischen Aufladung nicht ganz entziehen, da Körperbetontheit und Körperbewusstsein bei Männern einfach und schnell mit Homosexualität in Verbindung gebracht wird. Die Szene ist ambivalent, daher sind die Sportler als Objekt der Begierde offen für jeden Blick und erotische Kontemplation.

Georges plötzliche Faszination mit der Schönheit der Welt äußert sich nur in vereinzelten, leidenschaftlichen Momenten durch die Verwendung intensiver gesättigten Farben für das Rauschhafte. Besonders im Kontakt mit seinem Mitmenschen ist er noch zu solchen Gefühlsregungen fähig. Die Desaturierung der Farbigkeit fungiert als optische Metapher für die emotionale Ermattung der Figur. Ford setzt auch auf eine symbolhafte materielle Welt, die sich identitätsstiftend auswirkt. Die materielle Welt die die Figuren umgibt, setzt sich für die Rezipienten aus deren Wahrnehmung, deren Umgang und deren Bedeutung der Objekte zusammen. Unter der reinen und glatten Oberfläche der kühlen und bis ins Detail arrangierten Filmbilder brodeln die Emotionen der Figur. Die Stilisierung und Ästhetisierung, zusammen mit der Farbdramaturgie, unterstreichen das Portrait einer Figur, die den Bezug zur Realität verloren hat. Diese Verlorenheit, die Leere, die psychische Zerrissenheit, das Verhalten Distanz aufzubauen aus Angst vor Intimität, reflektieren diesen Krisenzustand in jeder Szene. Während der weiteren Analyse werden noch einige zusätzliche Symbole und Motive angesprochen und produktiv gemacht.

3.3 Das homosexuelle Melodram

Jetzt steht die ‚verunsicherte' Männlichkeit von George Falconer im Mittelpunkt der Gender-Betrachtung und folglich die Untersuchung einer homosexuellen Figur im Zusammenhang mit dem Genre des Melodrams:

> „Das Filmgenre konstituiert eines der mächtigen kulturellen Repertoires, an denen Männlichkeit sich orientiert und das sie fortlaufend produziert. Eine Untersuchung, die beide Faktoren in ihrem wechselseiteigen Generierungsprozeß in ihre konstruktiven Teile zerlegt, kann dazu beitragen, gesellschaftliche Machtstrukturen offenzulegen, an deren Schaffung kulturelle Prozesse beteiligt sind. Das gelingt jedoch nur dann, wenn eine solche Untersuchung nicht im Deskriptiven verbleibt, sondern sich mit dem Austausch befaßt, in den Genre und Gender, Kultur und Gesellschaft eintreten und sich dessen Historizität bewußt ist."[96]

Die Krise, wenn man hier von einer männlichen Krise sprechen kann, in der sich George befindet, ist ausgelöst worden durch den Verlust seines Lebenspartners. Somit wird die Krise der Männlichkeit oder besser gesagt, die Gender-Krise, auf der individuellen und somit unpolitischen Ebene von persönlicher Verletzung und emotionaler Belastung verhandelt. Einerseits verleiht dies der Inszenierung eine größere Glaubwürdigkeit und Eindringlichkeit und verweist auch auf einen größeren problematischen Zusammenhang. Dabei wird die öffentliche und politische Ebene aber ausgespart. Demnach wird für die Beschreibung des Rückzuges ins Private nach einer geeigneten Form gesucht. Daher scheint das Genre des Melodrams besonders geeignet, die gegenwärtige Gender-Krise sowohl thematisch als auch formal aufzunehmen. Dazu lassen sich die gemeinsamen, kanonisierbaren Komponenten aus den vorangegangenen Kapiteln weiterführen, denn was für melodramatische Frauenfiguren gültig ist, kann auch für George übernommen werden: Eine zentrale, männliche und homosexuelle Hauptfigur, deren Gender-Krise, die sich auf mehreren Ebenen abspielen kann, der sentimentale Gestus von Film und/oder Figur, das Aufgreifen der tradierten, melodramatischen Themen (häusliche/familiäre Konflikte) und letztlich der Sinnsprengung über eine exzessive Form.[97]

Aufgrund der zuletzt doch noch aufkeimenden Hoffnung in George verwirft er zwar seine Suizidpläne für den Aufbruch in ein neues Leben. Jedoch bricht die ‚Wirklichkeit' plötzlich und unerwartet über ihn hinein und nimmt ihm seine Leben: »George finds his happy ending not in life but in death.«[98] Somit findet letztlich die melodramatische Literaturadaption *A Single Man* auch keine andere Lösung für seinen homosexuellen Hauptdarsteller als den Tod.

Das wirft gleichzeitig die Frage auf: Ist im US-amerikanisches Kinofilm des einundzwanzigsten Jahrhunderts immer nur ein ‚gekreuzigter', ‚gebrochener' oder toter Homosexu-

---

[96] Mädler: *Broken Men*, 2008, S. 34.
[97] Vgl. ebd., S. 14–15.
[98] Piazza: *Christopher Isherwood*, 1978, S. 184.

eller auch ein erfolgreicher Homosexueller? Sobald die für lange Zeit unterdrückte und versteckte Homosexualität im Film Anfang der sechziger Jahre durch die Abschaffung des *Production Codes*, endlich beim Namen genannt werden konnte, starben die homosexuellen Figuren reihenweise, gewöhnlich von eigener Hand oder gewaltsam.[99]

In *The Hours* stürzt sich der Oscar-nominierte Ed Harris als Aidskranker aus dem Fenster, in *Monster*[100] wird Charlize Theron als Mörderin hingerichtet und bekommt für diese Performance den Oscar, in *Brokeback Mountain* stirbt Jake Gyllenhaal aufgrund seiner tragischen Liebe zu Heath Ledger, beide Oscar-nominiert. Der Oscar ging sowohl an Philipp Seymour Hoffman als selbstzerstörerischen *Capote*[101] als auch an Sean Penn als ermordeter Harvey *Milk*[102]. Oder eben Colin Firth, ebenfalls Oscar-nominiert für *A Single Man*. Alle Beispiele für gescheiterte homosexuelle Charaktere im gegenwärtigen Film. Ist ein *Happy-End* für sie nicht vorstellbar? Oder schafft nur der Tod die Unsterblichkeit und mythische Glorifizierung und damit die angemessene Bestätigung. Die Tränen und die Sehnsucht der Rezipienten scheinen erfüllender und bedeutsamer, als eine mögliche Freude über ein *happy ending* mit zwei sich küssenden Männern. Demnach suggerieren diese Filme die Vorstellung, dass nur eine heteronormative, statische Geschlechtlichkeit, die sich von patriarchalischen Strukturen nährt, überlebt und gewinnt.[103]

Filme über ein homosexuelles Leben, besonders solche, die von offen homosexuellen Filmemachern gedreht werden, haben die schwere Aufgabe, alle Fehlinformationen, Stereotypen und Mythen der Gesellschaft, die sich mit der Zeit gegenüber den Homosexuellen angesammelt haben, zu dekonstruieren und beseitigen zu müssen. Solche Mythen werden erst nach und nach zerstört und infolgedessen unauffällig.[104]

3.3.1 George Falconer: Der Einzelgänger

Hier wird weniger eine melodramatische Liebesgeschichte erzählt, sondern es wird darüber hinausgegangen und fast ausschließlich vom Verlust der Liebe gesprochen. Einhergehend mit der gesellschaftlichen Isoliertheit und der Erkenntnis, dass es für die Liebe keinen Ersatz gibt. Unaufgeregt und selbstverständlich trauert hier ein homosexueller Mann, der einen Verlust er-

[99] Vgl. Russo: *Die Schwule Traumfabrik*, 1990, S. 47.
[100] *Monster* (USA/BRD 2003) R:Patty Jenkins, DB: Patty Jenkins.
[101] *Capote* (Kanada/USA 2005) R: Bennett Miller, DB: Dan Futterman basierend auf der gleichnamigen Biografie (1988) von Gerald Clarke.
[102] *Milk* (USA 2008) R: Gus Van Sant, DB: Dustin Lance Black.
[103] Möglicherweise ist im öffentlichen Dirskurs auch ein Wandel von einer typischen Verdrängung des Todes hin zu einer neuen „verdichteten Todesgegenwart“ oder „Todesbewusstheit“ zu konstatieren. Vgl. Moebius/Weber: Tod im Film, 2008, S. 280.
[104] Vgl. Russo: *Die Schwule Traumfabrik*, 1990, S. 164.

tragen soll, den er nicht ertragen kann und sich deswegen an jenem Tag das Leben nehmen will.

Der Film zeigt einen alltäglichen Tag. Georges letzter Tag ist zudem ein traumhafter Tag, alles läuft perfekt, alles sieht wunderschön aus. Er verabschiedet sich von allen so, wie es sich jeder wünschen würde. Alle Abschiedsbriefe sind geschrieben, er hat mit seinem Leben abgeschlossen. Apathisch und mit dem Ordnungsdrang eines Perfektionisten bereitet er sich auf seinen eigenen Freitod vor. Der Abschied von der Welt scheint George nicht schwer zu fallen, denn von der Welt, in der er lebt, trennen ihn gleichzeitig mehrere Schichten: Die Trauer um seinen geliebten und langjährigen Lebensgefährten Jim, seine Homosexualität und sein Status als Brite in Südkalifornien. Seine Herkunft und seine sexuelles Begehren machen ihn zum Außenseiter in der Gesellschaft. Dabei ist Georges Sexualität nur ein Teil seines Lebens, einer von hundert anderen Teilen, wohlmöglich aber auch einer der wichtigeren Teile seiner Identität.

Der Literaturprofessor verharrt in einer Zeitzone zwischen Gegenwart und Erinnerung. Verlust und Trauer betäuben seine Wahrnehmung und an die Stelle von erlebter Wirklichkeit sind der Rückzug in sein einsames ‚Single'-Leben und die Reflexionen der Außenwelt getreten. Wie der Titel *A Single Man – Der Einzelgänger* auch klar aussagt: »A representative individual left with his own personal hell.«[105] Dennoch erlebt er diesen letzten Tag auf eine völlig andere Weise, sehr intensiv und eindringlich. Statt angesichts des nahenden Endes düster und tragisch zu sein, wird die Intensität des Lebens betont. Als er sich zum Suizid entschließt, lebt er erstmals seit Monaten wieder auf. George sieht sich die Dinge an, weil es das letzte Mal ist. Ford versucht den Rezipienten den Eindruck von Schönheit zu vermitteln. Und dann lernt George wieder das Leben zu lieben.

Während des Tages trifft er auf die unterschiedlichsten Menschen, darunter Freunde, Bekannte, Kollegen, Nachbarn, und diese verändern seine Haltung gegenüber Leben und Tod. Er schaut seinen Gesprächspartnern erstmals wieder direkt in die Augen und sie reagieren ganz anders als sonst. Er reagiert auch darauf und langsam beginnt er wieder die Schönheit der Welt zu registrieren. Darauf bemerkt er, dass er ein sehr schönes Leben hat. Er versteht den Sinn des Lebens und seine Verbindung zur Welt. Und obwohl er einsam und isoliert lebt, ist er nicht wirklich allein. George ging davon aus, dass er niemanden mehr hat der sein Leben lebenswert macht. Diese Auffassung stellt der Film in Frage. An dem gezeigten Tag fällt morgens die Erkenntnis, dass das Leben nicht mehr lebenswert sei, aber am Ende des Tages

[105] Bristow: ‚I am with you, little minority sister', 1999, S. 161.

folgt die Feststellung, wie schön das Leben sein kann. Die Figur lernt, für die kleinen Dinge dankbar zu sein, die er als selbstverständlich annahm.

Die Figur des George ist ambivalent und sehr schwer zu durchschauen, dabei hilft ihm seine äußere Erscheinung, die ihn zusammenhält, doch innerlich ist er vermutlich ein absolutes Wrack. Er ist ein sehr emotionaler und romantischer Mensch, dies wird im Verlauf des Films, unter anderem durch die Rückblenden immer offensichtlicher.

Eine der wichtigsten Szenen des Films um Georges Zustand der Trauer für die Rezipienten verständlich zu machen, ist die Sequenz, in der er von Jims Tod in Kenntnis gesetzt wird. Seine Erinnerung in Form einer Rückblende wird durch ein wiederholtes Telefonklingeln ausgelöst. Seine Gedanken versetzten ihn genau an den Abend zurück, an dem George durch einen Telefonanruf von Jims Cousin Hank Ackerly über dessen Unfalltod informiert wurde.[106] Nach Hanks Auskunft ereignete sich der Unfall bereits am vorherigen Abend, jedoch wollten Jims Eltern George nicht informieren und sie wissen auch nichts von dem jetzigen Anruf, den Hank tätigt. George bedankt sich und erkundigt sich nach der Beerdigung. Hank sagt, dass sie übermorgen stattfinden wird und: »The service is just for family.«[107] Die Trauerfeier ist nur für die Familie. George versteht die Andeutung, dass er unerwünscht ist. Es wird den Rezipienten deutlich sichtbar, wie George versucht, nicht die Fassung zu verlieren und mit eiserner Disziplin die Demütigung eines Dritten höflich übergeht und dann völlig paralysiert zusammenbricht. Fast unbarmherzig bleibt die Kamera in der Großaufnahme auf dem weinenden Gesicht von George, der aus seiner Misere nicht ausbrechen kann. Die Sequenz ist einer der wenigen Hinweise im Film auf Homophobie und die Diskriminierung gleichgeschlechtlicher Paare, der sie in der damaligen Zeit ausgesetzt waren. Der ganze Tagesverlauf ist nur vor dem Hintergrund dieser Szene zu sehen.

Aufgrund der schlimmen Nachricht breitet sich eine große Stille und Taubheit in Georges Leben aus. In der darauffolgenden Szene wird die Stille der Trauer sehr deutlich zum Ausdruck gebracht. Während George nach dem Telefonat aufgelöst zu Charleys Haus rennt und an der Haustür in ihren Armen kollabiert, übertönt das regelmäßige und rhythmische Geräusch des einsetzenden strömenden Regens sein verzweifeltes Weinen und auch alle anderen Laute. Das Wetter dient als Metapher für die Gefühlslage von George und fällt nicht zufällig mit seiner Trauer zusammen. In der Inszenierung findet sich die perfekte Verbindung der äu-

[106] Sinniger Weise leiht sich Ford die Stimme des Schauspielers Jon Hamm für Hank aus. Hamm ist bekannt aus der US-amerikanischen Fernsehserie *Mad Men* in der er den Hauptprotagonisten Don Draper verkörpert. Dieser direkte, intermediale Verweis speist sich aus der Tatsache dass sowohl *A Single Man* als auch *Mad Men* zu gleichen Zeit, zu Beginn der sechziger Jahre in Amerika spielen. Beides scheinen Resultate des gleichen Phänomens zu sein. (Siehe hierzu den Vergleich zwischen *Far From Heaven* und *Mad Men* in Kapitel 1.3 Pastiche) Der sprachliche Cameo-Auftritt findet im Abspann keine Erwähnung.

[107] Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 10.

ßeren Ähnlichkeit von Regentropfen und Tränen. Der Regen symbolisiert das Leid, die Melancholie und den Tod. Die zerstörende Kraft, wie auch die reinigende Wirkung des Regens werden vorgeführt.[108]

Abweichend von der Romanvorlage entwickelt Ford diese Szene anders. Im Buch lehnt George nämlich die Einladung zur Beerdigung dankend ab:

> »But how very strange to sit here […] and remember that night when the long-distance call came through from Ohio. An uncle of Jim's whom he'd never met – trying to be sympathetic, even admitting George's right to a small honorary share in the sacred family grief – but then, as they talked, becoming a bit chilled by George's laconic *yes, I see, yes*; his curt *no, thank you*, to the funeral invitation – deciding no doubt that this much talked-of room-mate hadn't been such a close friend, after all …«[109]

Es scheint, dass hier zu Gunsten eines individuellen Gefühllebens politische und soziale Interessen in der Welt von George nicht existieren. Aber das ist falsch, denn in einer Geschichte um ein homosexuelles Paar zu Beginn der sechziger Jahre ist Politik notgedrungen involviert. Zusammen mit dem kulturellen Unbehagen eines Briten in Amerika trägt seine Homosexualität zu seiner Einsamkeit bei. Er muss seine Gefühle vor der Gesellschaft verstecken, sowohl sein Glück mit Jim, als auch die Trauer um dessen Verlust. Mit der Leere, welche Jims Tod hinterlassen hat und der damit einhergehenden Trauer und Einsamkeit, kommt George nicht zurecht. Umso mehr als er nicht öffentlich trauern kann. Doch das ist nicht das explizite Thema des Films, es ist allem untergeordnet und liegt dennoch darüber.

Im Gegensatz zu der bewegenden Telefonszene steht die humorvolle und unkonventionelle Toilettenszene, die direkt aus dem Buch übernommen wurde, um Georges Charakter für die Rezipienten zu entwickeln. Die Motivation für die Szene besteht darin, eine Intimität zwischen der Figur und die Rezipienten aufzubauen. Auf der Toilette sitzend betrachtet George die nachbarschaftliche Außenwelt durch sein Badezimmerfenster hindurch, dennoch einigermaßen durch einen Bretterzaun im Vorgarten verdeckt.

Die Rezipienten werden in Georges isolierte und einsame Stellung innerhalb der Gesellschaft versetzt. Seine direkte Außenwelt besteht nur aus diesen nervigen Nachbarn von Gegenüber. Sie bilden mit ihrem heterosexuellen Familienleben einen dramatischen Kontrast zur homosexuellen Beziehung von Jim und George und sind als Stellvertreter für die gesamte Gesellschaft zu verstehen. Eben eine für die sechziger Jahre typische junge amerikanische Aufsteiger-Familie. Bestehend aus Mr und Mrs Strunk mit ihren drei Kindern Tom, Jennifer und Christopher.[110] Sie stehen für das komplette Gegenteil von allem, woran George glaubt. Diese Familie steht nicht für das, was er an Amerika geliebt hat, als er nach Amerika gekommen ist.

---

[108] Vgl. Schuster, Jörg: Regen. In: Butzer/Jacob: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2008, S. 290–291.
[109] Isherwood: *A Single Man*, 2010, S. 101.
[110] Die Kinder sind sicherlich nach dem Regisseur (Tom), dessen Schwester (Jennifer) und eben dem Autor ‚Christopher' Isherwood benannt worden.

Er beobachtet sie argwöhnisch aber dennoch interessiert, und mit der Kenntnis, dass er niemals an deren Welt teilnehmen wird oder umgekehrt. Umso wichtiger ist, auch für die Rezipienten, dass nichts zu hören ist, was die Strunks sagen, sondern nur die lauten Umgebungsgeräusche zu hören sind. George verfolgt das Geschehen als wenn er einen Stummfilm im Fernseher ansehen würde und jede Geste darin ist bedeutungsschwanger, zum Beispiel zerreibt das jüngste Nachbarskind Christopher ohne Reue einen Schmetterling zwischen seinen Händen. Die alltägliche Szenen verdeutlicht die bröckelnde Fassade und dass die Strunks nicht glücklich sind. Wie bereits erwähnt, äußert George im Buch seine Befürchtung von Mr. Strunk mit dem Wort *queer* beschimpft zu werden, aber nur weil er meint, sein Nachbar hege selbst homosexuelle Neigungen.[111]

Während den morgendlichen Vorbereitungen holt er erstmals die Waffe aus einer Schublade. Für die Rezipienten der erste, eindeutige und klare Hinweis darauf, was George an diesem Tag vorhat, nachdem die Abschiedsbriefe auf dem Boden vor seinem Bett eine sehr subtile Andeutung waren. Sein verändertes Verhalten gegenüber Personen seines alltäglichen Lebens zeigt sich bereits beim Zusammentreffen mit seiner Haushälterin. Normalerweise zeigt George keine Gefühle, aber der Wangenkuss für Alva (Paulette Lamori) und der ausdrückliche Dank für ihre Arbeit können als weitere Zeichen gedeutet werden, dass dies kein normaler Tag wird. Er geht davon aus, dass er jede Person zum letzten Mal sieht, somit sagt er plötzlich jedem, was er wirklich denkt. Was jeden Einzelnen, auch Alma, ein bisschen aus der Bahn wirft.

Auf dem Weg zur Arbeit wird seine Abneigung gegen die Strunks unterstrichen. Unter beständigem Uhrenticken fährt er in ‚stummer' Zeitlupe mit seinem Auto am Haus der Familie vorüber, formt mit seiner Hand eine Pistole und nimmt die im Vorgarten spielenden Nachbarskinder ins Visier. Diese Geste macht jegliche verbale Kommunikation überflüssig, in dieser Bewegung bilden sich viel unmittelbarer seine Gedanken ab, als es allein durch Worte möglich gewesen wäre und gibt den Rezipienten einen vollständigen Einblick in Georges mentale Verfassung.

Georges ablehnende Haltung gegenüber den Nachbarskindern wird nochmals thematisiert. In der Sofasequenz berichtet Jim sichtlich stolz, dass einer der beiden Hunde dem kleinen Nachbarsjungen ans Bein gepinkelt hat. Desweiteren ertappt George, als er auf dem Weg zur Verabredung mit Charley ist, vor seinem Haus den kleinen Nachbarsjungen Christopher, der ihn mit einem Spielzeuggewehr unter Beschuss nimmt. Pflichtbewusst ermahnt ihn George und macht ihn auf sein Fehlverhalten aufmerksam, keine Waffe auf Menschen zu richten.

[111] Vgl. Isherwood: *A Single Man*, 2010, S. 10.

Darin zeichnet sich eine deutliche Ironie ab, denn George versäumt zugleich nicht, sich gedanklich vorzustellen, wie er dem Jungen zur Strafe genüsslich ins Gesicht pinkelt. Isherwood hat George in der literarischen Vorlage wesentlich unfreundlicher, intoleranter und menschenverachtender charakterisiert, als Ford ihn im Film. Allein in diesen kurzen Szenen und gerade gegenüber Kindern, die Sympathieträger in der Gesellschaft, dringt die Herablassung und der Argwohn des ‚wahren' George aus der literarischen Vorlage besonders deutlich hervor.

Seine isolierte Position als Außenstehender wird sinnbildlich eine Sequenz später nochmals intensiviert. George geht allein vom Parkplatz über den Campus zu den Collegegebäuden und muss hierbei gegen eine unaufhörliche Masse von Studenten anlaufen. Die Kamera zeigt ihn ausschließlich von hinten mit Blick auf seinen Rücken. Wie ein Lachs der gegen die Stromschnellen anschwimmt, erkämpft George sich seinen Weg durch die unaufhörliche Masse von Studenten.

Nachdem George die Cafeteria erreicht hat, grüßt er beiläufig einen älteren Mann auf einem Sofa namens Don. Die Figur Don wird von Isherwoods Lebenspartner Don Bachardy verkörpert, der auch als Kreativberater für den Film diente.[112] Daneben sitzt Fords langjähriger Partner Richard Buckley, dem der Film gewidmet ist. Der Film ist eine Kombination aus Isherwoods Biografie und aus autobiografischen Fakten aus dem Leben von Ford. Als symbolische Reminiszenz sitzen in dieser kurzen Szene ihre beiden Lebenspartner zusammen auf dem Sofa.

3.3.2 *Minority Speech*

Im Roman lässt Isherwood seinen Protagonisten George eine umfassende Minoritätenkritik durchführen, für die der Roman unter anderem bekannt ist. Auch Ford übernimmt diese Szene in seine Verfilmung, vollzieht dabei aber eine Akzentverschiebung und Verallgemeinerung der *Minority Speech*[113], indem er das Thema Angst in den Fokus von Georges Falconers Rede rückt.

Zu Beginn der Szene wartet George auf der Schreibtischkante in seinem Büro mit pedantischem Blick auf die Wanduhr, auf den exakten Beginn seiner Vorlesung. Pünktlich um 10:30 Uhr begibt er sich zum Hörsaal. Er nimmt mit einem melancholischen und resignierten Blick und hängenden Schultern vor den unbeeindruckt weiter redenden Studenten publikumsnah Platz, auf der Kante des Schreibtischs im Zentrum des Auditoriums. An diesem Morgen hat George offenbar keine Lust seinen Kurs zu unterrichten. Er ist überaus korrekt gekleidet.

---

[112] *Chris & Don. A Love Story* (USA 2008) R: Guido Santi, Tina Mascara.
[113] Kuhlmann: *Die Verbindung von Gesellschaftskritik, Vendanta und sexueller Identität*, 2001, S. 163.

Die Perfektion seines Äußeren strahlt programmatisch aus, wozu er sich selbst zwingt und was er auch gleich von seinen Studenten fordern wird. Seine schwere schwarze Rahmenbrille verhindert jeden Seitenblick. Die Brille bezeichnet weniger eine Sehschwäche, als das sie sein aktives Sehen beziehungsweise den Akt des Sehens betont, im Unterschied zum Gesehenwerden. Der Intelektuelle sieht und analysiert, indem er sich den Blick zu eigen macht. Hier verdeutlicht sich bereits die Strukturierung eines *gay gaze*. George versucht sich auf das Wesentliche zu konzentrieren, nämlich auf die gleich anstehende Literaturinterpretation. Er gibt sich unnahbar, seine Homosexualität ist kein Thema, er gilt sowohl bei den Kollegen als auch den Studenten als Autorität, wenig überraschend hält er rhetorisch überragend seine Vorlesungen. Nach einer angemessenen Pause eröffnet er schließlich die Stunde, indem er den vielsagenden Titel von Aldous Huxleys[114] Roman zitiert: »After Many a Summer Dies the Swan.«[115] Auf die Frage nach der Bedeutung des Buchtitels, bringen ihm die Antworten der Studenten sichtbare Kopfschmerzen. Er schließt seine Augen und die Stimmen verstummen. Sein wiederkehrender Traum beginnt, diesmal nicht in kühlem, blauen Licht, sondern in orangefarbenen Tönen gehalten: Er dreht und wendet sich unter Wasser und ringt nach Luft. Er dreht sich immer wieder und versucht, die Oberfläche des Wassers zu finden, aber er sinkt weiter in die Tiefe.

Die Eröffnung der Szene mit dem vielsagenden Buchtitel von Huxleys Roman *After Many a Summer* von 1939, der in den USA unter dem Titel *After Many a Summer dies the Swan* veröffentlicht wurde, soll nicht unbeachtet bleiben.[116] Huxley schrieb ihn kurz nachdem er von England nach Kalifornien übersiedelte und daher ist die Handlung auch ins Kalifornien der dreißiger Jahre gesetzt. Für seinen Titel entlehnte er die vierte Zeile ›And after many a summer dies the swan‹ aus dem Gedicht *Tithonus* des britischen Dichters Alfred Lord Tennyson.[117] Tithonus ist eine Figur aus der griechischen Mythologie. Eos, die Göttin der Morgenröte, verliebt sich in Tithonus und verleiht ihm das ewige Leben, aber (unglücklicherweise) nicht die ewige Jugend, so dass er letztlich in eine Heuschrecke verwandelt wird.[118] Huxleys

[114] 1959 arbeitete Isherwood selbst den kaum bekannten Roman mit seinen eigenen Studenten durch. Aldous Huxley (26. Feb 1894–22. Nov 1963) war auch ein nach Kalifornien emigrierter Brite und ein guter Freund und Vorbild von Isherwood. Huxley und Isherwood arbeiteten zusammen mit der Vedanta Society of Southern California, gegründet und geleitet von Swami Prabhavananda. Beide wurden von ihm initiiert und lehrten Meditation und spirituelle Praktiken. Huxleys bekanntestes Werk ist *Brave New World*. Trotz allem fand Huxley Homosexualität ‚geschmacklos' (distasteful).
[115] Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 24.
[116] Huxley, Aldous: *After many a summer*: a novel. London: Chatto&Winus 1950. Deutsch: Huxley, Aldous: *Nach vielen Sommern*. (Übertrag v. Herbert E. Herlitschka). FrankfurtMain/Hamburg: Fischer Bücherei 1959.
[117] »The woods decay, the woods decay and fall, The vapours weep their burthen to the ground, Man comes and tills the field and lies beneath, And after many a summer dies the swan.«
"Der Wald verdorrt, vermodert fällt der Baum, Die Wolke weint zur Erde ihre Last, Den Acker baut der Mensch und liegt darin, Es stirbt nach vielen Sommern auch der Schwan."
[118] Vgl. Isherwood: *A Single Man*, 2010, S. 46–48.

Roman erzählt die Geschichte des Hollywood-Millionärs Jo Stoyte, der seinen bevorstehenden Tod fürchtet. Dadurch wird er zur Suche nach dem ewigen Leben angetrieben und nimmt für die Unsterblichkeit schließlich die Konsequenz in Kauf, sich allmählich in einen Affen zu verwandeln. Daneben durchleuchtet Huxley die amerikanische Kultur, insbesondere was den Narzissmus, die Oberflächlichkeit und den Jugendwahn betrifft. Der satirische Roman wirft auch philosophische und soziale Fragen auf.[119] Am Ende des neunzehnten und Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts gab es zwei Arten von Romanen über Unsterblichkeit beziehungsweise das ewige Leben. Zur pessimistischen Variante gehören Geschichten wie *After many a Summer*, in denen das ewige Leben ein Fluch wird, verknüpft mit Unglück und Verzweiflung.[120] Bezogen auf *A Single Man* lassen sich somit mehrere Motive produktiv machen. Zu allererst kann die inhaltliche Bedeutung der Metamorphose herausgestellt werden. Thitonus sehnt sich nach dem Tod, muss aber den Rest der Ewigkeit als Heuschrecke verbringen und Mr Stoyte verwandelt sich wohlmöglich, wie schon der Earl von Gonister vor ihm, als Preis für ein immer währendes Leben in einen Affen. Auch George durchlebt eine Art Metamorphose, keine tatsächliche, aber eine Verwandlung bezüglich seiner inneren Haltung und seiner Einstellung zu seinem Leben. Er nimmt sein Leben wieder an, überwindet seine Einsamkeit, denn er entdeckt, dass er nicht allein ist.

Das prominente Symbol des Schwans ist besonders mit Bedeutungen aufgeladen und wird zunächst als Sinnbild der Dichter und dem poetischen Schaffen verstanden. In der christlichen Tradition ist es das Symbol der Seele, des Göttlichen, aber auch des Diabolischen und der Heuchelei. Aufgrund seines weißen Gefieders, seines Gesangs und der lebenslangen Paarbildung steht der Schwan für edle Reinheit, Treue, Anmut und Schönheit. Eingang in die Mythologie fand er durch die Transformation eines kleinen, hässlichen Vogels in ein großes, schönes Wesen. Erotisch aufgeladen wird er durch die Verbindung mit der Liebesgöttin Aphrodite. Auch Zeus verwandelte sich in einen Schwan, um sich Leda zu nähern. Zu seinem Habitat gehört naturgemäß das Element des Wassers und so wird er zum Symbol der Gefühle. Das Wasser steht für die Sensibilität und die Liebesfähigkeit des Schwans. Als Wasservogel verbindet er zudem die Elemente Wasser und Luft. Er ist der Seelenbegleiter der Verstorbenen in die ‚Anderswelt' (Schwanenjungfrau) und wird demnach das Symbol für den Tod. Der Gesang des Schwans deutet den bevorstehenden Tod an. Der letzte Auftritt oder das letzte Werk eines Künstlers wird auch als ‚Schwanengesang'[121] bezeichnet, aufgrund der Vorstel-

[119] Vgl. Borinski, Ludwig: *Meister des modernen englischen Romans*. Heidelberg: Quelle&Meyer 1963, S. 229ff.
[120] Gresh, Louis H./Weinberg, Robert: *Die Wissenschaft bei Stephen King*. Weinheim: WILEY-VCH 2008, S. 229.
[121] In diesem Zusammenhang ist interessant, dass Sirks Melodramen eine Art des Schwanengesangs des melodramatischen Genres darstellten, diese Filme in der Tradition des ‚Frauenfilms' inszeniert, drohten durch die Aufbrüche der sechziger Jahre ihre Gültigkeit zu verlieren.

lung, dass Schwäne kurz vor ihrem Tod mit letzter und wunderschöner Stimme ein Lied singen.[122] Huxley selbst sagte dazu:

> »Why the swan? Heaven knows. The swan is a luminous irrelevance, sailing for a moment into the picture with all its curves and its whiteness and its mythologies, and sailing out again to the strains of defunctive music, fabulously mournful. Tennyson knew his magician's buisness.«[123]

In Verbindung mit dem ‚Sommer' aus der Gedichtzeile, zeichnet der mythologische Hintergrund zusammen mit dem Schwanenmotiv besonders deutlich das Schicksal von George vor. Denn der erwähnte ‚Sommer' kann hier als Symbol des jugendlichen Lebens, der Lebensfreude und des Glücks interpretiert werden. In Ovids Analogie der Jahreszeiten mit den Lebensaltern symbolisiert der Sommer die Jugend und Lebenskraft.[124] George hat seine Jugendjahre bereits gelebt und sein Tod steht infolgedessen kurz bevor.

Der Raumkonstellation in der Sequenz ist eindringlich. Genau hinter dem Schreibtisch auf dem George sitzt, befindet sich in der weißen Wand eine große Tür und darüber eine tickende Uhr. Die Tür wird sowohl von rechts als auch von links von zwei großen, schwarzen, an der Wand befestigten Schreibtafeln flankiert. Die Szene ist karg und das Auditorium gleicht einer Arena. George sitzt mittig auf der Tischkante, somit rahmt ihn die Tür im Hintergrund, über ihm hängt die Uhr und beidseitig wird er von zwei großen, schwarzen Rechtecken bedrängt. Er wirkt isoliert und die Kluft zwischen ihm als Professor und den Studenten wird betont. Das Motiv der Uhr greift die Dimension der Zeit auf, insbesondere das Verrinnen der menschlichen Lebenszeit und eröffnet eine existenzielle Dimension. George steckt in dieser Szene genauso fest wie in seinem Leben. Das Einrahmen durch die Tür legt noch einmal nahe, dass er isoliert und eingeschlossen in seiner einsamen Welt ist. Ford zeigt durch den Szenenaufbau deutlich seinen Protagonisten in einem erdrückenden Umfeld. George wird (indirekt) von seiner Umwelt bedrängt und von gesellschaftlichen Normen unterdrückt. Dabei bleibt ihm die Tür als Fluchtweg verborgen. Das College ist der „Ort der Normierung."[125] Hier vollzieht sich „die Verordnung der Geschlechtlichkeit"[126] und Normen fallen als Normen nur auf, wenn ihnen nicht entsprochen wird:

> „Wer eine weiße Hautfarbe hat, hält die Kategorie Hautfarbe für irrelevant, weil im Leben eines Weißen in der westlichen Welt Hautfarbe irrelevant *ist*. Wer heterosexuell ist, hält die Kategorie sexuelle Orientierung für irrelevant, weil die eigene sexuelle Orientierung im Leben eines Heterosexuellen irrelevant sein *kann*. Wer einen Körper besitzt, in dem er oder sie sich wiedererkennt, dem erscheint die Kategorie Geschlecht selbstverständlich, weil dieser Körper niemals in Frage gestellt *wird*."[127]

---

[122] Vgl. Rösch, Gertrud Maria: Schwan. In: Butzer/Jacob: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2008, S. 336–337.
[123] Huxley, Aldous: *texts and pretexts*. An anthology with commentaries. London: Chatto & Windus 1949, S. 226.
[124] Vgl. Naschert, Guido: Sommer. In: Butzer/Jacob*: Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2008, S. 353–354.
[125] Emcke: *Wie wir begehren*, 2012, S. 21.
[126] Ebd., S. 21.
[127] Ebd., S. 21.

George taucht aus dem Traum auf und zurück in der Gegenwart. Die Studenten, abgesehen von Kenny, reagieren auf ihren abwesenden Professor mit Lachen, ohne zu verstehen, wo ihr Professor gedanklich war. Indessen betrachte Kenny ihn äußerst konzentriert. George faszinieren abermals die Details seiner Umwelt. Er hat seit acht Monaten, seit Jims Unfalltod, keinem Menschen mehr in die Augen gesehen. Aber an diesem Tag, den er für seinen letzten hält, beginnt er Augenkontakt aufzunehmen. Im Film werden stets extreme Großaufnahmen präsentiert, insbesondere von Augen, aber auch von Mündern. Im Gegenzug nimmt auch seine Umwelt Kontakt zu ihm auf. Besonders beim Anblick von Kenny intensivieren sich die Farben kurzfristig, werden jedoch alsbald wieder schwächer.

Damit Georges Emotionen, insbesondere die Wut, den Rezipienten verständlich werden, wurde die Szene aus dem Buch umgeschrieben und im Gegensatz dazu in einen Dialog umgeformt. Die Frage des Studenten Myron Hirsch provoziert die *Minority Speech* und ist fast exakt so aus dem Roman übernommen. Im Film verfügt Hirsch über wenig ansprechendes Äußeres, er ist hager, hat große abstehende Ohren, eine schiefe Nase und die dunkle Rahmenbrille, ähnlich der seines Professors und verbergen nicht gerade seine ‚semitische' Herkunft:

> »Sir, on page 79, Mr. Propter says that the stupidest text in the Bible is: ›*they hated me without a cause*.‹ Does he mean the Nazis were right to hate the Jews? Is Huxley an anti-Semite?«[128]

Die anderen Studenten starren neugierig, voller Aufmerksamkeit und mit großen Erwartungen zu ihrem Literaturprofessor und dessen Reaktion auf diese provokative Frage. Der Bibelvers: „Sie hassten mich ohne Grund."[129] diente als eine Voraussage von Jesus und sollte den Jüngern den Hass der Feinde ankündigen. Das Zitat bezieht sich auf Jesus grundlose Kreuzigung durch die Juden. Der grundlose Hass kann hier auch auf die Situation der Verfolgung von Homosexuellen übertragen werden und unterstützt daher die Ambivalenz der gesamten Szene:

> »No. No, Mr. Huxley is <u>not</u> an anti Semite. The Nazis were obviously wrong to hate the Jews. But their hating the Jews was <u>not</u> without a cause… But the cause wasn't real. The cause was imagined. The cause was FEAR. Let's leave the Jews out of this for a moment and think of another minority. One that can go <u>unnoticed</u> if it needs to. There are all sorts of minorities, blondes for example, but a minority is only thought of as one when it constitutes some kind of threats to majority. A real threat or an imagined one. And therein lies the FEAR. <u>And</u>, if the minority is somehow <u>invisible</u>… the fear is even greater. And the FEAR is the reason the minority is persecuted. So, there always is a cause. And the cause is FEAR. Minorities are just people. People… like us.«[130]

George erarbeitet eine Art theoretischen Grundgedanken in seinem Vortrag vor den Studenten aus. Er bezieht sich darin allerdings nicht explizit auf Homosexualität, sondern greift die Merkmale heraus, die gewöhnlich in jedem Spannungsfeld zwischen einer Minorität und einer

---

[128] „Sie hassen mich ohne jeden Grund." Johannes 15:25 Psalm 69:5. Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 25.
[129] Bibel: Johannes Kapitel 15 Vers 25 (Psalm 69:5)
[130] Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 25-27.

Majorität stehen. Dabei legt er besonderen Wert auf die gesteigerte Angst vor einer unsichtbaren Bedrohung. An diesem Punkt kann er noch die Angst Amerikas vor den Kommunisten meinen oder aber bereits indirekt die Angst der Gesellschaft vor Homosexuellen ansprechen. Während seines Vortrags schweift Georges Blick hinüber zu zwei männlichen Studenten. Beide sitzen so dicht nebeneinander, dass sich ihre Schultern berühren. Ihre Haltung und Blicke sind sich zwillingshaft ähnlich. Die Rezipienten verstehen sofort, die beiden sind ein Paar. Zwei Exemplare der unerkannten, unsichtbaren Minderheit, von denen George spricht. Er fährt weiter fort, scheint amüsiert und ist plötzlich deutlich gelassener als zu Beginn der Stunde. Das Buch in seiner Hand wird durch stechende Armbewegungen zur Waffe und verdeutlicht seine Worte. Er widmet sich jetzt mehr der Desillusionierung der Gegenwartskultur, ausführlicher dem Angstbegriff und wird dann gewissermaßen offen und persönlich. Dabei wird er stetig lauter, schneller, zorniger, dann fast resigniert, leise und abschließend, ist er ganz bei sich:

> »Let's just talk about fear. Fear, after all, is our real enemy. Fear is taking over our world. Fear is being used as a tool of manipulation in our society. It's how politicians peddle policy and how Madison Avenue sells us things that we don't need. Think about it. Fear that we're going to be attacked, fear that there are communists lurking around every corner, fear that some little Caribbean country that doesn't believe in our way of life poses a threat to us. Fear that black culture may takes over the world. Fear of Elvis Presley's hips. (beat) Well, maybe that one is a real fear. Fear that one bad breath might ruin our friendships… Fear of growing old and being alone. Fear that we're useless and that no one cares what we have to say.«[131]

Unterdessen war es totenstill im Saal. Wiederholt wurden die zwei jungen Männer beobachtet, mittels der Kamera oder direkt durch Georges Blicke. Beide versuchten den Fokus von sich abzuhalten, sie vertuschen ihre aufsteigende innere Panik durch eine scheinbare geistige Abwesenheit oder einen gesenktem Blick, um nicht weiter aufzufallen. Sie wirkten zunehmend eingefrorener und von Furcht erstarrt aus Angst als Schwule demaskiert zu werden.

Ausgelöst durch ein Klacken blickt George auf die Wanduhr, es ist exakt 12:05 Uhr – fünf nach zwölf – resigniert und mit gebrochener Stimme wünscht er leise ein schönes Wochenende und beendet schlagartig und schnellstmöglich die Vorlesung.[132] Die Blicke der Studenten sind fragend oder beinahe betroffen.

George redete sich mit seinem Monolog in Rage und in eine andere Welt hinein. Er spricht von der ‚Angst vor dem Unbekannten' und den ‚unsichtbaren Minderheiten'. Es scheint, als würde George, am letzten Tag in seinem Leben, ein wenig hinter seiner perfekten Fassade hervorschauen. Er spricht selbstverständlich nicht ausdrücklich von Homosexuellen. Der gesellschaftliche Aufbruch steht noch bevor, gegenwärtig steckt Amerika in der Kuba-

[131] Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 27–28.
[132] Im Roman bricht George mit den Worten ab: »We'll go on with this on Monday«. Dieser kleine Unterschied verdeutlicht nochmals, die vorsätzliche Suizidabsicht im Film entgegen dem überraschend eintretenden Tod im Roman.

Krise, das politische Klima ist durch Angst- und Panikmacherei geprägt und erstarrt vor einem möglichen Atomkrieg. Homosexualität ist in den USA der sechziger Jahre immer noch ein Tabu. „Das ist die strukturelle Schwäche eines jeden Tabus, dass es das, was es verbietet, nicht genau benennen kann oder darf, denn auch das wäre schon ein Durchbrechen des Tabus.“[133] So wenig George in der Öffentlichkeit zu seinen politischen Ansichten stehen kann, so kryptisch bleibt er gegenüber den Studenten in seinen Äußerungen. Solange eine Minderheit unsichtbar bleibe, verursache diese die ‚größere‘ Angst. Die Angst ist eine der wichtigen Botschaften des Films. Die Angst taucht immer wieder auf, auch in der *Minority Speech*. Unterstützt durch das mehrmalige vorkommen des Wortes ›invisible‹. Unverkennbar schließt George sich selbst in der ‚unsichtbaren Minderheit‘ mit ein. Eine bis zur Selbstaufgabe angepasste, unter größter Anstrengung die bürgerliche Fassade aufrecht erhaltende Minderheit. Dies gelingt ihm rhetorisch, indem er die erste Person Plural verwendet und von ›we‹, ›us‹ and ›our‹ spricht. Georges Ansicht zur Minderheitsproblematik ist primär eine Aufforderung zu mehr Verständnis. Er legt differenziert die wechselseitigen Beeinflussungen und Mechanismen zwischen Minorität und Majorität offen. Vor Studierenden und mit dem Kollegen spricht er über Freiheit im Allgemeinen und im Kontext einer politischen Krise im Besonderen.

George macht nicht den Fehler zu behaupten, dass Homosexuelle genau wie Heterosexuelle sind, abgesehen davon, dass Homosexuelle eben das gleiche Geschlecht begehren. Denn um Toleranz für eine Minderheitengruppe zu bitten ist Zeitverschwendung. Die Homosexuellen als einen Teil der gesellschaftlichen Norm zu akzeptieren, wenn sie noch zu keinem sichtbaren Teil der Gesellschaft geworden sind ist paradox.

Bereits in früheren Szenen wird das Motiv der Unsichtbarkeit thematisiert. In der morgendlichen Szene löst das ununterbrochene Läuten des Telefons bei George eine Rückblende ins Jahr 1948 aus. Er und Jim besichtigen zum ersten Mal das leer stehende Haus.[134] George steht ruhig an eine Wand gelehnt und fixiert den begeisterten Jim mit einem schwachen Lächeln. Jim lächelt zurück, als er George sieht, kommt ganz nah an ihn heran, bewegt sich weiter auf George zu, um ihn zu küssen. Georges schiebt Jim weg und schaut nervös durch die großen Glasfenster. Jim startet einen erneuten Versuch, um abermals von George zurückgehalten zu werden. George gibt schließlich auf und sie beginnen sich zu küssen. Während dieser intimen Szene ereignet sich der folgende Dialog. George: »What are you doing? Jim, stop

[133] Emcke: *Wie wir begehren*, 2012, S. 140.
[134] Oder Jim besucht zum ersten Mal George zu Hause, denn beim Kennenlernen erwähnt George, dass er seit 1938 im Canyon lebt. Wobei das ‚echte‘ Haus, bekannt als *Schaffer Residence*, erst 1949 vom Architekten John Lautner entworfen wurde, nach seinem Ausscheiden bei Frank Lloyd Wright.

it. I don't think you're quite ready for a life in a glass house.« Jim: »Drapes, old man. You're the one who's always saying that we're invisible.« George: »That's not exactly what I meant.«[135] Die Unsichtbarkeit der Homosexuellen und die Metapher ‚Leben im Glashaus' wiedersprechen sich. Die beständige Unsicherheit von George und der Homosexuellen im Allgemeinen, dass ihr sexuelles Begehren beziehungsweise ihr alternativer Lebensstil entdeckt wird, lässt sie beständig alle Arten des Andersseins vertuschen. Wobei das Wort ‚unsichtbar' betont, dass ein homosexuelles Begehren nicht auf den ersten Blick abzuleiten ist. Mit ‚leben im Glashaus', ist höchstwahrscheinlich das öffentliche *Coming-out* »to come out of the closet«[136] gemeint, was für die beiden Männer in den sechziger Jahren nicht ohne negative Konsequenzen möglich gewesen wäre. Bekanntermaßen bedeutet ›to be in the closet‹, seine Homosexualität zu verbergen. Das Haus ist für sie der ›closet‹ der Schrank, in dem sie sich vor der intoleranten und homophoben Umgebung verstecken.

Nach dem gemeinsamen Schwimmen im Meer, sagt auch Kenny zu George: »We're invisible, don't you know that?«[137] Es bleibt unklar, inwieweit Kennys homosexuelles Begehren hier bereits ausgeformt ist. Diese Ambivalenz ist immanent, denn die Frage nach dem Begehren ist nicht einfach zu beantworten: „Als ob es so eindeutig, abgeschlossen, unzweifelhaft wäre, als ob nicht das Begehren sich immer wieder verändert, erweitert, als ob es sich so kontrollieren ließe, zurechtstutzen, in eine Richtung zwängen."[138] In dieser Szene sucht Kenny scheinbar eine solidarische Verbundenheit zu George und schließt sich deswegen mit ihm in eine ‚unsichtbare' Gruppe ein.[139]

Die Ausstattung des Films und die sich wiederholende Motive innerhalb der Filmhandlung unterstützen und verdeutlichen den damaligen Status eines Homosexuellen. Wie bereits mehrmals angerissen, wird hier beispielsweise durch das Motiv des architektonisch extravaganten Glashauses die Unsichtbarkeit Homosexueller in der Öffentlichkeit durch Georges Habitat verdeutlicht. Das Haus erscheint fast als eigenständige Figur. George entschied sich vermutlich bewusst für dieses Glashaus, weil es seiner Vorstellung eines modernen, dynamischen und aufgeschlossenen Amerikas am besten Ausdruck verliehen hat. Einerseits ist das Glashaus eine Variation des Einsatzes von glänzenden und reflektierenden Oberflächen innerhalb der Filmhandlung, andererseits fungiert das Glashaus als melodramatisches Naxos, Ariadnes Insel. Die Symbolherausbildung als Insel wird durch die topografische Lage erreicht, anstatt, altbewährt, durch umgebendes Wasser vom Festland abgesondert zu sein, liegt

[135] Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 7.
[136] Meint wortwörtlich: ‚aus dem Kleiderschrank heraus kommen.'
[137] Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 83.
[138] Emcke: *Wie wir begehren*, 2012, S. 56.
[139] Weitere Ausführungen dazu in Kapitel 3.3.3.

es in einem Canyon, nicht weit vom Ozean entfernt. Trotz der Transparenz des Hauses sind die Bewohner im Inneren durch die dichte Vegetation und den hohen Bretterzäunen vor den Glasfronten von der Außenwelt, den intoleranten Nachbarn und der homophoben Gesellschaft, blickdicht abgeschirmt. Bereits im Buch funktioniert das Haus als Insel und ist hier sogar nur über eine nicht einladende und klapprige Brücke zu erreichen:

> »… they had already fallen in love with the house. They loved it because you could only get to it by the bridge across the creek; the surrounding trees and the steep bushy cliff behind shut it in a house in a forest clearing. ›As good as being on our own island‹, George said.«[140]

Auffällig ist die komplette Verschiebung der Symbolhaftigkeit des Inselmotivs innerhalb der Filmhandlung. Die Tradition des Motivs in seiner positiven wie negativen symbolhaften Ausprägung wird vollständig durchbuchstabiert. Zuerst ist das abgeschiedene Haus in der Vorstadt für George und Jim ein Symbol für Liebe, Gemeinschaft, Geborgenheit, Zuflucht und paradiesische Zivilisationsferne. Eine positive Deutung ist die erwünschte Einsamkeit in einem unverletzlichen Raum von George und Jim, denn die symbolhafte Entfernung und Entkommen von der Norm wird als Sicherheit und Schutz empfunden. Hier können sie die Vorstellung ihres privaten Glücks ausleben. Durch das erfahrene Liebesglück wird das Haus zum Symbol der Weltflucht. Dagegen wird nach Jims Tod das Haus für George zum Symbol der Isolation, des Exils, der existentiellen Einsamkeit und Selbstbegegnung. Daneben ist festzuhalten, dass George in Teilen seines Bewusstseins auf einer psychischen Insel lebt und hier werden „isolierende Geheimnisse, angesammelte Sedimente früherer Erinnerungen, tabuisierte Wünsche, abgetrennte Traumata“[141] repräsentiert. Als ein negatives Motiv der Isolation entspricht die räumliche Abgeschiedenheit später auch seiner sozialen, unüberwindbaren Einsamkeit und Entfremdung. Als ein emotionales Gefängnis verstärkt das Glashaus daher seine verzweifelte Lage. Das Haus ist seine letzte Station vor dem Tod. Daher ist das Haus für George zum Ort der Selbstanalyse geworden, zum Symbol der Begegnung mit sich selbst, aus der er, zu spät, verändert hervorgehen wird.[142] Auch wenn alle Oberflächen perfekt und glatt zu sein scheinen, sind sie eben nur schön und leer.

Isherwood konzipiert die *Minority Speech*-Szene in seinem Roman ausführlicher und bietet mehr Informationen, als das im Film möglich wäre, er dekliniert den Gegensatz zwischen Majorität und Minorität regelrecht durch, dabei lässt er einen Liebes-Diskurs mit einfließen:

---

[140] Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 9.
[141] Ronnberg, Ami (Hrsg.): *Das Buch der Symbole*. Betrachtungen zu archetypischen Bildern. Köln: Taschen 2011, S.124.
[142] Vgl. Broser, Patricia: Insel. In: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart-Weimar: Metzler 2008, S. 168–169.

> »A minority has its own kind of aggression. It absolutely dares the majority to attack it. It hates the majority – not without a cause, I grant you. It even hates the other minorities – because all minorities are in completion; each one proclaims that its suffering are the worst and its wrongs are the blackest. And the more they all hate, and the more they're all persecuted, the nastier they become! Do you think it makes people nasty to be loved? You know it doesn't! Then why should it make them nice to be loathed? While you're being persecuted, you hate what's happening to you, you hate the people who are making it happen; you're in a world of hate. Why, you wouldn't recognize love if you met it! You'd suspect love! You'd think there was something behind it – some motive – some trick – «[143]

Mit ins Spiel kommt die Institution, das Verhältnis zwischen Professor und seinen Studenten wird in voller Härte ausgespielt: »George hates them, hates their brute basic indifference.«[144] George ist desillusioniert über Amerika und hier explizit über die amerikanische Jugend, er nimmt eine Abwärtsspirale des abnehmenden geistigen Niveaus Amerikas wahr. Er machte sich bereits morgens im Kollegengespräch mit Grant Luft über den Zerfall der amerikanischen Kultur:

> »Look around Grant … most of these students aspire to nothing more than a corporate job and a desire to raise coke-drinking, TV-watching children who as soon as they can speak start chanting TV jingles and smashing things with hammers.«[145]

Er tut seinem Unmut kund über die nachlässigen Studenten und seine verkommenen Nachbarn. Grant doziert über die Vorteile von Luftschutzbunkern, während George betont, dass eine Welt in der es keine Zeit für Gefühle gibt, eine Welt ist, in der er nicht leben will. Er macht sich keine Sorgen über Kuba, sondern könnte den Folgen eines Atomkrieges, der Auslöschung der Menschheit auch etwas Positives abgewinnen, es würde das Ende einer heterosexuellen Gesellschaft bedeuten. Auch während des Abendessens mit Charley kommt er wieder auf das Thema zu sprechen: »It's all becoming so bland … it's not why I came to America. It's like a complete breakdown of culture and manners.«[146]

Nach Kuhlmann hat George im Roman „die Haltung der aggressiven Verweigerung abgelegt, und sich mit seiner Situation in der Gesellschaft arrangiert."[147] Er rebelliert nicht mehr nach außen, und er kämpft nicht (oder nicht mehr) um gesellschaftliche Veränderungen. Die feindliche Gesellschaft erkennt er als unveränderliche Größe an. Seine starke Persönlichkeit gibt ihm die Kraft, sich diesem Bewusstsein zu stellen und dank seines Selbstwertgefühls, weiß er genau, wer und was er ist. Er integriert sich nicht in die Gesellschaft durch Selbstverleugnung oder Ignorieren des Problems. Stattdessen wendet er sich seinem privaten Umfeld zu und versucht sich von den Anforderungen der Gesellschaft weitgehend unabhängig zu machen. Aufgrund seiner Minderheitszugehörigkeit begreift George seine Situation als homosex-

[143] Isherwood: *A Single Man*, 2010, S. 54.
[144] Ebd., S. 55.
[145] Ebd., S. 21.
[146] Ebd., S. 61.
[147] Kuhlmann: *Die Verbindung von Gesellschaftskritik, Vendanta und sexueller Identität*, 2001, S. 162.

ueller Mann nicht als ein individuelles und privates Problem, das unabhängig von seinen gesellschaftlichen Zusammenhängen betrachtet werden kann:

> „Er betrachtet seine Homosexualität als dasjenige Phänomen, dass ihm seine Entfremdung am besten verdeutlicht. So zieht George den Schluss, dass er nicht aufgrund seiner Homosexualität als solcher, sondern mittelbar aufgrund der gesellschaftlichen Wertung seiner Sexualität das Außenseitertum ertragen muss.“[148]

Isherwood hat seinen Protagonisten George weitgehend vor dem Hintergrund dieser Einsichten modelliert. Er hat keine Situation geschaffen, in der George als ‚guter' Vertreter einer Minderheit einer ungerechten Mehrheit gegenübersteht. Anstelle das Leiden unter der Diskriminierung, der George in seinem täglichen Umfeld begegnet, zu sentimentalisieren, stattet sowohl Isherwood als auch Ford ihren Protagonisten George mit eher unsympathisch wirkenden Zügen aus, wenn er beispielsweise auf manche seiner Studenten oder, wie bereits erläutert, auf die Nachbarskinder, mit heftiger Ablehnung reagiert.

Das Minoritätenproblem wird hier fiktional in einem filmischen Melodram verhandelt. Im Zentrum steht die soziale wie kulturelle Minderheit der Homosexuellen und das sich daraus ergebende Spannungsfeld von Kulturkontrast, Repression und Anpassungsschwierigkeiten innerhalb einer patriarchalen Gesellschaft.[149] Die Schilderung geschieht aus einer homosexuellen und zugleich mehrschichtigen Perspektive heraus. Zum einen als das Werk eines homosexuellen Regisseurs, der derselben Minderheit angehört, wie der Protagonist, von dem erzählt wird und ebenso dem homosexuellen Autor der literarischen Vorlage, mit dem Ziel unter anderem ein möglich breites Zielpublikum anzusprechen. Die Rezipienten werden nicht durch einen mehrheitsfähig produzierten Mainstreamfilm angesprochen, mit einem Blick von außen, welcher konventionell-heterosexuelle Wertmaßstäbe bereit hält und die Minderheit als tendenziell ‚anders' oder abweichend darstellt. Dagegen kann und schildert Ford als homosexueller Mann spezifische Erfahrungshorizonte und die Lebenslogik seines homosexuellen Protagonisten dadurch glaubwürdiger als die übliche Mainstreamproduktion. Leider haben Filme wie *A Single Man* durch den Kreis ihrer Rezipienten hinaus nur eine eingeschränkte Wirkungsmacht. Eventuell weil sie an ein Insiderwissen appellieren, über das die Majorität nicht verfügt.

Nachdem Verlassen des Hörsaals räumt George pflichtbewusst sein Büro auf. Da er nicht vorhat wiederzukommen, hinterlässt er kein unordentliches Büro. Nur ein weiterer Hinweis auf seine Ordnungsliebe und seinen minutiösen Plan, den er zielstrebig bis zum Ende verfolgen will. Zu diesem Zeitpunkt muss George als ein Alkoholiker gelten. Darauf deutet

---

[148] Kuhlmann: *Die Verbindung von Gesellschaftskritik, Vendanta und sexueller Identität*, 2001, S. 162.

[149] Die ethnische Minderheit der Afroamerikaner wird in Sirks *Imitation of Life* behandelt oder das gesamte Spektrum in Hayness *Far from Heaven*.

das mehrmalige Einnehmen von Tabletten während des gesamten Tages hin, die er hier mit Scotch hinunter spült. Wahrscheinlich schluckt er beständig Aspirin, um Kopfschmerzen entgegen zu wirken und allgemein seine heftigen Kopfschmerzen zu bekämpfen. Diese sind möglicherweise physische Erscheinungsformen von Stress, ausgelöst durch seinen Verlust von Jim.[150]

3.3.3 George und Carlos

Noch bevor George zu einem *Liquor Store* fährt, um für Charley Gin und Zigaretten zu kaufen, geht er zuvor in einen Waffenladen, um sich passende Munition für seine Pistole zu besorgen. Die kurze Szene im Waffenladen ist nicht nur eine weitere Etappe auf Georges systematischem Weg zum Suizid, sie dient nebenbei dazu die Waffenvernarrtheit der US-Amerikaner satirisch aufzuzeigen.[151]

Auf dem Parkplatz des *Liquor Stores* werden die Rezipienten nochmals an prominenter Stelle mit einem der wichtigsten Motive für *A Single Man* konfrontiert: Augen. Hier in Form eines riesengroßen Werbeplakates mit Janet Leighs weitaufgerissenen Augen aus dem Film *Psycho*[152]. Diese Augen bedeuten Angst. Das Auge als das Symbol der Schönheit, gilt auch als der Spiegel der Seele und folglich gibt es unmittelbar innerliche Zustände wieder. Durch das Ableiten von der herausragenden Bedeutung des menschlichen Sehsinns gelten sie demnach als das Sinnbild des Geistes und der Erkenntnis. Die Augen sind deshalb so wichtig, weil George damit direkten Kontakt zu seinen Mitmenschen aufnimmt. Fords Reminiszenz huldigt dem ersten Psycho-Thriller und dem wohl einflussreichsten Filmbeispiel für das Horror-Genre. Das Motiv der Uneinheit von Körper und Seele und den mörderischen Konsequenzen werden hier verhandelt. Der Anti-Held Norman Bates verwahrt seine tote Mutter im Keller auf und nimmt beim Morden ihre Identität an.[153] Es ist die Einführung von sexuell expliziten Themen und Freuds psychoanalytischen Theorien (Ödipus-Komplex) in das Medium Film.

George wird beim Betreten des *liquor store* sofort von einem gutaussehenden Gigolo namens Carlos (Jon Kortajarena) aus einer Telefonzelle ins Visier genommen. Durch einen Zufall, bei dem eine Flasche Gin zu Bruch geht, wird George von Carlos in ein Gespräch

---

[150] Auch Cary Scott in *All That Heaven Allows* wird von heftigen Kopfschmerzen geplagt und deswegen wird ihr von ihrem Arzt geraten die Entscheidung sich von Ron zu trennen zu überdenken.
[151] Und bestätigt wieder einmal seine gelungene Assimilation, seine Unsichtbarkeit als Homosexueller, in der Gesellschaft, denn der Verkäufer möchte ihm auch gleich noch eine Waffe für seine Frau verkaufen.
[152] *Psycho* (USA 1960) R: Alfred Hitchcock, DB: Joseph Stefano nach dem gleichnamigen Roman von Robert Bloch. Der Film ist einer der bedeutendsten Klassiker des US-amerikanischen Kinos.
[153] Vgl. Lindner, Sivia: Von Tadzios und Tootsies. Androgynie im Film. Sankt Augustin: Gardez! Verlag 2003, S. 48.

verwickelt und schließlich sitzen beide zusammen Zigarette rauchend auf dem Kofferraum von Georges Wagen.[154] Obwohl George sechzehn Jahre nicht geraucht hat, tut er es, um diesem Mann in die Augen sehen zu können. Die Figur des Carlos kann als eine menschliche Blume, als Symbol des Lebens, gelesen werden. Er ist ein Zeichen der absoluten Vollkommenheit. Relevant hierfür und mit der Blumensymbolik gemeinsam hat die Figur folgende Attribute: Aufgrund seiner außerordentliche Schönheit und seines jugendlichen Alters steht Carlos auf dem Höhepunkt des Lebens, sozusagen in ‚voller Blüte'. Seine physiognomische Schönheit ist ein weibliches Attribut und der ‚feminine' Anteil seiner Figur. Aber Carlos ist auch ein lebendes Vanitas-Motiv, ein Symbol der Vergänglichkeit, auffällig durch den Kontrast seiner Jugend zum älteren George. Überraschenderweise spricht George plötzlich in perfektem Spanisch: »Wow. You're really have something. You have an incredible face. Enjoy that. It's a great gift.«[155] Daraus resultiert wiederum die Konsequenz der Kurzlebigkeit dieses perfekten Zustands der jugendlichen Schönheit. Der exotische Spanier steht zudem mit seinem auffälligen Aussehen und Auftreten wie James Dean und seinem fremdländischen Akzent, im Gegensatz zu der urbanen Umgebung und zum unauffälligen George.[156] Beiden ist nur gemein, dass sie Exileuropäer sind. George nutzt die zufällige Begegnung und genießt sowohl das Aussehen, als auch den Austausch. George hat kein sexuelles Interesse an dem Gigolo. Carlos hat notwendigerweise etwas anderes im Sinn, zum einen äußert er eine Lektion des Lebens: »My mother alway says that lovers are like busses. You just have to wait a little while and another one comes along.«[157] Und bietet sich nochmals an: »You seem like all you really need is someone to like you. I'm a nice guy you know.«[158] Doch George lässt sich nicht von ihm einwickeln, es wird bei einer folgenlosen Begegnung der beiden Männer bleiben. George genießt ausschließlich den Anblick von Carlos und ist schlicht fasziniert und geblendet von dessen Schönheit. Politische oder moralische Gründe halten ihn nicht davon ab, sondern den ausschließlich durch Geld, einfach verfügbaren Carlos, kann er weder erobern noch verführen, sondern muss ihn lediglich kaufen. Diese Konstellation reizt und erregt George nicht und die gesamte Situation befremdet ihn wohlmöglich. Möglicherweise befindet sich George in einer Dopplung der Identifizierung gefangen. In der zweigeschlechtlichen Ordnung der Welt spiegelt er sich in Carlos und er identifiziert sich mit dem Außenseiter. Die gesamte Szenerie ist mittlerweile in leuchtend-grelles Pink getränkt. Der Smog über Los Angeles lässt

[154] Das Zigaettenanzünden = Das Spiel mit dem Feuer. Mehr zum gemeinsamen Tabakkonsum in Kapitel 3.4.
[155] Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 47.
[156] Vgl. Grosse-Wiesmann, Hannah: Blume. In: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart-Weimar: Metzler 2008, S. 50–52.
[157] Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 50.
[158] Ebd., S. 50.

den Himmel während eines Sonnenuntergangs außerordentlich, beinahe apokalyptisch erstrahlen. Durch Carlos Feststellung: »Sometimes awful things have their own kind of beauty.«[159] wird George sich abermals der Flüchtigkeit und Endlichkeit des Lebens bewusst.

Im Treffen mit Carlos liegt nicht nur für George eine große Faszination, sondern wohl auch von Seiten des Regisseurs, da er der Figur des Gigolos eine gesamte Szene einräumt. Die Figur einer Prostituierten, einer Person die für Sex bezahlt wird, ist seit jeher ein Objekt der Faszination für die gesamte Popkultur und findet deswegen immer wieder ihren Eingang in die Filmgeschichte. Beginnend mit Greta Garbo in *Camille*[160], Elizabeth Taylor in *Butterfield 8*[161], Jane Fonda in *Klute*[162], Jodie Foster in *Taxi Driver*[163], Julia Roberts in *Pretty Woman*[164], Mira Sorvino in *Mighty Aphrodite*[165] oder letztlich auch durch Richard Gere in *American Gigolo*[166].[167] In Isherwoods Vorlage finden sich Stricherfiguren nur beiläufig. Die sogenannten *hustler* dienen wie die Figur des Carlos als ein Symbol des (Über-)Lebens für George und werden als Teil einer Minorität verhandelt:

> »Everyone can afford to spend at least something – except, maybe, some of the young hustlers (recognizable at once to experienced eyes like George's) who stand scowling on the street corners or staring into shops with the maximum of peripheral vision. George is very far, right now, from sneering at any of these fellow-creatures. They may be crude and mercenary and dull and low, but he is proud, is glad, is almost indecently gleeful to be able to stand up and be counted in their ranks – the ranks of that marvelous minority, The Living. They don't know their luck, these people on the sidewalk, but George knows his – for a little while at least—because he is freshly returned from the icy presence of The Majority, which Doris is to join.«[168]

Auch an dieser Stelle wird Georges Blick eindeutig als ein homosexueller Blick demonstriert, der sofort und unmittelbar die Stricherjungen in der urbanen Landschaft identifizieren kann. Zu Beginn wird der Anschein geweckt, er schließt sich mit in die Minorität der Homosexuellen ein und ist stolz dazuzugehören. Wobei in den Ausführungen eine Doppeldeutigkeit liegt, er ist nämlich auf dem Rückweg von Krankenhaus und meint die Minorität der ‚Lebenden', denen er froh ist anzugehören, wie eben die herumstehenden Stricher in seinem Blickfeld. Im Gegensatz zu der Majorität der ‚Toten' die im Krankenhaus liegen. Er freut sich ausgelassen

---

[159] Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 48.
[160] *Camille* (USA 1936) R: George Cukor, DB: Zoe Akins, France Marion und James Hilton nach dem Bühnenstück *Die Kameliendame* (*La Dame aux Camélias*) von Alexandre Dumas.
[161] *Butterfield 8* (USA 1960) R: Daniel Mann, DB: John Michael Hayes und Charles Schnee nach dem gleichnamigen Roman (1935) von John O'Hara.
[162] *Klute* (USA 1971) R: Alan J. Pakula, DB: Andy und Dave Lewis.
[163] *Taxi Driver* (USA 1976) R: Martin Scorsese, DB: Paul Schrader.
[164] *Pretty Woman* (USA 1990) R: Garry Marshall, DB: J.F. Lawton.
[165] *Mighty Aphrodite* (USA 1995) R: Woody Allen, DB: Woody Allen.
[166] *American Gigolo* (USA 1980) R: Paul Schrader, DB: Paul Schrader.
[167] Alle sechs aufgezählten Schauspielerinnen erhielten für ihre Darstellung einer Prostituierten eine Oscar-Nominierung, Taylor, Fonda und Sorvino gewannen den Oscar.
[168] Isherwood*: A Single Man*, 2010, S. 81–82.

des eigenen Lebens, dass er sowohl Jim als auch Doris überleben wird und hat aufgrund der guten Laune auch keine Verachtung für die *hustler* übrig, sondern:

> »The scowling youths on the corners see him as a dodderer, no doubt, or at best as a potential score. Yet he still claims a distant kinship with the strength of their young arms and shoulders and loins. For a few bucks he could get any one of them to climb into the car, ride back with him to his house, strip off butch leather jacket, skin-tight Levis, shirt and cowboy boots and take part, a naked, sullen young athlete, in the wrestling-bout his pleasure. But George doesn't want the bought unwilling bodies of these boys.«[169]

George erfreut sich im Buch des Status eines potenziellen Freiers und genießt die Macht, jederzeit über einer Stricher verfügen zu können. Er kommt jedoch zur selben Einsicht wie George im Film, dass er diese Art der käuflichen Liebe nicht braucht.

In der nachfolgenden Szene zurück im Haus werden den Rezipienten Georges Todesabsicht absolut offengelegt. Die nervigen Nachbarn geben wie angekündigt ihre sehr laute Cocktailparty, an dem Abend, den George für seinen letzten hält und die Geräusche lenken ihn ab. Darum legt er die Schallplatte mit der Arie *Ebbe? Ne andró lontana*[170] auf, um den Lärm zu übertönen. Wie bereits im vorhergehenden Kapitel erwähnt, löst das Auflegen von Musik hier die bereits beschriebene Couchsequenz mit Jim aus. Danach gehen die Planungen voran und es folgen motivierte Handlungen. Er drapiert feinsäuberlich alle notwendigen Sachen, die für seine Bestattung und die Nachlassverwaltung wichtig sind auf seinem Schreibtisch, inklusive einem kompletten Anzug, den Abschiedsbriefen und weiteren persönlichen Dingen. Danach probt er ausführlich seinen Suizid, schließlich behält er gerne alles unter Kontrolle. In dieser Szene liegen das Komische und das Tragische sehr nahe beieinander. Das humoreske Ausprobieren des Suizids in verschiedenen Positionen und an unterschiedlichen Plätzen im Haus, unterstreicht die Verzweiflung, die in dieser Tat liegt. Dabei wird die Situation (melo-)dramatisch durch die noch laufende Opernarie unterstützt. Offensichtlich ist George motiviert, kein Blutbad für Alma zu hinterlassen. Ein Indiz dafür ist, dass er ihr einen Umschlag mit Geld hinterlegt hat und würde er eine blutige Sauerei anrichten, wäre das Geld missverständlich als ein Trinkgeld für das Saubermachen zu verstehen. Diese Aussage möchte er keinesfalls vermitteln, deswegen übt er seinen Suizid auf die sauberste und bestmögliche Art ein. Der klägliche Versuch sich auf dem Bett im Schlafsack zu erschießen, schließt sinnbildlich an seine bereits mehrmals thematisierte Metamorphose an. George hilflose Bewegungen in dem geschlossenen Schlafsack erinnern an eine Schmetterlingspuppe und an die Verwandlung einer Raupe mittels eines Kokons in einen Falter. Das wieder einmal einsetzende Läuten des Tele-

---

[169] Isherwood*: A Single Man*, 2010, S. 82.

[170] Die Arie *Ebben? Ne andrò lontana* stammt der lyrischen Oper *La Wally* des italienischen Komponisten Alfredo Catalani von 1892. Nach dem Roman *Die Geierwally* von Wilhelmine von Hillern aus dem Jahr 1873. Bekanntheit fand das Stück durch Interpretinnen wie Maria Callas und die Verwendung in der Werbung und Filmen, wie z.B. in Demmes Aidsdrama *Philadelphia* (USA 1993). Interpretiert von Miriam Gauci.

fons als Erinnerung an die kurz bevorstehende Verabredung mit Charley unterbricht seine rituellen Vorbereitungen.

Mit der bis jetzt vorangeschrittenen Analyse von George wird nun ein kleiner Zwischenstand gezogen, ausgehend vom Figurenmodell von Jens Eder ohne den Anspruch auf Vollständigkeit speziell auf die bisherige Wahrnehmung und die Rezeption der männlichen Hauptfigur George.[171] Durch die Darstellung von dem Körper, dem Verhalten, der Sprache und der Umgebung der Figur, dem Vorwissen über das Star-Image von Colin Firth, die soziale Rolle, den Genretyp, die narrativen Konventionen kann bisher aufgrund dieser Informationen ein mentales und stabiles Figurenmodell von den Rezipienten konstruiert werden. Demnach ist George ein ganz gewöhnlicher Mann. Daraus erfolgt die Erfassung des Innenlebens der Figur, die Identifikation. Georges einzige ‚Schwäche' und die Durchbrechung der Darstellung eines stereotypen Mainstreamhelden in einer westlichen Filmproduktion, ist nur seine von der heterosexuellen Norm abweichende Sexualität. Zusätzlich ist er leicht effiminiert, da er das volle emotionale Repertoire einer melodramatischen Figur ausspielen darf. Wiederum wird seine Homosexualität durch die Zugehörigkeit von *A Single Man* zum Genre des *Queer Cinema* legitimiert. Ansonsten erfühlt er alle standardisierenden Kriterien eines konventionellen Filmhelden: Er ist weiß, männlich, gutaussehend, gesund und der Mittelklasse zugehörig.[172] Seine inneren Schwächen, die daraus resultierenden Konflikte und Entwicklungen, tragen zum Eindruck der Mehrdimensionalität seines Typs bei und mittels der Verkörperung durch den bekannten und charismatischen Colin Firth und dessen Image und „sympathische Rollenbiografie"[173], findet eine zusätzliche Anreicherung statt.[174] Ob die Rezipienten Sympathie oder Empathie für den Protagonisten George empfinden, ist im Wesentlichen eine Frage des mentalen Perspektiv-Verhältnisses zu ihm. Hier haben sich genretypische Muster entwickelt, im Fall von einem Melodram empathisieren die Rezipienten mit den Figuren und bewerten sie moralisch.[175] Während der Erzählung begleiten die Rezipienten George stets sehr nahe und selbst in intimsten Situationen (Toilettenszene). Dabei erscheint er öfter in Großaufnahmen, den *Close-ups* als Ausdruck von Gefühlen, als die anderen Figuren, was ein Gefühl physischer Nähe hervorruft, beziehungsweise die Imagination hervorruft, ihm nahe zu sein oder sich ihm nahe zu fühlen.[176] Die bedeutsamen Erlebnisse, die nicht durch sein Verhalten oder die audiovisuelle Gestaltung vermittelt werden, ergänzt der Erzählerkommentar. Durch

[171] Eder, Jens: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg: Schüren 2008.
[172] Vgl. ebd., S. 510.
[173] Vgl. ebd., S. 658.
[174] Vgl. ebd., S. 513.
[175] Vgl. Eder, Jens: Imaginative Nähe zu Figuren. In: Montage/AV 2006, 15, 2, S. 135–160, hier S. 152.
[176] Vgl ebd., S. 153.

vielfältige Mittel, zum Beispiel der Farbdramaturgie, werden die Rezipienten dazu gebracht, Georges Wahrnehmungsperspektive zu teilen. Das Figurenmodell bildet nach Eder die Grundlage für die weiteren Prozesse der Figurenrezeption. Bei der Figurenanalyse ist von vier Aspekten auszugehen: „Figuren lassen sich als Artefakte, als fiktive Wesen, als Symbole (Thementräger) sowie als soziokulturelle Symptome (als kommunikative Faktoren) betrachten."[177] Für jeden dieser Aspekte sind differenzierte Reaktionen von den Rezipienten zu beobachten. Bei George kann nicht nur sein nach außen hin stoischer Charakter bewundert werden, sondern auch seine Situation als ein homosexueller Mann in der patriarchalen Gesellschaft. Zusätzlich können die Rezipienten Anteil an der stillen Trauer für seine verstorbene große Liebe nehmen (fiktives Wesen). Auch die narrative Inszenierung und Firths Schauspielstil sind zu schätzen (Artefakt), dazu kommt, dass Georges Haltung als ein Zeichen für die Position der Gesellschaft gegenüber Homosexualität aufzufassen ist (Symbol), darüber hinaus kann George mit kulturellen Männlichkeitsidealen in Verbindung gebracht werden, um seine Wirkung auf Nachahmer zu verfolgen (Symptom).[178]

3.3.4 George und Charley

Georges enge und stets leicht alkoholisierte Freundin Charlotte, genannt Charley, ist ebenso einsam und leer wie er. Beide betäuben sich mit reichlich Alkohol über ihre soziale wie emotionale Zwangslage hinweg. Eindringlich spielt Julianne Moore die frustrierte Lebedame Charley und die einzig bedeutende Frauenrolle in *A Single Man*. Nachdem sie bereits in *Far From Heaven* als unangepasste Kleinstadthausfrau ihren Ehemann an einen anderen Mann verloren hat und auch in *The Hours* als überforderte und depressive Mutter mit ihren Lebensumständen in der Vorstadt haderte, versucht sie nun, bezaubernd und jämmerlich zugleich, mit viel Überredungskunst ihren schwulen Freund aus dessen einsamer Festung zu locken und ihn von den Vorzügen der Heterosexualität zu überzeugen.

Charley funktioniert nach außen hin perfekt, denn sie spielt eine Rolle. Sie ist wohlhabend und gebildet, es lässt sich erahnen, dass sie einst ein ‚Partygirl' war und sich stetig zu einer ‚Dame der Gesellschaft' entwickelt hat. Sie hat als eine gute Ehefrau, eine fürsorgliche Mutter und eine perfekte Gastgeberin alle kulturellen Erwartungen und Anforderungen an die Rolle der Frau erfüllt und hat sich an die von der Gesellschaft auferlegten Regeln und Konventionen der damaligen Zeit gehalten. Nachdem jedoch ihr Ehemann Richard sie verlassen hat und ihr Sohn Clay ausgezogen ist, ist sie nun allein und einsam. Dennoch versucht sie, die

[177] Eder: Imaginative Nähe zu Figuren, 2006, S. 158.
[178] Vgl. ebd., S. 158.

ihr auferlegte Rolle als Gesellschaftsdame und damit das alte Spiel weiterzuspielen, aber es gelingt ihr immer weniger. Sie befindet sich ebenso wie George in einer Midlife-Crisis und sie versucht die Wahrheit zu verdrängen, indem sie sich an die Vergangenheit klammert und an das, was bisher von ihr erwartet wurde, anstatt sich den Tatsachen zu stellen und endlich eine Entscheidung zu treffen, was sie mit ihrem jetztigen Leben anfangen will.

Der Anschein wird erweckt, dass sich ihr bisheriges Leben sehr um ihre Schönheit und ihr makeloses Äußeres gedreht hat. Da sie keine junge Schönheit mehr ist, fühlt sie sich noch mehr gefangen in ihren Lebensumständen. Als Mittfünfzigerin ertrinkt sie förmlich in Selbstmitleid und versinkt deshalb in ihrer Einsamkeit. Mit George verbindet sie eine einmalige und lang zurückliegende Liebschaft in ihrer beider Heimatstadt London. Trotzdem oder gerade deswegen betrachtet sie ihn als die Liebe ihres Lebens. Und jetzt, da Jim tot ist und sie beide allein sind, würde sie nur zu gerne die Vergangenheit wieder aufleben lassen und lädt ihn deswegen zu einem intimen Abendessen bei sich ein.

Charley wird mittels des Telefonapparates in die Erzählung eingeführt. In der Verfilmung, wie bereits an anderer Stelle angemerkt, „ist das Telefon ein geläufiges Bild, das manchmal das ‚Aufschrillen' der Psyche impliziert, die das Bewusstsein wachruft"[179] und so löst Charley mit ihren Anrufen ungewollt Georges Erinnerungen an Jim aus. Das Telefon wird von Beginn an als ein zentrales Element für den Aufbau der Handlung eingesetzt. Es fungiert generell als Vermittler und Bindeglied der Beziehung von George und Charley. Es ermöglicht eine zeit- und ortsübergreifende Darstellung. Das Telefon fungiert als ein integraler Bestandteil der filmischen Handlung, denn eben durch einen Telefonanruf erfuhr George vom Tod seines Lebensgefährten. Besonders aber in der Beziehung zwischen George und Charley dient der Telefonapparat als Vehikel für die Narration.

Das erste Telefonat führen George und Charley frühmorgens. Bereits den ganzen Morgen hindurch klingelt immer wieder Georges Telefon, förmlich ununterbrochen, und er scheint auch ziemlich genau zu wissen, dass es nur eine Person wagt ihn so früh durch lästige Anrufe in seinem routinierten Tagesablauf zu stören: Charley. Schließlich steht er genervt von der Toilette auf und nimmt mit heruntergelassener Hose einen ihrer Anrufe entgegen. Das lange Ignorieren der ankommenden Anrufe unterstreicht erneut Georges eigentliche Einsamkeit. Für Charley dient das Telefon generell als Instrument um Kontakt zur Außenwelt aufzunehmen, insbesondere als Instrument zur Kontrolle und zur Überwachung von George.[180] Während diesem ersten Telefonat der beiden sitzt Charley rauchend, übernächtigt und verkatert in ihrem Bett. Sie ist umgeben von Chaos. Auf dem Nachtisch liegen unzählige Medika-

[179] Ronnberg: *Das Buch der Symbole*, 2011, S. 554.
[180] Vgl. ebd., S. 554.

mente, vermutlich auch Schlaftabletten, daneben steht ein Cocktailshaker mit einem konischen Martinikelch, der Aschenbecher quillt über und sie ist umringt von unzähligen Zeitschriften und Magazinen. Alle Anzeichen signalisieren: Sie hatte eine schlaflose und dementsprechend eine furchtbare Nacht und einen ebenso schlechten Start in den Tag, bis jetzt, bis zum Gespräch mit George. In seinen Gedanken ist sie ganz in Farbe getränkt. George liebt Charley, rein platonisch. Sie ist seine engste Freundin und die ‚Sonne' in seinem Leben, und allein wenn George an Charley denkt, wird die ganze Szene in warmes Technicolor gehalten. Die Rezipienten spüren sofort die Verbundenheit der beiden Figuren. Nach seiner Zusage zum Abendessen legt sie zufrieden den Hörer auf und eine große Freude breitet sich in ihrem Gesicht aus, denn sie hat nun einen Grund aufzustehen und eine Aufgabe um ihren Tag zu füllen. Sie nimmt einen langen Zug an ihrer Zigarette, bläst genüsslich den Rauch aus und lehnt sich selbstzufrieden in ihr Kopfkissen zurück.

Interessanterweise ist während des Telefonats der beiden im Bildhintergrund deutlich ein Fernsehgerät zu sehen. Damit wird bewusst ein bekanntes melodramatisches Schlüsselmotiv von Sirk zitiert und in die Erzählung eingeführt. Der Apparat dient der vereinsamten Charley als eine Fluchtmöglichkeit aus der Isolation und als ein Ersatz für Liebe und Gesellschaft. Passenderweise die einzige, andere Alternative gegen das Alleinsein, abgesehen von den regelmäßigen Telefonaten und Treffen mit George. In *All That Heaven Allows* wird Cary von ihren Kindern ein TV-Möbel aufgezwungen, damals war noch ein ironischer Subtext eingebettet. Sirk äußerte Kritik am Massenmedium Fernsehen und der Herausforderung des Kinofilms dessen wachsender Dominanz entgegenzutreten. In *Angst essen Seele auf* lässt Fassbinder sogar den Fernsehapparat von Emmi Kurowski (Brigitte Mira) in Anspielung auf Sirk von ihren Kindern (symbolisch) zerstören, nachdem sie herausgefunden haben, dass ihre Mutter einen Araber geheiratet hat. In *Far From Heaven* nutzte Frank den Fernseher als Ersatzobjekt und als Fluchtmöglichkeit aus seinem ‚verfehlten' Leben. Nun steht der Fernseher in Charleys perfekt ausgestatteten Zuhause und ist vermutlich auch als ein Instrument zur Unterwerfung und Unterdrückung der Frau zu verstehen und deutet auf ihren engen Handlungsraum hin.[181]

Das zweite Telefongespräch zwischen George und Charley ist sein versprochener Rückruf vom College aus. Er unterbricht sie inmitten eines aufwendigen Schminkrituals. Charley war sicherlich eine große Schönheit, das ist unverkennbar und dem Anschein nach hat sie viel in ihre äußerliche Schönheit investiert. Aber das funktioniert nicht mehr, dennoch klammert sie sich an die vergangenen Rituale. Auf ihrem Schminktisch liegt eine Ausgabe der *Vogue* und eine ausgerissener Zeitungsausschnitt *Perfect Doe Eye*. Sie sitzt nur in Unterwäsche be-

[181] Vgl. Mercer/Shingler: *Melodrama*, 2004, S. 63–64.

kleidet vor dem Spiegel des Schminktischs und ist völlig vertieft in ihre Verschönerungsprozedur. Auf Georges telefonische Nachfrage belügt sie ihn über ihre derzeitige Tätigkeit. Sie verheimlicht ihren Schminkprozess und lässt ihn im Glauben sie beende gerade ein Buch. Zu jedem Preis und jederzeit wird die perfekte Fassade von ihr aufrecht erhalten. Ihre Geschlechterrolle ist als eine Maskerade zu sehen. Die geschminkte Maske täuscht den Blick von außen und lenkt die Aufmerksamkeit auf etwas Anderes, nämlich auf die Rolle die sie spielt, um jedem zu gefallen. Die Maskerade lenkt von ihrem wahren Selbst ab und sie verbirgt dahinter die Wahrheit und Realität, die sie auf diese Weise versucht zu verbergen.[182] Während des Schminkprozesses wird nicht nur ihr ungeschminktes, wahres Gesicht gezeigt, sondern gleichzeitig auch die bereits fertige, dramatisch-geschminkte Gesichtshälfte, das Kunstgebilde, das sie im Begriff ist zu erschaffen. Durch das gleichzeitige Präsentieren der unterschiedlich geschminkten Gesichtshälften wird den Rezipienten Charleys Kunstfertigkeit vermittelt, die darin besteht, sich in ein Wesen zu verwandeln, von dem sie überzeugt ist und glaubt, dass es alle lieben werden, denn „in unserer Kultur ist Weiblichkeit per se mit Schauspiel und Verstellung assoziiert."[183] Und durch die auffälligen Katzenaugen stülpt sich regelrecht eine perfekte, weibliche Identität über. Aber in einer kurzen Einstellung verzerrt der Spiegel ihr Gesicht und die Reflektion mutet grotesk an, dass an der nahezu perfekten Illusion gezweifelt werden kann. Diese Inszenierung schließt nahtlos an Sirks Verwendung von Spiegeln an:

> »Sirk suggested that mirrors were of interest because they produce an image that seems to represent the person looking into the mirror when in fact what they see is their exact opposite. In Sirk's films we see characters looking in mirrors when they are conforming to society's rules, when they are playing a role, when they are deluding themselves. Mirrors, then, represent both illusion an delusion in his films, and were to become such an emblematic device in Sirk's melodramas that examples are almost too numerous to mention.«[184]

Im Hintergrund läuft das Musikstück *Baudelaire* von Serge Gainsbourg und erweckt den Anschein Charley sei ihrer Zeit voraus und sie hätte den Sommer in Südfrankreich verbracht. Nach dem Auflegen bestätigt sich die Annahme, dass sie völlig in der Prozedur des Zurechtmachens aufgeht, denn sie besiegelt ihre Handlung durch das Wort ›beautiful‹ und bewegt sich aufgekratzt zur Musik, während sie stolz posiert und ihr fast fertiges Kunstwerk im Spiegel anblickt.

Die zentrale Sequenz des Besuchs von George in Charleys Haus erscheint wie ein Film im Film. Die beiden alten Freunde verbringen aufgrund jahrzehntelanger Gewohnheit routiniert einen feuchtfröhlichen und warmherzigen Abend unter dessen Oberfläche auf beiden

---

[182] Vgl. Leibetseder: *Queere Tracks*, 2010, S. 138.
[183] Brauerbach: Sein und Schein, 1994, S. 41.
[184] Mercer/Shingler: *Melodrama*, 2004, S. 54.

Seiten, aus teils unterschiedlichen Gründen, eine große Schwermüdigkeit liegt und ihre jeweilige Unzufriedenheit ab und an plötzlich hervorbricht.

In der Alltagssprache werden mit dem Adjektiv *melodramatisch* die menschlichen Handlungen und emotionalen Reaktionen beschrieben, die einem übertriebenden Aufstieg-und-Fall-Muster folgen.[185] Gemeint wird oftmals „eine Bewegung vom Erhabenen zum Lächerlichen und eine perspektivische Verkürzung gelebter Zeit zugunsten von Intensität. Der so gezeichnete Verlauf weist zu heftige Schwankungen, ein zu rasches Pendeln von einem Extrem zum anderen auf.“[186] Das rührt meistens daher, dass viele Melodramen Literaturverfilmungen sind. Durch die Adaption wird mehrstündiger Lesestoff auf neunzig Filmminuten komprimiert, hierbei ergibt sich zwangsläufig eine starke melodramatische Zeichnung der Geschichte. Exakt dieses Phänomen findet sich in dieser Filmsequenz wieder. Ford zeichnet auf der eben dargelegten Weise den gemeinsamen Abend von George und Charley sehr melodramatisch. Der Abend gleicht einem (melo-)dramatischen Schnelldurchlauf ihrer Beziehung mit allen emotionalen Höhen und Tiefen: Sie freuen sich, sie unterhalten sich, sie streiten sich, sie betrinken sich, sie vertragen sich, sie lachen, kuscheln und tanzen miteinander.[187] Mit dem Wort der Selbstreferenzialität und dem Begriff der *Mise en abyme* wäre der Szene zu viel Bedeutung beigemessen, aber ihre auffällige und herausragende Stellung innerhalb der gesamten Filmnarration soll dennoch nicht unerwähnt bleiben. Sie funktioniert als eine Art kleines ‚Bühnenmelodram‘ innerhalb eines melodramatischen Films, aufgrund der konzentrierten visuellen Metaphern und der (melo-)dramatischen Beschleunigung der Handlung.

Die Beziehung zwischen George und Charley ist faszinierend und spannend zugleich, denn es ist eine enge Beziehung zwischen einer heterosexuellen Frau und einem homosexuellen Mann. Sie sind die besten Freunde, sie stehen sich unglaublich nahe und sind emotional voneinander abhängig. Sie nennt ihn ›old man‹ und er sie ›kiddo‹. Irgendwann wird der Punkt erreicht, an dem die Frau von ihrem männlichen Gegenüber mehr verlangt und sich womöglich in ihn verliebt. Dies ist von vornherein zum Scheitern verurteilt und dabei kann die Frau nicht verstehen, warum die Beziehung von Seiten des Mannes nicht vertieft werden kann. Die Thematisierung und Erforschung der innigen Freundschaft zwischen heterosexuellen Heldinnen und ihren homosexuellen, besten Freunden war Ende der neunziger Jahre ein Trend wie Hollywood mit dem Einbruch von *Queerness* im Kino umging. In Filmen wie *My Best*

[185] Vgl. Elsaesser, Thomas: Melodrama: Genre, Gefühl oder Weltanschauung? In: Frölich, Margrit/Gronenborn, Klaus/Visarius, Karsten (Hrsg.): Das Gefühl der Gefühle. Zum Kinomelodram. Marburg: Schüren 2008, S. 11–34, hier S. 12.
[186] Elsaesser, Thomas: Tales of Sound and Fury, 1994, S. 105.
[187] Die Sequenz erinnert an *Who's afraid of Virginia Woolf?* (USA 1966) R: Mike Nichols. Mit dem streitsüchtigen Paar George (Richard Burton) und Martha (Elizabeth Taylor).

Friend's Wedding[188], *The Object of My Affection*[189], *The Opposite of Sex*[190] und *The Next Best Thing*[191] wurde die Formel des *Buddy Movies* überarbeitet, um sowohl ein heterosexuell-weibliches als auch homosexuell-männliches Publikum anzusprechen.[192]

Vor Charleys Haus wird George plötzlich durch einen Flashback an den Abend erinnert, an dem er aufgrund der Nachricht über Jims Tod genau auf der Türschwelle in Charlys Armen zusammengebrochen ist. Die Begrüßung der engen Freunde ist herzlich und von einer gegenseitigen Sehnsucht geprägt. Sofort hakt sich Charley bei George unter und macht sich dem Verdruss über ihren Exmann Richard und ihren Sohn Clay, der sich nicht ausreichend um sie kümmert, Luft. Beiläufig erwähnt sie aufgrund von Georges Aussehen besorgt seine kleine Herzattacke (!) vom letzten Jahr. Sie unterhalten sich in einem scheinbar seit langem einstudierten Kode und stoßen mit einem Gin Tonic auf den gemeinsamen Abend an: »To let go of the past. Completely, entirely, and forever.«[193] Das genannte Motto des Abends, die Vergangenheit gehen zu lassen, geben sie sich damit selbst vor. Im Verlauf des Abends werden sie immer betrunkener. Ihrer beider Umgang mit Alkohol hat hier keine schwerwiegenden Folgen und es resultieren daraus auch keine lebensverändernden Fehlhandlungen, sondern Ford nutzt den Einsatz als Genuss-Symbol und entwickelt für seine Geschichte die metaphorischen Möglichkeiten des Alkohols (Flüssigkeit, Stärke, phallische Flaschenform) aus einer melodramatischen Traditionslinie heraus weiter:

> „Dieser typische Masochismus des Melodrams, der sich in dauernder Selbstverletzung, in Mechanismen von Enttäuschung und Überkompensation zeigt, tritt vielleicht am deutlichsten an Figuren mit Alkoholproblemen zutage (vgl. *Written on the Wind*). Obwohl Alkoholismus in zu vielen Filmen vorkommt und zu typisch für die amerikanische Mittelschicht ist, als daß er eine eingehende thematische Untersuchung verdienen würde, wird die Trunksucht dann interessant, wenn ihre kraftvollen Bedeutungspotenziale entwickelt und ihre Qualitäten als visuelle Metapher erkannt werden: Immer wenn Figuren zu sehen sind, die ihre Drinks hinunterstürzen, als würden sie mit ihren Demütigungen auch ihren Stolz hinunterschlucken, sind Vitalität und Lebenskraft in auffälliger Weise zerstörerisch geworden; ein Zerrbild der Libido hat sich in echte Angst verwandelt.“[194]

---

[188] *My Best Friend's Wedding* (USA 1997) R: P. J. Hogan.
[189] *The Object of My Affection* (USA 1998) R: Nicholas Hytner, DB: Wendy Wassersetin nach dem gleichnamigen Roman (1987) von Stephen McCauley
[190] *The Opposite of Sex* (USA 1998) R: Don Ross.
[191] *The Next Best Thing* (USA 2000) R: John Schlesinger.
[192] Die Formel *gay man+straight woman* funktioniert auch im Fernsehen zum Beispiel in der Serie *Will & Grace*. Ebenso wie die Serien *Sex & the City* und *Ally McBeal* wurden diese Formate u.a. von homosexuellen Männern kreiert, entwickelt und geschrieben. Somit wird hier die weibliche Lust immer aus der Perspektive eines homosexuellen Mannes geschildert. Vgl. Benshoff/Griffin: General introduction, 2004, S.13. Das Revolutionäre an der Besetzung von Rupert Everett in beiden Filmen ist, dass er als ein offen-homosexueller Schauspieler einen offen-homosexuellen Mann spielt. Vgl. Clum, John M.: ‚*He's All Man*'. Learning Masculinity, Gayness, and Love from American Movies. New York: Palgrave 2002, S.162+168. Mehr zu den ‚postfeministischen' Serienformaten *Sex & the City* und *Ally McBeal*. Vgl. Hermes, Joke: Ein Publikum, das sich selbst vertextet: Post-feministisches Fernsehen, seine Fans, seine KritikerInnen und das Internet. In: Bernold/Braidt/Preschl (Hrsg.): *SCREENWISE*. Film – Fernsehen – Feminismus. Marburg: Schüren 2004, S. 149–165.
[193] Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 60.
[194] Elsaesser, Thomas: Tales of Sound and Fury, 1994, S. 123.

Charley vergleicht ihre eigene Situation mit der Einsamkeit von George und versucht mit Humor ihr beider trauriges Schicksal zu überspielen:

> »Geo, it's normal. You were with Jim for 16 years. I think about Richard everyday too. It's hard to being alone. At least you have a job and a life. (beat) Let's have a bit of dinner shall we? Because I've worked so hard … .«[195]

Sie gibt zu, dass sie noch an ihrem Exmann hängt und bestätigt die Vermutung, dass sie sehr schwer allein sein kann, denn sie hat keine verantwortungsvolle Aufgabe oder Herausforderung mehr, sie fühlt sich überflüssig, abgesehen von den Zeitpunkten, wenn sie für George ein Dinner kochen darf, um ihren Alltag zu füllen. Sie thematisiert ihre Sehnsucht nach London aufgrund der ‚guten alten Zeit' und der gemeinsamen Vergangenheit mit George: »Oh, Geo, we could alway go back to London. The two of us.«[196] Doch George lehnt ab:

> »Sometimes I miss it. Maybe if Jim had lived. He loved England. He really wanted us to stay the last time we were there.«[197]

Charley ist in George verliebt, jedoch dominiert Jim dessen komplette Gedankenwelt. Deswegen und aus einer Laune heraus hat sie beschlossen ihn an diesem Abend zu verführen. Schließlich hatten sie einst eine sexuelle Beziehung und daran will sie jetzt wieder anknüpfen. Das ist ihren Augen abzulesen und liegt ihn ihrem sehnsüchtigen Blick. Sie kann nicht nachvollziehen, warum sie damals die Beziehung nicht weitergeführt haben. Während sie gemeinsam tanzen, macht sich Charley erstmals an George ran. Zuerst tanzen sie langsam zu dem Lied *Stormy Weather* von Etta James, um dann sogleich völlig ausgelassen zu dem instrumentalen Soulhit *Green Onions* zu Twisten.[198] Das Bemerkenswerte an der Figur der Charley ist, wie plötzlich die Melancholie ihn ihr durchbricht. In Charleys Nähe ist George anders. Ohne die Figur der Charley wäre der melodramatische Film höchstwahrscheinlich zu schwerfällig geworden. Und spätestens hier ist der Punkt erreicht, an dem sich die Rezipienten fragen: Warum will George eigentlich sterben? Er könnte mit seiner besten Freundin bis in alle Ewigkeiten Gin trinken, Zigaretten rauchen, Spaß haben und das Leben genießen.

Erschöpft vom ausgelassenen Tanzen lassen sich die Beiden zu Boden fallen. Sie machen es sich zusammen mit Kissen und ihren Drinks auf dem plüschigen Flokatiteppich bequem. Die Szene wird aus einer Top-Shot-Perspektive gefilmt und lässt die zwei Freunde wie ein altes Ehepaar wirken. Ohne Schwierigkeiten und ziemlich lässig nimmt George zwei Zigaretten zwischen seine Lippen und zündet sie mit einer Flamme auf einmal an. Er gibt die

---

[195] Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 60.
[196] Ebd., S. 62.
[197] Ebd., S. 62.
[198] *Stormy Weather* geschrieben von Harold Arlen und Ted Koehler. *Green Onions* geschrieben von Steve Cropper, Al Jackson Jr. Booker T. Jones und Lewis Steinberg.

eine Zigarette weiter an Charley und behält die andere für sich. Das formvollendete Zigarettenanzünden zitiert geradewegs das Melodram *Now, Voyager* und die Geste ist für sensibilisierte und aktive Rezipienten als reines Camp zu lesen.[199] Charley teilt nicht nur den gemeinsamen Vornamen mit Charlotte (Bette Davis) aus *Reise aus der Vergangenheit*, sondern das jeweilige Begehren der Frauen bleibt in beiden Filmen unbefriedigt und beide können den einen Mann, den sie wollen, nicht erreichen. Das Außerordentliche an dem Bild der Frau in *Now, Voyager* ist, dass es explizit als ein diskursiver Akt ausgewiesen wird. Die Verwandlung der hässlichen Charlotte Vale in die schöne Renèe Beauchamp wird als Effekt eines Konstruktionsprozesses erkennbar.[200] Auch das haben die beiden Frauenfiguren gemeinsam, beide stülpen sich durch eine Metamorphose/Maskierung eine neue Identität über.[201] Charlotte konsequent durch eine neue Namensgebung und Charley durch den bloßen Akt des Schminkens. Auffallend ist, dass in beiden Filmen die jeweilige Ausgangsproblematik der beiden Frauenfiguren nicht gelöst wird, aufgrund des unerfüllten Begehrens kehren sie beide zum Anfang zurück: Charlotte und Charley bleiben allein in ihrem Haus zurück, müssen ihr Begehren unterdrücken und ohne einen Mann leben.[202] In *Now, Voyager* äußert Charlotte am Ende den bekannten Satz: »Oh, Jerry, don't let's ask for the moon. We have the stars.«[203] Anschließend fährt die Kamera von ihrem Gesicht hinauf in den Sternenhimmel. In dieser Äußerung drückt sich ihre Suche nach dem perfekten Objekt aus und gleichzeitig, dass es nie erreicht wird. Die Sterne müssen als Ersatz für einen Mann dienen. Ihr Begehren wird nicht erfüllt und möglicherweise ist ihr das auch recht.[204] Charley bekommt am Ende auch nicht das, was sie sich wünscht und ihr wird auch keine Alternative für ihr unerfülltes Begehren präsentiert, das heißt ein anderer Mann angeboten. Sie flüchtet sich in kleine Ersatzhandlungen und lenkt ihr Begehren auf Ersatzobjekte (Alkohol/TV) um kurzzeitige Befriedigung zu finden. Durch das Anzünden der Zigaretten zitiert Ford nicht nur die melodramatische Filmgeschichte, sondern durch den Verweis erschafft er bewusst für Charly ein melodramatisches Vorbild und huldigt im Subtext der Schauspielerin und dem Star Bette Davis als Schwulenikone:

> »One of Davis's greatest melodramas, *Now, Voyager* (1942), reads just as clearly as a gay man's coming out story as the tale of a woman's emergence from repression and mental illness to independence and maturity. Its director Irving Rapper, who had just directed *The Gay Sisters* (1942), was one himself. Like

[199] Vgl. Cavell: *Contesting Tears*, 1996, S. 130.
[200] Vgl. Jacobs, Lea: Now Voyager. Zu einigen Fragen der Äußerung und Geschlechterdifferenz. In: Cargnelli, Christian/Palm, Michael (Hrsg.): *Und immer wieder geht die Sonne auf*. Texte zum Melodramatischen im Film. Wien: PVS 1994, S. 169-189, hier: S. 176–177.
[201] Vgl. Cavell: *Contesting Tears*, 1996, S. 117.
[202] Vgl. Jacobs: Now Voyager, 1994, S. 187.
[203] Cavell: *Contesting Tears*, 1996, S. 134.
[204] Vgl. Jacobs: Now Voyager, 1994, S. 188.

> Goulding, Rapper appreciated, with whatever degree of overt consciousness, that so-called women's pictures were also appealing to a certain strain of men. *Now, Voyager* suggests a gay man's fraught quest for self-acceptance after a drastically negative adolescence as much as it explicitly tells of an independent, free-thinking woman's emergence from a state of self-loathing and sexual inhibition, imposed by a mother who never wanted her to begin with. Bette Davis is quite rightfully his embodiment as well as hers.«[205]

Aufgrund der Restriktionen des *Hays Code* wird Davis bereits im *weepie Dark Victory*[206] von homosexuellen Rezipienten als Identifikationsobjekt entdeckt. Doch besonders ihre Metamorphose von Charlotte als ‚das hässliche Entlein'[207] zu Renèe Beauchamp in *Now, Voyager* wird von homosexuellen Männern durch die Anwendung von *camp* und *gay sensibility* als eine ‚verdeckte' *Coming Out*-Geschichte gelesen. Auch der Philosoph Stanley Cavell hat sich mit Melodramen und insbesondere mit *Now, Voyager* beschäftigt und fragt scharfsinnig:

> »But is it that the women in them are sacrificing themselves to the sad necessities of a world they are forced to accept? Or isn't it rather that the women are claiming the right to judge a world as second-rate that enforces this sacrifice; to refuse, transcend, its proposal of second-rate sadness?«[208]

Unter diesem Gesichtspunkt von Cavells Beobachtung ist es nicht verwunderlich, dass Bette Davis, ebenso wie die erwähnte Judy Garland, zu Ikonen für homosexuelle Männer wurden. Denn die bitteren Erfahrungen Homosexueller, die sie durch die starken Einschränkungen in der Realität und in der Mainstream-Kultur erfuhren, wurde nicht nur den ‚rebellischen' Identitäten im Film auferlegt. Sie haben dadurch gelernt sich mit dem Gebrauch von *camp* über ihre triste, bedrückende und durchaus zweitklassige Realität und deren sozialen und sexuellen Beschränkungen hinwegzusetzen. Durch die Identifikation mit einem weiblichen Star konnten sie zumindest innerlich die ‚fabelhaften' Männer sein, die sie eigentlich sein wollten und sollten. Bette Davis hat ihren Teil dazu beigetragen, dass den homosexuellen Rezipienten diese Transzendenz möglich war und deswegen wurde Davis bekannter Satz von ihnen abgewandelt: »We knew we couldn't shoot for the moon, but we didn't have to. We had a star.«[209]

Abgesehen von ihrer innigen Freundschaft, verbindet George und Charley eine lange gemeinsame Vergangenheit. Sie waren einst für kurze Zeit ein Paar, bevor sich George seines homosexuellen Begehrens bewusst wurde und er begriff, wer er eigentlich ist. Für George hat diese heterosexuelle Beziehung aufgrund seines homosexuellen Begehrens keinerlei Bedeutung mehr. Charley hingegen misst der Vergangenheit wesentlich mehr bei. Lächelnd glaubt sie, aus einer Mischung von Enttäuschung, Eifersucht, Sentimentalität und Motivation, an

---

[205] Sikov, Ed: Don't let's ask for the moon – we have a star! Bette Davis as gay icon. In: SCREEN (2008) Vol. 49 Issue 1: S .86–94, hier S. 91, <http://screen.oxfordjournals.org/content/49/1/86.short?rss=1> Zugriff: 06.10.2012.
[206] *Dark Victory* (USA 1939) R: Edmund Goulding, DB: Casey Robinson nach dem gleichnamigen Stück (1934) von George Emerson Brewer jr. & Bertram Bloch.
[207] Cavell spricht in diesem Zusammenhang vom »ugly duckling«. Vgl. Cavell: *Contesting Tears*, 1996, S. 118.
[208] Ebd., S. 127.
[209] Sikov: Don't let's aks for the moon – we have a star! 2008, S. 94.

George als die einzig wahre Liebe, die sich ihr aber nicht offenbaren will. Sie gesteht sich dies nach außen sogar ein:

> »This is so nice lying here with you. Don't you ever miss this? What we could have been to each other? Having a real relationship and kids?«[210]

Verplüfft antwortet George nur: »I had Jim.«[211] Worauf Charley kontert:

> »I know, but I mean a real relationship. Geo, let's be honest, what you and Jim had was great but wasn't it really just a substitute for something else?«[212]

In ihrer angeheiterten Stimmung erklärt Charley ungeniert, was sie wirklich über George und Jim denkt, und das die beiden Männer keine ‚echte' Beziehung geführt haben, sondern diese nur ein Ersatz für eine wahre, richtige, heterosexuelle Liebe gewesen ist. Aus ihrer Perspektive ist eine Liebesbeziehung zwischen zwei Männern unbegreiflich. Ebenso unbegreiflich, wie die Tatsache, dass ein Mann und eine Frau, wie er und sie, keine Beziehung eingehen, obwohl sich so gut kennen, sich so nahe stehen und es dennoch für einen der beiden, nämlich für ihn, es unmöglich ist den nächsten Schritt zu machen. George setzt sich erstaunt auf, schaut Charley direkt in die Augen und verliert die Fassung:

> »Is that really what you think after all of these years? That Jim was just a substitute for real love? Jim wasn't a substitute for anything, and there is no substitute for Jim, anywhere! And by the way, what was so REAL about your relationship with Richard? He left you after 9 years! Jim and I were together for 16 years and if he hadn't died we would still be together! What the hell is not REAL about that!?«[213]

Es ist einer der schmerzlichsten Sätze für George, wenn seine engste Vertraute seine Beziehung zu Jim nur als einen Ersatz für etwas anderes ansieht. Jemand der ihn so gut zu kennen scheint, kennt ihn wohlmöglich überhaupt nicht. Charley ist erstaunt, gelähmt und getroffen von Georges Äußerungen über ihre Ehe:

> »I didn't mean it the way it sounded. I know how much the two of you loved each other. I just suppose that I was always a bit jealous that you and I never had that kind of love. Actually I've never had that kind of love with anyone. I don't think Richard ever loved me except for the way I looked. And Clay, I don't know. You raise a child and love it and then when they get old enough they just leave.«[214]

George erinnert Charley daran, dass nichts an ihrem Leben falsch ist, sondern sie nur sehr gerne in Selbstmitleid badet und sie erbärmlich ist. Sie hält ihn im Gegenzug für genau so pathetisch und fragt ihn, was sie hier noch soll, ihr Leben habe keinen Sinn mehr, denn es gibt niemanden mehr der sie braucht:

---

[210] Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 65.
[211] Ebd., S. 65.
[212] Ebd., S. 65.
[213] Ebd., S. 65–66.
[214] Ebd., S. 66.

> »[…] I don't like feeling sorry for myself one bit. I tried to hold onto Richard for so long even when it was obvious to everyone but me that it was over. Now Clay is grown up. I mean, what am I doing here Geo? Tell me that?«[215]

George pariert: »You have lots of friends. You'll be fine.«[216] Es lässt sich erahnen, dass sie schon mehrmals solche Diskussionen geführt haben, dennoch seufzt sie weiter:

> »Yes, I have friends. But none of them need me. And yes I have you and if you weren't such a goddamn poof we could have all been happy! I only have you now because you lost Jim, but I'll lose you again soon to someone else. It's not as easy for a woman. I did everything the way that I was supposed to and all I have to keep me company is a bottle of gin.«[217]

Bevor die Anschuldigungen und Vorwürfe außer Kontrolle geraten wendet George gekonnt das Blatt. Er entspannt die angeheizte Situation indem er die interessante Antwort auf ihre Situation abgibt, wenn sie als Frau unzufrieden sei, solle sie doch einfach die Rolle ändern:

> »Charlotte, you are dramatic. You really almost had me. A tiny tear was beginning to form in the corner of my eye. Now stop it, you know that you are still breathtakingly beautiful when you bother to get yourself up and out of bed and you stop whimpering about everything for five minutes. Move back to London! Change your life! If you're not happy being a woman then stop acting like one.«[218]

An dieser Stelle werden die unterschiedlichen Erwartungen, Vorstellungen und Anforderungen thematisiert, die an die sozialen und gesellschaftlichen Rollen von Männern und Frauen gestellt werden. Aus Georges männlicher Position ist es einfach, für Charleys Situation Lösungsvorschläge zu liefern. Da er es in der damaligen Zeit geschafft hat und insbesondere als ein homosexueller Mann, einfacher hat als sie, einen anderen, neuen, alternativen Lebensstil modern und progressiv zu gestalten und auszuleben. Charley hat als eine (Ehe-)Frau ihre feste Rolle innerhalb der gesellschaftlichen und patriarchalen Strukturen. Da sie diesen Status aber durch die Scheidung verloren hat, ist sie jetzt als geschiedene Frau nicht fähig ihre Situation selbstständig zu ändern. Sie ist scheinbar trotz aller Modernität die sie durch ihre Mode, ihren Lebensstil und ihre Einrichtung ausstrahlt, beschränkt in ihrem Handlungsspielraum. Erschwerend kommt ihr konservatives und durch die heterosexuelle, patriarchale Gesellschaft geprägtes Weltbild hinzu. Im Gegenzug zu Georges findigem Vorschlag, dass sie ihre Rolle zu wechseln soll, erinnert ihn Charley an seine Option, eine Lehrtätigkeit in Stanford und somit eine neue Herausforderung anzunehmen, die Provinzuniversität und sein altes Leben hinter sich zu lassen und eröffnet ihrerseits eine Lösung für seine Lebenskrise. Im weiteren Gespräch stellt sich heraus, dass sich Charley in Wirklichkeit aufgrund ihres Alters vor einer Rückkehr nach London ängstigt. Es war ein großer Traum für sie als junge Frau nach Ameri-

[215] Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 67.
[216] Ebd., S. 67.
[217] Ebd., S. 67.
[218] Ebd., S. 68.

ka zu gehen und eine Rückkehr nach London würde ihr als eine Art Niederlage erscheinen. Darauf antwortet George resigniert:

> »Most things don't work out the way people plan. You're living in the past. You need to start thinking about the future.«[219]

Charley hält fest: »Living in the past IS my future. You're a man. It doesn't have to be yours.«[220] Das Leben in der Vergangenheit ist ihre Zukunft, was sich dadurch äußert, dass sie weder bereit ist, ihren Exmann Richard hinter sich zu lassen, noch George loszulassen. Somit wurde das vorangestellte Motto des gemeinsamen Abends, die Vergangenheit hinter sich zu lassen, (wieder einmal) nicht erreicht.

Trotz Georges stetiger Zurückweisung gibt Charley ihren Plan bis zuletzt nicht auf, ihn von einer heterosexuellen Beziehung mit ihr zu überzeugen. Bei der Verabschiedung überrempelt sie ihn mit einem innigen Kuss. Die unerwiderte Liebe muss sehr schwer für sie zu ertragen sein, besonders wenn die einst körperlich-sexuelle und intime Nähe von ihm immer wieder verweigert wird und durch eine rein platonische Freundschaft weitergeführt wird. Zu ihrer Überraschung dreht sich George um und sie sagt: »You never really did take me seriously did you George?«[221] George glaubt, es ist das letzte Mal, dass er Charlotte sieht und saugt sie förmlich in sich auf:

> »I tried to Charley. Remember? A long time ago. It didn't quite work, did it? Good night Charley.«[222]

Die Inszenierung der Abschiedsszene ist bezeichnend für Charleys ungelöste Problematik. Sie lässt widerwillig von George ab, löst ihre verzweifelte Umarmung, tritt von ihm zurück und lässt ihn gehen. Sie steht noch innerhalb des Türahmens auf der Türschwelle, während er die zweiflügelige Eingangstür hinter sich schließt. Durch das gleichzeitige Zugehen der zwei dunklen Türen wird sie buchstäblich zurück in ihr Haus und symbolisch zurück in ihre Rolle als Frau gedrängt. Ihr trauriger Gesichtsausdruck ist vielsagend und nachdem sie von den dunkeln Flächen komplett verschluckt wurde und das Bild bereits völlig schwarz ist, steht sie vermutlich immer noch dahinter und starrt auf die Rückseite ihrer Eingangstür. Sie kann ihre eigene Türschwelle und damit die symbolische Grenze zur Außenwelt nicht übertreten und so auch nicht aus ihrer Genderrolle ausbrechen oder diese wenigstens transformieren:

> »Another visual device used by Sirk has become known as ›frames within frames‹. Characters are often seen contained within mirror frames, doorways, windows, picture frames and decorative screens. These devices once again suggest that characters are isolated or confined in their lonely worlds.«[223]

---

[219] Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 69.
[220] Ebd., S. 69.
[221] Ebd., S. 70.
[222] Ebd., S. 70.
[223] Mercer/Shingler: *Melodrama*, 2004, S. 54.

Die Rahmung durch die Tür bedeutet für die Figur Charley, dass sie immer noch an der gleichen Stelle feststeckt wie zuvor. Der Abend und die ausführlichen Gespräche mit George haben zu nichts geführt. Es hat sich nichts an ihrer Lebenssituation geändert. Sie wurde bildlich zurück in ihre soziale Rolle gedrängt. Sie ist weiterhin ausgeschlossen von der Gesellschaft durch den Status einer geschiedenen Frau und auch in Zukunft gefangen in ihrem eigenen Zuhause. Auch „Sirk zeichnet immer wieder Häuser, Wohnungen, Innenarchitekturen als Ausdruck der Gefangenschaft“[224], darin offenbarten sich die Beschränkungen, die kleinen Borniertheiten und die alltägliche Enge der Gesellschaft ab. Das Haus verlassen zu wollen gehört zu den größten Sakrilegen der Frau seit *All that Heaven Allows*.[225] Dies zeigte sich bereits in *Far From Heaven*, hier verlässt Cathy nur dreimal willentlich das eigene Zuhause. Wenn man Charley mit einer melodramatischen Schlüsselfigur wie Cary Scott aus *All That Heaven Allows* vergleicht, hätte Charley bei einem Neuanfang nichts zu verlieren. Cary hingegen ist vollkommen in das gesellschaftliche Leben der Kleinstadt integriert und wird von ihrer Familie wie eine Gefangene in ihrem Zuhause festgehalten. Wenn sie sich auf ihren Gärtner Ron einlässt, wird sie ihre Freundinnen, das gesellschaftliche Ansehen, dass sie ihrem verstorbenen Mann verdankt und ihre Kinder verlieren. Charley hat bereits alles verloren. Sie läuft, wie alle Sirk'schen, melodramatischen Figuren auch, einer Sehnsucht hinterher, hält sich an die gesellschaftlichen Normen, ist dadurch ein Opfer der patriarchalen Gesellschaft und erhält keine Chance auf einen Neubeginn, ihr wird ein Happy End verwehrt. Ebenso wie Cary, obwohl sie mit Ron am Schluss zusammen ist und damit die Normen und Konventionen übertreten hat, hat sie selbst kein richtiges Happy End, nur ein Pseudo-Happy-End.[226] Das wirft die Frage auf: Wenn alle Sehnsüchte der Figuren sich erfüllen würden, würden die Figuren daran wohlmöglich zerbrechen?

Alles an der Figur von Charlotte scheint der Zeit, in der sie lebt, voraus, nicht nur die Musik die sie hört, sondern auch das Kleid[227] das sie trägt, den schnittigen *Cadillac* den sie fährt, die rosafarbenen Zigaretten die sie raucht und das Haus in dem sie lebt. Charley ist weltlichen Dingen sehr zugetan. Ihr Haus beschreibt ihre innere Welt, ihre Psyche. In dieser Welt besteht der Bedarf an der Anhäufung materieller Güter. Sie hat ihr erträumtes, schützendes Zuhause gefunden und darin verbarrikadiert. Es lässt sich der Rückschluss ziehen, dass sie

[224] Seeßlen: *Kino der Gefühle*, 1980, S. 127.
[225] Vgl. ebd., S. 128.
[226] Vgl. ebd., S. 131.
[227] Das schwarzweiße Pop-Art-Kleid ist eine Anlehnung an den österreichischen und jüdischen Modedesigner Rudi Gernreich. Er war Mitbegründer der ersten Homosexuellen-Organisation *Mattachine-Society* in den Vereinigten Staaten.

nicht sehr oft ihr Haus verlässt. Sie hat keinen Beruf, sie verfügt über eine Köchin und sie bräuchte George nicht anbetteln, um für sich eine Flasche Gin zu besorgen.

A Single Man positioniert Charley in einer perfekt ausgestatteten Welt, in der kein Mangel an materiellen Dingen herrscht. Sie trägt elegante, hochwertige Mode, sie besitzt ein komplett eingerichtetes Haus und eine Haushälterin. Ihr Besitz resultiert aus dem Vermögen ihres Mannes. Es sind nicht die materiellen Dinge, die ihre Phantasie beflügeln und ihre Wunschträume gestalten, denn diese besitzt sie bereits. Der Besitz von Objekten und eine luxuriöse Ausstattung gehen nicht mit einem glücklich erfüllten Leben einher:

> „Die Banalität der Objekte, ebenso die verdrängten Ängste und Emotionen erzwingen einen Kontrast, der die Szene geradezu paradigmatisch für die Beziehung zwischen Dekor und Figur im Melodram werden läßt: Je mehr sich das Setting mit Objekten füllt, denen der Plot symbolische Signifikanz zuweist, desto stärker sind die Figuren in schier unentrinnbaren Situationen verstrickt. Die Figuren stehen unter dem Druck der sie bedrängenden Dinge, ihr Leben wird immer schwieriger, weil es verbaut wird mit Hindernissen und Objekten, die in ihre Persönlichkeit eindringen, sich ihrer bemächtigen, sie ersetzen, die wirklicher werden als die menschlichen Beziehungen, die sie nur symbolisieren sollten.“[228]

Diese existenzielle Leere in Charleys Leben setzt der Film durch die überreich ausgeschmückte Ausstattung in Szene. Erst durch die nahezu selbstverständliche Masse an Gegenständen, wird das Fehlen der eigentlich bedeutsamen, ideellen Dinge wirksam. Dabei scheinen die Requisiten und Reliquien als reines Dekor für die Bühne ihrer imaginären Biografie und gelebten Rolle aufzutreten, sie wirken isoliert, statisch und leer. Die melodramatischen Stilmittel unterstützen das Thema von Charleys Gefangenschaft und kommentieren sich gegenseitig. Das kann soweit führen, dass die Welt bereits in jeder Beziehung vorherbestimmt ist und von ‚Bedeutung‘ und interpretierbaren Zeichen durchdrungen scheint.[229] Dies wird auch daran deutlich, dass die Gesellschaft Charley stets suggeriert, dass ihr Leben als geschiedene Frau nicht ausreicht. Sie ist sich über den fehlenden Mann an ihrer Seite und die damit fehlende Auslebung ihrer Sexualität bewusst. Und versucht George in die Rolle eines Partners zu drängen und dies ist gleichzeitig ein vergeblicher Versuch ihn und sich selbst zu retten. Ein glückliches Leben als allein stehende Frau, trotz einer gesicherten Existenz wird ihr nicht zugestanden und gesteht sie sich selbst auch nicht zu. Das ist ein weiteres Merkmal des Melodrams, das Begehren richtet sich auf ein unerreichbares Objekt:

> „Die Mechanismen der Verschiebung und Übertragung in einem geschlossenen Spannungsfeld öffnen einen höchst dynamischen, aber diskontinuierlichen Zyklus der Versagung, in dem die Diskontinuität ein Universum stark emotionaler, jedoch indirekt aufeinander verweisender Fixierungen schafft. Im Melodram zeigen Gewalt, Aktion, dynamische Bewegungen überdeutliche Artikulation und heftige Gefühle, […] gerade die Entfremdung der Figuren an und formulieren so eine vehemente Kritik an der Ideologie, die dieser Entfremdung zugrunde liegt.“[230]

---

[228] Elsaesser: Tales of Sound and Fury, 1994, S. 119.
[229] Vgl. ebd., S. 119.
[230] Ebd., S. 119.

Vielleicht ist George für Charley als Partner nur interessant aufgrund seiner ‚Andersartigkeit', die ihn vom (stereo-)typischen und einem obligatorisch männlichen Mann unterscheidet. Hier lässt sich eine Umkehrung beobachten, in der sich Charleys Begehren zurück in Identifikation wandelt: „Das Verlangen nach dem Mann wird abgelöst durch den Wunsch, so zu sein wie er."[231]

Selbst mit oder ohne George und seiner Unterstützung oder aus eigenem Antrieb heraus ist sie nicht zu einer möglichen Rückkehr nach London fähig. Charley befindet sich in einer sozialen Schicht, zugehörig zur *Upper Middle Class*, mit vollem Zutritt zum materiellen Paradies und ihr weiträumiges, üppig drapiertes Interieur vereinigt die doppelte und paradoxe Aura des melodramatischen Films von Verlorensein und Klaustrophobie. Dennoch suggeriert der Film, dass die Zugehörigkeit zu dieser Welt eine Frau nicht glücklich macht, wenn sie darin einsam ist. Der Film verweist auf die Vorstellung von einem glücklichen Leben, welches jenseits der materiellen Welt im Immateriellen liegt. Darin liegt vielleicht Fords Kritik, die Sehnsucht des Einzelnen nach einer Erlösung ist da, aber sie nutzt nichts, denn die Fähigkeit zur Selbstkritik, Selbstreinigung und Selbsterlösung existiert in der Gesellschaft nicht mehr. Der Film lässt offen, was Charley nach Georges Tod macht und wie es mit ihr weitergeht.

3.3.5 George und Kenny

Kenneth Potter ist einer von vielen unter Georges Studenten. Umso erstaunlicher ist, dass er der Einzige in Georges Umwelt ist, der wirklich zu ahnen scheint, was in George vorgeht. Während des Tagesverlaufs gibt es drei mehr oder weniger zufällige Begegnungen, gefolgt von intensiven Gesprächen der beiden, in denen Kenny ein zweideutiges Interesse an seinem Professor zeigt. Bei dem letzten Aufeinandertreffen, spät abends in einer Bar, versucht der charmante, blauäugige Student seinen Professor nicht nur für die kleinen Dinge des Lebens zu sensibilisieren. Nach einem spontanen gemeinsamen Bad im Meer lädt George Kenny zu sich nach Hause ein. Ein Funken Hoffnung auf einen Neubeginn keimt in George auf. Er überdenkt nochmals seine Situation und verwirft schließlich seinen Suizidplan, bevor das Leben unvorhersehbar in seiner ganzen Grausamkeit und Unberechenbarkeit zuschlägt.

---

[231] Tordasi, Kathrin: Eine queere Fassung männlicher Filmikonen. In: Bergmann, Franziska/Eder, Antonia/Gradinari, Irina (Hrsg.): *Geschlechter-Szene*. Repräsentation von Gender in Literatur, Film, Performance und Theater. Freiburg: fmpf 2010, S. 141–162, hier S. 156.

Die Figur des Kenny wird erstmals gezeigt, als der junge Mann neben seiner Freundin Lois (Aline Weber), einer jungen Reinkarnation von Brigit Bardot, auf einer Wiese des Campusgeländes liegt und seinen Professor auffallend lächelnd begrüßt.[232] Kenny trägt helle, feminin wirkende Kleidung: Neben einer weißen Hose, einen sehr auffälligen, rosafarbenen Mohärpullover und hat eine Pilzkopf-Frisur. Die ‚Beatles'-Frisur war zur damaligen Zeit ein Ausdruck für Anpassungsverweigerung und steht für seine Progressivität. Zu deuten als eine persönliche Art der Rebellion, die sich auch in seiner Lederjacke wiederspiegelt, gegen alles Konservative. Aufgrund des jugendlichen Alters und des äußerlichen Auftretens der Figur Kenny liegt das Konzept der Androgynie nahe.[233] Seine physiognomische Schönheit ist, wie bei der Gigolo-Figur des Carlos, ein weibliches Attribut und beschreibt den ‚femininen' Anteil seiner Figur. Sein schmaler, fragiler und doch athletischer Körper, der sich den Zuordnungen zu männlichen und weiblichen Rollen entzieht, zerbricht die heterosexuelle Welt mit ihren klar markierten Zonen, in denen sich Männer und Frauen zu bewegen und zu lieben haben.[234]

Kenny steht, ebenso wie George und Charley, an einem Scheideweg und weiß nicht wirklich weiter. Er macht Veränderungen durch und ist derzeit überfordert damit sein Leben eigenständig zu gestalten. Kenny steht auf der Schwelle vom Jugendlichen zum Erwachsenen und er verbalisiert sein sexuelles Begehren nicht. Daher ist weniger von einem *Coming-Out* zu sprechen sondern mehr von einem *Coming-of-Age*. Seine eigene Lust treibt ihn dennoch an sein eigenes möglicherweise homosexuelles Begehren zu entdecken. Der Film suggeriert, dass er selbst noch keine Begriffe, keine Bilder, keine Vorlagen hat, um seine sexuelle Unbestimmtheit herauszukristallisieren. Aber er hat festgestellt, dass er in die vorgefertigten gesellschaftlichen Formen nicht passt und nicht nur an die sozialen, politischen, ästhetischen Grenzen seiner Welt angelangt ist, sondern auch an die Grenze seiner eigenen Phantasie. Während Georges *Minority Speech* schlägt Kennys Bewunderung, beeindruckt durch die zweideutigen Worte des Professors, in eine neugierige Anziehung um. Er erkennt sich wohlmöglich in Georges Sichtweisen und Ansichten wieder und teilt diese. Angetrieben durch seine eigene Neugierde, vermischt mit fürsorglicher Wachsamkeit und intimen Verlangen, beginnt er seinen Professor zu verfolgen, um ihn persönlich besser kennen zu lernen. Für ihn geht eine gro-

[232] Louis ist im Buch eine Asiatin. Fords zitieren des Looks von Brigit Bardot für die Figur verweist möglicherweise auf das emanzipierte Frauenbild dass die franz. Schauspielerin zu Beginn ihrer Karriere in den 50er & 60er Jahren verkörpert und geprägt hat. Sie nutzte ihre pure Körperlichkeit und deren Reize um das gängige Frauenbild zu revolutionierten. Die franz. Philosophin und Feministin Simone de Beauvoir erklärte sie zum Inbegriff weiblicher Emanzipation.

[233] Vgl. grundlegend zur Androgynie im Film: Lindnder, Sivia: *Von Tadzios und Tootsies*. Androgynie im Film. Sankt Augustin: Gardez! Verlag 2003.

[234] Vgl. Emcke: *Wie wir begehren*, 2012, S. 164.

ße Faszination von George aus und er glaubt, dass George die Antworten zu allen Lebensfragen, die ihn beschäftigen kennt. Nach der *Minority Speech* läuft Kenny seinem Professor nach und er spricht George direkt auf dessen sonstige Zurückhaltung an:

> »Why don't you talk to us like that all the time? […] Man, fear of things gets to me all the time, but you can't talk about with anyone or you just sound like a fool. […] Sometimes my fear of things can almost paralyze me. It's like I get really panic stricken and I feel like I might explode or something …«[235]

George merkt an, dass Kenny trotz seiner Faszination für den Huxley-Roman in der Vorlesung rein nichts gar gesagt hat. Kenny erwidert: »I was watching you, […] – but you never really tell us <u>everything</u> you know about something.«[236] George entgegnet:

> »Well, maybe that's true up to a point. It's not that I <u>want</u> to be cagey. I can't really discuss things completely openly at school. Someone would misunderstand …«[237]

George gibt zu verstehen, dass er in seinem Unterricht nicht über alles offen sprechen kann, denn es könnte missverstanden werden. Kenny ist positiv überrascht, dass der ‚erwachsene' George ihn ohne einen Grund über dem Campus begleitet, nur um sich mit ihm zu unterhalten. Erfreut und bestätigt in seiner Annahme bedankt sich Kenny bei George durch den Kauf eines roten Bleistiftspitzers und sucht sich selbst einen Blauen aus. George gibt eine kurze Einführung zur Farbsymbolik zum Besten: Blau ist spirituell und Rot bedeutet Liebe, Lust und Rage. Daraufhin blickt ihn Kenny direkt und offensiv in die Augen und verabschiedet sich mit einem vielsagenden Lächeln. Kenny ist sichtlich begierig auf Neues, sein auftretendes Verlangen Neues zu erfahren, ist an diesem Tag ungebremst und insbesondere möchte er durch das bessere Kennenlernen von George dahinter kommen, was dieser wohlmöglich verbirgt. Seine Wissbegierde nach Erkundung von Neuland und dem Sammeln von Erfahrungen ist bei ihm nicht mit Angst verbunden und er hofft, es eröffnen sich durch den Austausch mit George für ihn neue Möglichkeiten. Ihn kennzeichnet ein alterstypischer Erfahrungshunger.[238]

Bei der nächsten Begegnung auf dem College-Parkplatz lädt Kenny George spontan und wahrscheinlich nicht ganz uneigennützig auf einen Drink ein, denn er hat das Gefühl, dass George einen Freund braucht. Er hofft durch Georges Lebenserfahrung und Weisheit alle Antworten auf seine Fragen zu finden und fühlt sich deswegen zu ihm hingezogen. Das Gespräch wird vertraulicher zwischen den beiden. Kenny ist ganz versessen auf George, weiß aber selbst nicht genau wieso. Und George wiederum weiß nicht genau, wieso und was Kenny genau von ihm erwartet oder möchte. Das Gefühl, dass sie etwas gemeinsam haben, scheint an

---

[235] Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 28–29.
[236] Ebd., S. 31
[237] Ebd., S. 31
[238] Hierbei wird in der Gesellschaft die Neugier hauptsächlich als eine weibliche Eigenschaft angesehen. Zu Erinnerung: Eva und der Apfel.

diesem Punkt für beide deutlich. Kenny hat ansonsten nicht viel Bezug zu Erwachsenen. Die Wärme und Aufmerksamkeit, die George in Kennys Gegenwart verspürt, wird abermals dadurch gezeigt, dass Georges Wahrnehmung in kräftiges Technicolor umschlägt und Kenny dadurch in intensivere Farbe getaucht wird. Georges Farbempfinden ist hinsichtlich der Intensität gesteigert und die sinnliche Wahrnehmung scheint geschärft zu sein. George wiederum ist geschmeichelt von Kennys eifriger Bewunderung und auf beiden Seiten wird entgegen des Professor-Studenten-Verhältnisses eine gegenseitige Neugierde hervorgerufen. Trotz der sofortigen gemeinsamen Verbindung versucht George anfänglich weiter seine soziale Rolle eines Professors zu spielen und schottet sich überfordert und überrumpelt gegen das plötzliche Interesse seines Studenten ab und zieht sich zurück. George ist von Kennys Zuwendung sichtlich berührt, schließlich macht sich jemand Sorgen um ihn und diese Vertrautheit zwischenmenschlicher Beziehungen hat er seit Jims Tod nicht mehr gefühlt. Vermutlich möchte er auch unbeirrt sein Ziel verfolgen und vermeiden von Kenny bei den Vorbereitungen zu seinem Suizid aufgehalten zu werden.

Das dritte und letzte Aufeinandertreffen von George und Kenny deutet sich bereits an, kurz nachdem George von seinem Abendessen bei Charley heimgekehrt ist. Zurück in seinem Haus, stellt er sich seinem minutiös vorbereiteten Suizidplan. Unterdessen kann er nicht aufhören, an Jim und ihre erste Begegnung zu denken. Dadurch wird die Erinnerung an das Kennenlernen der beiden Männer in der Bar *Starboard Side* im Jahr 1946 ausgelöst. Das Lied *Blue Moon* interpretiert von Jo Staffords unterstreicht die Nostalgie der nächtlichen Szene und betont Georges ›feeling blue‹.[239] Das erwähnte Blau wird mit Melancholie und Trauer assoziiert: „Filmästhetisch gilt Blau als Farbe der Nacht, […], des Todes, der Erinnerung, der Trauer, der Melancholie.“[240] Der Liedtext lautet: ›And then there suddenly appeared before me, the only one my arms will ever hold.‹[241] und zufällig treffen George und Jim im lauten Getümmel vor der Bar aufeinander. George suchte eine kühle Erfrischung in der schwülen Sommernacht und Jim, in seiner Marineuniform, vergeblich nach seinen Matrosenkollegen. Die Kontaktaufnahme der Männer erfolgt rasch durch einen Blickkontakt und leitet direkt in eine Unterhaltung zwischen ihnen über. Aufgrund eines plötzlich einsetzenden Regenschauers suchen sie, wie alle anderen Gäste auch, innerhalb der Bar Schutz. In dem überfüllten Raum lassen sie sich gegenseitig nicht mehr aus den Augen, werden im Trubel gegeneinander gedrückt und der Funke zwischen beiden springt buchstäblich über. Dies ist der Moment in dem

[239] Im Französischen spricht man nicht umsonst von: *peur bleu* (oder *avoir une peur bleu*).
[240] Marschall: *Farbe im Kino*, 2005, S. 61.
[241] *Blue Moon* vom Album *As you Desire me*. Geschrieben 1934 von Richard Rodgers and Lorenz Hart für den Film *Manhatten Melodrama*. Der Text bezieht sich vermutlich auf die engl. Regewendung *once in a blue moon* (dt. ‚sehr selten‘). Es wurde u.a. auch von Billy Holiday und Elvis Presley gecovert.

sie sich auf den ersten Blick verlieben und genau in diesem Moment schiebt sich eine hübsche Blondine zwischen ihnen hindurch, sie blickt Jim auffordernd an und fragt ihn nach einem Drink. Die auf den ersten Blick ausgelöste emotionale Verbindung zwischen George und ihm drückt er lächelnd mit: »I think, I'm taken.«[242] aus. Damit wehrt er den Flirtversuch der jungen Frau ab und signalisiert George sein direktes Interesse.

Zurück aus der Erinnerung in der Realität könnten an dieser Stelle beginnende Zweifel bei George und seinem Plan vermutet werden. Er hadert und kann sich seinem Vorhaben nur durch die Unterstützung von noch mehr Alkohol stellen. Da er keinen Tropfen Alkohol mehr findet um sich genug Mut anzutrinken, verlässt er sein Haus zielstrebig in Richtung der nahegelegenen *Starboard Side*, um sich mit Nachschub zu versorgen. Obwohl ihn in der Dunkelheit vor seinem Haus das Hören eines brechenden Astes im Gebüsch kurzzeitig ablenkt, läuft George unbeirrt weiter und bemerkt auch nicht das abgestellte Motorrad. Das Knacken des Astes und das Motorrad sind Anzeichen für die Anwesenheit von Kenny, der George beobachtet. Ein Hinweis darauf findet sich in dem morgendlichen Geständnis der blonden Sekretärin, die gegenüber George nervös zugab, dass ein Student um seine Adresse bat und sie ihm diese auch ohne eine weitere Nachfrage herausgegeben hat.

George erreicht die Bar um 23:20 Uhr und im Fernseher läuft ein Bericht über die Kubakrise, indessen George beim Bartender Patrick bestellt, betritt Kenny das Lokal. Als George ihn entdeckt, färbt sich sein Blickfeld direkt in leuchtendes Technicolor. Angenehm und wenig überrascht reagiert George souverän auf die weitere Begegnung mit seinem Studenten und lädt ihn sogleich auf einen Drink ein. Sichtlich erleichtert nehmen sie beide an einem Tisch Platz und beginnen sich zu unterhalten. Kenny freut sich, dass George immer noch seinen roten Spitzer bei sich trägt und George resümiert lächelnd: »One must always appreciate life's little gifts.«[243] Und fragt geradeheraus: »Where you looking for me?«[244] Kenny antwortet:

> »Maybe. I don't know. I feel like my head's stopped up with stuff, with crap. […] Like, the stuff you were talking about today in class. […] You class is great. But somehow we always seem to get stuck talking about the past. The past just doesn't matter to me. […] I can't wait for the present to be over. It's a total drag. Well, tonight's the exeption…«[245]

Die unterschiedliche Wahrnehmung der Zeit wird thematisiert. Der impulsive und ungeduldige Kenny ist nicht interessiert an der Vergangenheit, sie ist für ihn nicht relevant. Er kann auch nicht abwarten, dass die öde Gegenwart endlich vorbei ist. Trotz der Abneigung gegen die Gegenwart stoßen sie auf den heutigen Abend an. George will daraufhin wissen was Ken-

[242] Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 74.
[243] Ebd., S. 76.
[244] Ebd., S. 76.
[245] Ebd., S. 77.

ny über die Zukunft denkt. Aufgrund der politischen Lage ist für Kenny die Zukunft gleichbedeutend mit dem Tod. Hierbei sind sich die beiden einig, denn für George wartet für jeden in der unmittelbaren oder späteren Zukunft der Tod. Kenny gibt offen zu:

> »Actually I feel really alone most of the time. […] I've always felt this way. I mean we're born alone, we die alone. And while we're here we are absolutely, completely sealed in our own bodies. Really weird. Kinda freaks me out to think about it. We can only experience the outside world through our own slanted perception o fit. Who knows what you're really like. I just see what I think you're like.«[246]

George antwortet ohne Pause:

> »I'm exactly what I seem to be, if you look closely. You know the only thing that has made the whole thing worthwhile has been those few times that I was able to truly connect with another person.«[247]

Für Kenny ist die Vergangenheit nicht relevant, über die Gegenwart ist er froh wenn sie vorbei ist, denn sie ist öde und die Zukunft bedeutet für ihn Tod aufgrund der politischen Lage. Er öffnet sich seinem Professor und gibt zu, dass er sich schon immer einsam und anders fühlt. Er referiert über die individuelle Wahrnehmung jedes Einzelnen und dadurch das Sehen eines verzerrten Abbildes des Anderen. Kenny sieht nur das Bild, dass er von George hat und fragt sich daher, wie George wirklich ist. Natürlich antwortet George, dass er genauso ist, wie er zu sein scheint, vorausgesetzt es wird genau hingesehen. Er führt weiter aus, dass die wenigen Male, in denen er sich mit einem Menschen tatsächlich eng verbunden fühlen konnte, die einzige Sache ist, für die es sich gelohnt hat zu leben. Daraufhin bezeichnet Kenny ihn als einen echten Romantiker. Sie sprechen weiter über den Nutzen von Erfahrungen während des Älterwerdens, George hält das für Unsinn und zitiert Huxley: »Experience is not what happens to a man; it is what a man does with what happens to him.«[248] Dadurch gibt er ihm den Rat: Erfahrungen sind nicht was einem Menschen widerfährt, sondern was ein Mensch mit den Dingen tut, die ihm widerfahren. Schicksalhaft und passend für das Genre des Melodrams eröffnet sich immer gerade dann eine neue Perspektive, wenn sich der Held mit seiner Situation abgefunden hat und eine Entscheidung bereits getroffen wurde.

Spontan fordert Kenny George zum nächtlichen Schwimmen im Ozean heraus. Ohne zu zögern willigt George ein. Zur Überraschung und großen Freude von Kenny, der ihn mit dem unverschämten Vorschlag nur testen wollte. Hiermit hat Kenny eine weitere unverhoffte Stufe genommen, um George näher zu kommen. In Kennys Gegenwart ist George viel entspannter als zuvor, vermutlich auch ausgelassen und berauscht durch den Alkohol. Sie brechen überstürzt auf, verlassen hastig die Bar und rennen über die Straße in Richtung Meer. Mit Georges Aufregung steigert sich zunehmend die Musik in der Szene und treibt die Handlung voran.

---

[246] Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 78–79.
[247] Ebd., S. 79.
[248] Das Zitat stammt aus der Einführung zu: Huxley: *texts and pretexts*, 1949, S. 5. Und: vgl. ebd., S. 80.

George wirkt beim Spurt zum Strand weniger souverän als Kenny. Aufgrund seines wiederkehrenden Traumes macht ihn das Meerwasser nervös. Eine Art von ‚Angstlust' treibt ihn an. Er begibt sich in eine ihn verunsichernde Situation, die Erregung mit sich bringt, mit dem Versuch sie zu meistern. George beobachtet Kenny und kann nicht fassen, dass auf einmal dieser hübsche 21-Jährige neben ihm steht und sich auszieht. Kenny rennt nackt in die Brandung und taucht furchtlos in die dunklen Wellen ein. Nach kurzem Zögern tut George es ihm gleich. Auf seinem Weg, im Mondlicht ins offene Meer hinaus zu schwimmen, wird George von einer gewaltigen Welle übermannt. Er verliert in der Brandung die Orientierung. George versucht sich gegen die Strömung zu wehren, plötzlich wird er unter Wasser gezogen und schafft es nicht aus eigener Kraft wieder aufzutauchen. Kenny bemerkt Georges aussichtslose Lage, taucht unter Wasser und zieht ihn zurück an den Strand. Zurück am Strand äußert George seine Befürchtungen, sie könnten nackt erwischt werden, wenn sie sich nicht schnell wieder anziehen, daraufhin sagt Kenny: »We're invisible, don't you know that?«[249] Aufgrund einer blutenden Wunde auf Georges Stirn und ihrer nassen Kleidung beschließen sie, direkt zu George nach Hause zu gehen. Ist das Meer der Ort für Kennys Initiation? Mit der Aussage über die Unsichtbarkeit wiederholt er unbewusst Jims Worte und zitiert George direkt aus der *Minority Speech*. Was will Kenny mit dem Satz bezwecken? Es ist aus seiner unbestimmten Begehrenssituation heraus eine seltsame und ambivalente Aussage über die Lage von Homosexuellen. Symbolisch überschritten die beiden Männer in dieser Szene eine Linie, die Grenze zur Wasserwelt. Sie befanden sich mit ihren nackten Körpern symbolisch im Uterus der Welt. Nichts durchbrach die reduzierte Farbpalette des schwarz-blauen Wassers und dem Kontrast ihrer im Mondlicht hell leuchtenden Haut. Damit sind sie der wirklichen Welt entflohen und haben eine Zuflucht gefunden jenseits der ihnen von der Gesellschaft auferlegten Konventionen und Moralvorstellungen.

Die gesamte Sequenz mit der Begegnung von George und Kenny ist wichtig für die Aussage und Bedeutung von *A Single Man*. Hier wird deutlich worum es wirklich geht, nämlich darum, dass die kleinen Dinge im Leben wichtig sind und sie oftmals übersehen werden. Ab dem Aufeinandertreffen in der Bar, ein für George persönlich besonders emotional aufgeladener Ort, wird die Szene durch das starke Einfärben in Technicolor hervorgehoben. Die persönliche Unterhaltung und das gemeinsame Nacktbaden unterstreichen die Intimität, die sich zwischen den beiden Männern aufgebaut hat und drücken ihre gegenseitige Verbundenheit aus. George fühlt sich mehr und mehr zu Kenny hingezogen und umgekehrt. George ist mit zunehmendem Alter und aufgrund seiner Lebenserfahrung abgestumpft und trotzdem

[249] Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 83.

schafft es der junge Kenny, ihn mit seinen neuen Ansichten mehr Energie und neuen Lebensmut zu verleihen. Diese solidarische Verbundenheit hilft George weiterzumachen. Während des gesamten Tages gelang es ihm, wie bereits in den vergangenen achtzehn Monaten, trotz seiner seelischen Verletzungen und Charleys Vorwürfen, die Contenance zu bewahren. Er wirkte stets fest wie ein Fels in der Brandung. Er versteckte seine Verzweiflung und Einsamkeit perfekt hinter der intellektuellen Fassade und schaffte es dabei noch, die Balance zwischen Vernunft und Gefühl zu wahren. Indem er seine Seele quasi auf den Nullpunkt zwang. Ausgerechnet jetzt bringt Kenny die zwanghafte Starre seiner Persönlichkeit ins Wanken. George verlor tatsächlich und sinngemäß in der Meeresbrandung den Boden unter den Füßen.

George wirkt gleichzeitig entspannt und aufgekratzt, die sich steigernde Musik und die intensivere Farbigkeit unterstützen sein Auftreten. Es steigert sich zu einem ausgelassenen Moment für George, der morgens noch dachte, es wird der schlimmste Tag seines Lebens. Die Situation der beiden ist stellvertretend für die damalige Zeit zu sehen, die Welt steht noch vor vielen Veränderungen, sie befinden sich zwar im Jahr 1962, aber leben noch wie in den fünfziger Jahren. Das wird auch durch Georges und Kennys Unterhaltung und ihr Verhalten deutlich. Beide quälen sich herum und kritisieren indirekt die soziale Unterdrückung von Homosexualität. Denn erst durch das Attentat auf Präsident Kennedy in naher Zukunft und andere historische Ereignisse werden viele revolutionäre Veränderungen angestoßen. Ihr kleiner persönlicher Beitrag war das gemeinsame und befreiende Bad im Meer. Im Buch fordert George Kenny in seinen Gedanken regelrecht heraus und provoziert ihn, dass er die Zeichen nur richtig deuten muss, um ihn und seine Situation zu verstehen:

> »But I'm getting off the point. The point is, you came to ask me about something that really *is* important. So why be ashamed and deny it? You see, I know you through and through. I know e*xactly* what you want. You want me to tell you *what I know* — 'Oh, Kenneth, Kenneth, believe me – there's nothing I'd rather do! I want *like hell* to tell you. But I can't. I quite literally can't. Because, don't you see, *what I know is what I am*? And I can't tell you that. You have to find it out for yourself. I'm like a book you have to read. A book can't read itself to you. It doesn't even know what it's about. I don't know what I'm about — 'You could know what I'm about. You could. But you can't be bothered to. Look – you're the only boy I ever met on that campus I really believe could. That's what makes it so tragically futile.«[250]

Georges Haus in der *Camphor Tree Lane* betritt Kenny nervös und ungeduldig. George ist auf dem Heimweg nüchterner und klarer geworden. Getrieben von seiner Neugierde verspürt Kenny eine innerliche Aufregung, möglicherweise aufgrund eines neuentdeckten, sexuellen Begehrens. Er besteht auf die sofortige Versorgung von Georges Wunde. George wartet auf seinem Bett sitzend im Schlafzimmer auf die Wundversorgung, unterdessen Kenny im Badezimmer nach einem Pflaster sucht und dort nebenbei in einer Schublade das schwarzweiße Foto vom nackten Jim in der Wüstenlandschaft findet. Kenny nimmt es in die Hand und näher

[250] Isherwood: *A Single Man*, 2010, S. 144.

in Augenschein. Er starrt einen Augenblick intensiv auf das Foto und legt es dann schnell wieder zurück. Er hat den eindeutigen Beweis über Georges sexuelles Begehren in seinen Händen gehalten und seine Vermutungen wurden bestätigt. Dadurch wird er ermutigt, etwas zu tun, das er vermutlich nicht getan hätte, hätte er das Foto nicht entdeckt. Die Grenze seiner Phantasie war bisher die Grenze seiner Lust. Kenny begibt sich zurück ins Schlafzimmer und kniet sich vor dem auf der Bettkante sitzenden George und beginnt dessen Wunde zu desinfizieren. Sichtlich genießt George die Zuwendung die ihm von Kenny entgegengebracht wird, denn es hat sich schon lange niemand mehr so um ihn gekümmert. Die Wundversorgung ist ein sehr intimer Augenblick. Besonders betont wird die Intimität durch Kennys liebevolle Geste, als er sanft eine Haarsträhne aus George Stirn streicht. George wird bewusst, dass er auf diese Art und Weise seit Monaten nicht mehr berührt worden ist. Er betrachtet Kenny sehr genau, während der ihn weiter versorgt. Um die Situation zu entspannen und nicht in Versuchung zu kommen ihn zu küssen, sagt George: »I think that we need to get you out of those wet clothes.«[251] Nach einem kurzen, irritierten Zögern steht Kenny auf und befolgt Georges Anweisung. Er stößt seine Schuhe weg und beginnt sich direkt vor George auszuziehen. Sorgfältig legt er seine Kleidung auf einen Stuhl und dreht sich dann völlig nackt zu George um. Kenny schaut ihn scheu und nervös an. George, der immer noch auf dem Rand des Bettes sitzt, hat jede von Kennys Bewegungen genau beobachtet und konnte seinen Blick nicht von ihm abwenden. Kenny lächelt ihn schüchtern an, aber George reagiert nicht, sondern schaut erstaunt und ein bisschen verwirrt. Plötzlich, als hätte ihn der Mut verlassen, dreht sich Kenny verlegen weg und geht ins Badezimmer. Es ist zu hören wie die Dusche eingeschaltet wird und die nicht geschlossene Badezimmrtür ist als eine subtile Aufforderung zu verstehen, dass George ihm folgen soll. Für einen Augenblick ist sich George nicht sicher, was er tun soll und ist gewillt, Kennys Verführungskunst zu folgen. Er erhebt sich vom Bett, geht aber statt ins Badezimmer zu seinem Kleiderschrank und holt einen Bademantel hervor.

Die Entkleidungsszene ist nicht nur eine (homo-)erotische sondern eine explizit (homo-) sexuelle Szene: »Kenny and he are no longer in the symbolic dialogue-relationship; this new phase of communication is very much person-to-person.«[252] Durch den regelrechten Striptease suggeriert Kenny seine Bereitschaft, sein Begehren neu zu entdecken und zu befriedigen und dadurch George auch auf eine gewisse Art zu (er)retten und zurück ins reale Leben zu holen. Kenny ist im Film offensiver als ihm Buch, dort flirtet er nur mit dem »dirty old man«.[253]

[251] Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 85.
[252] Isherwood: *A Single Man*, 2010, S. 142.
[253] Ebd., S. 144.

Mit »Flirtation instead of fucking«[254] verpasst Kenny nach Georges Ansicht »the one thing that might really […] – *transform your entire life* – «[255]. George ist im Film nicht so triebhaft animalisch dargestellt, wie von Isherwood ursprünglich entworfen. „Die ‚Schönheit' und der ‚Reiz' sind ursprünglich Eigenschaften des Sexualobjekts.“[256] Kennys dargebotene Geste wühlt George sichtlich auf. Sein unterdrücktes Begehren wurde durch das Betrachten von Kennys schönem Körper geweckt, aber es bleibt auch weiterhin ein unerfülltes Begehren. George muss sich eingestehen, dass er kein wirkliches sexuelles Interesse an Kenny hat. Er ist merklich bewegt und gerührt. Er wird etwas traurig und die Melancholie bricht abermals durch. Kenny ist für ihn ein verbotenes Liebesobjekt und trotz der gegenseitigen Anziehungskraft und dem Finden einer verwandten Seele, stellt er dennoch keinen adäquaten Ersatz für Jim dar. George begnügt sich damit, dass er jemand bei sich zu Hause hat, jemand, der lebendig ist und mit dem er sich austauschen kann. Georges aufschlussreiche Aussage: »Pathetic.«[257] bringt die Situation auf den Punkt. George war einen Moment der Versuchung erlegen, dass vielleicht doch etwas Sexuelles zwischen ihnen passieren würde. Ihm wurde im letzten Moment jedoch klar, dass das ein erbärmlicher Gedanke sei. Dabei wird er sich bewusst, dass Charley ebenfalls recht damit hatte, ihn als erbärmlich zu bezeichnen, denn: „Manchmal sind die Objekte des Begehrens weniger wichtig, als die Art, sich zu begehren. Nicht nur wen wir begehren ist bedeutsam, sondern auch wie wir begehren.“[258] Im Roman genießt George Kenny in einer Masturbationsphantasie während der Onanie (Freud'scher Autoerotismus):

> »The blood throbs deep down in George's groin. The flesh stirs and swells up, suddenly hard hot. The pyjamas are pulled off, tossed out of bed. George hears Kenny whisper to the Mexican, *Come on, kid!* Making himself invisible, he enters the front room. He finds the two of them just about to lie down together – No. That won't work, either. George doesn't like Kenny's attitude. He isn't taking his lust seriously; in fact, he seems to be on the verge of giggles. Quick – we need a substitute! George hastily turns Kenny into the big blond boy from the tennis court. Oh, much better! Perfect! Now they can embrace. Now the fierce hot animal play can begin. George hovers above them, watching; then he begins passing in and out of their writhing, panting bodies. He is either. He is both at once. Ah – it is so good! Ah – ah –! You old idiot, George's mind says. But he is not ashamed of himself. […] His hand feels for a handkerchief from under the pillow, wipes his belly dry.«[259]

In der Filmhandlung macht George die Musik und den Kamin an und ist versucht, die sexuell-aufgeladene Atmosphäre zu vertreiben und wieder die Haltung zu bewahren. Nachdem Kenny aus dem Bad zu George ins Wohnzimmer nachgekommen ist, versucht George bei einem Bier

---

[254] Isherwood: *A Single Man*, 2010, S. 144.
[255] Ebd., S. 144.
[256] Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur (1930). In: Freud, Anna (Hrsg.): Sigmund Freud. Gesammelte Werke. Bd. 14. Werke aus den Jahren 1925–1931. Frankfurt: S. Fischer 1976, S. 442.
[257] Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 88.
[258] Emcke: *Wie wir begehren*, 2012, S. 215.
[259] Die Selbstbefriedigungszene wurde im Film nicht nur wegen der Altersfreigabe ausgespart, sondern weil Kenny hier bei George über Nacht bleibt, dagegen verlässt Kenny im Roman George mitten in der Nacht. Isherwood: *A Single Man*, 2010, S. 146–147.

Kenny über Lois und seine Beziehung zu ihr ausfragen. Kenny wechselt abrupt das Thema und gibt zu verstehen, dass das letzte über das er jetzt reden möchte Louis ist. Kennys und Louis führen wahrscheinlich die gleiche Art von Beziehung wie Charley und George sie einst in London führten. Sie geben sich Halt und stützen sich gegenseitig in der Phase der Adoleszenz und beim Entdecken des sexuellen Begehrens. Dann spricht George ihn darauf an, warum Kenny im Sekretariat nach seiner Adresse gefragt hat und warum er jetzt eigentlich überhaupt hier ist und Kenny gesteht:

> »I just wanted to see you someplace other than school. […] Sometimes I think I'm crazy because I see things so differently than everyone else does. I feel like I can talk to you. To be honest sir I was also worried about you today.«[260]

Offenbart sich Kenny hier als ein persönlicher Schutzengel? Vielleicht stellt die sexuelle Abweichung und Ambivalenz von Kenny eine bewusste Missachtung sozialer Konventionen dar. George schafft noch zu antworteten: »Me? What's to be worried about? I'm fine. I'm fine …«[261] bevor er langsam sein Bewusstsein verliert und einschläft. Interessanterweise bemerkte George noch kurz zuvor, dass seine Armbanduhr stehen geblieben ist. Kennys Gesicht verschwimmt allmählich vor seinen Augen und der ihn ständig heimsuchende Traum vom Untergehen und Ertrinken beginnt wieder von Neuem. Aber während des Abends ist durch Kennys Anwesenheit etwas mit George passiert und es hat sich scheinbar etwas in ihm verändert. Denn dieses Mal bewegt er sich nicht in einem kühlen grau-blauem Gewässer, sondern ein glühend-warmes Licht bricht durch die Oberfläche und färbt seinen Körper und das ihn umgebende Wasser intensiv orange-rot ein. Diese Mal geht er im Wasser nicht unter, sondern er schafft es, sich in Richtung der Wasseroberfläche zu bewegen, um Luft zu holen. Er bricht tatsächlich durch die Oberfläche hindurch und kann frei atmen. Schlagartig schreckt er aus dem Traum hoch und wacht auf seinem Bett auf. Ein Blickt auf den Wecker zeigt 02:53 Uhr an. Er hat eine Epiphanie, eine Art Erleuchtung und beginnt langsam die Bedeutung seines Lebens zu begreifen. Er hat ein wunderschönes Leben und seine Verbundenheit zu anderen Menschen, die zwischenmenschlichen Beziehungen waren, sind und werden wieder das Wichtigste für ihn sein. Nur durch sie kann er sein Leben bestreiten. George versteckt seine Zerbrechlichkeit nicht hinter Attitüden und persifliert sie damit, sondern zeigt Schwäche. Weil er mit Kenny nicht ins Bett gegangen ist, obwohl eine spürbare gegenseitige Anziehung besteht und sie voneinander fasziniert sind, weiß George in seinem Inneren, dass er nicht gut für den Jungen ist und er ihm nur Unheil bringen würde. Er verzichtet zu dessen Gunsten auf eine gemeinsame Nacht und dadurch eventuell auch auf eine gemeinsame Zukunft.

---

[260] Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 88.
[261] Ebd., S. 88.

3.3.6 Im Ozean der Gefühle

Aufgrund des finalen Unterwassertraums von George wird an dieser Stelle an Sigmund Freuds ‚ozeanische Gefühle' angeschlossen. Diese psychoanalytische Begrifflichkeit stammt aus seiner Abhandlung *Das Unbehagen in der Kultur* (1930).[262] Susanne Marschall beschreibt unter Verwendung der *Ozeanischen Gefühle* die vielgestaltigen, existenziellen Grenzerfahrungen im melodramatischen Kino und benennt sie als „Szenen der Ich-Entgrenzung". [263]

Freud behandelt in seiner religionskritischen Hauptschrift *Die Zukunft eine Illusion* (1927) „die Religion als Illusion"[264] und wird aufgrund eines zentralen Versäumnisses von dem französischen Schriftsteller und Literatur-Nobelpreisträger Romain Rolland kritisiert, denn nach ihm hätte Freud:

> „Die eigentliche Quelle der Religiosität nicht gewürdigt […] ein besonderes Gefühl, das ihn nie zu verlassen pflege, […] das er die Empfindung der ‚Ewigkeit' nenne möchte, ein Gefühl wie von etwas Unbegrenztem, Schrankenlosem, gleichsam ‚Ozeanischen'."[265]

Freud, ein von Grund auf nüchterner Mann, dem jede emotionale Formulierung peinlich war, gibt offen zu: „Ich selbst kann dies ‚ozeanische Gefühl' nicht in mir entdecken."[266] Dieses Gefühl der „unauflösbaren Verbundenheit, der Zusammengehörigkeit mit dem Ganzen"[267] und führt weiter aus: „Es ist nicht bequem, Gefühle wissenschaftlich zu bearbeiten."[268] Eine gewisse Distanz oder sogar Hilflosigkeit Freuds gegenüber dem Terminus des ‚Ozeanischen Gefühls' ist unübersehbar. Marschall bilanziert Freuds weitere Überlegungen und sein Versuch einer psychoanalytischen und genetischen, also entwicklungsgeschichtlichen, Ableitung eines solchen Gefühls folgendermaßen:

> „Allenfalls im Ausnahmezustand der Verliebtheit oder während pathologischer Störungen des Ich-Gefühls scheinen Freud Gefühle des Ozeanischen, die Auflösung des Ichs in einem großen Ganzen, denkbar. Dieses Gefühl der Entgrenzung sei vermutlich als Erinnerung an das Säuglingsstadium des Menschen zu bewerten, in dem die Differenz zwischen dem eigenen Körper und der ‚Empfindungsmasse' der Umwelt noch nicht begriffen wird. Das ozeanische Gefühl wäre demnach nichts weiter als der ‚eingeschrumpfte Rest' einer innigeren Verbundenheit mit der Außenwelt, welche durch die Ausprägung eines Ich-Gefühls im Erwachsenenalter verdrängt wird."[269]

Das ozeanische Gefühl wird im Embryonalzustand unmittelbar und umfassend erlebt, mit zunehmendem Bewusstsein nach der Geburt in der Mutter-Kind-Symbiose erfahren und im Kleinkindstadium vehement verteidigt. Der unfreiwillige Verzicht auf das ozeanische Gefühl begleitet den Reifeprozess des heranwachsenden Kindes und das ‚Gefühl unseres Selbst'

---

[262] Vgl. Freud: Das Unbehagen in der Kultur, 1976, S. 419–506.
[263] Marschall: Ozeanische, 2008, S. 89–115.
[264] Freud: Das Unbehagen in der Kultur, 1976, S. 421.
[265] Ebd., S. 421–422.
[266] Ebd., S. 422.
[267] Ebd., S. 422.
[268] Ebd., S. 422.
[269] Marschall: Ozeanische Gefühle, 2008, S. 89.

muss gegen den starken, lebenslang latenten Trieb zur Symbiose erkämpft werden. Das Bedürfnis nach Symbiose sucht sich in der Pubertät ein Ventil in Liebe, Lust und sexuellem Begehren. Ozeanische Gefühle werden nicht immer positiv wahrgenommen, denn sie können jederzeit ins Negative umschlagen. Somit stehen dem Höchstmaß der Entgrenzung und der Allverbundenheit, bei dem das Gefühl des Eins-seins mit der Außenwelt als gewinnbringende Bewusstseinserweiterung erlebt wird, die Ängste vom Verlust und der Ohnmacht der Souveränität gegenüber. Diese Schreckenszustände begleiten den Menschen von Geburt an. Die bedrohliche Kehrseite der Symbiose des Säuglings besteht in dessen vollkommenem Ausgeliefertsein an seine Bezugsperson und die Umwelt. Diese Urangst wird immer wieder neu stimuliert, beispielsweise im Liebesrausch abgewiesen, in Not und Krankheit verlassen oder im Sterben alleingelassen zu werden.[270]

Unter diesem Aspekt stehen im Zentrum der folgenden Ausführungen Georges Begegnungen mit dem Element Wasser, das sind zum einen die Szenen seiner Unterwasserträume und die zentrale Sequenz des nächtlichen Schwimmens mit Kenny im Ozean. Demnach wird versucht, das Auftauchen seiner ozeanischen Gefühle innerhalb der filmischen Inszenierung als Höhe- und Wendepunkte zu analysieren und herauszufinden, welche Effekte sie haben. In den ausgesuchten Szenen der Ich-Entgrenzung greifen Schönheit und Schrecken, tiefes Leid und hohes Glück, Leben und Tod nahtlos ineinander. Diese ‚Kippmomente' werden durch besondere ästhetische Mittel in der filmischen Darstellung und der filmisch inszenierten Landschaft betont. Darin liegt der Zusammenhang zwischen dem Ich-Gefühl, der Topografie und der Raumwahrnehmung „die man in reiner Form am besten am Meer machen kann, als ‚vergängliches Erscheinen eines Ewigen'."[271] Im Film wird George in diesen Grenzsituationen optisch oder symbolisch in Beziehung zum Naturraum des Meeres gesetzt und die Übersetzung der Metapher des ozeanischen Gefühls wird konkret visualisiert.[272] Marschall bezieht sich hier auf den deutschen Philosophen Karl Jaspers, der ergründete:

> „Die subjektive gefühlte Ambivalenz des Menschen, ‚der angesichts dieses unermesslichen Ganzen das Bewusstsein eigener Realität' verliert (‚Ich versinke im Ganzen') oder ‚in jeweiliger Gegenwart dieser Gegenwart als des entscheidenden Mittelpunktes gewiss' ist, denn: ‚Nur das Gegenwärtige ist wirklich, alles Vergangene und Zukünftige ist wirklich als Gegenwärtiges, als das, was in der Gegenwart ist'."[273]

Die Untersuchung des Identitätsgefühls als das von der Außenwelt abgegrenzte Ich muss der Mensch „diese Spannung aushalten, die ihm sein Bewusstsein von Zeit zu Zeit in Erinnerung

[270] Vgl Marschall: Ozeanische Gefühle, 2008, S. 90.
[271] Ebd., S. 90.
[272] Nach Marschall existieren auch jenseits der Meereslandschaft eine Reihe von szenografischen Topoi des Ozeanischen, andere Landschaftsbilder, die ihre ozeanischen Effekte häufig aus der entgrenzenden Kraft der Filmmusik gewinnen.
[273] Marschall: Ozeanische Gefühle, 2008, S. 92.

bringt.“[274] Die Simulation der ozeanischen Gefühle im Film sind eine besondere Form der Erfahrung des Gegenwärtigen, „die intersubjektiv kaum mittelbar ist, weil sie sich intim und überwiegend in der Einsamkeit realisiert.“[275] Im besten Fall erlaubt sie eine Berührung der Seelen zweier oder mehrerer Menschen: Entweder in der Liebe, in Grenzsituationen der Existenz oder auch am Ende eines gemeinsam gelebten Lebens. Zum Risiko des Glücks und dieses zu erleben, gehören nämlich auch die Kontrapunkte: Schmerz, Leid, Verlust und das absolute Verlorengehen des Selbst in der Welt. Dieser Kontext wird bereits in dem Gespräch in der Bar zwischen George und Kenny für die Szene der Ich-Entgrenzung vorbereitet. Es wird die Zeit und ihre individuelle Wahrnehmung durch die beiden Männer thematisiert und zusätzlich kommt der Zustand des Gefangen-Seins in der Vergangenheit zur Sprache und das keiner von beiden eine Zukunft mehr sieht. Doch letztlich verhelfen George im Roman die gegenwärtigen Ereignisse und Erlebnisse durch das Aufeinandertreffen mit Kenny die Entscheidung, ob noch ein Sinn in seinem Leben existiert zu bilanzieren:

> »The waters of its consciousness — so to speak — are swarming with hunted anxieties, grim-jawed greeds, dartingly vivid intuitions, old crusty-shelled rock-gripping obstinacies, deep-down sparkling undiscovered secrets, ominous protean organisms motioning mysteriously, perhaps warningly, toward the surface light. How can such a variety of creatures coexist at all? Because they have to. The rocks of the pool hold their world together. And, throughout the day of the ebb tide, they know no other. But that long day ends at last; yields to the night-time of the flood. And, just as the waters of the ocean come flooding, darkening over the pools, so over George and the others in sleep come the waters of that other ocean; that consciousness which is no one in particular bit which contains everyone and everything, past, present and future and extends unbroken beyond the uttermost stars.«[276]

Das dunkle, unergründliche Wasser fungiert als Symbol des Unbewussten. Für George pendeln die Augenblicke des Ozeanischen zuerst zwischen tiefem Schmerz und alles überwältigender Trauer, und kippen letztlich in stilles Glück. Bereits der Roman als auch die komplexe Exposition innerhalb der ersten Filmbilder, verbinden das Erlebnis des Ozeanischen mit Georges späteren Reflexionen über sein Leben und den Tod:

> »He falls asleep, still smiling. Partial surfacings, after this. Partial emergings, just barely breaking the sheeted calm of the water. Most of George remaining submerged in sleep. Just barely awash, the brain inside ist skull on the pillow cognizes darkly; not in ist daytime manner. It is incapable of decision, now.«[277]

Die filmischen Unterwassertraumsequenzen zeigen ihn ausnahmslos im Wasser treibend. Diese melancholisch-stille Stimmung der Szenen, unterstützt durch die Musik, schließen an Georges Erinnerung an den Tod an, die ebenfalls als symbolische Begegnung mit Jim im Film inszeniert ist. »Jim is Death.«[278] Immer wieder muss er im Tagesverlauf zwischen Leid, Ohn-

[274] Marschall: Ozeanische Gefühle, 2008, S. 92.
[275] Ebd., S. 92.
[276] Isherwood: *A Single Man*, 2010, S. 150.
[277] Ebd., S. 148.
[278] Ebd., S. 149.

macht, physischen Schmerz und dem inneren Drang nach Auflösung des Ichs entweder im Schlaf oder hellwach, durch unterschiedliche Reize ausgelöst, in den Unterwassertraum eintauchen und versinkt in seinen inneren Bildern, wie in den Fluten des Ozeans. Der Traum seiner Erinnerungsbilder kippt immer exakt im Augenblick des Todes durch das vermeintliche Ertrinken. George schreckt auf und er erlangt wieder sein Bewusstsein. Dabei werden die Rezipienten durch die sanften Unterwasserbilder und durch die Subjektivierung aufgrund von Georges Voice-Over emotional mit in dessen ambivalente ozeanische Stimmung versetzt. Das Element des Wassers wird als ein „Archetypus des Unbewussten“[279] für ihn zum Medium einer rational undurchdringlichen Erfahrung des ewigen Bewegungsflusses zwischen Leben und Tod. „Diese doppelte Konnotation des flüssigen Elements, aus dem alles Leben entsteht und in das alles Leben zurückkehrt, prägt kosmologische und religiöse Symbolsysteme seit Jahrtausenden und zwar in allen Kulturen der Welt.“[280] Die symbolischen Anwendungen von Wasser als unberechenbar und als zerstörerische Kraft reichen hier vom gewaltigen Ozean als Jenseitsbild und Abenteuerraum von George, bis zum fruchtbaren Wasser aus den unheimlichen Tiefe des Meeres und zum kühlen Blau des Wassers, das alle Leiden und Leidenschaften von George scheinbar auflöst und wieder an die Oberfläche spült:

> »The waves ahead are barely visible. Their blackness is immensely cold and wet. […] They seem truly tremendous, towering up, blackness unrolling itself out of blackness, mysteriously and awfully sparkling, then curling over in a thundering slap of foam which is sparked with phosphorus.«[281]

Deswegen ist George immer wieder aufs Neue gezwungen, durch seinen wiederkehrenden Traum in den emotionalen Aufruhr im Ozean seiner unterdrückten Gefühle einzutauchen:

> »Giving himself to it utterly, he washes away thought, speech, mood, desire, whole selves, entire lifetimes; again and again he returns, becoming always cleaner, freer, less. He is perfectly happy by himself; it’s enough to know that Kenny and he are the sole sharers of the element. The waves and the night and the noise exist only for their play.«[282]

In diesen Szenen scheint George an den unbewältigten Gefühlen, die ihn regelrecht erdrücken, zu ertrinken. In diesen existentiellen Momenten findet eine gewaltsame Ich-Entgrenzung statt, für die es am Ende eine Heilung zu geben scheint. Das ozeanische Gefühl war bislang Georges tröstender Begleiter auf dem Weg zum Ende seiner Existenz, zur Vollendung des Suizidplans. Der drohende Verlust der Identität wird kombiniert mit dem Aufruhr der Elemente, deren unbezähmbare Energie menschliche Dimensionen übersteigt und vom Wasser des Ozeans umspült wird. Georges Zustand erinnert an die mythologische Figur der Ariad-

[279] Der Begriff *Archetypus*/*Archetyp* geht auf den Schweizer Psychologen Carl Gustav Jung zurück und dessen Analytische Psychologie.
[280] Marschall: Ozeanische Gefühle, 2008, S. 95.
[281] Isherwood: A Single Man, 2010, S. 131–132.
[282] Ebd., S. 132.

ne und ihr Leiden am Status der verlassenen Geliebten, als sie nämlich buchstäblich aus der Illusion der Liebe erwacht ist und sich ihrem Scheitern bewusst wird. Ebenso wie Ariadne ist George vollkommen von seinen Emotionen überwältigt, wenn er sich seiner Verlorenheit bewusst wird und versucht, sich trotz Jims Tod an der neu geschöpften Hoffnung durch Kenny aufzurichten, bis er, nicht wie Ariadne in ihrer spektakulären Sterbeszene verzweifelt vom Felsen ins aufgewühlte Meer stürzt, sondern letztlich an seinem gebrochenen Herzen stirbt. Dies ist letztlich der Sturz des verliebten Ichs aus der Liebesillusion.[283] Der Prozess der Bewusstwerdung bezeichnet die melodramatische Urszene:

> „Die zerbrochene Liebesillusion impliziert die Erfahrung, dass keine höhere Macht eingreifen, kein *Deus ex machina* das Schauspiel der leidenden Heroine beendet. Man darf in dieser Deutung des Mythos durch das Melodrama durchaus eine einschneidende Umdeutung sehen. Denn während in den allermeisten Darstellungen des Mythos Ariadne von Dionysos aus ihrer verzweifelten Lage gerettet und zur Braut erkoren wird, beharrt das Melodrama auf dem Erkennen der Verlassenheit.“[284]

Durch das Erkennen und das Bewusstsein der Verlassenheit erfährt George einen emotional begründeten, temporären Selbstverlust, er verliert seine emotionale Identität. Freud bewertet ein derartiges Auftauchen ozeanischer Gefühle als pathologische Ich-Störung: „Die Krankheitslehre kennt zahlreiche Zustände, in denen die Abgrenzung des Ichs gegen die Außenwelt unsicher wird.“[285] Das Bad im Meer ist ein entscheidender Wendepunkt im Widerfinden der emotionalen Identität von George, nachdem er sie in der Phase der Trauer verloren hatte. An diesem Punkt der Handlung wird im Buch der Weg zum Strand folgendermaßen von Isherwood beschrieben:

> »During the descent, their bodies rub against each other, briefly but roughly. The electric field of the dialogue is broken. Their relationship, whatever it now is, is no longer symbolic. They turn and begin to run toward the ocean.«[286]

Zuerst als Georges symbolische Rückkehr ins Meer, aus dem vor Urzeiten alles Leben entstanden ist, dann als ein Akt des Loslassens vom Selbst, bevor er sich selbst ganz wiederfindet. Seine erlebten Erinnerungen zerfließen im Meer. Unter Wasser erlebt er zunächst einen Zustand ‚wortloser Zufriedenheit‘. Er gibt sich den Fluten und seinen Gefühlen mit Kenny nackt und ungeschützt hin, ohne Rücksicht auf Verluste. Im Roman wird Kenny passend beschrieben als: »A water-creature absorbed in its element.«[287] Erst Kenny lässt George seiner quälenden Angst vor Wasser entgegentreten. Als George und Kenny zusammen im Meer baden, verschmelzen die beiden fremden Individuen symbolisch zu einem Paar: »But George

[283] Vgl. Kappelhoff, Hermann: Tränenseligkeit. Das sentimentale Genießen und das melodramatische Kino. In: Frölich, Margrit/Gronenborn, Klaus/Visarius, Karsten (Hrsg.): *Das Gefühl der Gefühle*. Zum Kinomelodram. Marburg: Schüren 2008, S. 35–58, hier S. 52.
[284] Ebd., hier S. 53.
[285] Marschall: Ozeanische Gefühle, 2008, S. 103.
[286] Isherwood: *A Single Man*, 2010, S. 131.
[287] Ebd., S. 132.

and Kenny are refugees from dryness; they have escaped across the border into the water-world.«[288] Sie haben eine Grenze überschritten: »He no longer sees the two of them as wild water-creatures.«[289] Für Augenblicke lösen sich die Grenzen zwischen Ich und Du auf und:

> „Das Meer wird zum idealen Erfahrungsraum des ozeanischen Liebesgefühls, in dem sich das entfremdete, von der Vernunft beherrschte Ich urplötzlich mit der Welt, mit dem Kosmos und der Natur vereint fühlt.“[290]

Durch den Schauplatz des Meeres werden George und Kenny als eine vollkommenere Version ihrer selbst aus der Gischt geboren. ‚Neugeboren‘ entsteigen sie aus dem Meeresschaum.[291] Das Wasser als das Element des Weiblichen haftet an ihren nackten Körpern.[292] Feucht und glänzend entsteigen sie den Fluten und verkörpern durch eben diesen Neugeborenenstatus Reinheit und Vollkommenheit. Die gegenseitige Zuneigung wird nicht einmal explizit verbalisiert, sondern es erfolgte hier nur eine symbolische Vereinigung.

Sein immer wieder erlebter Traum wird durch das Wasser und Musik besonders unterstützt, denn die ständige Bewegung und die fließenden Übergänge betonen sein Gefühlschaos.[293] Im finalen Unterwassertraum verkehrt sich der Rausch des Eintauchens in eine fluide Welt diesmal in eine Vision des bevorstehenden Identitätsgewinns, indem er die Wasseroberfläche durchbricht und seine emotionale Identität wieder zurück erlangt. Auch zu sehen durch die warme Farbgebung im Unterschied zu den anderen Träumen in kühlen Blautönen. Dadurch durchströmt in ein Glücksgefühl, die Hoffnung auf einen Neuanfang, die Ganzheit des Ichs und es eröffnet sich für ihn ein glasklarer Moment. Seine ozeanischen Erinnerungen versinken in den Tiefen des Meeres. Die filmische Inszenierung der ozeanischen Gefühle verzichtet kaum auf die Aussagekraft von Musik und findet wie bei George häufig in Träumen statt. Unter Wasser hört der Mensch in seinen Körper hinein, nimmt dessen Geräusche war, die er sonst überhört. Die ozeanischen Gefühle begleiten nicht nur die Verbindung von zwei Menschen oder die Vereinigung zwischen Mensch und Natur, sondern können auch eine vollendete Form des Bei-sich-Seins bedeuten.[294]

Das Ozeanische zeigt sich in *A Single Man* in seiner ganzen Ambivalenz. Ozeanische Gefühle, ob als Liebesglück, als spirituelle Erleuchtung oder Krankheitssymptom, zerfließen immer wieder und die Erforschung ist dementsprechend ‚nicht bequem‘. Sie entziehen sich dem analytischen Zugriff und sind trotzdem da. Durch die Inszenierung im Buch ausschließ-

---

[288] Isherwood: *A Single Man*, 2010, S. 133.
[289] Ebd., S. 134.
[290] Marschall: Ozeanische Gefühle, 2008, S. 107.
[291] Möglicherweisekann diese Szene auch als eine Referenz an Tadzio ausThomas Manns *Der Tod in Venedig* angesehen werden
[292] Vgl. Lindnder: Von Tadzios und Tootsies, 2003, S. 200.
[293] Vgl. Marschall: Ozeanische Gefühle, 2008, S. 106.
[294] Vgl. ebd., S. 109.

lich mit Worten und im Film durch die Musik und die Unterwasseraufnahmen können Georges ‚ozeanische' Gefühle dargestellt und ebenso auch hervorgerufen werden. Im Film wird Georges inneres Beben von Körper und Seele dadurch sichtbar gemacht. Im Roman umgeben das Element des Wassers und das Meer als eine unkalkulierbare Urenergie den aus Gründen der Einsamkeit in seelische Not geratenen männlichen und melodramatischen Helden, der sich in einem Zustand der Gefühlsauflösung befindet. Das Meer ist mit seinem ruhigen oder wilden Wasser ebenso unberechenbar wie beglückend und zugleich beängstigend.[295]

Das ozeanische Gefühl will der Schlusspunkt einer Reise sein, gewährt das Glück der Unterbrechung auf dem Zeitpfeil der Geschichte, ist Ruhe und Intensität, Erfüllung und Stille zugleich: Momente einer Wirklichkeit jenseits des Alltäglichen.[296] Auch Freud verdächtigte das ihm unbekannte ozeanische Gefühl der Anomalie. Er setzt ein stabiles Ich-Gefühl voraus, das im Säuglingsalter noch nicht vorhanden ist und im Erwachsenenalter nur in existenziellen Ausnahmezuständen in Gefahr geraten kann. Was ihm an dieser Stelle entgeht, ist die Tatsache, dass der Individualismus jedoch vor allem auch ein kulturelles Konstrukt der westlichen Kultur und Moderne ist.[297] Marschall resümiert: ‚Vielleicht bietet auch das Kino einen Erfahrungsraum für das ozeanische Gefühl.' Die bildgewaltigen Landschaften umfangen die Rezipienten wie die Strömungen des Meeres und ermöglichen eine Art Selbstentgrenzung der Rezipienten, die mit der Leinwand verschmelzen. Die erhabene Empfindung einer unauflösbaren Verbundenheit mit dem großen Ganzen der Außenwelt muss nicht zwangsläufig aus religiösen Gefühlen gespeist sein. Vielleicht reicht den Rezipienten die Hingabe an einen Film, um für kurze Zeit der Filmhandlung mit George in den ‚Ozean der Gefühle' einzutauchen.

3.3.7 »George finds his happy ending not in life but in death«[298]

Nach dem letzten Unterwassertraum erlangt George mitten in der Nacht und sichtlich verändert wieder sein Bewusstsein. Er findet sich in seinem Schafzimmer wieder und da hier noch Kennys Sachen liegen, können George als auch die Rezipienten davon ausgehen, dass der junge Mann sich noch im Haus befindet. George findet ihn seelenruhig und engelsgleich auf dem Sofa im Wohnzimmer schlafend vor. George geht auf ihn zu, betrachtet Kennys schlafendes Gesicht und entdeckt plötzlich seinen Revolver. Kenny muss den Revolver entdeckt haben, als er den bewusstlosen George ins Bett brachte. Er sah sich im Haus um und verstand aufgrund der bereits getroffenen Vorbereitungen, was George eigentlich vorhatte. Deshalb be-

[295] Vgl. Isherwood: *A Single Man*, 2010, S. 104–105.
[296] Vgl. ebd., S. 110.
[297] Vgl. ebd., S. 97.
[298] Piazza: *Christopher Isherwood*, 1978, S. 184.

schloss er über Nacht zu bleiben, um die Pistole von George fern zu halten und damit seinen Suizid zu verhindern. George ist sehr von Kennys Fürsorge gerührt und gleichzeitig traurig, dass Kenny diese Seite von ihm gesehen hat. Die Figur des Kennys ist im Film auf verschiedene Art wie ein (Schutz-)Engel. Er ist buchstäblich Georges Retter. Im Gegensatz zum Buch, da verlässt Kenny mitten in der Nacht das Haus und lässt einzig einen Zettel zurück:

> »Thought maybe I'd better split, after all. I like to wander around at night. If those cops pick me up, I won't tell them where I've been – I promise! Not even if they twist my arm! That was great, this evening. Let's do it again, shall we? Or don't you believe in repeating things? Couldn't find pyjamas you already used, so took these clean ones from the drawer. Maybe you sleep raw? Didn't want to take a chance, though. Can't have you getting pneumonia, can we? Thanks for everything, Kenneth.«[299]

Somit überlässt Kenny hier George sich selbst und dem Schicksal. Dass sich wirklich eine Art der Metamorphose vollzogen hat, ist an der Tatsache zu erkennen, dass George die Pistole an sich nimmt und wegschließt. Ferner verbrennt er auch gleich noch die bereits präparierten Abschiedsbriefe im Kaminfeuer. Während dieser gesamten Schlusssequenz spricht das Voice-Over folgende Sätze:

> »A few times in my life I've had moments of absolute clarity. When for a few brief seconds the silence drowns out the noise and I can feel rather than think … And things seem so sharp and the world seems so fresh. I can never make these moments last. I cling to them, but like everything they fade. I have lived my live on these moments. They pull me back to the present and I realize that everything is exactly the way it was meant to be.«[300]

George geht zum Fenster und blickt zufrieden in seinen Garten. Außerhalb von Georges Blickfeld sitzt ein majestätischer Uhu in einer Baumkrone. Als George das Fenster öffnet, schreckt der Uhu auf und fliegt von ihm unbemerkt davon. Die Eule ist ein klassisches Symbol für den drohenden und unmittelbar bevorstehenden Tod. Der hier gezeigte Uhu gilt bereits in Ovids *Metamorphosen* als Totenvogel. Ihr wimmernder, klagender Schrei in der Nacht wird als Verheißung des nahen Todes ausgelegt.[301] „Doch wie so oft, sind die Mächte des Todes auch die Mächte der Transformation, und so wird die Eule symbolisch auch mit der Erneuerung von Leben verbunden, das in den Mythen im Tod impliziert ist.[302] George betrachtet eine wunderschöne Nacht und eine totale Mondfinsternis: Einen sogenannten Blutmond. Die Einblendung des Mondes, der bereits die nackten Männerkörper in der Meeresbrandung erleuchtet hat, suggeriert, dass auch er seinen kosmischen Anteil an der Metamorphose von George hatte. George verspürt eine tiefe Verbundenheit mit der ihn umgebenden Materie und die Ruhe und die Idylle, die in sein Leben wieder eingetreten sind. Dieser neuerreichte Zustand wird durch die Laute von Grillen und Fröschen unterstrichen. In Georges Gesicht ist ab-

[299] Isherwood: *A Single Man* , 2010, S. 145.
[300] Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 90–93.
[301] Vgl. Dormann, Helga: Eule. In: Butzer/Jacob: Metzler Lexikon literarischer Symbole, 2008, S. 91–92.
[302] Ronnberg: *Das Buch der Symbole*, 2011, S. 254.

zulesen, dass er ein anderer Mann ist. Er weiß beim Betrachten des Mondes genau, wo sein Platz im Universum ist und was sein Leben für ihn bedeutet. Dass George solange keine Zukunft mehr für sich sehen konnte, hatte einen Grund, denn er nahm an, er brauche die absolute Kontrolle. Er glaubte sogar, er könne bestimmen wann er stirbt, doch er irrte sich. Sein lächerlicher Plan hatte von Anfang an keine Zukunft und dessen wird er sich erst jetzt und nachdem heutigen Tag bewusst. Es wird das Schicksal sein und nicht er selbst, dass ihm das Leben und die Zukunft nehmen wird. Zurück in seinem Schlafzimmer setzt er sich auf die Bettkante und hat einen kurzen Flashback zur Tanzeinlage mit Charley, die ihn zum Schmunzeln bringt. Diese Empfindung drückt seine neu gefundene Zufriedenheit aus. Er greift in Richtung seines Nachtisches nach einem Glas Wasser. In der Bewegung wird sein Arm taub und starr, er kann seine Hand nicht benutzen. Er versucht es nochmals und greift sich mit der anderen Hand zur Unterstützung ans Handgelenk. In seinem Gesicht zeigt sich ein Blick voller Fassungslosigkeit über den stechenden Schmerz in seiner Brust. Sein verzehrtes Gesicht ist mit Panik erfüllt. Er versucht vor Schmerz aufzuschreien, aber er kann nur schwach stöhnen. George versucht aufzustehen, fällt aber zu Boden und heftig mit seinem Körper gegen den Nachttisch. Dadurch fällt sein Wecker herunter und zerbricht. Er liegt ruhig auf dem Boden und beginnt abermals sein Bewusstsein zu verlieren. Es ist nichts außer dem Ticken einer Uhr zu vernehmen, sie schlägt ein paar Mal laut und stoppt dann abrupt. Den ganzen Film über wurden immer wieder Uhren gezeigt. Ihr beständiges, gleichmäßiges Ticken steht offensichtlich in einem direkten Zusammenhang mit seinem Herzschlag. Seine stehengebliebene Armbanduhr ist dadurch auch noch als ein weiterer Vorbote für seinen baldigen Herzstillstand zu bewerten und deswegen verlor er kurz nachdem ihm dies aufgefallen war vorhin das Bewusstsein. Bislang ist er noch nicht tot. Wie bereits erwähnt, begrüßt Jim noch den sterbenden George mit einem Kuss. Ebenso wie George ihn in seiner Phantasie zum Abschied küsste. In der Schlusssequenz wird George abermals durch einen Topshot von oben neben seinem Bett auf dem Boden liegend gezeigt. Nach Jims Kuss ist Georges letzter Atemzug zu hören und das Leben hat seinen Körper verlassen. Sein Kopf neigt sich zur Seite und das farbige Technicolor, das seit dem Zusammentreffen mit Kenny seine Umwelt intensiv färbte, verblasst wieder in bräunliches Sepia, bevor das gesamte Bild in völliges Weiß ausgeblendet wird. George ist jetzt exakt an der gleichen Stelle, wo auch sein Tag begann. Ford war auch hier nochmals besonders wichtig, die Verbindung zwischen Georg und Jim zu betonen und schenkt ihnen ein metaphysisches *happy ending*. Die letzte Zeile des Voice-over »And just like that it came.«[303] ist die Einsicht, worauf er sich gleich zu Beginn des Films bezog. George musste erst eine Art der

[303] Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 90–93.

Verwandlung durchleben, um wieder zu sich selbst und zu seiner Identität zurück zu finden. Dadurch wird auch angedeutet, dass seine Metamorphose nicht vollendet war und er deswegen nicht aus eigener Hand, sondern nur auf diese Weise sterben konnte.

Isherwood steigert im Buch das Ende von George melodramatisch durch das Zusammenführen des ersten Eindrucks, den George von Jim hat und der akkuraten Beschreibung des langsam einsetzenden Herzstillstands in medizinischer Genauigkeit:

> »Everything seems set for a routine run, from here to morning. The odds are enormously against any kind of accident. The safety-record of this vehicle is outstanding. Just let us suppose, however — Let us take the particular instant, years ago, when George walked into The Starboard Side and sets eyes for the first time on Jim, not yet demobilized and looking stunning beyond words in his Navy uniform. Let us then suppose that, at the same instant, deep down in one of the major branches of George's coronary artery, an unimaginably gradual process began. Somehow – no doctor can tell us exactly why – the inner lining begins to become roughened. And, one by one, on the roughened surface of the smooth endothelium, ions of calcium, carried by the bloodstream, begin to be deposited. … Thus, slowly, invisibly, with the utmost discretion and without the slightest hint to those old fussers in the brain, an almost indecently melodramatic situation is contrived: the formation of the athermanous plaque. Let us suppose this, merely. (The body on the bed is still snoring.) This thing is wildly improbable. You could bet thousands of dollars against its happening, tonight or any night. And yet it *could*, quite possibly, be about to happen – within the next five minutes. Very well – let us suppose that this is the night, and the hour, and the appointed minute. Now – The body on the bed stirs slightly, perhaps; but it does not cry out, does not wake. It shows no outward sign of the instant, annihilating shock. Cortex and brain-stem are murdered in the blackout with the speed of an Indian strangler. Throttled out of its oxygen, the heart clenches and stops. The lungs go dead, their power-line cut. All over the body, the arterials contract. Had this blockage not been absolute, had the occlusion occurred in one of the smaller branches of the artery, the skeleton crew could have dealt with it; they are capable of engineering miracles. Given time, they could have rigged up bypasses, channeled out new collateral communications, sealed off the damaged area with a scar. But there is no time at all. They die without warning at their posts.«[304]

So enden Melodramen im herkömmlichen Sinn, genau dann wenn es bereits zu spät ist und den Helden und Heldinnen endlich klar wird und sie sich bewusst machen etwas zu verändern oder aus einer anderen Perspektive zu betrachten, oder einfach nur die kleinen Dinge zu schätzen, die jeden Tag geschehen, folgt das unberechenbare und unausweichliche Ende in Form des Schicksals, der Vorsehung oder des Zufalls früher als erwartet. Kenny gab Georges Leben wieder Bedeutung. Es wurde eine bestimmte Art der Nähe heraufbeschworen und George verspürte letztlich eine tiefe Verbundenheit zu seinen Mitmenschen und seiner Umwelt, insbesondere zu Kenny. George lernte wieder die Gegenwart, das Hier und Jetzt zu genießen. Die kleinen Dinge zu beachten, die er im Alltag übersehen hat, etwa den Duft von Blumen zu genießen. Jeden Tag so zu leben, alles wäre es der letzte. Denn das ist alles, was er vom Leben bekommt. Sein plötzlicher Tod kann als Rückkehr in den Kosmos aufgefasst werden. Kurz zuvor verspürte er noch den ultimativen Glücksmoment, auf den nichts mehr folgen kann.

Die Figur des Kenny dient als Katalysator für Georges Metamorphose. Die Figur als ein junges, schönes und sexuelles Wesen wirkt in der Narration eher als ein symbolisches Zei-

[304] Isherwood: *A Single Man*, 2010, S. 151–152.

chen, denn als Charakter. Seine Funktion war es als Antriebsmotor George aus seiner Isolation treten zu lassen und ihm eine andere Sicht auf die Dinge zu ermöglichen und ihn dadurch zu erretten. In der Begegnung mit Kenny öffnet sich George auch erstmals wieder einem Menschen, erfährt dabei eine beginnende Bewusstseinsveränderung und fasst neuen Lebensmut.

An dieser Stelle wird der sprichwörtliche Faden des Ariadne-Mythos weitergeknüpft, was sich im vorhergehenden Kapitel im ‚Ozean der Gefühle' bereits angedeutet hat. Im Kontext von *A Single Man* soll die Fabel neu auslegt, angewandt und interpretiert werden. Wie bereits dargelegt, ist Ariadne die Herrin des Labyrinths.[305] Gegenwärtig ist sie sogar das Labyrinth selbst, in dem man sich verliert und dem man nicht entrinnen kann und in dem der Held letztlich verurteilt ist, darin selbst zu Scheitern. George steht als melodramatischer Held in der Tradition dieses Prototyps und seiner ‚Urmutter' Ariadne, die als Bild für eine selbstbestimmte und selbstbefreite Weiblichkeit steht. Ariadne ist zwar eine zerbrochene und zerschlagene Figur, die aber nicht darauf wartet, einsam und allein zu sterben, sondern die sich vom Leben verabschiedet und selbstbestimmt den Suizid wählt. Die Verwandlung, die Transzendenz erlebt sie nicht nur symbolisch, sondern real durch den Tod des alten Lebens und das Neugeboren-Werden. Auch George versucht, sich durch einen Suizid von seinem Zustand der Trauer eigenmächtig, emanzipiert und selbstbestimmt zu befreien. Schließlich ist er doch der Herr über sein eigenes und sich selbst auferlegtes, emotionales Labyrinth, in das er sich durch Jims Tod verirrt hat.

Der plötzlich in den Fokus gerückte Kenny hätte George als Ariadnefaden dienen können, den er nur noch hätte ergreifen müssen, um sich aus seinem eigenen Labyrinth herauszuführen. Doch die Möglichkeit, die bereits Foucault in Betracht gezogen hatte, dass der Ariadnefaden bereits innerhalb des Labyrinths reißen könnte, tritt ein. In dem er den Reizen und Avancen von Kenny nicht erliegt, sondern standhaft bleibt, deswegen sein homosexuelles Begehren unterdrückt und sich die sexuelle Lusterfüllung selbst nicht zugesteht, reißt der Faden frühzeitig und die lebensrettende Option für ein potenziell neues Leben verschwindet so unvermittelt, wie sie sich für ihn offenbart hat. Mögliche Gründe nicht nach dem ihm dargebotenen Ariadnefaden zu greifen, sich also nicht sexuell auf Kenny einzulassen, sind vermutlich zum einen sein Gefühlschaos, zum anderen die nicht überwundene Trauer und letztlich die Angst, sich durch den sexuellen Akt mit zusätzlicher Schuld zu beladen und Jim dadurch nachträglich zu verraten oder wohlmöglich zu vergessen. Der junge Student konnte der ‚labyrinthischen' Konstellation des Melodrams keine Abhilfe schaffen. George gab sich kurzzeitig

[305] Vgl. dazu das theoretische Kapitel 1.1.

der Illusion hin, dass alles in Ordnung sei und er eine komplette Verwandlung vollkommen durchlebt hat und daher davon ausgehen kann, dass er jetzt noch einmal die letzte Möglichkeit erhalten hat, seine Einstellung zum Leben zu verändern und dieses neu zu gestalten. Aber keinesfalls hat er damit gerechnet, dass am Schlusspunkt seiner Metamorphose die Auslöschung seiner Existenz steht. Denn als ein melodramatische Held ist er durch das Verlassen-werden ausgewiesen. Er litt innerlich anscheinend weiter an den Umständen und Ereignissen. Denn er ist immer noch allein, er konnte keinen neuen Partner finden, denn er ist bis zuletzt unfähig, eigenmächtige Entscheidungen zu treffen. Dessen ist er sich insgeheim auch bewusst. Bereits im Roman wird die Suche nach einem neuen Lebenspartner als ein ‚Muss' formuliert:

> »Let him [Kenny; Anm. d. V.] stay away. George doesn't need him, or any of these kids. He isn't looking for a son. […] He can do without her [Charley; Anm. d. V.], if he must. He doesn't need a sister. […] Jim is in the Past, now. He is of no use to George, any more. […] George makes himself remember. He is afraid of forgetting. Jim is my life, he says. But he will have to forget, if he wants to go on living. […] He believes he will find another Jim here. He doesn't know it, but he has started looking already. […] He only knows that he must find him. He believes he will because he must. […] Damn the Future. Let Kenny and the kids have it. Let Charley keep the past. George clings only to Now. It is Now that he must find another Jim. Now that he must love. Now that he must live –«[306]

Georges Unterbewusstsein tritt in einen Dialog mit ihm, ein Art des Frage-Antwort-Spiels mit sich selbst. Darin gibt er sich selbst die Antworten auf die noch letzten offenen Fragen. Zum einen ist Kenny für George kein potentieller neuer Partner. Zum anderen könnte er auch sehr gut ohne Charley leben, falls sie zurück nach England gehen sollte, denn er bleibt auf jeden Fall hier in seinem Haus. Denn er hat Angst Jim zu vergessen, falls er wegziehen sollte und vor allem glaubt er, dass er nur hier einen neuen Partner finden wird, nachdem er bereits unbewusst angefangen hat, nach ihm zu suchen. Und er weiß auch, dass er einen Neuen finden muss. Daran glaubt er, schließlich bleibt ihm auch nichts anderes übrig. Auch die Zeitwahrnehmung wird nochmals in der Textpassage thematisiert. Die Zukunft gehört demnach Kenny und Charley soll sich weiterhin an die Vergangenheit klammern. George behält und bleibt nur das Jetzt. Deswegen muss er auch jetzt einen zweiten Jim finden, um jetzt zu lieben und dadurch jetzt zu leben. Der Krux ist nur, das ihm nicht gestattet sein wird, sich am nächsten Morgen daran zu erinnern.

George schlägt den falschen Weg ein, verirrt sich und kann seinem Schicksal nicht entkommen und muss demzufolge konsequent den Tod finden. Aufgrund seines Zustandes, entgegen des Ariadne-Mythos, stirbt er nicht durch seine eigene Hand, sondern der Tod widerfährt ihm auf natürliche Weise in Form des Herzinfarkts. Er stirbt regelrecht an gebrochenen

[306] Isherwood: *A Single Man*, 2010, S. 148–149.

Herzen[307], dass er trotz Kenny als ein nicht passender Partner aufgrund seiner melodramatischen Ausgangslage nicht rechtzeitig und auch nicht eigenständig hätte heilen können. Ariadne rettete sich durch ihren Suizid vom Abdriften in die Identitätslosigkeit und erhebt sich selbst zu einer mythischen Figur. Georges emotionaler Konflikt bildet den Genreregeln folgend das zentrale Motiv und endet genretypisch auch tragisch, sogar doppelt tragisch. Nämlich sowohl mit dem Verzicht auf eine attraktiv erscheinende Handlungsalternative, in Form von Kenny, als auch mit dem eigenen Tod. Georges Identität wird durch den romantisch-melodramatischen Tod ebenfalls in Bezug auf seine bedingungslose Liebe zu Jim hervorgehoben und glorifiziert. Es zeigt sich, dass die Suche nach der Bedeutung in den Interpretationen des Melodrams *Ariadne auf Naxos* über die Jahrhunderte hinweg und die Bearbeitung des Mythos durch die unterschiedlichsten Anschauungen und Disziplinen für *A Single Man* produktive Vergleichs- und Anschlussmöglichkeiten bietet.

Georges mitternächtliches Gespräch mit dem Studenten Kenny ist »a symbolic Platonic dialogue defines the book's narrative method: A symbolic dialogue between the author as a kind of guru and the reader as a disciple meditating on the ephemra of George's day.«[308] Dementsprechend ist im Roman zu lesen:

> »It's like Plato; it's a Dialogue. A dialogue between two people. Yes but not a Platonic dialogue in the hair-splitting, word-twisting, one-up-to-me sense; not a mock-humble bitching-match; not a debate on some dreary set theme. […] In fact, what really matters is not what you talk, but the being together in this particular relationship. […] A man of his own age would do, if there was some sort of polarity; for instance, if he was a Negro. You and your dialogue-partner have to be somehow opposites. Why? Because you have to be symbolic figures – like, in this case, Youth and Age. Why do you have to be symbolic? Because the dialogue is by its nature impersonal. It's a symbolic encounter. It doesn't involve either party personally. That's why, in a dialogue, you can say absolutely anything. Even the closest confidence, the deadliest secret, comes out objectively as a mere metaphor or illustration, which could never be used against you.«[309]

Es finden sich weder im Roman noch in der Verfilmung Hinweise auf eine Form der Religiosität von George, dennoch lässt sich durch die Auseinandersetzung mithilfe der Darstellung der ozeanischen Gefühle und dem Bezug zum Ariadne-Mythos bestätigen, worauf auch Kuhlmann in ihrer Arbeit verwiesen hat, dass die Figur George einige Einsichten von Isherwood selbst widerspiegelt, sowohl im Film als im Roman, die er selbst durch die spirituelle Auseinandersetzung mit Vedanta gewonnen hat:

---

[307] Die Erkrankung eines ‚gebrochenen' Herzens ist unter dem medizinischen Begriff *Stress-Kardiomyopathie* oder auch »broken-heart-syndrome« bekannt.
[308] Piazza: *Christopher Isherwood*, 1978, S. 150.
[309] Isherwood: *A Single Man*, 2010, S. 124–125.

> „Isherwood deutet an daß George im Verlaufe seines Abends mit Kenny seinen Atman, laut Vedanta das göttliche Element im Menschen, erkennt. Diese Erkenntnis ist das ultimative Ziel des Lebens und führt zur Vereinigung mit der allgemeinen Göttlichen, dem Brahman, die das Individuum aus dem Kreislauf von Geburt und Widergeburt erlöst. So ist der angenommene Tod Georges zum Schluss des Romans nicht ein pessimistisches Zeichen, sondern das Erreichen eines Ziels und eine Erlösung im positiven Sinne.“[310]

Demnach findet George sein Happy End nicht im Leben, aber im Tod. In der Gegenüberstellung von George und Kenny fällt auf, dass die aufkommende Jugendbewegung der sechziger Jahre für George zu spät kommt, ihm blieb zum damaligen Zeitpunkt nur die Flucht ins Innere einer äußerlichen Perfektion. Kenny dagegen wird in dem aufkommenden Jahrzehnt ein vollkommen neues Freiheitsdenken, bis hin zu selbstzerstörerischer Zügellosigkeit, kennen lernen. In den *Swinging Sixties* wird politische, gesellschaftliche und sexuelle Freiheit gefordert. Es werden hierarische und gesellschaftliche Strukturen in Frage gestellt und teilweise zerschlagen. In den Jahrzehnten davor wurden tiefgreifende politische Veränderungen, wie die Einführung des Frauenwahlrechts oder die (theoretische) Übertragung der Macht an das Proletariat umgesetzt. Die Durchsetzung dieser Rechte betraf einen großen Teil der Gesellschaft. In den Unruhen der sechziger Jahre werden eher die Rechte des Einzelnen verhandelt: „Darum, dass es jedem Menschen freistehen sollte, seine Rolle in der Gesellschaft uneingeschränkt wahrzunehmen und nach seiner eigenen Vorstellung zu leben, solange er damit anderen keinen Schaden zufügte.“[311] Menschen bezahlten den Kampf um die Freiheit mit ihrem Leben, wie Martin Luther King und Vertreter der die Bürgerrechtsbewegung in den Vereinigten Staaten, der Prager Frühling in der Tschechoslowakei, den Sudentenunruhen in Paris und den Protestwellen an Universitäten in Europa und Amerika, Demonstrationen gegen die atomare Aufrüstung und gegen den Vietnamkrieg. Ausgelöst durch die Frauenbewegung und der Einführung der Antibabypille fand im Privatleben eine sexuelle Revolution statt und homosexuelle Beziehungen wurden legalisiert.[312] Die Rechte der Homosexuellen waren nur eine der vielen Freiheiten, für die in den sechziger Jahren gestritten wurde. Losgetreten durch die *Stonewall Inn*-Unruhen vom 28.06.1969 in der *Christopher Street* in New Yorker City. Dennoch nahmen sie in der allgemeinen Menschenrechtsdebatte eine Sonderstellung ein. Hier ging es um die Diskriminierung von Menschen aufgrund ihres Geschlechts, ihrer Religion oder ihrer Rasse. In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg bestand Einigkeit über die Falschheit solcher Diskriminierungen. Eine ganz andere Angelegenheit waren dagegen die sexuelle Orientierung und das Sexualverhalten. Sie fanden keine Erwähnung in der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte, die von den Vereinigten Nationen 1948 angenommen und verkün-

[310] Kuhlmann: *Die Verbindung von Gesellschaftskritik, Vendanta und sexueller Identität*, 2001, S. 165–166.
[311] MacGregor, Neil: Eine Geschichte der Welt in 100 Objekten. München: C.H.Beck 2011, S. 725–726.
[312] Der britische Innenminister Roy Jenkins brachte 1966 den Gesetzesentwurf zur Entkriminalisierung in England ein.

det wurden. Isherwood und seine Weggefährten wie David Hockney haben ihren Teil zur *Gay Liberation Movement* beigetragen und schließlich haben sie etwas verändert, indem sie in Europa und den USA durch ihre Werke das Thema der sexuellen Orientierung in die allgemeine Menschenrechtsdebatte einbrachten. In einigen Ländern bewirkte der Kampf eine Gesetzesänderung. Aber in vielen Erdteilen wird von der allgemeinen anerkannten Norm abweichendes sexuelles Verhalten noch immer als Verstoß gegen religiöse Regeln, oder als Gefahr für die Gesellschaft angesehen und als kriminelle Handlung bestraft.

3.4 Augen-Blick(e): *Gay* und/oder *Queer Gaze*

Der erste auf- und gleichsam augenfällige Unterschied in der subjektiven, bewussten und/oder unbewussten Wahrnehmung eines anderen Menschen ist der Geschlechtsunterschied. Diese Zweiteilung in der alltäglichen Realität wirkt sich auch auf das Medium Film aus. Dass diese Differenz prägende Auswirkungen auf die Repräsentation von Gender hat, davon kann spätestens seit dem bahnbrechenden Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* von Mulvey ausgegangen werden. Der Themenkomplex von Schönheit und Erotik wird automatisch mit den Vorstellungen an das weibliche Geschlecht gebunden und ist identisch mit dem Bild der Frau. Derzeit wird die männliche Schönheit aber mindestens ebenso elaboriert hergestellt und als erotisches Schauobjekt ausgestellt, nicht nur im Medium Film. Die Konstruktion, die Kultivierung und das Bemühen um Schönheit werden an der Frau als natürlich wahrgenommen. Bei einem Mann eher als eine effeminierende Abweichung beschrieben.[313] Die ausführliche Beschäftigung mit der ‚visuellen Lust' erregte im Rahmen der vorliegenden Arbeit das Interesse an Blicken und Körpern, exakter an der filmischen Konstruktion von Körperbildern. Der konsequente Anschluss an Mulveys Theorie zeichnet sich unter anderem in der, in Anlehnung an ihren prägnanten Titel, gewählten Überschrift des theoretischen Kapitels *Gender Pleasure and Melodramatic Cinema* ab. Ihre Überlegungen beeinflussten dann ebenso prägend die Analyse der vorliegenden Genderdarstellungen in den drei zu untersuchenden Filmen und lenkten vermehrt die Aufmerksamkeit auf die Blickkonstruktionen in *A Single Man*.

Die Erkenntnis der bloßen Zurschaustellung körperlicher Vorzüge von Männern ist nicht wirklich neu. Sie tritt gegenwärtig nur deutlicher und weniger kaschiert in den Blick der öffentlichen Wahrnehmung. Sie kann offener thematisiert werde, denn sie muss nicht mehr umständlich motiviert sein. Was ändert sich dadurch an der Darstellung und Darstellbarkeit von Männern? Inzwischen werden durch Blickdynamiken die voyeuristische Schaulust der

[313] Vgl. Brauerbach: Sein und Schein, 1994, S. 31.

unterschiedlichsten Rezipienten im Film befriedigt? Bislang gab es nur zwei Arten, wie der männliche Blick mit dem weiblichen Körper umzugehen hatte: Entweder ihn zu fetischisieren oder ihn voyeuristisch zu untersuchen. Sowohl Männer als auch Frauen werden angeblickt und für einen weiblichen, männlichen, lesBischwulen, que(e)ren, hetero- wie homosexuellen, erotischen Blick inszeniert und zur Identifikation etabliert. Diese vielgestaltigen Blickkonstellationen werden nun mittels des geforderten und aus der Kritik an der *Gaze Theory* resultierenden *Gay* Gaze beziehungsweise *Queer Gaze* auf der Symbolebene von *A Single Man* erforscht.[314]

Was sich bereits mehrmals angedeutet hat, ist die wiederkehrende, explizite Darstellung von Augen und der Austausch von Blicken innerhalb der Narration von *A Single Man*. In Fords melodramatischer Inszenierung ist es vor allem der männliche Blick, welcher der visuellen Darstellung von männlichen Körpern folgt. Besonders zwischen dem melodramatischen, homosexuellen Helden George und den anderen Figuren. Schließlich wirft George einen letzten und wunderbar intensiven Blick auf seine Umwelt und damit auf die Welt. Dementsprechend fällt auch einzelnen, drastischen Augenblicken eine besondere Bedeutung zu. Interessanterweise sind die ersten Augen, die im Film zu sehen sind, die leblosen, weit aufgerissenen und vor Kälte milchig-trüben Augen vom verunglückten Jim:

> „Das Auge ist so ein hochempfindliches Instrument des Menschen, daß es uns besonders nahe geht und äußerst unangenehm ist, mit anzusehen, wie es verletzt wird. Das kann ein sehr nützliches Hilfsmittel […] sein. Leider wurde das Augen-Motiv schon so häufig benutzt, daß es zum Klischee geworden ist. Man muß versuchen, es so zu verwenden, daß es frisch und unverbraucht wirkt. […] Angesichts seines häufigen Gebrauchs ist es dennoch sehr überraschend, wie wenig das Augen-Motiv von seiner Wirkung eingebüßt hat. Darauf ist also immer Verlaß, wie man es auch verwendet. Um die Wirkung zu intensivieren, muß man es allerdings auffrischen, gegenläufig verwenden, ihm eine neue Dimension hinzufügen.“[315]

Das Auge wurde als ein Haupt- beziehungsweise Leitmotiv in der vorangegangen Analyse von *A Single Man* festgemacht. Auf dem Parkplatz des *Liquor Stores* bedeuten sie Angst in Form eines riesengroßen Werbeplakates mit Janet Leighs weitaufgerissenen Augen aus *Psycho* und unterstreichen so das Hauptthema aus Georges *Minority Speech*. Das Auge gilt als der Spiegel der Seele, ist das Symbol der Schönheit und gibt unmittelbar innerliche Zustände wieder. Durch das Ableiten der herausragenden Bedeutung des menschlichen Sehsinns gilt es demnach als das Sinnbild des Geistes und der Erkenntnis. Die Augen sind deshalb so wichtig, weil George damit im Verlauf des Tages erstmals seit Monaten wieder direkten Kontakt zu seinen Mitmenschen aufnimmt. Die damit einhergehenden Fähigkeiten des Sehens und des Erblickens sind inbegriffen. So werden einzelne Szenen auch immer wieder mittels intensiver Blickkontakten verstärkt:

---

[314] Vgl. ferner Kapitel 2.3.3.

[315] Bass: „Man kettet den Zuschauer an seinen Sitz.“ 1993, S. 417–418.

> „So können Blicke beispielsweise soziale Strukturen und Beziehungen zwischen Interaktionspartnern ausdrücken. Vermehrter Blickkontakt vermittelt Solidarität und Zuneigung; anhaltende, beidseitige Blicke bringen darüber hinaus Intimität und romantische Zuneigung zum Ausdruck.“[316]

Blicke zeigen nicht nur, worauf die Aufmerksamkeit des Trägers des Blicks gerichtet ist und was dadurch für Wissen erworben wird, sondern darüber hinaus was gedacht, gewünscht und gefühlt wird.[317] Ford nimmt sich Zeit für den Austausch von Blicken als außergewöhnlichen Momente, um Georges Geschichte zu betonen und die Narration voranzutreiben. Georges Metamorphose wird durch die unterschiedlichen Möglichkeiten in der Inszenierung intensiviert und um die momentane Gefühlslage des Helden für die Rezipienten zu verdeutlichen. Insbesondere die Verwendung von *Close-Up*s vermittelt den Rezipienten den Eindruck, nicht dem Schauspieler Colin Firth bei der Arbeit zuzusehen, sondern den Einblick in seine Person, in den Charakter, in die ‚Seele‘ der Figur von George Falconer zu gewinnen:[318]

> »The damaged man is a melodramatic *mise-en-scène*; it is male hysteria as a kind of smokescreen for that realignment: »look how I suffer, look how I am feminized through that suffering (but don’t look at the way in which I consolidate my power over you)«.«[319]

Sicherlich am deutlichsten ist die Szene, in der die Tennisspieler durch Georges Blick zum Objekt seiner Begierde werden. Im Gespräch über die Kubakrise mit seinem Kollegen Grant schweift George ab. Er folgt völlig abgelenkt von den Sportlern seinem Begehren und betrachte ausgiebig ihre nackten und schwitzigen Körper: »Men on screen are no less a spectacle than woman but bodies unmarked as objects of erotic display«.[320] Den Ausführungen von Neale folgend darf ein direkter, erotischer, männlicher Blick nie einen männlichen Körper treffen, der nicht über einen Charakter vermittelt wird, sonst erfolgt mit allen Mitteln eine Disqualifikation der Kontemplation als ein erotisches Objekt. Passiert es doch, geht dies unweigerlich mit einer ‚Feminisierung‘ einher:

> »The (unstated) thesis behind these comments seems to be that in a heterosexual and patriarchal society, the male body cannot be marked explicitly as the erotic object of another male look: that look must be motivated in some other way, its erotic component repressed.«[321]

Diesen kulturellen und kinematografischen Konventionen folgend ist das in dieser ausgewählten Szene gegeben. Neal führt weiter aus:

---

[316] Pommerening: *Die Dramatisierung von Innenwelten im Film*, 2012, S. 100.
[317] Vgl. Eder: *Die Figur im Film*, 2008, S. 607.
[318] Vgl. Brauerbach: Sein und Schein, 1994, S. 40.
[319] Powrie, Phil/Davies, Ann/Babington, Bruce: Introduction. Turning the Male Inside Out. In: Powrie, Phil/Davies, Ann/Babington, Bruce (ed.): *The Trouble with Men*. Masculinities in European and Hollywood Cinema. London/New York: Wallflower Press 2004, S. 1–15, hier S. 13. Zitiert nach: Chapman, Rowena: The great pretender: variations on the New Man theme. In: Chapman, Rowena/Rutherford, Jonathan (ed.): *Male Order*: Unwrapping Masculinity. London: Lawrence and Wishart 1996, S. 225–248, hier S. 235.
[320] Neale: *Masculinity as Spectacle*, 1983, S. 14.
[321] Ebd., S. 8.

> »Male homosexuality is constantly present as an undercurrent, as a potentially troubling aspect of many films and genres, but one that is dealt with obliquely, symptomatically, and that has to be repressed. While mainstream cinema, in its assumption of a male norm, perspective and look.«[322]

Durch die Nahaufnahme von einzelnen Körperpartien, den *Close-ups*, kommt es laut Mulveys Theorie zur Fragmentierung des (weiblichen) Körpers und damit zur Sexualisierung. Im klassischen Hollywoodfilm vom Ende der zwanziger bis Mitte der fünfziger Jahre finden sich beispielsweise häufig *Close-ups* von Frauen. Durch die Nahaufnahmen wird das detailgenaue Betrachten der Frauenkörper gefördert und im Gegensatz zu den handlungstragenden (männlichen) Figuren werden sie zu reinen Bildern stilisiert. Mulvey argumentiert weiter, dass sobald eine weibliche Figur im *Close-up* erscheint, es zum Stillstand kommt und die Handlung aussetzt. Die Erzählung macht in diesem Augenblick eine Pause und der Preis für die weibliche Figuren sind einerseits ein eingeschränkter Handlungsraum und andererseits ihre Festlegung auf das reine Angeschaut-Werden und somit einer männlichen Blickcodierung. Was genau passiert in der vorliegenden Filmszene durch den homosexuellen Blick von George? Was bedeutet das für die männlichen Figuren und die Inszenierung ihrer Männerkörper? Und zuletzt wie wirkt sich dies auf die Rezipienten aus? Mercer kommt durch die Besprechung der homoerotischen Darstellung in Robert Mapplethorbes Fotoarbeiten zu dem Schluss, dass die aktiv/passiv-Hierarchie des Blicks, der auf ein Objekt des sexuellen Begehrens gerichtet ist, durch das Wegfallen der Geschlechterdifferenz weniger rigide codiert ist:[323]

> »The implications of this overt and newly acceptable male-on-male looking are described […] as a ›ruptural organisation of spectatorship‹ which he [Sean James Nixon; Anm. d. V.] describes as drawing on ›forms of looking formerly associated with gay men, without re-inscribing the binary split between gay and straight‹. This new spectatorship, whereby men can look openly at the bodies of other men, was reinforced within the popular cinema of the period.«[324]

Die Blickgesetze, die bisher für den Film gelten, werden also außer Kraft gesetzt und revidiert. Falls es männlichen Blicke sind, die die (Haupt-)Figuren zuerst treffen und sie als Objekt der Begierde und der erotischen Kontemplation etablieren, dürfen sie hierbei auch weich, passiv und ebenso schön sein wie weibliche Figuren. Dieses Indiz spricht für die historische Veränderung von Schönheitsidealen und deren Verteilung auf die Geschlechter: »The naked male body, figures the power of […] sexual chaos, mystery, the unknown and homosexuality.«[325] Aber auch die Inszenierung des nackten Männerkörpers in den immer wiederkehren-

---

[322] Neale: *Masculinity as Spectacle*, 1983, S. 15.
[323] Vgl. Braidt: *Film-Genus*, 2008, S. 61.
[324] Gibson, Pamela Church: Queer Looks, Male Gaze, Taut Torsos and Designer Labels: Contemporary Cinema, Consumption and Masculinity. In: Powrie, Phil/Davies, Ann/Babington, Bruce (ed.): *The Trouble with Men*. Masculinities in European and Hollywood Cinema. London/New York: Wallflower Press 2004, S.176–186, hier S. 179. Gibson bezieht sich hier und zitiert Nixon, Sean James: Hard Looks. Masculinities, Spectatorship and Contemporary Consumption 1996, S.201.
[325] Clum: *Still Acting Gay*. 2000, S. 22.

den Traumsequenzen, folgt einer narrativen Lust. Entgegen den herkömmlichen Inszenierungsgewohnheiten wird hier kein Frauenkörper dem männlichen Blick ausgesetzt, sondern ein nackter Mann wird ähnlich einem *Pin-up* den unterschiedlichst gestalteten Blickstrukturen der verschiedensten Rezipienten ausgeliefert. Fords Film forciert ebenso den männlichen, wie den weiblichen Blick durch die Kameraführung und die Rezipientinnen werden in die Rolle des männlichen Protagonisten versetzt. Durch den Fokus auf viel ausgestellte männliche Körperlichkeit lässt der Film die Identifikation der Frauen zu und somit auch eine weibliche Betrachtungsweise. Somit erfolgt die Umkehr in einen weiblich-begehrenden Blick. Eine weiblich-heterosexuelle, ebenso eine männlich-homosexuelle Betrachtungsweise ist hier einfacher als die eines männlich-heterosexuellen Blickes.

Das Zusammentreffen von George mit dem Gigolo Carlos wird durch das gegenseitige Erblicken und ein beiderseitige Erkennen ihres homosexuellen Begehrens losgetreten. Carlos erblickt George und schreitet unbeirrt zur Tat. Kurz darauf, während des gemeinsamen Tabakkonsums, tastet George mit seinem Blick jeden Quadratmillimeter Haut von Carlos Gesicht ab. Er betrachtet intensiv dessen Augen und Lippen, insbesondere Carlos Mund wird ästhetisiert, während er sinnlich der Tabakrauch ausatmet. Die Kameraaufnahmen zerlegen Carlos Gesicht in Einzelteile und fetischisieren ihn in den einzelnen *Close-ups*. Die Fetischisierung suggeriert eine sexuelle Erregung und die Zigarette dient zusätzlich als ein Phallussymbol. Diese Einstellungen referieren auf die rauchende *femme fatale* im *Film noir*: »The smoking woman (in particular the femme fatale of film noir) is a classic indication of a kind phallic or repressed sexual undercurrent.«[326] Damals war es Frauen gesellschaftlich untersagt öffentlich zu Rauchen. Der Tabubruch verlieh dem Bild einer rauchenden Frau zusätzliche Erotik: »Actresses like Marlene Dietrich, Joan Crawford, and Lauren Bacall glamorized already erotic notions of tobacco use.«[327] Auch Kennys blonde Freundin Lois raucht in jeder ihrer Einstellungen genüsslich und provokant eine Zigarette nach der anderen, sogar während Georges Vorlesung. Die Doppelcodierung von Zigaretten dient als übermarkiertes Symbol für ein Objekt der Begierde und auch als ein Zeichen sexuellen Selbstbewusstseins. Die fetischistische Skopophilie in *A Single Man* verstärkt die physiognomische Schönheit der männlichen Objekte, ebenso wie die der weiblichen und verwandelt sie in etwas in sich selbstbefriedigendes, da der erotische Instinkt lediglich allein auf den Blick fixiert ist. Der Voyeurismus wird dagegen mit Sadismus assoziiert, denn das Vergnügen liegt darin, jemanden Schuld zuzu-

[326] Cornea, Christine: *Science Fiction Cinema*: Between Fantasy and Reality. Edinburgh: Edingbiurgh Univ. Press 2007, S. 222.
[327] Pancrazio, James J.: *The logic of fetishism*: Alejo Carpentier and the Cuban tradition. Lewisburg: Bucknell Univ. Press 2004, S. 99.

schreiben und deswegen Kontrolle und Unterwerfung der ‚schuldigen' Person herbeizuführen.[328] Das gemeinsame Rauchen von George und Carlos wird bewusst zur Demonstration der darunter liegenden, sexuellen Motivation von Carlos benutzt, George als Freier zu gewinnen. Ford arbeitet mit dem Filmcode vom Austausch intensiv lasziven Blicken und markiert damit Carlos sexuelle Begehren, um es schnell, unmissverständlich und effizient an George zu kommunizieren. Aber Carlos Verlangen verdunstet wie der Rauch seiner Zigarette: George geht auf seine Avancen nicht ein.

Der Punkt des Erblickens und somit das Erkennen ist aufgrund der Thematik von Homosexualität sehr interessant. Dies deutete sich während der *Minority Speech* an, in der George sich zu einem leidenschaftlichen Exkurs über die fundamentale Angst, Furcht und Unsicherheit der Majorität vor einer (unsichtbaren) Minorität hinreißen lässt. Er spricht indirekt über homosexuelle Minderheiten. Indessen fokussiert er immer wieder intensiv und eindringlich durch die Brille hindurch mit seinen Augen zwei Studenten und suggeriert damit nonverbal den Rezipienten deren homosexuelles Begehren. Durch das *Close-up* auf Georges Gesicht mit einem wissenden und missbilligenden Blick übernehmen die Rezipienten eine aggressive Form des Voyeurismus auf die beiden abgesonderten und homosexuellen Männer.

Dem Gegenüber direkt in die Augen zu blicken, steht für das gegenseitige Erkennen und Anerkennen des gleichen Begehrens, das durch das Erblicken und die Erwiderung des Blickes bestätigt wird: »The gaze (or look) is the primary measuring stick for imagining gay male identity in the social imaginary.«[329] In der Erinnerungssequenz von George und Jims Kennenlernen wird dies demonstriert. Ohne viele Worte, allein durch das Erblicken, ist zwischen den beiden alles gesagt. Sie haben sich gesehen, den Blick des anderen erwidert und sich so beide der Absichten des anderen versichert. Somit wurde die Inszenierung eines besonderen Augenblickes, nämlich der Liebe auf den ersten Blick, und dem gegenseitige Ansehen, miteinander kombiniert. Das Sehen ist gleichsam die Erkenntnis und das Erkennen der Wahrheit. Das spielt immer wieder in *A Single Man* mit hinein, wenn Augen und Blicke inszeniert werden. Das Versichern des eigenen Selbst, der eigenen Identität durch das Gegenüber, ist wichtig für die Entwicklung. Dies legt George nahe mit: »If you look closely.«[330] Worüber er mit Kenny in der Bar spricht: »To truly connect with another person.«[331] Die wenigen Male in seinem

[328] Vgl. Leibetseder: *Queere Tracks*, 2010, S. 143.
[329] Mancuso, Luke: *Brokeback Mountain* and the History of the Future of the Normal. In: Juett, JoAnne C./Jones, David (ed.): *Coming Out to the Mainstream*. New Queer Cinema in the 21st Century. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars 2010, S. 91–112, hier S. 101.
[330] Ford/Scearce: *A Single Man*, 2009, S. 79.
[331] Ebd., S. 79.

Leben, in denen er sich mit einem Menschen tatsächlich eng verbunden fühlen konnte, fanden ihren Ausdruck in intensiven Augenblicken.

George versucht sich auch immer wieder bestimmten Blicken zu entziehen, besonders denen seiner Nachbarn, denn deren Blicke sind (ver-)urteilende Blicke. Diese Blicke suggerieren das Erkennen einer Wahrheit, die Wahrheit seine Homosexualität betreffend. Sie erkennen ihn als den, der er ist. Auch das Spiegeln in den Augen eines Kindes, besonders in den großen blauen Augen der kleinen Jennifer Strunk wird das verdeutlicht. Seine Blicke in die Augen seiner Nachbarn ermöglichen es ihm auch, hinter das aufgesetzte Lächeln der Gesellschaft zu blicken. Es offenbaren sich ihm die Gedanken seiner Mitmenschen über ihn, und er erlangt dadurch einen Zustand völliger Klarheit über deren gesellschaftliche Ansichten und moralischen Haltung.

Der Höhepunkt der erotischen Darstellung eines männlichen Körpers innerhalb der Filmhandlung erfolgt durch das völlige Entkleiden von Kenny, einem buchstäblichen Striptease, vor Georges Augen. Der jüngere Mann versucht, den älteren Mann zu verführen. Die intime Nähe, die daraus resultiert, vermittelt sich über Blicke und Gesten. Insofern ist Kenny eine Projektionsfläche für Georges heimliche oder uneingestandene Sehnsüchte und Wünsche. Das Doppeldeutige zwischen Anziehung und Abstoßung sowie der mysteriöse Vergnügen des Unbestimmten, von der Musik unterstützt, kennzeichnet auch umgekehrt die Beziehung zwischen Kenny zu seinem Professor. Vorbereitet bereits eine Sequenz zuvor durch das gemeinsame Nacktbaden der beiden Männer im Meer. Hier ist ein junger Mann als Sexualobjekt das Leitmotiv der erotischen Darstellung. Der Blick von George ruht auf ihm und steht für sein männliches, homosexuelles Verlangen und Begehren, das ihn bezeichnet. Kennys visuelle Präsenz läuft der Entwicklung des Handlungsstrangs zuwider, der Moment erotischer Kontemplation lässt den Handlungsfluss aber nicht gefrieren. Seine Präsenz steht nämlich mit der Geschichte im Zusammenhang. Was bewirkt und repräsentiert er? Kenny löst Liebe und Angst beim melodramatischen Helden aus, beziehungsweise das Interesse, das er für ihn empfindet und ihn so handeln lässt, wie er handelt. Der junge Mann an sich hat hier keine tiefere Bedeutung. Er ist ein erotisches Objekt für den männlichen Hauptprotagonisten und ein erotisches Objekt für die Rezipienten. Die Spannung wechselt in dieser Szene zwischen den Blicken auf beiden Seiten hin und her.[332]

Die physiognomische Schönheit der männlichen Nebenfiguren von Kenny, Carlos und auch von Jim, und deren Inszenierung kann durchweg als ein weibliches Attribut und Effeminierung verstanden werden, muss deswegen aber nicht als ein Nachteil innerhalb der Macht-

[332] Vgl. Mulvey: *Visuelle Lust und Narratives Kino*, 1980, S. 36–37.

strukturen ausgelegt werden: »The ideal man is one who partly de-masculinised in order to be partly feminized; who is *deconstructed* to be *reconstructed* … Wounding makes men more accessible to […] imagination.«[333] Um es mit Susan Sontags Worten auszudrücken:

> „Die raffinierteste Form des sexuellen Reizes besteht (ebenso wie die raffinierteste Form des sexuellen Genusses) in einem Verstoß gegen die Natur des eigenen Geschlechts. Das Schönste am männlichen Mann ist etwas Weibliches, das Schönste an einer weiblichen Frau ist etwas Männliches …“[334]

George reduziert sein homosexuelles, männliches Begehren auf das reine voyeuristische Beobachten und fetischisiert die anderen männlichen Figuren. Mulvey argumentierte, dass entsprechend den Prinzipien der herrschenden Ideologie, der Mann nicht zum Sexualobjekt gemacht werden kann und sich daher auch weigert, den Blick auf exhibitionierende Geschlechtsgenossen zu richten. Daraus kann geschlussfolgert werden, dass die herrschenden gesellschaftlichen Ideologien und Konventionen nicht mehr nur durch patriarchale, heterosexuelle Normen geprägt sind, sondern sich in den letzten Jahren verändert haben.

Das Einsetzen von Blicken ist in *A Single Man* nicht nur zwischen Männern gewehrleistet. George betrachtet auch Frauen und deren Schönheit intensiv. Entweder die Sekretärin im College, eine unbekannte Passantin auf dem Parkplatz vom *liquor store* oder seine Nachbarin Susan Strunk und ihre Tochter Jennifer. In der Sequenz mit Charley wird durch sehnsuchtsvolle Blicke ihrerseits ihr Verlangen nach George verdeutlicht und für die Rezipienten gewährleistet. Zum einen bedarf die Beziehung der beiden keinerlei besonderen Erkennens, zum anderen bestätigt George aufgrund der platonischen Beziehung der beiden keine visuelle, erotische Blickstruktur von Charley. Nur bei der Verabschiedung an der Flügeltür wird ein besonderer Moment zwischen den beiden inszeniert, wenn Charley Georges Blick zum letzten Mal ausgesetzt ist und dieser Eindruck für immer in Georges Erinnerung verbleiben wird. Die Eingangstür fällt zu und Charley verschwindet für immer aus seinem Blickfeld.

Georges männlicher Blick wird in *A Single Man* stets durch den Einsatz einer besonderen Farblichkeit unterstützt. Die Farbdramaturgie, wie bereits im Kapitel zur melodramatischen Farbinszenierung dargelegt, komplettiert und unterstützt seine subjektiven Blickstrukturen. Durch die Blicke versichert sich George in den technicolor-gesättigten Momenten der eigenen Sichtbarkeit. Die durch die Schönheit der Welt entfacht werden und er darin eine sichere Zuflucht vor der Trostlosigkeit findet. Bevor der wieder in der ‚grauen' Realität unsichtbar wird. Besonders in Gegenwart von Kenny fühlt er sich und wird er wieder sichtbar.

---

[333] Powrie/Davies/Babington: Introduction, 2004, S. 13. Zitiert nach: Kirkham, Pat: Loving men: Frank Borzage, Charles Farrell and the reconstruction of masculinity in 1920s Hollywood cinema. In: Pat Kirkham and Janet Thumim (ed.): *Me Jane: Masculinity, Movies and Woman*. London: Lawrence and Wishart 1995, S. 94–112, hier S. 107.
[334] Sontag: *Kunst und Antikunst*, 1999, S. 326.

Die Bedeutung des Wortes ›invisible‹ wurde in der vorangegangen Analyse mehrfach betont. Denn zwei deutlich jüngere Männer versuchen George mit den Worten ›We are invisible‹ zu be(un)ruhigen. Zuerst sagt Jim, die Liebe seines Lebens, diese Worte nachdem Jim George gegen seinen Willen geküsst hat. George befürchtet, die homophoben Blicke der Nachbarn könnten sie treffen. Das zweite Mal spricht Kenny den Satz aus, nachdem er zusammen mit George nackt im Pazifik gebadet hat. Obwohl George sich eine Platzwunde zugezogen hat und fast ertrunken wäre, ist seine einzige Sorge, dass jemand zwei nackte Männer nachts zusammen am Strand sehen könnte. Diese Art der notwendigen Unsichtbarkeit sollte für Homosexuelle nicht mehr ein erzwungener Teil ihrer Identität sein, aber dieses Verfahren wurde jahrhundertelang praktiziert und gehört (leider auch heute immer noch) zu den allgemeingültigen homosexuellen Praktiken, um sich den Blicken einer homophoben Gesellschaft zu entziehen. Homosexuelle waren in den frühen sechziger Jahren tatsächlich noch unsichtbar, zumindest unsichtbar in den Augen der Gesellschaft, die sie einfach nicht zur Kenntnis nehmen wollten. Mit größter Mühe und ganz bewusst wurde alles, was nicht in das enge Korsett von Normen und Konventionen passte ignoriert und übersehen. Wenn die Gesellschaft nicht wegsieht, dann ist ihr Blick auf Homosexualität von Angst und Verachtung erfüllt und sieht nichts anderes als Krankheit und Degeneration. Die Unsichtbarkeit ist durchaus ein adäquater Schutzmechanismus, birgt aber auch die Gefahr des gesellschaftlichen Ausschlusses mit sich. *A Single Man* thematisiert und verhandelt genau dieses Dilemma im Kontext der sechziger Jahre für die gegenwärtigen Rezipienten:

> »We can not locate our spectator desire securely on one side of the temporal divide or the other: are we anchored in the sixties, are we unspooling our own desires in the present, or are we projecting an unconstructed future set of possibilities?«[335]

Homosexuelle existieren, aber da lange Zeit nicht über sie gesprochen wurde, waren sie nie sichtbar, zumindest nicht als Homosexuelle. Es gab sie weder im Film noch in der Realität explizit, denn erst durch die Verbindung einzelner Merkmale und aus der Zusammensetzung punktueller Codes wurden sie sichtbar gemacht. Durch die Fiktionalisierung Homosexueller in den Medien von der Literatur über den Film bis zum Fernsehen werden die Hinweise ästhetisiert, um sie zusammen als Spuren homosexuellen Begehrens zu lesen.[336] Emcke beschreibt in autobiografischer Weise ihre persönliche Anleitung für eine Ausformung von *camp* und *gay sensibility*:

[335] Mancuso: *Brokeback Mountain* and the History of the Future of the Normal, 2010, S. 96.
[336] Vgl. Emcke: *Wie wir begehren*, 2012, S. 71.

> „Es gab Schichten der Wirklichkeit, offen zugängliche und verborgene, und wer sich für die verborgenen Schichten interessierte, brauchte Helfer, die einen zu unterweisen wußten in der Kunst, sich durch das Zugängliche nicht ablenken zu lassen, es brauchte Hinweise nicht auf Phänomene in der Welt, sondern auf Sprachen, mit denen sie zu erschließen wären, auf dem Wege, die Schichten abzutragen und zu entblättern, um zu anderen Wahrnehmungen der Wirklichkeit zu gelangen."[337]

Durch die bloßen Andeutungen und dadurch, dass das Eigentliche – die Homosexualität – selbst nie benannt wird, bleiben sie weiterhin versteckt, auch heute noch. Daraus resultiert:

> „Sie wurden einerseits erkannt, aber nicht anerkannt. So entkoppelte sich die Lust von der Identität: Es gab Homosexuelle, aber ihre Homosexualität selbst wurde nicht erfasst."[338]

Im Medium Film tauchte Homosexualität lange Zeit nicht als Homosexualität, Stichwort: Homoerotik[339] auf, sondern nur als das Leiden daran. Dieses Begehren existierte zwar, war aber unausgesprochen und nur als Qual sichtbar. Als Unmögliches, das die Figuren gleichermaßen zum Opfer der Projektionen ihrer Umwelt, wie ihrer eigenen Lust machte:

> „Das Begehren, das sie auszeichnet und unterschied, das Merkmal, durch das sie anders sein sollten, das Begehren selbst, wurde niemals angesprochen."[340]

Sie bleiben unbestimmt und unsichtbar als „Wesen der Imagination"[341] und nicht der Anschauung. Zehn Jahre nach der Erstveröffentlichung von *A Single Man* erschien 1974 die großangelegte, empirische Untersuchung *Der gewöhnliche Homosexuelle*[342] und fragte:

---

[337] Emcke: *Wie wir begehren*, 2012, S. 71.
[338] Ebd., S. 71.
[339] Das Spiel mit und der Begriff der Homoerotik impliziert eine problematische Geschichte und beinhaltet bis heue eine Art terminologischer Verlegenheitslösung. Er findet immer dann Verwendung, wenn der anstößige Begriff der Homosexualität durch etwas harmloseres, weniger explizit sexuelles ersetzt werden muss und dabei mehr nach unschuldiger Schwärmerei klingt, wobei natürlich ist dasselbe gemeint. Im Film wird Homoerotik verwendet für das unterschwellige, indirekte Evozieren gleichgeschlechtlichen Begehrens. Es wird aber Homosexualität gemeint, aber nie direkt angesprochen. Entweder aufgrund von Zenzur-Befürchtung oder ein bürgerliche Mainstream-Publikum zu überfordern. An ein heterosexuelles Publikum richten sich die negativen Schilderungen des Begehrens und darunter werden gängige Vorurteile mit abschreckender Funktion verhandelt. Die positiven Schilderungen richten sich an ein homosexuelles Publikum, sind in Mainstream-Produktionen behutsam gestreut, aber umso höher codiert. Dadurch werden die Rezipienten herausgefordert durch entsprechende visuelle und verbale Codes eine zweite Lesart zu entdecken (camp & gay sensibility). Oder: homoerotische Deutungen entstehen aufgrund von tatsächlicher Homosexualität und immer wieder aus der Angst vor ihrem Vorhandensein. Die ‚Nutzlosigkeit' von Frauen im Buddy-Film war ein Grund dieser Angst. Wenn ein Film die Buddy-Beziehung plötzlich deutlich und absichtlich homosexuell macht und aufzeigt, warum die Existenz körperlicher Homosexualität die ‚saubere' Beziehung zwischen Männern zerstört. Die Anziehungskraft der Buddy-Beziehung auf heterosexuelle Männer hatte immer im Entkommen aus dem Rollenspiel von Männern und Frauen bestanden, es war eine sichere neutrale Gefühlszone ohne das Risiko der Verwirrung. Die Möglichkeit, dass sich Sexualität in so eine Beziehung drängt, vermasselt die Situation hoffnungslos. Vgl. Russo: *Die Schwule Traumfabrik*, 1990, S. 66ff +121.
[340] Emcke: *Wie wir begehren*, 2012, S. 68.
[341] Ebd., S. 69.
[342] Dannecker, Martin/Reiches, Reimut: *Der gewöhnliche Homosexuelle*. Eine soziologische Untersuchung über männliche Homosexuelle in der Bundesrepublik. Frankfurt: Fischer 1974. Die erste Untersuchung, die den gesamten Lebenszusammenhang Homosexueller in den Blick nimmt und den Zusammenhang von individuellem Triebschicksal Homosexueller und dem sozialen Zwang, dem sie ausgesetzt sind, im Einzelnen aufzeigt.

> „Nicht nach der *Entstehung der Homosexualität* (im Sinne der außschließlichen sexuellen Anziehung durch gleichgeschlechtliche Objekte), sondern nach den gesellschaftlichen Bildungsgesetzen und Zwängen, die einen Mann (der solche Anziehung spürt und realisiert) *zum Homosexuellen machen*.“[343]

Hiermit wurde konterkariert, was es bisher nie gab, nicht weil es nicht existiert, sondern nicht als solches wahrgenommen wurde – den gewöhnlichen Homosexuellen.

Die Mehrheit der Lust am schönen Mann beziehen die Rezipienten aus den Blicken in *A Single Man* und als das Fazit zur geschlechtsspezifischen Blickdifferenzierung, Blickinszenierung und der Schaulust in *A Single Man* kann angemerkt werden: Ford gibt sich in mehrfacher Hinsicht der Sinnlichkeit des Sehens hin, die einer eindeutigen Fixierung entgegensteht und variiert. Der männliche Körper als Objekt des Begehrens und die Blicke, die dieses Begehren evozieren, durchziehen den Film in ihrer motivischen Verschränkung. Sowohl Kenny als auch Carlos blicken George lange, intensiv, offen, direkt und fordernd an und ihr Begehren, das sie durch den Blickkontakt ausdrücken, wird bestraft. George schläft mit keinem der beiden Männer. Es werden mehrmals nackte Männerkörper gezeigt. Meistens werden sie durch eine Reihe von Detailaufnahmen auf Gliedmaßen, Muskeln, Haut und Haare als Gegenstand erotischer Faszination inszeniert. Interessant ist, dass sie jeweils konventionell aufgrund der Handlung motiviert sind, nackt zu sein, ebenso ist Kennys Striptease begründbar durch die Narration. Im subjektiven Wechselspiel mit dem Auge der Kamera teilt Ford die Lust des Voyeurs zugleich mit seinem Protagonisten George und dadurch den Rezipienten. Der Filmemacher inszeniert seinen Helden immer wieder in intimen Posen, unter der Dusche oder im Bett, um seinen homosexuellen Obsessionen Ausdruck zu verleihen. In Fords ‚Kino der Blicke‘ und der unausgesprochenen Gefühle verdichtet sich gerade darin eine ambivalente (homo-)erotische Atmosphäre. Georges Blicke scheinen nicht nur auf die kontrollierende Fixierung gerichtet. Er kultiviert den erotischen Blickaustausch, der nicht mit Machtausübung oder Beherrschung zusammen fällt. George tauscht immer wieder Blicke aus, insbesondere mit Männern, die vibrieren, aber folgenlos bleiben. Er kultiviert einen masochistischen Voyeurismus. Die Situationen bleiben immer in einem spannungsvollen Schwebezustand. Die Blickqualität und die damit einhergehende Macht beruht auf der Oszillation zwischen aktiv und passiv und zwischen Objektgerichtetheit und Ichbezogenheit. Georges erotischer Blick ist gekennzeichnet durch die Ambivalenz und die Gegenseitigkeit. Er wird oftmals als Blick im Blick inszeniert und Machtausübung und Objektbeherrschung kommen dabei kaum zum Ausdruck. Georges besonderer Blick korrespondiert auf der narrativen Ebene einen Konflikt zwischen Begehren und Realitätsprinzip. Denn sein Begehren kollidiert mit den sozialen Normen einer männlichen heterosexuellen Identität:

---

[343] Dannecker/Reiches: *Der gewöhnliche Homosexuelle*, 1974, S.10.

> „Identitäten sind nicht einfach frei gewählt, Identitäten sind auch konstruiert, zugewiesen, zugeschrieben, sie kommen mit Beschränkungen daher, mit einer Geschichte der Kriminalisierung, mit Denunziation und Vernachlässigung, sie sind gekoppelt an Ressentiments, an Unwissenheit, an Überzeugungen, und diese werden zitiert und weitergereicht, in Witzen, hinter vorgehaltener Hand, in Verklemmtheit oder Verachtung, sie werden weitergereicht von Generation zu Generation, in Schulbüchern oder Adoptionsgesetze, in Filmen oder Tischordnungen.“[344]

Die Leidenschaft von George mündet in Selbstzerstörung, weil er sich über die heterosexuell vorherrschenden Normen für Männlichkeit nicht konsequent hinwegsetzt. Er handelt zwar in seinem Interesse, indem er sich in keine (homo-)sexuellen Handlungen verwickeln lässt und wird dafür letztlich bestraft.[345] Als er erkennt oder sich eingesteht, was er tatsächlich fühlt und will, ist es bereits zu spät. George ist ein tragisch-melodramatischer Held, der schließlich an sich selbst scheitert.

A Single Man zelebriert die Lust am Schauen. Die Filmbilder zeigen eine ins technicolor-gefärbte Welt ebenso intensiv, wie sie die retrospektiven Kostüme zeigen, die perfekte Ausstattung betrachten, die Schönheit der einzelnen Gesichter feiern, ebenso wie das Schwelgen in der Atmosphäre der sechziger Jahre. Die Adaption der Erzählung im *stream-of-consciousness* von Isherwood folgt Ford konsequent indem er das Innerste seines Helden in einem Strom von makellosen Bildern offenbart. Ford findet großen Gefallen an seinen ikonischen que(e)ren Filmbildern und dem Ideal des schönen (männlichen) Körpers. Er übernimmt die Kontrolle über die jahrzehntelange Tradition des berühmt-berüchtigten *male gaze* des Hollywoodfilms mit den gesamten Möglichkeiten der lüsternen Sehnsucht und dem unterdrückten homosexuellen Begehren, dreht ihn und verweist ihn somit auf sich selbst zurück, durch die schamlose Darstellung des *gay male gaze*. Der Film vibriert aufgrund der Erregung durch die ‚unerlaubte‘ homosexuellen Verführungen des spezifisch homosexuellen Blicks: *Gay Man as Maker of Meaning and as Bearer of the Look*.[346] Die aktiven und nicht unbedingt homosexuellen Rezipienten bringen unterschiedlichste kulturelle Kompetenzen mit ein und lesen die subkulturellen schwulen Codes via *camp* und *gay sensibility*. Dadurch wird die Position der Rezipienten destabilisiert und deren Blick von dem Stillstand der Genderidentität gelöst und die Objekte der Begierde bleiben nicht weiterhin festgeschrieben.

Wenn es nach dem liberalen Wissenschaftler Kinsey[347] ginge: „Dann gäbe es überhaupt keine *Homosexuellen* auf der Welt, sondern nur Menschen, die sich mehr oder weniger, im

---

[344] Emcke: *Wie wir begehren*, 2012, S. 180.
[345] Vgl. Brauerbach: Sein und Schein, 1994, S. 58–60.
[346] Vgl. Drukman: The Gay Gaze, or why I want my MTV, 1995, S. 88–89.
[347] Die Untersuchungen von Kinsey und seinen Mitarbeitern aus den vierziger und fünfziger Jahren (1948/1953) gelten heute immer noch als die umfassendsten – und auch mutigsten – zu diesem Themengebiet. Die Untersuchungen von Shere Hite zum Sexualverhalten der amerikanischen Bevölkerung (1976/1981) werden weniger als

Grenzfall ausschließlich, *homosexuell verhalten*.“[348] Die gegenwärtigen, fließenden Übergänge der identifikatorischen Prozesse lassen zudem allen Rezipienten die Möglichkeit, die Dynamik ihres sexuellen Begehrens in Bezug auf die Filmbilder mittels eines *Queer Gaze* auszudrücken:

> „In seiner radikalsten Form löst die performative Theorie des Geschlechts die fundamentale Unterscheidung zwischen *sex* und *gender* auf, indem sie argumentiert, dass es eigentlich nur *gender* gibt. Die Unterteilung der Menschen in zwei verschiedene biologische Geschlechter ist nicht mehr als eine soziale und ideologische Konstruktion.“[349]

Somit werden die Identifikationen zwischen den einzelnen Figuren, aktiven oder passiven Rezeptions-Positionen, zu wechseln und die Lust am Schauen zu genießen ermöglicht. Die unterschiedlichen Rezipienten können sich individuelle und narzisstisch mit den Figuren auf unterschiedlichste Weise identifizieren über die sexuelle Differenz hinweg auch mit Figuren dem gleichen oder anderen Geschlechts. *A Single Man* lässt einen que(e)ren, multidimensionalen und beständig fließenden Blick zu. Somit gibt es aber sehr wohl auch den que(e)ren Blick, in dem die geschlechtlichen Positionen multipliziert werden und im *Queer Cinema* können und werden verschiedene Identitäten in einer Handlung durchgespielt. Der *Queer Gaze* kann in *A Single Man* folgendermaßen abgegrenzt werden, dass dieser nicht nur die Identität der Rezipienten sondern auch die ihrer Objekte des Begehrens untergräbt:

> »The film projects the viewer into a contestatory set of competing forms of identification as a spectator in which the terms gay and/or straight lose their social prescriptions, as presumptive fixed points of emotional alignment in the social imaginary, that is, both in/side the darkened cinema and out/side the multiplex in everyday life.«[350]

Ebenso sind die Identifikationsmöglichkeit und die Lust am Schauen für ein heterosexuelles, männliches Mainstream-Publikum zugänglich, falls die Rezipienten den Film bemerken, dann ist er »a movie about the end of the compulsory heterosexual imagination in conventional movie-going spectators.«[351] *A Single Man* verque(e)rt und bringt die Phantasie und das Begehren der Rezipienten durcheinander, während sie den Film schauen und gibt ihnen die Möglichkeit der Befriedigung von versteckten (bewusst oder unbewussten) Lüsten und Vergnügen, um sie auf dem leeren Bildschirm ihrer inneren Vorstellungskraft aufzuführen.[352] Können sich die Rezipienten einer que(e)ren Identifikation während des Sehens nicht entziehen, liegt es an ihrer eigenen Imagination, indem sie die ausgelassenen beziehungsweise nicht

---

die des Kinsey-Reports rezipiert. Vgl. Hoffmann, Dagmar: Sexualität, Körper und Geschlecht im Film. In: Schroer, Markus (Hrsg.): *Gesellschaft im Film*. Konstanz: UVK Verlagsgmbh 2008, S. 198–229, hier S. 205.

[348] Dannecker/Reiches: *Der gewöhnliche Homosexuelle*, 1974, S. 298.

[349] Es ist nur ein kleiner Schritt vom Geschlecht als Performance zum Geschlecht als Maskerade. Leibetseder: *Queere Tracks*, 2010, S. 159.

[350] Mancuso: *Brokeback Mountain* and the History of the Future of the Normal, 2010, S. 92.

[351] Ebd., S. 92.

[352] Vgl. ebd., S. 93.

vollzogenen Bilder mit spezifisch homosexuellen Handlungen und Interaktionen zuschreiben, die de facto nicht zu sehen sind, abgesehen von Küssen:

> »The shot does not register gay behavior, but the visual imagination of the viewers creates such desire in their subjective libidos, and makes them participants in any gay spectacle they have created. The viewer is already queered, seated in the slanted spectator position opened up by the fantasy space of homoerotic emotional identification.«[353]

Die Blickstrukturen als ein subversives Potential des Films versetzen die Rezipienten in die gedachte Position, mehr männlich-homosexueller Intimität zwischen den Figuren zu entwickeln als wirklich vorhanden:

> »Filling the gaps demands that all spectators perform the proscribed actions on their imaginary narrative screens, which has the potential to activate a kind of heterosexual spectator panic, a form of anxiety that disrupts naturalized heterosexual identification with an already insider viewpoint on queer desire.«[354]

Am Ende haben die Rezipienten genau einen Tag des melodramatischen Helden George verfolgt. Innerhalb dieser Zeitspanne dessen kompletten Charakter und Leben kennengelernt und erforschen können. Georges Leben wurde durch einen Schicksalsschlag aus dem Gleichgewicht gebracht und beendet. Es war nicht extraordinär, sondern wahrhaftig, durch die großen, universellen, menschlichen Themen: Tod, Trauer, Einsamkeit und Sehnsucht. Die melodramatische Literaturverfilmung verhandelte die heilende Wirkung der Liebe und gleichfalls die Unausweichlichkeit des Todes. Und am Ende: »He is purely – as the title says – a single man: A representative individual left with his own personal hell, one that Isherwood felt came ›very close‹ to his own homosexual experience«.[355] Wie der Buch- und Filmtitel *A Single Man* es nahe legt, ist George ein einzelner, alleinstehender Mann und damit ein repräsentatives Individuum, das seiner ganz persönlichen Hölle allein überlassen wurde. Der Film erzählt, wie jemand, nachdem er das letzte, was er als lebenswert empfand, verloren hat, wieder Lebensmut gewinnt. Es geht um das Gefühl der Fremdheit und Einsamkeit in der Gesellschaft, denn das Thema ist ohnehin nicht Homosexualität. Aber bislang war Homosexualität bei einem Filmhelden nie nebensächlich oder selbstverständlich.

[353] Mancuso: *Brokeback Mountain* and the History of the Future of the Normal, 2010, S. 98.
[354] Ebd., S. 99.
[355] Bristow: ‚I am with you, little minority sister', 1999, S. 161.

Resümee und Ausblick

Filme sind wie Romane, Musik, Gemälde und andere Formen kreativer Arbeit kulturelle Leistungen und kulturelle Produkte, die Mitglieder einer Gesellschaft erzeugen und die von der Gesellschaft beziehungsweise den Individuen singulär oder kollektiv rezipiert, akzeptiert, gelobt, kritisiert oder auch abgelehnt werden. Filme reihen Texte und Bilder aneinander, sie unterlegen oder akzentuieren die laufenden Bilder mit Musik. Dieses komplexe Bild-Klang-Erlebnis offeriert den Rezipienten eine Gegenwart, die de facto nicht ihre ist, aber für einen gewisse Zeit und in bestimmter Weise ihre werden kann.[1] Filme vermitteln und suggerieren Gegenwarten, sie:

> „sind aus historischer, kulturwissenschaftlicher, psychologischer und soziologischer Perspektive betrachtet grundsätzlich wertvolle Zeitzeugnisse, die Ereignisse, Menschen und demzufolge Charaktere im Kontext der jeweiligen Gegenwart in Bild und Wort festhalten. […] Filme speichern Informationen der Gegenwart, in der sie erstellt worden sind. […] Populäre Filme jeglicher Art und Gattung lassen somit Rückschlüsse auf die zeitgenössische Ethik, Moral und den Humor, die Werte und die Ideale einer Gesellschaft zu, auch wenn diese in Filmen nicht nur wiedergespiegelt und repräsentiert, sondern gleichwohl transformiert und abgewandelt werden.“[2]

Für Filme gibt es in der Regel nicht *eine* sondern stets *mehrere*, nicht selten *unzählige* Bedeutungszuschreibungen. Das Lesen und Deuten dieser Bedeutungszuschreibungen steht im Zusammenhang mit den kulturellen, gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnissen und Ideologien. In die individuelle Interpretation der Rezipienten fließen ihre Erfahrungswelt, ihr Wissen über die Welt und ihre Wirklichkeit ein, die sie sich im Kontext ihrer individuellen und gesellschaftlichen Entwicklung angeeignet haben. Hierbei spielen *sex*, *class*, *race* und *gender* eine bedeutende Rolle.[3] In Filmen, wie auch beispielsweise in Romanen, werden bewusste und unbewusste Träume und Traumata verarbeitet, Sehnsüchte gelebt, Wünsche und Bedürfnisse formuliert. Sie bieten die Möglichkeit, Ängste zu artikulieren und auszuleben, Fanatasien zu visualisieren und Tabubrüche mehr oder weniger sanktionsfrei vorzunehmen.[4] Filme „stellen Situationen heraus, die direkt oft nur schwer faßbar sind, die uns aber zeigen, was wir unter der Oberfläche über uns selber denken.“[5] Sie dienen als Quelle des Wissens über Gesellschaft. Wenn im Verlauf der vorliegenden Arbeit das *in* Filmen oder *über* Filme vermittelte Wissen zu Sexualität, Körper und Geschlecht analysiert und verhandelt wurde, dann wurden diese Untersuchungen im Wesentlichen bestimmt durch das angeeigenete, subjektive Wissen und die wissenschaftliche Auseinandersetzung des Verfassers, welche geprägt sind von dessen persönlichen und beruflichen Erfahrungen.

---

[1] Vgl. Hoffmann: Sexualität, Körper und Geschlecht im Film, 2008, S. 198.
[2] Ebd., S. 198–199.
[3] Vgl. ebd., S. 199–200.
[4] Vgl. ebd., S. 201.
[5] Kracauer: Filme mit einer Botschaft, 1974, S. 249.

Abschließend werden die vier großen inhaltlichen Teile der vorliegenden Arbeit – die theoretische Basis und die drei Filmanalysen – nochmals veranschaulicht. Dabei fallen unzweifelhaft noch einige offene Punkte, Themen und Problemstellungen auf, die hier nochmals angerissen werden. Diese Schlussfolgerung ist weder eine Art der Zusammenfassung oder ein Abriss der erzielten Ergebnisse, noch ein symmetrisches Gegenstück zur Einleitung und bildet daher auch weniger eine Kurzform der Arbeit oder der durchgeführten Analysen. Die folgenden Überlegungen und Ausführungen blicken auf die Zielsetzung, schauen auf die erbrachten Ergebnisse, um daran anschließend auf die kollektive Erkenntnis- und Aussagekraft der drei melodramatischen Filme einzugehen.

»Critics and historians of moving images have often been blind to the forest of melodrama because of their attention to the trees of genre.«[6] Die vorliegende Arbeit illustriert, dass das filmische Genre des Melodrams sich auch außerhalb der vierziger und fünfziger Jahre im Hollywoodkino weiterfortsetzt. Ebenso die Art und Weise, in der sich die stilistischen Techniken, die ursprünglich Douglas Sirk zugeschrieben werden, von unter anderem Rainer Werner Fassbinder weitergeführt wurden und sich nun in einer neuen Generation von Filmemachern, wie hier exemplarisch, doch nicht per se repräsentativ, sondern eher symptomatisch an Todd Haynes, Stephen Daldry und Tom Ford zeigen. Die drei ausgewählten Regisseure sind selbst von den unzähligen Debatten um das Konstrukt des Melodrams innerhalb der Filmkritik, -rezeption, und -forschung geprägt. Die Äußerung von Haynes über die Vorbildfunktion von Sirk, den Einsatz melodramatischer Mittel und der Aussagekraft von *Far From Heaven* kann auch auf *The Hours* und *A Single Man* übertragen und geltend gemacht werden:

> »The sense of interiority, so essential to identification, is not what draws us in to melodrama. The heroines of Douglas Sirk do not direct our gaze; the camera stands outside them. Instead, classic identification is replaced by a broader awareness, a recognition – at times, a deeply emotional one – of the social dynamic at work. This is why *Far From Heaven* the love and the pain depicted is almost too big for any single character to contain. So it spills into the music, the wardrobe and decor, the colors and shadows on the screen. The style allows expressions to be spread into nonverbal arenas, displacing the desire and villainy of the characters onto, literally, the walls and the clothes – even the narrative forms – they inhabit. This is how, as Mary Ann Doane writes, ›mise-en-scene, music, and lightning absorb the function of signifying interiority‹ and how, in this invocation of the social sphere, the best melodramas reveal how social – how ›political‹ – our feelings can be. Perhaps by honoring the tender muteness of Sirk's films (and his characters), their insistence on showing versus telling, combined with their even lack of moralism, *Far From Heaven* is able to elicit our concern with the same respect it extends to its characters.«[7]

Die vorliegenden Filmanalysen haben die Notwendigkeit eines umfassenden und progressiven Theorierahmens gezeigt, in dem das Melodram verstanden werden muss als ein Ansatz, der nicht allein innerhalb der Grenzen des *family melodrama* gezwungen ist, oder durch Diskurse

[6] Williams, Linda: Melodrama Revised. In: Browne, Nick (ed.): Refiguring American film genre: history and theory. Berkeley: Univ. of California Press 1998, S. 42–88, hier S. 60.
[7] Haynes: Three Screenplays: An Introduction, 2003, S. xi–xii.

um *Auteur*-Debatten, die Genretheorie, einer neomarxistisch-ideologischen Kritik oder ausschließlich nur die feministische Filmwissenschaft betreffend. Zudem hat sich gezeigt, dass ein Ansatz benötigt wird, entwickelt und gestützt auf die Literatur, um darauf, hinsichtlich des filmischen Melodrams, aufbauen zu können. Trotz der Tatsache und des Status‘ der Literaturverfilmung ist dies nicht nur schlüssig, sondern hat sich durchweg als ein positiver und produktiver Anknüpfungspunkt erwiesen. Die geleistete Historisierung setzt bei der Figur der Ariadne in der Literaturgeschichte an. Die mythologische Figur der Ariadne bot eine faszinierende Einladung für einen fruchtbaren Anschluss an die melodramatische Urmutter. Darüber hinaus wurde die gattungsgeschichtliche Entwicklung vom Bühnenmelodram, als Überleitung und als Einflussnahme zum Genre des filmischen Melodrams verfolgt. Zusätzlich ist erkannt worden, in welcher Weise das Melodram sich selbst manifestiert und sich dabei genreübergreifend mit den Rezipienten verbindet, durch die besonders auffälligen stilistischen Mittel entwickelt, um Emotionen und Empathie, als auch Ironie und Pathos, hervorzurufen. Diese Möglichkeit des Denkens über das Melodram, als einer Art der Sensibilität und nicht nur als ein Genre oder einem Stil, konnte dabei ebenfalls erforscht werden.[8] Dabei fiel der Fokus mittels der Beschäftigung mit Laura Mulvey und der feministischen Filmwissenschaft auch auf das männliche Melodram. Durch die Auseinandersetzung mit dem Begriffspaar von *camp* und *gay sensibility* kristallisierte sich hierbei das *gay melodrama* beziehungsweise *queer melodrama* als produktives Countergenre in diesem weiten melodramatischen Feld heraus. Schließlich besteht das Melodram nach mehr als vierzig Jahren der wissenschaftlichen Auseinandersetzung aus mehr als nur dem *Hollywood family melodrama*, den *weepies* oder dem *woman's film*.[9] Diese Offenheit ist zu verstärken. Das Melodram muss weiterhin über die Genregrenzen hinweg umgedacht werden als »style, mode, sensibility, aesthetic and rhetoric, crossing a range of genres, media, historical periods and cultures«[10]. Um dies alles auf einen Punkt zu bringen, wählen die drei ausgesuchten melodramatischen Literaturverfilmungen zeitgenössische Mittel, die sich in mehr oder weniger (un)auffälliger Weise klar in die Tradition der Melodramen einreihen, sich aber auch unterscheiden. Die Unterschiede betreffen sowohl die Narration der Filme als auch den ‚Stil', insbesondere den der klassischen Melodramen der Goldenen Ära, die Stanley Cavell re-interpretierte. Von den postklassischen Melodramen in der Art von Douglas Sirk, mit ihren überladenen Dekors, aussagekräftigen Raumkonstellationen und exaltierten Gesten sind sie allesamt nicht allzu weit entfernt. Es hat

[8] Vgl. Mercer/Shingler: *Melodrama*, 2004, S. 77.
[9] Der Stein des Anstoßes 1972: Thomas Elsaesser: Tales of Sound and Fury. Dann: Peter Brooks: The Melodramatic Imagination. Und: Christine Gledhill: Home is where the heart is. Steve Neale u.s.w. … bis heute.
[10] Mercer/Shingler: *Melodrama*, 2004, S. 78.

sich explizit gezeigt, dass der angewandte, individuelle Stil der untersuchten Regisseure, und die Techniken, auf denen er jeweils beruht, einen gemeinsamen Ausgangspunkt besitzen und eine Art Gegengewicht zur stereotypen Handlung ausbilden. Durch die offene Thematisierung von Genderproblematiken und die unverhüllte Zurschaustellung homosexuellen Begehrens gehören sie zusammen in das Genre des *Queer Melodrama*.

Besonderen Wert wurde auf das ausführliche Zitieren und die exakte Wiedergabe der Primärliteratur, der Romane und der Drehbücher, als auch der teils schwerverfügbaren anglo-amerikanischen Sekundärliteratur gelegt, jedoch nicht als penibler Beleg, simpler Beweis oder schlichte Reproduktion, sondern zur Perspektivierung und zur Fokalisierung, um zu zeigen, wie vielfältig der Einstieg und der Zugang zu den einzelnen Filmen sein kann, die in ihrer Vielschichtigkeit mehrdeutig, dennoch nie inkohärent sind. Hierbei lag der Fokus weiterhin auf dem melodramatischen Genre, das den Kinofilmen ihre äußerliche Kontinuität verleiht, sowie auf der Handlungsmacht der Helden und Heldinnen in den einzelnen Erzählungen. Anhand der von den literarischen Vorlagen und den Genrekonventionen vorgegebenen Erzählelementen, Figurenkonstellationen, historischen Faktoren wurden subtile Modifikationen und Verschiebungen ausgemacht, um die Filme als Symptome zu entziffern und die implizit gestellten Fragen insbesondere zur Genderdarstellung zu entschlüsseln und zu beantworten. Das Angebot an die Rezipienten, die Filme als eine Art Denkraum anzusehen, stellte besondere Herausforderungen an die Interpretation, erlaubte es aber eigenwillige Lesarten zu entwickeln und Relektüren vorzutragen.

Anstatt einen allumfassenden Genreüberblick zu beschreiben, wurde durch die drei ‚Stichproben' besondere Strukturmerkmale in der Bildsprache, dem Figurenrepertoire und der Narration aufgezeigt. Die Analysen sind als ein Beitrag und ein Kommentar zu den Diskussionen und Diskursen um das Begriffspaar von Gender und Genre und dem erwähnten *Genre-Gender-Trouble* anzusehen. Thomas Elsaesser hält zum „Genre des Regelbruchs"[11] fest:

> „Dieses zuvor verachtete Genre geriet in den Fokus der Filmwissenschaft, als es im psychoanalytischen Paradigma von Begehren und Mangel, Abwesenheit und Präsenz, Gender-Asymmetrien und der Zeitlichkeit des Nachträglichen im ambivalenten Happy-End neu lesbar wurde. Stellt man den […] Paradigmenwechsel in Rechnung und perspektiviert das Kino als Ereignis und Erfahrung, so wird das Melodram – als eines der genannten fragmentarischen Genres des Exzesses – zu einem genuin modern(istisch)en Erfahrungstyp, der sich unter Benjamins Begriff *Erfahrung* kaum mehr subsumieren lässt. Seine Abweichungen vom Klassischen werden zum Ausweis seiner historisch adäquateren Form der ‚Authentizität'. Mit anderen Worten: Wenn das Kino – sofern es Teil der Moderne und als authentische ‚Erfahrung' verstanden wird – wie angedeutet *Erlebnisse* und nicht *Erfahrungen* bietet, dann ist das Melodram (respektive das theoretische Interesse an ihm) ein Symptom der Einsicht, dass kinematografische Erfahrungen per definitionem unzusammenhängend und fragmentarisch ist. Das Melodram wird quasi zu verborgenen

[11] Elsasser: *Hollywood heute*, 2009, S. 37.

> ‚Wahrheit' des Klassischen selbst, indem es akzentuiert, dass jedes klassische Kino eine retrospektive Umdeutung von *Erlebnissen* und *Erfahrungen* sein muss"[12]

Die drei que(e)ren Melodramen sind unterhaltende Filme und hinterlassen jeweils einen massiven Eindruck, nicht nur bei dem Verfasser dieser Arbeit, sondern auch bei den anderen, aktiven Rezipienten. Durch diese Nachhaltigkeit des von ihnen produzierten Vergnügens angetrieben, fordern die drei Filme jeweils ihre Rezipienten auf, gelesen zu werden und in ihnen Bedeutung zu konstruieren. Diese Nachhaltigkeit des Interesses weist darauf hin, dass alle drei Filme etwas haben, das dieses Interesse lohnt. Mit Stanley Cavell im Rücken kann nach der erfolgreichen Auseinandersetzung in ihrer Darstellung von Gender das ursprüngliche und zu tiefst menschliche Begehren bei jedem der einzelnen Helden und Heldinnen nach der Erfüllung von Erkenntnis, Liebe, Sexualität, Glück und Zufriedenheit attestiert werden. Durch den individuellen Einsatz von zum Beispiel dem Begriffspaar *camp* und *gay sensibility*, dem Pastiche und seine Effekten, den Anregungen des *queer reading* oder dem Konzept des *retrospectatorship*, dem Einsatz der *gaze theory* in ihren unterschiedlichen Ausgestaltungen und Möglichkeiten, wie hier dargelegt durch den *gay/queer gaze*, bieten für den Filmzugang unterschiedlichste Lösungsstrategien für die individuellen Rezeptionsbedürfnisse an, um sie dadurch subjektiv zugänglich und spezifisch lesbar machen zu können.

Der drohenden Kritik aus der Perspektive anderer theoretischer Strömungen, Disziplinen und Wissenschaften an dem eventuell fragwürdigen Status und dadurch der eigentlichen Relevanz von drei que(e)ren, melodramatischen Unterhaltungsfilmen als Produkte der Populärkultur, wurde durch die Analyse und die Auseinandersetzung im Rahmen der vorliegenden Arbeit den Status eines geeigneten und durchaus sehr fruchtbaren Untersuchungsgegenstandes verliehen. Das Unterhaltungskino ist nicht nur ein Teil der (Populär-)Kultur, sondern auch eine Kritik an ihr.[13] Speziell durch den Zugang über Cavells Filmphilosophie konnte ohne Bedenken den Unsicherheiten und Zweifeln entgegen getreten und die drei ausgewählten Filme vor möglichen resultierenden Konflikten bewahrt werden.

Cavell kritisiert an ‚konventionellen' Zugängen zum Medium Film, dass hier eher der Film und dessen Beziehung zu den Rezipienten fokussiert werden und sich dabei die Kritiker, Forscher und Wissenschaftler nicht selbst als Rezipienten von Filmen begreifen. Hier fehlt für den Philosophen die Ebene der Entsubjektivierung, in der dem Filmtext ein Wissen zugestanden wird, über das die Rezipienten noch nicht verfügen (können). Cavells Wunsch ist es, der Vorstellung zu folgen, dass das Wissen der Rezipienten nicht das theoretische Produkt ist, das auf den Filmtext appliziert wird. Er gesteht Filmen zu, auch oder gerade als Produkte der Po-

[12] Elsasser: *Hollywood heute*, 2009, S. 37–38.
[13] Vgl. Nestler/Winter: Utopie im Film, 2008, S. 312.

pulärkultur, wichtige Einsichten im Zusammenhang von Unterdrückung und Identität zu liefern und die Rezipienten zu bilden. Deswegen sind die Filme von Douglas Sirk, und dadurch auch die gegenwärtigen Melodramen in der filmhistorischen Traditionslinie dahinter, für den ‚Cavell'schen' Zugang interessant, da ihre ästhetische Widersprüchlichkeit sich in folgender Weise auslegen lässt: „Sirk versieht seine eindeutigen Botschaften mit stilistischen Fragezeichen, er operiert mit dem Verfremdungseffekt Brechts und liefert damit Erkenntnisse über das Wesen der Repräsentation, durch die sich der Film seinen eigenen Bedeutungen entzieht."[14] Die meisten theoretischen Diskurse gewinnen eine produktive Erkenntnis vor dem Hintergrund einer negativen Bestimmung der übereindeutigen Populärkultur. Der Film ist wichtig, aber die Theorie, die zeigen kann, wie im Fall von Sirk, ein Regisseur einen Repräsentationsmodus hintergeht, ist wichtiger, und deutet einen anderen Text als die Rezipienten selbst. Hier nimmt Cavell eine Zwischenposition ein, er sagt, dass die Rezipienten auf eine direkte und unmittelbare Weise vom Filmen angesprochen werden können, sieht und versteht dies aber nicht als nur eine manipulative Ausrichtung der Rezipienten auf nur eine bevorzugte Interpretation, denn:

> „Er [Cavell; Anm. d. V.] nähert sich sozusagen den Theorien, die Texte für Lesarten öffnen, so weit an, dass er immer noch die Geschlossenheit eines Textes suggerieren kann. Ein einfacher Grund für sein Ansinnen, vom Film selbst zu sprechen (und sich der Gefahr auszusetzen, mit den Hierarchien eines ästhetischen Diskurses zu operieren), liegt darin, dass dies produktiv für die Darstellung einer spezifischen Einstellung gegenüber dem Film ist, die Konsequenz für dessen Interpretation hat. Dieser Zugang kann zum Beispiel die Konsequenz haben, einen Film von einem anderen Film oder der Darstellungsform eines anderen Films unterscheiden zu können oder eine Bedeutung zu bestimmen, die nur dieser Film in diesem Moment hat, da er betrachtet wurde und damit der Bedingung eines Mediums gerecht wird, in dem ‚alles vorüberzieht und nichts verloren geht'."[15]

Cavells Zugang zeigt auf, dass zwar unzählige Interpretationen möglich sind, eine Interpretation aber so zu formulieren ist, als seien nicht mehrere, unterschiedliche Auslegungen möglich. Neben dem theoretischen Zugang, der den Filmtext öffnet, heben die individuelle Erfahrung und Erinnerungen der Rezipienten die ‚Bilder' hervor, noch bevor sie gefunden worden sind.[16] Für jedes Finden eines Bildes und seiner Aussage muss eine Art des Widerstandes überwunden werden, um die Filme lesbar zu machen. Die ausführliche Beschäftigung mit dem Genre Melodram in dieser Arbeit ist in der Erforschung von den Versuchen geprägt gewesen, sich einer ‚unterbewerten' und ‚missachteten' Filmkategorie anzueignen und einzuverleiben, um das Anliegen, nämlich das, was wirklich Bedeutung hat, sichtbar oder unsichtbar, offensichtlich oder verdeckt, aufzuzeigen und darzustellen. Die stilistischen und narrativen Eigenheiten, die notwendigerweise nicht auf den ersten Blick auffallen, die visuellen Exzesse

[14] Dieser Zugang ist kritikanfällig, weil er nur auf die Autorität der eigenen Erfahrung verweist. Schwaab: *Erfahrung des Gewöhnlichen*, 2010, S. 221–222.
[15] Ebd., S. 222.
[16] Ebd., S. 245.

und die reflexiven und hintergründigen filmischen Konstruktionen, sind zusammengenommen Auffälligkeiten, die sich erst herausstellen und erforsch werden können, wenn die eigene Erfahrung den Film wiedergibt und nicht die Fremderfahrung eines von der Theorie imaginierten produktiven und intellektuellen Rezipienten, der so Macht über den Film und dadurch gleichzeitig Distanz von diesem gewinnt. Der Widerstand und die hieraus entstandenen Aneignung des Melodramatischen resultierte daraus, dass aufgrund der ‚gelebten' Emotionalität in den Filmen und der Ausrichtung auf ein vornehmlich weibliches Publikum ihr Potenzial mit Diskursen fruchtbar und anschlussfähig zu machen, um ihre Relevanz in der filmhistorischen Tradition und in der Darstellung von Lebenswirklichkeiten zu begründen, die nicht, wie angenommen, durch Emotionalität verstellt, sondern gestützt wird. Insbesondere durch das Verfahren des ‚Gegen-den-Strich-Lesens' konnten drei vermeintlich widersprüchliche Filme als ein gemeinsames und interessantes Untersuchungsfeld für die vorliegende Studie erarbeitet und aufgewertet werden, die gegebenenfalls nicht theoretisch (zusammen) erforscht hätten werden können, und das zusätzlich auf einen konkreten Erkenntniszweck hin. Das hier skizzierte Programm kann in diesem Sinn als ‚Wiederbelebungs-' und/oder ‚Erweiterungsversuch' des Genres Melodram gelesen werden.

Permanent, gegenwärtig und immerzu wird sich das Melodramatische weiter fortsetzen, zum Beispiel durch die Neuverfilmung von *Anna Karenina*[17], einer mutigen und ästhetisch vielschichtigen Neuinterpretation eines weiteren Klassikers der Weltliteratur. Der britische Regisseur Joe Wright hat sich in den zweitausender Jahren unter anderem bereits mit der Aktualisierung von *Pride and Prejudice*[18] und mit der Adaption von *Atonement*[19], eines eigentlich als unverfilmbar geltenden Romans, hervorgetan. Die Handlung des originär dramatischen Romans und seiner gleichnamigen Heldin Anna Karenina dreht sich um Liebe, Ehebruch und Moral in der russischen, adlig-zaristischen Gesellschaft 1874 und wird hier fast ausschließlich in ein tatsächliches Theater verlegt. Dieses besteht aus wechselnden Kulissen und erstreckt sich partiell über die Bühnenränder hinaus. Das Geschehen wird durch die wechselnden Rahmen und Staffellungen entweder hinter die Bühne, auf den Schnürboden oder sogar ins Freie verlegt. Somit operiert Wright mit einer Art doppelten Distanzierung und zeigt direkt auf: Hier wird Theater gespielt. Frei nach dem Zitat von Shakespeare: »All the world's a stage, And all the men and women merely players: They have their exits and their

[17] *Anna Karenina* (UK/Frankreich 2012) R: Joe Wright, DB: Tom Stoppard nach dem gleichnamigen Klassiker (1877) von Lew Tolstoi.
[18] *Pride and Prejudice* (UK/Frankreich 2005) R: Joe Wright, DB: Deborah Moggach nach dem gleichnamigen Roman (1813) von Jane Austen und einem der bekanntesten Romane der englischsprachigen Literatur.
[19] *Atonement* (UK 2007) R: Joe Wright, DB: Christopher Hampton nach dem gleichnamigen Buch (2001) von Ian McEwan.

entrances; And one man in his time plays many parts, His acts being seven ages.«[20] Aufgrund des Theaterkonzepts verschwimmen die Grenzen metaphorisch und melodramatisch zwischen der Bühneninszenierung und der filmischen Realität. Die gleitende Kamera wechselt fließend die Schauplätze und sorgt darüber hinaus für eine enorme Verdichtung von Raum und Zeit. Diese Theatralisierung drückt sich darstellerisch in übersteigerten dramatischen Gesten und lustvoll stilisierten (Tanz-)Choreographien in einem verführerischen Rausch von Farben und Formen aus. Daraus resultiert ein intensives Kino der Blicke und Gesten, die das Begehren der Protagonisten regelrecht zelebriert und dabei dramatisch verdichtet. Unter den ächtenden Blicken der Gesellschaft vollzieht das (Melo-)Drama einer zerstörerischen Liebe, die sich der gesellschaftlichen Konvention wiedersetzt. Das Spielen von Rollen im Leben und in der Gesellschaft bestimmt durch Konventionen wird hier durch symbolhafte Filmbilder, Licht, Farben und sichtbare Kostüm- wie Szenenwechsel in einer Art ‚ästhetischen' Aufführung der Gefühle der Figuren mehr als deutlich.[21]

Wie bereits erwähnt setzt sich das melodramatische Genre insbesondere auch im Medium Fernsehen und insbesondere im Serienformat fort. Die langsame Erzählweise und Fetischisierung der sechziger Jahre in *Mad Men* wurde bereits an mehreren Stellen der Arbeit erwähnt. Todd Haynes knüpft durch die fünfteilige *HBO*-Miniserie *Mildred Pierce*[22] an *Far From Heaven* und damit an sich selbst an. Die bürgerliche Hausfrau Mildred Pierce (Kate Winslet) versucht, vom Schicksal gebeutelt, als verlassene Frau nach einer skandalreichen Scheidung allein die soziale Stellung ihrer beiden Töchter während der Großen Depression in den dreißiger Jahren zu halten und kämpft für ihr berufliches wie persönliches Glück. Sowohl die Serie als auch die Verfilmung sind pures Melodram über den Überlebenskampf und die Emanzipation einer Frau. Haynes führt vor dem Hintergrund und dem historischen Bezug zur Wirtschaftskrise mit einer authentischen Ausstattung, einer stilisierten Ästhetik und den sozialkritischen Untertönen vergleichbar mit den postklassischen Sirk'schen Melodramen weiter, was er mit seiner eigenen filmischen Sirk-Hommage begonnen hat: Die Weiterführung und Wiederbelebung des melodramatischen Genres, mit dem Rückgriff auf die typisch ästhetischen Stilmittel und Genrekonventionen, wie sie insbesondere von Sirk benutzt wurden. Denn die Figuren werden immer noch von Fenstern, Türen und Treppen gerahmt, sie werfen wei-

[20] 2. Akt, 7. Szene, Jaques, Z. 139-143. Vgl. Hattaway, Michael (ed.): *As You Like It*. [William Shakespeare]. Cambridge: Cambridge Univ. Press 2000, S. 124.
[21] Vgl. Nierlein, Wolfgang: *Ironische Operette*. Kritik zu Anna Karenina. Filmgazette. Das Internetfilmmagazin. <http://filmgazette.de/index.php?s=filmkritiken&id=903> Zugriff: 07.12.2012.
[22] *Mildred Pierce* (USA 2011) R: Todd Haynes DB: Todd Haynes, Jon Raymond nach dem gleichnamigen Buch (1941) von James M. Cain. Für ihre Darstellung der gleichnamigen Titelheldin in der zweiten Adaption des Stoffes erhielt Kate Winslet zahlreiche Preise u.a. einen Golden Globe und einen Emmy. Bereits für die Filmversion von 1945 gewann Joan Crawford einen Oscar als Beste Hauptdarstellerin.

terhin sehnsüchtige Blicke in Spiegel und reflektieren sich auch in Zukunft noch in glatten Oberflächen. Filmregisseure seit Rainer Werner Fassbinder, über Pedro Almodóvar und Wong Kar-Wai und eben auch Todd Haynes, Stephen Daldry, Tom Ford bis zu Tom Kalin und Xavier Dolan[23] operieren mit Licht, Kameraeinstellungen, Symbolen und einem betont subjektiven, assoziativen Erzählstil, um eine vielschichtige Erzählform zu gestalten und nehmen dabei immer wieder das Melodram als Gerüst und Ausgangspunkt, aktualisieren es nach ihren Vorstellungen und verleiben es sich regelrecht ein, um Bezüge zwischen der Vergangenheit und längst vergangenen Epochen, und der unmittelbaren Gegenwart mittels der Filmästhetik realitätsgerecht auszuloten: „Die melodramatischen Literaturverfilmungen sind ein fiktionales Dokumentationsmodell gesellschaftlicher Konflikte anhand individueller Schicksale.“[24]

Far From Heaven leitet die Rezipienten an, die äußeren Erscheinungen zu hinterfragen, durch die Oberfläche der Dinge hindurch und hinter sie zu blicken, zu dem was darunter verborgen liegt – zu jener seelischen Wirklichkeit, die der eigentliche Schauplatz jedes Melodrams ist. Die Schicksale und Lebensentscheidungen der Protagonisten scheinen letztendlich weniger mit der oberflächlichen Realität einer Situation als mit einem heftigen inneren Drama zu tun zu haben. Die gesättigten Farben dienen nicht nur dazu, die emotionalen Seelenlandschaften der Protagonisten zu verdeutlichen, sondern daneben auch als narratives Zeitsignal. Die leuchtenden Farben im Stil des Technicolorfilms werden als Inbild der Erinnerung eingesetzt. Das Melodram kennzeichnet den Rezipienten den Zeitraum seiner gegensätzlichen Geschichte. Die Filmhandlung spielt in der Vergangenheit, in den fünfziger Jahren. Haynes entlarvt regelrecht mit Hilfe der alten und bunten Farben, wie traurig es unter der leuchtenden Oberfläche um die Ehe der Whitakers bestellt ist. Daneben trennt die Farbe in *Far From Heaven* als Hautfarbe die Schwarzen und Weißen nach ‚Rassen‘. Diese Farben, die sich nicht ausziehen und verändern lassen, sind im Amerika der fünfziger Jahre ein unüberwindbares Hindernis. Mit Hilfe der Farben geben sich vergangene Zeiträume zugleich von innen und von außen zu erkennen.[25] Besonders deutlich und bitter ist der Wahrnehmungsunterschied der Öffentlichkeit in Bezug auf die sichtbare, weil gemischtrassige Beziehung zwischen Cathy Whitaker und ihrem afroameri-

[23] Der kanadische Jungregisseur Xavier Dolan sorgte insbesondere auf dem Cannes Filmfestival für Wirbel mit seinen Filmen *J'ai tué ma mère* / *I killed my mother* (2009), *Les Amours Imaginaires* / *Heartbeats* (2010) und *Laurence Anyways* (2012).
[24] Vgl. Keutzer: *Eine(r) für Alle*, 2006, S. 145.
[25] Vgl. Marschall: *Farbe im Kino*, 2005, S. 397–398. Francois Ozon benutzt ebenso die Farbigkeit und verschmilzt in *8Femmes* das Technicolormusical und das schwarzweiße, kriminalistische Whodunit (Who done it? (kurz für: Who has done it?) zu dt.: Wer hat es getan?) zu einer neuen Hybridform aus alten Genres. Die neun weiblichen Stars tragen ihre Kostümfarben wie Stempel einer Typuszugehörigkeit.

kanischen Gärtner Raymond, die keinerlei Akzeptanz findet, zum ‚unsichtbaren' homosexuellen Begehren von Frank Whitaker, welches er trotz der herrschenden Homophobie mit Einschränkungen innerhalb der Gesellschaft lebbar ist. *Far From Heaven* ist, wie zu Beginn der Arbeit angesprochen, im eigentlichen Sinn keine ‚klassische' Literaturverfilmung, wie die beiden anderen Filme, dennoch, durch die starke Verbindung zu *All That Heaven Allows*, ist und funktioniert hier das Sirk'sche Melodram nicht als eine literarische, aber äquivalent dazu als eine audiovisuelle Vorlage für *Far From Heaven*. Daher wurde das Prinzip der Literaturverfilmung hier etwas weiter gefasst, die Analyse fällt somit unter den Begriff der Intermedialitätsforschung. Zudem funktioniert *Far From Heaven* als der Anknüpfungspunkt und das Verbindungselement, das den Zusammenhang zwischen den *Universal*-Melodramen von Sirk und den Literaturverfilmungen *The Hours* und *A Single Man* überhaupt erst ermöglicht hat.

The Hours zeigt anhand des Schicksals dreier unterschiedlicher Heldinnen das Melodramatische durch eine komplexe Erzählstruktur in einem außergewöhnlichen Bezug zur Literatur, insbesondere zur Autorin Virginia Woolf und ihrem Werk *Mrs Dalloway*. Die Untersuchung der Multiperspektive in *The Hours* im Vergleich zur literarischen Vorlage von Michael Cunningham und der Woolf'schen Romanvorlage in der Kombination zur Kategorie Gender erwies sich als sehr fruchtbar und ergiebig, um das Kräfteverhältnis zwischen den Geschlechtern, weiblicher Opferbereitschaft, Pflichterfüllung und -verweigerung auszuloten. Ganz dem Prinzip des von und durch Woolf geprägten Stilmittels des *stream of consciousness* folgend, liegt der Fokus des Films auf der Innenperspektive der Heldinnen, demnach verfolgen die Protagonistinnen ihre Emotionen und verdrängen sämtliche äußeren Handlungen und Ereignisse. Die Identitätskrisen werden für die Rezipienten individuell in ihrer zeitlichen Epoche verhandelt und trotzdem durch melodramatische Stilmittel und Motive miteinander verwoben. Die Komplexität eines einzelnen Lebens findet durch die Multiperspektive einen wirklichkeitsnahen Bezug:

> „Die Bedeutung des Romans *Mrs. Dalloway* im gesamten englischen Romanschaffen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts liegt darin, daß es Virginia Woolf gelungen ist, mit ererbten und zeitgenössischen erzählerischen Techniken in einem Werk von klassischer Geschlossenheit und innerer Ausgewogenheit die komplexe Bewusstseinslage einer Generation zu erfassen, welche die Erschütterung des ersten Weltkrieges innerlich noch nicht überwunden hat, und daß dieses Werk die Regungen des künstlerischen Gewissens einer Autorin einfängt, die sich zum schöpferischen Protest gegen die zerstörerischen Tendenzen des Zeitalters herausgefordert fühlte. Wenn Virginia Woolf auch niemals eine absolut gültige Antwort auf die Frage nach dem Sinn des Lebens gefunden und mit ihrem Werk keine programmatische Botschaft zu übermitteln hat, so ist unverkennbar, daß sie als Erzählerin mit spürbarer Sympathie auf der Seite jener Figuren steht, die trotz aller Bedrohungen und Absurditäten des modernen Lebens versuchen, ihre persönliche Freiheit zu behaupten und ihre individuelle Eigenart zu bewahren – auch auf die Gefahr hin, bei diesem Versuch zu scheitern."[26]

[26] Erzgräber: *Virginia Woolf*, 1993, S. 79.

Die melodramatische Literaturverfilmung *The Hours* mit der inhaltlichen Verwobenheit und mit den sich wiederholenden Themen in ihrer komplexen Struktur zu begreifen, führt zurück auf den einleitenden Vergleich, mit einem kinematographisch-aktualisierten Triptychon: Richard als opfernder Christus, seine Mutter Laura als lesende Maria und seine Freundin Clarissa als trauernde Magdalena. Und Virginia? Sie wird zur schöpfenden Göttin, die im *Room of One's Own* Geschichten verfasst, deren literarische Wirkungskraft in *The Hours* gewürdigt wird. Durch den Film zieht sich die Rolle der Frau als Mutter, Ehefrau, Gastgeberin und Haushälterin: Clarissa perfektioniert sie, Laura versagt darin, Virginia verweigert sich ihr. Jeder Charakter fühlt sich an den nächst stehenden geknüpft, Leonard an Virginia, Clarissa an Richard, Laura an Kitty. Es ist ein einsamer und trister Kampf um das Beste für den anderen, der *The Hours* zu einem Kampf und Balanceakt über die Krisenzone zwischen Liebe, Fürsorge und erdrückender Pflicht macht. Für Laura mag das besonders schlimm sein: Sie ist für Mann und Kind da, weil es von ihr verlangt wird und agiert mechanisch, ohne Liebe. Sie ist eine depressive Pflichterfüllerin, die nicht einmal einen Kuchen backen kann und weniger souverän erscheint als ihr kleiner Sohn. In dieser leisen Verschiebung der Dominanz tut sich ein Bruch auf, der sich fortsetzt, denn keine der Episoden lässt sich als Schablone auf die andere legen, da die gleichen Rollen zwischen den Geschlechtern und den Milieus einfach umverteilt werden. Leonards diktatorisches Verständnis für seine kranke Frau gleicht Clarissas gefühlvoller Bevormundung Richards. Wie sich zeigt, gelang es der ‚dritten' Generation zwar neue Vorstellungen von Leben, Beruf und Geschlecht zu realisieren, nicht aber, sie besser zu machen, die Tradition zu korrigieren. Sämtliche Geschlechterpositionen sind transformiert und verbessert – zumindest dergestalt, dass sie an Freiheit, Verfügbarkeit, Wahlmöglichkeit spürbar gewonnen haben. Die Kämpfe und Zwänge, die Einsamkeit und Angst, Fehlschläge und Vergeblichkeit haben sich nicht verringert. Das Leben fühlt sich nach wie vor gleich an. Vielleicht ist dies die tröstliche und produktive Erkenntnis, dennoch sind die Grenzen zwischen den Geschlechtern ‚fließender' geworden. Wie in einem Kaleidoskop reicht diese Endlosperspektive bis in die Nebenfiguren, wie in einem Spiegelkabinett der Schicksale, die sich gegenseitig reflektieren; ab und an steht auch ein Bild auf dem Kopf. Dass sich in drei Generationen seit Virginia Woolf der individuelle und gesellschaftliche Freiraum der Frauen grundlegend verändert hat, spielt keine Rolle, denn die Verstrickung in Schuld und Pflicht bleibt. Ein progressiver Rückfall bis in die kleinste Geste, die flüchtigste Szene, die Montage fixiert gerade zu Beginn des Films die Verbindungen, um sie später überraschend wieder zu verwischen. Die tatsächliche Mannigfaltigkeit weiblicher Lebensentwürfe und Chancen wird hier vor allem dadurch deutlich, dass außer männlicher und weiblicher Perspektiven auch un-

terschiedliche Epochen und drei völlig unterschiedliche Lebensentwürfe einander gegenüber gestellt werden. Die Kategorie ‚Geschlecht' wird zwar aufgrund des thematischen Fokus auf drei Frauen und damit eine sehr starke Determinante eines jeden Identitätsentwurf dargestellt, aber auch soziale Kontexte, die Lebenssituation der zwanziger, der fünfziger und der zweitausender Jahre ermöglichen und bestimmen geschlechtliche Rollenausgestaltungen und eröffnen oder verhindern Identitätsoptionen. Virginia Woolf, die sich dank ihrer noch der alten viktorianischen Tradition verpflichteten, sozial privilegierten Familie verhältnismäßig wenig Sorgen um ihre finanzielle Situation machen muss und über eine Stadtwohnung und ein Landhaus verfügt, lebt in deutlich anderen sozialen Zwängen als Laura Brown. Laura und ihr Mann, der den Krieg überlebt hat, sind Repräsentanten einer Generation, die sich am neu beginnenden Wiederaufbau und Wohlstandsgefühl zu orientieren versuchen. Während Virginias Generation und Umfeld im Kreise der *Bloomsbury Group* von einem Gefühl des Aufbruchs zu neuen geschlechtlich-sexuellen und sozialen Möglichkeiten geprägt war, ist es in Lauras Zeit gerade die konservative, patriarchal strukturierte Familie, die nach einer Zeit der allgemeinen Verunsicherung durch den Krieg Sicherheit und Stabilität sucht. In ihrer Funktion als Mutter kann und soll sie für den Erhalt einer zerbröckelten Gesellschaft garantieren. Clarissa Vaughans Generation ist in dieser Hinsicht eine Kombination der Möglichkeiten, die in den Handlungssträngen um Virginia und Laura angedacht werden. Die zeitliche und räumliche Situierung der Figuren in drei unterschiedlichen historischen Epochen und in einem Landhaus, einem Vorort und in der Großstadt, illustrieren paradigmatisch die Kategorien ‚soziale Klasse' und ‚diskursiv-historische Bedingtheit', die neben der Kategorie ‚Geschlecht' vornehmlich Lebensentwürfe determinieren. Trotz der sozialen und kulturhistorischen Unterschiede bestehen zwischen den drei Frauen Konstanten, die von allen ähnlich erlebt werden und die sich damit als zeitlose, weibliche Identitätsdimensionen präsentieren.[27] Die Analyse ausgewählter Filmsequenzen hat gezeigt, dass Daldry in seinem Film mit Hilfe multiperspektivischen Darstellung eine große Stimmenvielfalt inszeniert, die trotz der quantitativen Dominanz dreier zentraler Frauenfigurenperspektiven letztendlich keinen gemeinsamen Fluchtpunkt hat, den die Rezipienten dann im Sinne einer geschlossenen Perspektivenstruktur als Rezeptionsanweisung interpretieren könnten. Vielmehr wird aufgrund des von Daldry gewählten Darstellungsmodus, der auf eine explizite, das Geschehen von einer übergeordneten Perspektive beurteilende Erzählinstanz verzichtet und stattdessen mit Hilfe von einer Vielzahl von Fokalisierungsinstanzen die Geschehenswahrnehmung aus den Figurenperspektiven zeigt, die Integration der Einzelperspektiven verhindert und die komplexe Unvereinbarkeit figuraler

[27] Vgl. Stritzke: Multiperspektivische Darstellungstrategien in *The Hours*, 2006, S. 359.

Wahrnehmungsperspektiven als an die Determinanten *sex* und *gender* geknüpft vorführt. Der Film vermittelt seine inhaltliche Präsentation mit Hilfe einer offenen Perspektivenstruktur, für die gilt:

> „Die Offenheit der Perspektivenstruktur hat eine Ambiguisierung der erzählten Welt zur Folge, so dass die […] angelegte Summe möglicher Lesarten steigt und sich der Bedeutungsspielraum […] vergrößert."[28]

Mit dieser Offenheit erfüllt sowohl der Roman als auch der Film, einerseits die Forderung und den Anspruch der Gleichberechtigung, andererseits setzt die Erzählung damit auf aktive, reife und emanzipierte Rezipienten, denen die aktive Beteiligung am Sinngebungsprozess die Funktion zufällt, die Fülle der unterschiedlichen Perspektiven zu einem eigenen Sinnhorizont zusammen zu führen.[29] Vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung von Cunningham mit *Mrs Dalloway* und somit der im feministischen Diskurs viel beachteten Virginia Woolf ist sein Roman und Daldrys Verfilmung durch einen bemerkenswerten Aufwand bei der Inszenierung multiperspektivischer Darstellung, entlang den aufgebauten Spannungsverhältnissen und Reibungsflächen des jeweiligen Vorbilds, eine beeindruckende Komposition, die medienübergreifende Bezüge äußerst geschickt verwendet und rezeptionsseitig umfassende Anknüpfungspunkte schafft.

A Single Man stellt, im Unterschied zu *The Hours*, nur eine einzelne, männliche Perspektive in den Mittelpunkt einer ästhetischen Literaturverfilmung. „Isherwood liefert damit das melancholische, liebevolle wie schonungslose Porträt eines schwulen Mannes, der sich mit seiner Einsamkeit konfrontiert sieht."[30] Und Tom Ford transportiert die Romanhandlung um den britischen Literaturprofessors im Los Angeles von 1962 adäquat in das filmische Medium und in das melodramatische Genre. Ebenso wie auch in *The Hours* wird die Handlung nur innerhalb eines Tages erzählt. Der Protagonist George Falconer findet nach dem Unfalltod seines Partners Jim sein persönliches Glück nicht mehr im Leben und in den Armen eines anderen Mannes, sondern allein im Tod. Ihm werden an seinem letzten Tag nur noch einige, kurze Augenblicke vollkommener Zufriedenheit gewährt, denn in seinen Gedanken ist er in einer melancholischen Endlosschleife von schmerzhaften Erinnerungen und in einem depressiven Labyrinth vergangener Bilder der Freude gefangen. Die Narration taucht in den Bewusstseinsstrom des Einzelgängers ein und offenbart Georges subjektive Gefühlswelt für die Rezipien-

---

[28] Surkamp: *Die Perspektivenstruktur narrativer Texte*, 2003, S. 117.
[29] Alle drei untersuchten Filme und die dazugehörigen Bücher operieren mit dieser Offenheit, die Rezipienten zu selbstständigen Denkprozessen anzustoßen und deren Horizont zu erweitern. Vgl. Stritzke: Multiperspektivische Darstellungstrategien in *The Hours*, 2006, S. 362–363.
[30] Schock, Axel: *Die Bibliothek von Sodom*. Das Buch der schwulen Bücher. Frankfurt: Eichborn 1997, S. 114.

ten, entweder in dessen von buntem Technicolor gefärbten oder in desaturierten Farbtönen gehaltenen (Tunnel-)Blick. Wie die beiden anderen Filme kreist auch *A Single Man* um ein Identitätsproblem. Das Problem beziehungsweise die Krise der männlichen Identität präsentiert sich in einer durch und durch melodramatischen Inszenierung. Ebenso wie in *Far From Heaven* ist der Eindruck von ‚Künstlichkeit' hier kein Manko. Die von Ford eingesetzte (farbliche) Künstlichkeit ist dem (Hollywood-)Kino als einem Illusionsmedium, das auf Empathie, Spannung, psychologische Plausibilität und eine nachvollziehbare, möglichst bruchlose Erzählung setzt, nicht hinderlich. Im Gegenteil, diese audiovisuelle Reflexivität auf die Vermittlung und den Verweis der bewussten Gestaltung der ‚in Szene gesetzten' Bilder erscheint als eine Chance die traditionellen Männerbilder zu öffnen. George erweitert sowohl die Möglichkeiten in der Darstellung von Männlichkeit auf der Leinwand, wie auch in der Rezeption. Ist das Bild einmal als Bild und der Mann als Mann(sbild) in den Fokus der Kamera genommen worden, ist es mit der herkömmlichen Vorstellung von Echtheit, Natürlichkeit und Authentizität vorüber. Es stellt sich die Frage nach einer als natürlich geltenden, männlichen Identität, die sich aber als ebenso performativ und konstruiert herausstellt wie jede andere Art von Geschlechtsidentität. Georges Darstellung geht auf erlaubte und tabuisierte Formen des Begehrens ein. Die ‚Konstruktion' Mann wird hier zu einem Modell alternativer Rollenentwürfe und Sexualitäten erweitert. Dass die Konnotationen, die intensiven Gefühle, die durch diese Art der Darstellung und Repräsentation ermöglicht wurden, nicht fehlinterpretiert werden dürfen, wurde in der Analyse deutlich, denn die filmischen Zeichen verlieren für die Rezipienten in der Realität nicht ihre Referenz. Der Film hat sich als ein Gegenstand der Untersuchung angeboten, nicht nur weil eine männlich-homosexuelle Subjektivität ermöglicht und darstellt wird, sondern weil ein Set von nicht klassischen, dem männlichen Homosexuellen zugeschriebenen, Haltungen aufzeigt werden, die mit dem heterosexuellen Verhältnis zum *gaze* zu tun haben. *Gaze* als die Unterscheidung von zwei Beziehungen zur Welt: Als Träger oder Erträger des Blickes. Mit dem Bezug abermals auf Laura Mulvey und ihrer *Gaze Theory* in Hollywoodfilmen, wurde die unterschiedlichen Blickstrategien mittels des *gay gaze* beziehungsweise dem *queer gaze* ad absurdum interpretiert, bezüglich passiver Objekte und aktiven Blicken zwischen den Geschlechtern, gleich- oder gegengeschlechtlich und der jeweiligen Zuordnung zu den Geschlechtern. Genauso könnte George zum Opfer des Blickes passiver und teilnahmsloser Rezipienten werden, denen er widerstandslos ausgesetzt ist, wie er auch den ablehnenden Blicken seiner Nachbarn allein entgegentreten muss und zum que(e)ren Außenseiter mutiert. Die Rezipienten müssen um die persönlichen Zuschreibungen zu verdeutlichen und zu beschreiben die Figur ernst nehmen und mitleiden, um für das, was die Verfil-

mung mit ihnen macht, für die Anerkennung und den Respekt von George zu ringen und letztlich zu gelangen. Denn diese sind nicht einfach im Film auszumachen, sondern das Produkt von Einschreibungen und Vermutungen der Rezipienten. Der Akzent muss auf die Möglichkeit gelegt werden, dass George weiß, was er tut. Was letztlich Bedeutung hat und was nicht, lässt sich bei keinem der untersuchten Filme eindeutig belegen, nur zur Diskussion stellen – mit dem Fazit, dass sich die aktiven, sensiblen und wissenden Rezipienten, gleich welchen Geschlechts, sich nicht mit dem Repräsentieren der Wirklichkeit sondern mit der Repräsentation des Gefühls identifizieren und sie dadurch zu Objekten der eigenen Wahrnehmung werden.

Die drei Filme weisen gemeinsame, melodramatische Motive auf, das melodramatischste Motiv aller eingesetzten Motive ist, nebem dem Spiegel als „Metapher des Subjekts“[31], das Telefon. Schon der Apparat allein erzeugt, genreübergreifend, bereits ein starkes Gefühl der Verlassenheit, passend für die einsamen Helden und Heldinnen eines Melodrams, zudem produziert schon allein das Läuten eine ungemeine Spannung. Aber warum? Weil „das Telefon eine zur Teilnahme auffordernde Form ist, die mit ganzer Kraft der elektrischen Polarität nach einem Partner verlangt.“[32] Ein einziger Telefonanruf entscheidet oftmals buchstäblich über Leben und Tod, dabei werden nebenbei neue oder alte Machtverhältnisse und -strukturen zwischen dem ‚aktiven‘ Anrufer und dem ‚passiven‘ Angerufenen durchgespielt, bestätigt oder revidiert. Dabei betont das Gerät ein ambivalentes Wechselspiel von Macht/Ohnmacht, Nähe/Ferne, Anonymität/Intimität, Einsamkeit/Zweisamkeit und Realität/Fiktionalität durch die Reibungspunkte, die den dramaturgischen Spannungsbogen beeinflussen, indem zwischen Sender und Empfänger eine enorme Fallhöhe gebildet wird.[33] Das Telefon verwandelt sich vom Lügentransformator zum Beichtvater, vom Komplizen zum Friedensstifter, ist eine Intimitäts- oder Anonymitätsmaschine, es überträgt Macht und Ohnmacht oder verbindet Traum und Wirklichkeit, sowie Nähe und Ferne:

> „Ein Telefonat kann eben immer alles beinhalten, so will es seine ambivalente Grundstruktur. Dies geht zurück bis auf das Klingeln. Schon allein dieses technische Signal beinhaltet die Dichotomie aus Abheben und dessen Verneinung. Nimmt man ab, wird unweigerlich Handlung ausgelöst, ein neuer Abschnitt beginnt. Das Telefon wird so zum handlungsauslösenden und bedeutungsgebenden Element im Film.“[34]

---

[31] Düllo, Thomas: Wohnen im Film. In: Schroer, Markus (Hrsg.): *Gesellschaft im Film*. Konstanz: UVK Verlagsgmbh 2008, S. 356–392, hier S. 368.
[32] McLuhan, Marschall: *Die magischen Kanäle*.»Understanding Media«. Düsseldorf/Wien: Econ-Verlag 1968, S. 292.
[33] Vgl. Lulaj, Esther: *Nimm (nicht) ab!* Zur Funktion des Telefons im Spielfilm von Metropolis bis Matrix. Stuttgart: ibidem-Verlag 2010, S. 81+99.
[34] Ebd., S. 100.

Besonders die dysfunktionalen Beziehungen aufgrund emotionaler Distanz lassen sich darüber thematisieren. Die Paradoxien, die Störungen und die Kommunikationsabbrüche eines Telefongesprächs werden „im Film zur Fundamentalmethaper für die Problematik zwischenmenschlicher Beziehungen.“[35] Ein Telefonat ist vor allem wegen der spezifischen kommunikativen Rolle für die dramaturgischen Effekte interessant. Es wird zum Standardmittel, um die Schwierigkeiten von Kommunikation und Verständigung in zwischenmenschlichen Beziehungen im Film zu thematisieren, ironisieren, (melo-)dramatisieren, aufzuarbeiten und so weiter.[36]

Eine weitere Konstante in allen drei Filmen ist die Kriegsthematik. Der Zweite Weltkrieg und die daran unmittelbar anknüpfende Nachkriegszeit beeinflussten gesellschaftliche Veränderungen und die Konzepte von Gender in entscheidender Weise und umgekehrt. Diese Faktoren und ihre Auswirkungen sind in allen Filmen mehr oder weniger spürbar. Sie wirken sich dabei direkt oder indirekt auf die Figuren und ihre Lebenswelt, mit den gesellschaftlichen Prozessen und den sozialen Umbrüchen, aus. In dieser Zeit gesellschaftlicher Veränderungen und Umwälzungen stellen Sexualität und Gender eine Art Schnittstelle dar, an der sich soziale und politische Spannungen manifestieren und entladen:

> „Durch die Weltwirtschaftskrise und die nachfolgende Große Depression sowie den Zweiten Weltkrieg erfuhren die Geschlechterverhältnisse einen Wandel. Einerseits führte der Zweite Weltkrieg zur Aufweichung der Geschlechterordnung, […] aufgrund der hohen Zahl erwerbstätiger Frauen […] Andererseits entstand während des Krieges ein maskulines Ideal, das als nationales Symbol die Wehrbereitschaft und Stärke der USA verkörperte. Im Spannungsfeld dieser Pole mussten sich sowohl Männer als auch Frauen in der Nachkriegszeit neu verorten und ihre Beziehung zueinander neu definieren.“[37]

Die Kriegsthematik lässt sich anhand des ausgewählten und analysierten Filmkorpus breit nachzeichnen und knüpft mit *The Hours* direkt am Zweiten Weltkrieg an, welcher sich im Handlungsstrang von Virginia Woolf niederschlägt und maßgeblich ihren Suizid beeinflusst. Dieser Krieg findet sich auch in *A Single Man* wieder, denn 1947, kurz nach Kriegsende, lernt George den Marinesoldaten Jim kennen, der während des Zweiten Weltkrieges gedient hat, kennen. In der mittleren Zeitebene von *The Hours* wird durch den gutmütigen Kriegsveteranen Dan Brown nochmals der Zweite Weltkrieg thematisiert. Die Thematik zieht sich weiter durch die Nachkriegszeit, in der sich die Auswirkungen des Zweiten Weltkrieges und im Koreakrieg niederschlagen, in *Far From Heaven* ist bekanntlich Frank ein Kriegsheimkehrer des Koreakrieges. Die daran anschließende Phase des Kalten Krieges eskaliert in der Kubakrise

[35] Debatin, Bernhard: Riskante Gespräche. Kommunikationsstörungen und -abbrüche im (Film-)Telefonat. In: Forschungsgruppe Telekommunikation (Hrsg.): *Telefon und Kultur*. Das Telefon im Spielfilm. Berlin: Spiess 1991, S. 21–47, hier S. 22.
[36] Vgl. ebd., S. 21–22.
[37] Fenske: *Mannsbilder*, 2008, S. 11.

und findet sich direkt in *A Sinlge Man* als Kriegsreferenz wieder, hier durchdringt sie Georges Suizidgedanken und betont seine Passivität gegenüber seiner unmittelbaren Umwelt.

Dem traditionellen Genrebegriff folgend, tauchen Familienkonstellationen in allen drei Melodramen auf. Für das Melodramatische spielt die Familie eine wichtige Rolle, da sich hier starke Emotionen sammeln und zum anderen viele Regeln und Vorschriften existieren, die die Gefühlswelt der Protagonisten reglementieren. Das melodramatische Genre will die gesellschaftlichen und soziokulturellen Schranken mit seinen Themen und Inhalten durchbrechen. Die differenzierte Thematisierung von Familie entspricht den vielfältigen familiären Beziehungsstrukturen und Lebensformen in (post-)modernen Gesellschaften. Die Familie als die ‚Keimzelle der Gesellschaft' ist ein generelles Motiv, welches in jedem der Filme Verwendung findet und für das tiefere Verständnis der einzelnen Charaktere von Bedeutung ist. Den großen symbolischen Wert der Familie für Anstand, Ehrlichkeit, Tradition und Moral und insbesondere für das idealisierte Bild einer Familie der fünfziger Jahre weisen darauf hin, dass der Mythos der Familie als Basis des sozialen Lebens ein wichtiger Bestandteil der gesellschaftlichen Realität sowie einer fiktionalen Filmwelt ist. Alle drei untersuchten Filme zeigen den Abschied vom traditionellen Familienbild, zugleich eine Absage an den amerikanischen Traum, und feiern letztlich durch das Aufzeigen und das Entwickeln neuer, alternativer Lebensentwürfe das ‚Scheitern' im gesellschaftlichen System als Erfolg.[38]

Julianne Moore porträtiert in allen drei Filmen jeweils eine leidende Hausfrau am Rande des psychischen Ausnahmezustands (Nervenzusammenbruchs). Zweimal ist sie in den Fünfzigern gefangen. In *The Hours* lebt sie eingeengt in einem Vorort an der Westküste Amerikas im Jahr 1951 und in *Far From Heaven* verloren im Jahr 1958 in einer Kleinstadt an der Ostküste. In *A Single Man* ist sie eingesperrt als eine verlassene Frau in einem luxuriösen Anwesen im Los Angeles 1962. In allen Fällen wird ein Niedergang der gesellschaftlichen Mittelschicht inklusive der patriarchalen Familienstruktur anhand einer leidenden weiblichen Figur beschrieben, je nach Lesart, mit einem (un)gewissem Ausgang.

Das Aufeinanderprallen verschiedener Lebensformen wird in allen drei Filmen durchexerziert und in eine Beziehung gesetzt zum dominanten, patriarchalen Ideal. Die patriarchale Ordnung, die durch gesellschaftliche und wirtschaftliche Macht, sowie den Machtbeziehungen zwischen Männern und Frauen gekennzeichnet ist, wird in den Filmen in Frage gestellt. Wo wird eine patriarchale Ordnung rehabilitiert? Grundsätzlich bietet die Narration mehrere Möglichkeiten: Entweder die Protagonisten meistern ihre missliche Lage und übernehmen Verantwortung, die ihnen vom patriarchalen Diskurs angetragen wird, oder sie schlagen fehl

[38] Vgl. Albers, Thies/Grundmann, Matthias: Familie im Film – Die Familie im filmischen Wandel. In: Schroer, Markus (Hrsg.): *Gesellschaft im Film*. Konstanz: UVK Verlagsgmbh 2008, S. 87–110, hier. S. 89–90.

und gehen zugrunde. Dies bietet allerdings die Option, ein alternatives Modell anzupreisen. Wann wird ein Ideal evoziert, das jenseits der gesellschaftlichen Zwänge liegt? Bedeutet freie, nicht domestizierte Sexualität für das Patriarchat eine Bedrohung? Die drei Filme zeigen die Schwierigkeiten der melodramatischen Helden und Heldinnen, den Anforderungen der patriarchalen Geschlechterordnung zu entsprechen und die damit einhergehenden physischen Folgen des Scheiterns: Sie werden krank, sterben oder ergreifen die Flucht. Insbesondere die Männlichkeit, aber auch die Weiblichkeit, stecken offensichtlich immer noch in einer tiefen Krise und so verweisen sie alle auf den Todeskampf einer idealtypischen Männlichkeit als auch Weiblichkeit.

Speziell das Konzept des Mannes als Vater und Ernährer der Familie wird in der weißen Mittelschicht als das hegemoniale Männlichkeitsmodell der Nachkriegszeit angesehen. Die Kehrseite des weißen Mittelschichtmodells ist gleichzeitig eine stark verunsicherte Männlichkeit.[39] An wen appelliert der in den Filmen geführte Krisendiskurs? Die Genderforschung hat sich von essentiellen Geschlechtsmodellen verabschiedet und plädiert für die Konstitution von Geschlecht als einem performativen Akt. Deswegen wird die Funktion der Darstellung einer Krise in den Fokus gerückt. Dabei steht im Zentrum des Krisen-Diskurses die hegemoniale Männlichkeit (bürgerlich, weiß, christlich, heterosexuell, Mittelklasse) und das nicht im Sinne einer Widerherstellung alter Ordnungen, sondern als die Chance einer subordinierten Männlichkeit. Die unmissverständliche Eindeutigkeit eines maskulinen Filmhelden wird dekonstruiert.

Insbesondere in *Far From Heaven* und *A Single Man* steht der Alkohol für die nichtphallische Männlichkeit der homosexuellen Protagonisten und wie sich diese dadurch als Homosexuelle den normativen Anforderungen widersetzen. Der Alkohol symbolisiert Unproduktivität, Luxus, Krankheit und besonders die Flucht aus gesellschaftlichen Zwängen. Frank trinkt, um aus der Gesellschaft fliehen zu können und sich der normativen Vorstellung einer Ehe, einer heterosexuellen Beziehung, zu verschließen. George fängt an zu Trinken, als er erkennt, dass er sich in Einsamkeit verliert und keine glückliche Partnerschaft mit einem anderen Mann mehr eingehen kann und wird. Der Alkohol ist hier weniger ein Symbol für die Verweigerung der bestehenden Ordnung, als vielmehr Ausdruck dafür, ihre Forderungen nicht erfüllen zu können. Insofern fungiert er in beiden Fällen als Reaktion auf eine Ordnung, die für die Männer unerträglich ist und wird zum Richtmesser von Männlichkeit. [40] In den Melodramen scheint der Umgang mit Alkohol einem Initiationsritus gleichzukommen. Be-

[39] Fenske: *Mannsbilder*, 2008, S. 12–13.
[40] Im Fall von Don Draper in *Mad Men* steht der Alkohol auch für eine eine heterosexuelle, phallische Männlickeit im Krisen-Diskurs.

herrscht der Mann den Alkohol oder der Alkohol den Mann? Der Alkohol markiert eine nicht-phallische Männlichkeit, so sind die sexuellen Dysfunktionen der Männer in den Filmen ein Zeichen für den Zerfall des weißen patriarchalen Lebensstils.

Auffällig in allen drei Filmen sind die ausgesuchten Kostüme, sowohl von den männlichen (wie auch den weiblichen) Figuren und demnach auch ihre auffälligen Maskierungen:

> „Der symbolische Mangel an Männlichkeit oder Weiblichkeit, der in beiden Fällen mit gesellschaftlichen Sanktionen belegt ist, kann durch ein verstärktes Zurschaustellen der bedrohten Geschlechtsidentität maskiert und kompensiert werden.“[41]

Die ständige Wiederholung von geschlechtlich markierten Gesten wird zur Performativität in Judith Butlers Sinn und untermauert die Annahme, die dargestellten Gesten seien geschlechtsnatürlich. George Falconer, ebenso wie Frank Whitaker, ‚verkleiden‘ sich durch einen perfekt sitzenden Anzug. Diese Geschlechtsmaskerade beschreibt ihren Akt der Kompensation. Die beiden homosexuellen Männer erwerben Anerkennung und gesellschaftliche Macht durch das Annehmen ‚männlicher‘ Geschlechtsattribute. Hinter einem Anzug verstecken sie ihre wahren, que(e)en Identitäten vor den Augen der Öffentlichkeit. „Am Ende steht die Unerreichbarkeit des ideal Maskulinen, seine performative und synthetische Zusammensetzung – sowie der Konflikt, dem sich Männer stellen müssen, wenn sie mit den Erwartungen ‚wahrer‘ Männlichkeit konfrontiert werden.“[42] Die ‚Krisen der Männlichkeit‘ und die unterschiedlichen Formen nicht-normativer Maskulinität im US-amerikanischen Kinofilm fasst Elsaesser unter der breitgefächerten Typologie des *New Man.*[43]

In *Far From Heaven*, *The Hours* und *A Single Man* zeigen sich überall und zu jeder Zeit die Schwierigkeiten der Etablierung von alternativen Lebensformen und von alternativen Begehrensströmen in einer binär heterosexuellen Geschlechtermatrix. Gleichfalls ist die Matrix davon durchdrungen oder produziert sie sogar durch das Sichtbarmachen der Produktionsmechanismen einer scheinbar stabilen Geschlechterordnung. Die Zerfallsszenarien kennzeichnen den prekären Fortbestand einer existierenden Ordnung. Die Alternative? Wer überlebt die Krisen? Welches Lebensmodell überlebt? Was empfiehlt sich als nachahmenswerter Entwurf? Wo gelingt es, die Erosion der Geschlechter zu stoppen?[44]

---

[41] Borgstedt, Thomas: Pop-Männer. Provokation und Pose bei Christian Fracht und Michel Houellebecq. In: Stephan, Inge/Benthien, Clauida (Hrsg.): *Männlichkeit als Maskerade*. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2003, S. 221–247, hier S. 224.

[42] Tordasi: Eine queere Fassung männlicher Filmikonen, 2010, S. 160.

[43] Angefangen von den schwulen Helden in *Midnight Cowboy* (1969) bis *Brokeback Mountain* (2005), von Männern in Frauenkleidern in *Tootsie* (1982) und *Mrs. Doubtfire* (1993), von homoerotischen *buddy movies* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*/1969) bis zu homophoben *male rampage films* (*Lethal Weapon*-Zyklus/1897-98) finden sich Darstellungen des *New Man*. Elsaesser: *Hollywood heute*, 2009, S. 31.

[44] Diese Fragen in Auseinandersetzung mit Judith Butler: *Frames of War*: When Is Life Grievable? London/New York: Verso 2009. (Dt: *Raster des Krieges*. Warum wir nicht jedes Leid beklagen. Frankfurt/Main& New York: Campus 2010) zu beantowrten, eröffnet sicherlich noch interessante Aspekte.

Die gezeigten zumeist fragilen und zerbrechlichen Helden und Heldinnen beruhigen die Rezipienten in Zeiten der Krise und Verunsicherung, in einer Welt in der das Männer- und Frauenbild ins Wanken geraten ist, weil sie symbolisch eine Entwicklung in der Gesellschaft aufgreifen, denn die westliche Welt scheint bedroht. Insbesondere die gegenwärtigen, männlichen Helden sind nicht mehr unbesiegbar, sondern rechnen jederzeit mit ihrem eigenen Tod und kämpfen in irgendeiner Weise gegen die Resignation an. Die wahren gesellschaftlichen Probleme der Menschheit lassen sich beispielsweise nicht mehr mit dem Besiegen eines einzelnen Bösewichts lösen, weder in der Fiktion noch in der Realität. Die männlichen Helden sind mitunter geschwächt und entschwinden ihrer selbst, sie hadern und kämpfen immer mehr mit ihrer eigenen Männlichkeit. Ihre Verletzlichkeit nicht zu verstecken, sondern zu ihr zu stehen, bringt ihnen von Seiten der Rezipienten Verständnis, Respekt und Sympathie entgegen. Im Gegenzug wissen die emanzipierten Heldinnen der zweitausender Jahre inzwischen, dass ihr Objekt der Begierde sie früher oder später ins Unglück oder sogar in den Tod reißen kann und/oder wird. Die melodramatischen Helden und Heldinnen führen einen verzweifelten Kampf gegen die kompromisslosen Wendungen ihrer Leben, ebenso wie die Rezipienten. Die Krisen, die hier fast immer existenzbedrohend oder lebensentscheidend anmuten, dienen nicht dem Erhalt von patriarchalen Geschlechterstrukturen und auch nicht dem Erhalt dieses praktizierten Gesellschaftsmodells. Das erklärte Ziel ist, dass es kein befriedigendes und vollkommenes Ideal gibt, sondern zu zeigen wie schwierig es war, ist und immer sein wird, dem Bestreben nach persönlichem Glück und Zufriedenheit nachzukommen. Es wird immer die Angst präsent sein, einen Status zu erreichen, zu halten und den damit verknüpften Gendervorstellungen zu entsprechen. Eine Existenz außerhalb eines klaren Modells scheint nicht möglich zu sein. Es wird bei den Rezipienten ein Bewusstsein für die Relativität von Geschlecht, von Heterosexualität und Homosexualität, von Mann-sein und Frau-sein, von Männlichkeit und Weiblichkeit, von Maskulinität und Feminität aufgezeigt. Dadurch konstituieren sich die Vorstellungen davon schließlich neu und anders, stellen sie aber nicht unbedingt gesellschaftlich neu her. Allgemein ist eine übergeordnete Genderkrise zu beschreiben. Das Phänomen ist nicht neu, dass typische, moderne Helden und Heldinnen, die jeweils die sexuelle Ambiguität ihrer Epoche personifizieren, nicht in der Lage sind, mit ihren Lebensumständen oder Lebensentscheidungen umzugehen oder diese zu verwerfen. Die Rezipienten erleben eine neurotische Geschlechtlichkeit, die die gesellschaftliche Stabilität zu jeder Zeit gefährdet. Wer gewinnt die Verschiebungen, die sowohl Männlichkeit als auch Weiblichkeit zu gleichen Teilen zu bedrohen scheinen? Braucht es neue Mythen und Bedeutungen, um klare Geschlechterzuweisungen für eine Gesellschaft zu entwickeln? Der Blick auf das individuelle

Scheitern zeigt eine schwache und nicht mehr funktionierende Gesellschaft. Was kann die Gesellschaft retten?

Die Filme wurden entlang der Geschlechtergrenzen nicht in der Bestätigung der bestehenden Ordnung gelesen, sondern mit oppositionellen Lesarten versehen, und wie Fiktion und Lebenswirklichkeiten beim Medium Film miteinander verzahnt sind: „Das Verhätlniss von Kino und Gesellschaft kann […] als zirkulär beschrieben werden, da das Kino die gesellschaftliche Realität miterzeugt, die es dann in seinen Erzählungen wiederum reflektiert.“[45] Klischees entstehen nicht aus dem Nichts, sondern aus einer Verdichtung von Lebenserfahrung. Dabei sollen und wurden die Filme nicht auf ein beschriebenes homosexuelles Begehren beschränkt, noch stand die Sexualität im Vordergrund, stattdessen wurde hier die universell gültige Geschichte von menschlichen Beziehungen proklamiert, die zufällig auch des gleichen Geschlechts sein können. Die einzelnen Protagonisten in den besprochenen Filmen führen das individuelle Ringen um eine intelligible Geschlechtsidentität, zu der auch das sexuelle Begehren gehört, vor. Die Botschaft der drei Filme ist deutlich, die erzählten, melodramatischen Geschichten halten das individuelle und unterschiedliche Begehren im ‚richtigen‘ Lot, während Genrekonventionen, kulturelle Tradition und gesellschaftlich-sexuelle Stereotypen die ‚senkrechten‘/‚horizontalen‘ Bedingungen, Tangenten und Ebenen festlegen. Sie sind melodramatisch im Sinne der Gestaltung und der Gleichschaltung der Inszenierung der gelebten Gefühle. Die Filme verhandeln auf sehr prägnante Art und Weise Geschlechterkonstruktionen, greifen dabei zeitgenössische Diskurse auf, verwerfen oder sanktionieren sie. Mittels der diskursanalytischen Perspektive kann die Beziehung von Aussagen zueinander untersucht werden, dementsprechend erfolgte die Verknüpfung der jeweiligen Analysen mit ihrem historischen Kontext und ergab so ein breites Spektrum an Lebensentwürfen. Das dieser Arbeit zugrunde liegende Genderkonzept fragte nach dem ‚Erzählen von Geschlecht‘, also nach der Verzahnung von Fiktion und Lebenswelt. Fiktion ist demnach eine Kategorie, die mögliche Welten erschafft und dadurch das Wirklichkeitsverständnis der Rezipienten modelliert.[46] Darin liegt auch das Argument einer neuen, anderen Auslegung der Lesart und Interpretation der drei Filme. Die beschriebenen, melodramatischen Helden und Heldinnen wurden nicht als Männer und Frauen betrachtet, die zu selbstvergessen sind, um zu erkennen, wie andere sie sehen, und die am Ende als Opfer ihrer Erzählung ausradiert werden, sondern sie wurden als handelnde und wissende Protagonisten dargestellt. Das Melodram ist als Liebestragödie die Kehrseite der Liebeskomödie. Alle Protagonisten mussten zumeist eine schmerzvolle Erfahrung erleiden, die die Rezipienten zu einer extremen Form der Identifikation auffordert, um

[45] Nestler/Winter: Utopie im Film, 2008, S. 310.
[46] Vgl. Fenske: *Mannsbilder*, 2008, S. 26.

dadurch auf beiden Seiten der Leinwand eine wertvolle Erkenntnis zu ermöglichen, die jedes Leid wert ist.

Doch für Todd Haynes, Stephen Daldry und Tom Ford, so kann jetzt argumentiert werden, sind die beschriebenen Gender-Krise, die Krisen der Männlichkeit und der Weiblichkeit, weder trivial noch auf den Einfluss diverser vermeintlich ‚verweichlichender' und ‚feminisierender' Elemente des melodramatischen Genres zurückzuführen. Es wurde gezeigt, dass sich vielmehr für die Regisseure durch den Gebrauch eines melodramatischen Erzählmodus die Möglichkeit eröffnet, die hysterischen und neurotischen Verhaltensweisen der weiblichen wie auch männlichen Figuren darzustellen als Symptome einer Rebellion gegen das nicht nur für Frauen, sondern auch für Männer repressive Geschlechterrollen-Diktat einer zusehends zerrissener und brüchiger werdenden Gesellschaft der zweitausender Jahre.

Die Ausführungen sollten deutlich gemacht haben, dass sowohl die literarischen Vorlagen von Virginia Woolf[47], Christopher Isherwood und Michael Cunningham, als auch schon die ‚klassischen', besonders die Sirk'schen Melodramen, aber ausdrücklich die gegenwärtigen melodramatischen Literaturverfilmungen bereits zahlreiche Problemstellungen für die *Gender Studies* beinhalten. Die Arbeit ist ein Beitrag zur *Geschlechterforschung*, die aus einem Dialog bewusster Frauen- und Männerperspektiven entstanden ist. Darunter fallen die verschiedenen Ausrichtungen, Ansätze, Zugänge und Definitionen des Feminismus, der *Woman's Studies*, der *Gay and Lesbian Studies*, der *Queer Studies* und der *Men's Studies*, die, buchstäblich, gerade erst im Begriff sind, Lösungsmöglichkeiten zu schaffen und auf die gesellschaftliche Brisanz des *Genre-Gender-Troubles* adäquat wissenschaftlich zu reagieren. Begriffe wie Identität, Authentizität, Natürlichkeit, Originalität waren und sind von enormer Bedeutung. Indem diese Begriffe weiterhin dekonstruiert werden, lösen die dadurch entstandenen und produktiven Krisen neue emanzipierte Verfahren aus.[48] Im deutschsprachigen Raum fehlt es zumindest im Kontrast zum angloamerikanischen Sprachraum trotz des stetig steigenden Zahl von Veröffentlichungen mit ‚wissenschaftlichem' Anspruch immer noch an einer gezielten und vor allem neuen und aktuellen Forschungsausrichtung und an Forschungsansätzen zu diesem Thema. Diese literaturwissenschaftlich-medienwissenschaftliche und geschlechtersensible Arbeit hat mit den drei dargelegten Filmanalysen erfolgversprechend ge-

[47] Als Virginia Woolf Anfang 1937 Christopher Isherwood kennenlernte, war sie sofort an ihm interessiert, sie fühlte sich zu ihm hingezogen und er zu ihr. Er beinflusste stark ihre Gedanken über Krieg, Geschlecht und Schreiben. Sie spürte, dass er „ein echter Romancier" sei, und mochte seine muntere, eifrige Art; sie hielt ihn immer für einen „lustigen kleinen Vogel", wenn auch „unbeständig" und „unerforschlich". Sie stimmte nicht in das allgemeine Gezeter mit ein, als Isherwood für einen homosexuellen Landesverräter gehalten wurde, als er in die USA auswanderte, sie hielt dieses Gerede für dumm. Vgl. Lee: *Virginia Woolf*, 2006, S. 915–916.

[48] Müller, Gini: Queere Possen des Performativen. In: Bergmann, Franziska/Eder, Antonia/Gradinari, Irina (Hrsg.): *Geschlechter-Szene*. Repräsentation von Gender in Literatur, Film, Performance und Theater. Freiburg: fmpf 2010, S. 163–175, hier S. 166.

zeigt, dass die Konstruktion individueller Genderidentitäten innerhalb eines prekären Gefüges und fließender Prozesse zu begreifen ist. Es wurde deutlich, dass diesen Konstruktionsprozessen unterschiedlichste Grenzen auf verschiedensten Ebenen gesetzt sind. Wobei die Grenzen teilweise fließender sind als eine Untergliederung ausdrücken kann. Sie müssen immer wieder neu beschrieben werden, damit sie wahrgenommen werden. Denn: „Eigentlich könnte ja alles ganz anders sein.“[49]

[49] Kurowski, Ulrich: Die Panik der Zirkulationsagenten. 39 Abschnitte über das Melodram und das Melodramatische. In: Cargnelli, Christian (Hrsg.): Und immer wieder geht die Sonne auf: Texte zum Melodramatischen im Film. Wien: PVS 1994, S. 65–91, hier S. 72.

Bibliographie

Literaturverzeichnis:

Albers, Thies/Grundmann, Matthias: Familie im Film – Die Familie im filmischen Wandel. In: Schroer, Markus (Hrsg.): *Gesellschaft im Film*. Konstanz: UVK Verlagsgmbh 2008, S. 87–110.

Allrath, Gaby/Gymnich, Marion: Feministische Narratologie. In: Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hrsg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002, S. 35–72.

Allrath, Gaby/Surkamp, Carola: Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung. In: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2004, S. 143–179.

Amrain, Susanne: Virginia Woolf. In: Busch, Alexandra/Linck, Dirk (Hrsg.): *Frauenliebe Männerliebe*. Eine lesbisch-schwule Literaturgeschichte in Porträts. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999, S. 488–492.

Assman, Aleida: *Erinnerungsräume*. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C. H. Beck 2003.

Basinger, Jeanine: *A Woman's View*. How Hollywood spoke to Woman 1930-1960. Middletown: Wesleyan University Press 1993.

Bass, Saul: „Man kettet den Zuschauer an seinen Sitz." (Interview). In: Beier, Lars-Olav/Midding, Gerhard: *Teamwork in der Traumfabrik*. Werkstattgespräche. Berlin: Henschel 1993, S. 409–424.

Beja, Morris: Introduction. In: Beja, Morris (Hrsg.): The Shakespeare Head Press Edition of Virginia Woolf *Mrs Dalloway*. Oxford: Blackwell 1996, S. xi–xxxii.

Benshoff, Harry/Griffin, Sean: General introduction. In: Benshoff, Harry/Griffin, Sean (ed.): *Queer Cinema*. The Film Reader. New York/London: Routledge 2004, S. 1–15.

Benshoff, Harry/Griffin, Sean: Introduction. Part Three: Camp. In: Benshoff, Harry/Griffin, Sean (ed.): *Queer Cinema*. The Film Reader. New York/London: Routledge 2004, S. 119–120.

Benshoff, Harry M./Griffin, Sean: *America on Film*. Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies. Malden: Blackwell 2004.

Bergman, David (Hrsg.): *Camp Grounds*: Style and Homosexuality. Amherst: The Univ. of Massachusetts Press 1993.

Bernier, Celeste-Marie: *Beyond the surface of things*: Race, Representation and the Fine Arts in *Far from Heaven*. In: Morrison, James (ed.): *The Cinema of Todd Haynes*. All That Heaven Allows. London/New York: Wallflower Press 2007, S. 122–131.

Bernold, Monika/Braidt, Andrea B.: Einleitung. Visuelle Praxen im Kontext von Feminismus, Gender, Politik und Sex. In: Bernold, Monika/Braidt, Andrea B./Preschl, Claudia (Hrsg.): SCREENWISE. Film – Fernsehen – Feminismus. Marburg: Schüren 2004, S. 12–16.

Philippe Besson: *Sein Bruder*. (Übersetzte von Caroline Vollmann). München: dtv 2005, S. 50. (Das Zitat des vorangestellten Mottos auf S. 2.) Der Roman (2001) wurde verfilmt: *Son Frère* (Frankreich 2003) R: Patrice Chéreau, DB: Patrice Chéreau, Anne-Louise Trividie.

Bettinger, Elfi: Changing Subjects – Woman's Studies, Gender Studies und Virginia Woolf in *The Hours*. In: Müller, Sabine Lucia/Schülting, Sabine (Hrsg.): *Geschlechterrevisionen*. Zur Zukunft von Feminismus und Gender Studies in den Kultur- und Literaturwissenschaften. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag 2006, S. 21–43.

Bettinger, Elfi: *Das umkämpfte Bild*. Zur Metapher bei Virginia Woolf. Stuttgart/Weimar: Metzler 1993.

Block, Hans-Michael/Töteberg, Michael (Hrsg.): *Douglas Sirk*. Imitation of Life: Ein Gespräch mit Jon Halliday. (Aus dem Engl. von Robert Wohlleben) Frankfurt/Main: Verlag der Autoren 1997.

Böhnke, Alexander: *Paratexte des Films*. Über die Grenzen des filmischen Universums. Bielefeld: Transcript 2007.

Böhnke, Alexander/Hüser, Rembert/Stanitzek, Georg: Vorwort. In: Böhnke, Alexander/Hüser, Rembert/Stanitzek, Georg (Hrsg.): *Das Buch zum Vorspann*. »The title is a shot«. Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 6–7.

Böhnke, Alexander: Framing Hands. Der Eingriff des Films in den Film. In: Böhnke, Alexander/Hüser, Rembert/Stanitzek, Georg (Hrsg.): *Das Buch zum Vorspann*. »The title is a shot«. Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 159–181.

Borgstedt, Thomas: Pop-Männer. Provokation und Pose bei Christian Fracht und Michel Houellebecq. In: Stephan, Inge/Benthien, Clauida (Hrsg.): *Männlichkeit als Maskerade*. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2003, S. 221–247.

Borinski, Ludwig: *Meister des modernen englischen Romans*. Heidelberg: Quelle&Meyer 1963.

Braad Thomsen, Christian: *Rainer Werner Fassbinder*. Leben und Werk eines maßlosen Genies. Hamburg (u.a.): Rogner & Bernhard 1993.

Braad Thomsen, Christian: *Fassbinder*. The Life and Work of a provocative Genius. London/Boston: faber and faber 1997.

Braidt, Andrea B.: Einleitung: Gender und Genre in den Filmwissenschaften. In: Bernold, Monika/Braidt, Andrea B./Preschl, Claudia (Hrsg.): SCREENWISE. Film – Fernsehen – Feminismus. Marburg: Schüren 2004, S. 196–199.

Braidt, Andrea B.: *Film-Genus*. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung. Marburg: Schüren 2008.

Braidt, Andrea B.: Film-Genus. Zu einer theoretischen und methodischen Konzeption von Gender und Genre im narrativen Film. In: Liebrand, Claudia/Steiner, Ines (Hrsg.): *Hollywood hybrid*. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film. Marburg: Schüren 2004, S. 45–66.

Braidt, Andrea B./Jutz, Gabriele: Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie. In: Dorer, Johanna/Geiger, Brigitte (Hrsg.): *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft*. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002, S. 292–306.

Brauerbach, Annette: Sein und Schein. Zur Differenz männlicher und weiblicher Schönheit im Film. In: Karpf, Ernst/Kiesel, Doron/Visarius, Karsten (Hrsg.): „Bei mir bist Du schön". Die Macht der Schönheit und ihre Konstruktion im Film. Marburg: Schüren 1994, S. 31–61.

Braun, Christiane von/Stephan, Inge (Hrsg.): *Gender@Wissen*. Ein Handbuch der GenderTheorien. Böhlau: UTB 2004.

Braun, Christina von/Stephan, Inge (Hrsg.): *Gender Studien*. Eine Einführung. 2.Aufl. Stuttgart: Metzler 2006.

Bristow, Jospeh: »I am with you, little minority sister«. Isherwood's Queer Sixties. In: Smith, Patricia Juliana (ed.): *The Queer Sixties*. New York/London: Routledge 1999, S. 145–163.

Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche*. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. (Dt. von Thomas Lindquist) Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.

Bronfen, Elisabeth: Virginia Woolf – "Ich wollte über den Tod schreiben, doch das Leben fiel über mich herein". In: Keller, Ursula: „Nun breche ich in Stücke…" Leben, Schreiben, Suizid. Über Sylvia Plath, Virginia Woolf, Marina Zwetajewa, Anne Sexton, Unica Zürn, Inge Müller. Berlin: Verlag Vorwerk 8 2000, S. 29–50.

Bronfen, Elisabeth: *Stanley Cavell zur Einführung*. Hamburg: Junius 2009.

Bronski, Michael: *Culture Clash*. The Making of a Gay Sensibility. Boston: South End Press 1984.

Brooks, Peter: *The Melodramatic Imagination*. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven/London: Yale Univers. Press 1976.

Broser, Patricia: Insel. In: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 168–169.

Brown, Wendy: Die Unmöglichkeit der Woman's Studies. In: Dietze, Gabriele/Hark, Sabine (Hrsg.): *Gender kontrovers*. Genealogien und Grenzen einer Kategorie. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer 2006, S. 123–151.

Bucknell, Katherine: Introduction. In: Bucknell, Katherine (ed.): *Christopher Isherwood*: Diaries Vol.1, 1939–1960. London: Methuen 1996.

Bucknell, Katherine: Who Is Christopher Isherwood? In: Berg, James J./Freeman, Chris (ed.): *The Isherwood century*: essays on the life and work of Christopher Isherwood. Madison: University of Wisconsin Press 2000, S. 13–30.

Buschmann, Matthias: Multiperspektivität – Alle Macht dem Leser? In: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre. 46. Jahrgang 1996, Heft 2, S. 259–275.

Bußer, Steffen: Multiperspektivische Gender-Darstellung in Stephen Daldrys *The Hours*. (Unveröffentlichte) Hausarbeit zur Erlangung des Akademischen Grades eines Magister Artium vorgelegt dem Fachbereich 05 – Philosophie und Philologie der Johannes Gutenberg-Universität Mainz 2010.

Bußer, Steffen: Gebrochene Männlichkeit. Stephen Daldrys Film *The Hours*. In: Dagmar von Hoff/Teresa Seruya (Hrsg.): *Zwischen Medien/Zwischen Kulturen*. Poetiken des Übergangs in philologischer, filmischer und kulturwissenschaftlicher Perspektive. München: Martin Meidenbauer 2011, S. 171–182.

Butler, Judith: *Gender trouble*: feminism and the subversion of identity. New York: Routledge 1990.

Butler, Judith: *Gender Trouble*. Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991.

Butler, Judith: *Bodies that Matter*. Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997.

Butler, Judith: Uneigentliche Objekte. In: Dietze, Gabriele/Hark, Sabine (Hrsg.): *Gender kontrovers*. Genealogien und Grenzen einer Kategorie. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer 2006, S. 181–213.

Butler, Judith: *Undoing Gender*. Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2009.

Butler, Judith: *Frames of War*: When Is Life Grievable? London/New York: Verso 2009.

Butler, Judith: *Raster des Krieges*. Warum wir nicht jedes Leid beklagen. Frankfurt/New York: Campus 2010.

Cargnelli, Christian (Hrsg.): Und immer wieder geht die Sonne auf: Texte zum Melodramatischen im Film. Wien: PVS 1994.

Cargnelli, Christian: Sirk, Freud, Marx und die Frauen. Überlegungen zum Melodram. Ein Überblick. In: Cargnelli, Christian (Hrsg.): *Und immer wieder geht die Sonne auf*. Texte zum Melodramatischen im Film. Wien: PVS 1994, S. 11–33.

Cavell, Stanley: *The World Viewed*. Reflections on the Ontology of Film. New York: The Viking Press 1971.

Cavell, Stanley: *Pursuits of Happiness*. The Hollywood Comedy of Remarriage. Cambridge/London: Harvard Univ. Press 1981.

Cavell, Stanley: *Contesting Tears*. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman. Chicago/London: The University of Chicago Press 1996.

Cavell, Stanley: *Cities of Words*. Ein moralisches Register in Philosophie, Film und Literatur. (Eingeleitet/übersetzt von Maria-Sibylla Lotter). Zürich: Chronos 2010.

Chapman, Rowena: The great pretender: variations on the New Man theme. In: Chapman, Rowena/Rutherford, Jonathan (ed.): *Male Order*: Unwrapping Masculinity. London: Lawrence and Wishart 1996, S. 225–248.

Christen, Thomas: *Das Ende im Spielfilm*. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen. Marburg: Schüren 2002.

Clum, John M.: *Still Acting Gay*. Male Homosexuality in Modern Drama. New York: St. Martin's Griffin 2000.

Clum, John M.: *‚He's All Man'*. Learning Masculinity, Gayness, and Love from American Movies. New York: Palgrave 2002.

Cook, Pam: *Screening the Past*. Memory and Nostalgia in Cinema. London/New York: Routledge 2005.

Cornea, Christine: *Science Fiction Cinema*: Between Fantasy and Reality. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press 2007.

Cromb, Brenda: »The Good Place« and »The Place That Cannot Be«: Politics, Melodrama and Utopia. In: Stoddart, Scott F. (ed.): *Analyzing Mad Men*. Critical Essays on the Television Series. Jefferson: McFarland & Co. 2011, S. 67–78.

Cunningham, Michael: *The Hours*. New York: Farrar, Straus & Giroux 1998.

Dannecker, Martin/Reiches, Reimut: *Der gewöhnliche Homosexuelle*. Eine soziologische Untersuchung über männliche Homosexuelle in der Bundesrepublik. Frankfurt: Fischer 1974.

Davis, Glyn: *Far From Heaven*. Edinburg: Edinburg Univ. Press 2011.

Debatin, Bernhard: Riskante Gespräche. Kommunikationsstörungen und -abbrüche im (Film-) Telefonat. In: Forschungsgruppe Telekommunikation (Hrsg.): *Telefon und Kultur*. Das Telefon im Spielfilm. Berlin: Spiess 1991, S. 21–47.

Deppner, Martin Roman: Mainstream trifft Kunst im Kino. Die Künstlichkeit in Todd Haynes' *Far From Heaven* als Paradigma für sexuelle Identität. In: Schenk, Irmbert/Rüffert, Christine/Schmid, Karl-Heinz/Tews, Alfred (Hrsg.): *Experiment Mainstream?* Differenz und Uniformierung im populären Kino. Berlin: Bertz+Fischer 2006, S. 120–131.

Dettmering, Peter: *Konfliktbewältigung durch Kreativität*. Studien zu Literatur und Film. Würzburg: Verlag Könighausen & Neumann GmbH 2004.

Dietzsch, Steffen: Ariadne. In: Niemeyer, Christian (Hrsg.): *Nietzsche-Lexikon*. Darmstadt: Wiss. Buchges. 2009, S. 30.

Doane, Mary Ann: Pathos and Pathology: The Cinema of Todd Haynes. In: Camera Obscura 57, vol.19, Nr. 3, Durham: Duke Univ. Press, S. 1–21.

Dormann, Helga: Eule. In: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 91–92.

Doty, Alexander: Whose Text Is It Anyway? Queer Cultures, Queer Auteurs, and Queer Authorship. In: Benshoff, Harry/Griffin, Sean (ed.): *Queer Cinema*. The Film Reader. New York/London: Routledge 2004, S. 19–33.

Draesner, Ulrike: *Schöne Frauen lesen*. Über Ingeborg Bachmann, Annette von Droste-Hülshoff, Friederike Mayröcker, Virginia Woolf u.v.a.. München: Luchterhand Literaturverlag 2007.

Drukman, Steven: The Gay Gaze, or why I want my MTV. In: Burston, Paul/Richardson, Colin (Hrsg.): *A Queer Romance*. Lesbian, gay men and popular culture. London/New York: Routledge 1995, S. 81–95.

Düllo, Thomas: Wohnen im Film. In: Schroer, Markus (Hrsg.): *Gesellschaft im Film*. Konstanz: UVK Verlagsgmbh 2008, S. 356–392.

Dyer, Richard: *Now You See it*. London: Routledge 1990.

Dyer, Richard: Judy Garland and Gay Men. In: Benshoff, Harry/Griffin, Sean (ed.): *Queer Cinema*. The Film Reader. New York/London: Routledge 2004, S. 153–166.

Dyer, Richard: *Pastiche*. Knowing Imitation. London/New York: Routledge 2007.

Eder, Jens: Imaginative Nähe zu Figuren. In: Montage/AV 2006, 15, 2, S. 135–160.

Eder, Jens: *Die Figur im Film*. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg: Schüren 2008.

Ellis, Robert Richmond: *The Hispanic Homograph*. Gay Self-Representation in Contemorary Spanish Autobiography. Urbana and Chicago: Univ of Illinois Press 1997.

Elsaesser, Thomas: Tales of Sound and Fury. Anmerkungen zum Familienmelodram. In: Cargnelli, Christian (Hrsg.): *Und immer wieder geht die Sonne auf*. Texte zum Melodramatischen im Film. Wien: PVS 1994, S. 93–127.

Elsaesser, Thomas: Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. In: *Film Genre Reader III* (ed. by Barry Keith Grant). Austin: University of Texas Press 2003, S. 366–395.

Elsaesser, Thomas: Melodrama: Genre, Gefühl oder Weltanschauung? In: Frölich, Margrit/Gronenborn, Klaus/Visarius, Karsten (Hrsg.): *Das Gefühl der Gefühle*. Zum Kinomelodram. Marburg: Schüren 2008, S. 11–34.

Elsasser, Thomas: *Hollywood heute*. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino. Berlin: Bertz+Fischer 2009.

Emcke, Carolin: *Kollektive Identitäten*. Sozialphilosophische Grundlagen. Frankfurt/New York: Campus 2000.

Emcke, Carolin: *Wie wir Begehren*. Frankfurt/Main: Fischer 2012.

Erzgräber, Willi: *The Moment of Vision* im modernen englischen Roman. In: Thomson, Christian W./Holländer, Hans (Hrsg.): Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984, S. 361–387.

Erzgräber, Willi: *Virginia Woolf*. Eine Einführung. Tübingen/Basel: Francke 1993.

Eschkötter, Daniel/Menke, Bettina/Schäfer, Armin (Hrsg.): *Das Melodram*. Ein Medienbastard. Berlin: Theater der Zeit 2013.

Evans, Caroline/Gamman, Lorraine: Reviewing Queer Viewing. In: Richardson, Colin/Burston, Paul (ed.): *A Queer Romance*. Lesbians, gay men and populare culture. London/ New York: Routledge 1995, S. 12–61.

Evans, Caroline/Gamman, Lorraine: Reviewing Queer Viewing. In: Benshoff, Harry/Griffin, Sean (ed.): *Queer Cinema*. The Film Reader. New York/London: Routledge 2004, S. 209–224.

Faulstrich, Werner: *Filmgeschichte*. Paderborn: Fink 2005.

Feldmann, Doris/Schülting, Sabine: Judith Butler. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur – und Kulturtheorie*. Ansätze-Personen-Grundbegriffe. Stuttgart/Wiemar: Metzler 2008, S. 89.

Fenske, Uta: *Mannsbilder*. Eine geschlechtshistorische Betrachtung von Hollywoodfilmen 1946–1960. Bielefeld: transcript 2008.

Fischer, Robert (Hrsg.): *Fassbinder über Fassbinder*. Die ungekürzten Interviews. Frankfurt/Main: Verlg. d. Autoren 2004.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004.

Fluck, Winfried: *Das kulturelle Imaginäre*. Eine Funktionsgeschichte desamerikanischen Romans 1790–1900. Frankfurt: Suhrkamp 1997.

Foucault, Michel: Der Ariadnefaden ist gerissen. In: Foucault, Michel/Deleuze, Gilles: *Der Faden ist gerissen*. Berlin: Merve 1977, S. 7–12.

Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur (1930). In: Freud, Anna (Hrsg.): *Gesammelte Werke*. 14. Bd. Werke aus den Jahren 1925–1931. Frankfurt: S. Fischer 1976, S. S. 419–506.

Funk, Julika: "Butch & Femme". Original oder Kopie? Verführung zu einer lesbischen Ikonologie. In: Härle, Gerhard/Popp, Wolfgang/Runte, Annette (Hrsg.): *Ikonen des Begehrens*. Bildsprachen der männlichen und weiblichen Homosexualität in Literatur und Kunst. Stuttgart: M&P, Verlag für Wissenschaft und Forschung 1997, S.41–63.

Gardies, André: Am Anfang war der Vorspann. In: Böhnke, Alexander/Hüser, Rembert/Stanitzek, Georg (Hrsg.): *Das Buch zum Vorspann*. »The title is a shot«. Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 21–33.

Garncarz, Joseph: *Hollywood in Deutschland*. Zur Internationalisierung der Kinokultur 1925 –1990. Frankfurt/Main & Basel: Stroemfeld 2013.

Geherin, David J.: An Interview with Christopher Isherwood. In: The Journal of Narrative Technique. Vol.2, No.3 (Sept., 1972), S. 143–158.

Geiss, Imanuel: *Geschichte des Rassismus*. Frankfurt/Main: Edition Suhrkamp 1988.

Gibson, Pamela Church: Queer Looks, Male Gaze, Taut Torsos and Designer Labels: Contemporary Cinema, Consumption and Masculinity. In: Powrie, Phil/Davies, Ann /Babington, Bruce (ed.): *The Trouble with Men*. Masculinities in European and Hollywood Cinema. London/New York: Wallflower Press 2004, S. 176–186.

Gill, John: *Far From Heaven*. London: Palgrave Macmillian 2011.

Gledhill, Christine: Überlegungen zum Verhältnis von Gender und Genre im postmodernen Zeitalter. In: Bernold, Monika/Braidt, Andrea B./Preschl, Claudia (Hrsg.): SCREENWISE. Film – Fernsehen – Feminismus. Marburg: Schüren 2004, S. 200–209.

Göktürk, Deniz: Weltkino interaktiv: Verschichtungen von Ort und Zeit in digitalen Rezeptionsformen. In: Grucza, Franciszek (Hrsg.): Vielheit *und Einheit der Germanistik weltweit*. Frankfurt(u.a.): Lang 2012, S. 27–32.

Grabher, Gudrun M. (Hrsg.): *Geburt und Tod im Kunstvergleich*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1995.

Grant, Barry Keith (ed.): *Britton on Film*. The Complete Film Criticism of Andrew Britton. Detroit: Wayne State Univ. Press 2009.

Gregor, Ulrich: *Geschichte des Films ab 1960*. München: Bertelsmann 1978.

Gresh, Louis H./Weinberg, Robert: *Die Wissenschaft bei Stephen King*. Weinheim: WILEY-VCH Verlag 2008, S. 229.

Griem, Julika/Voigts-Virchow, Eckart: Filmnarratologie: Grundlagen, Tendenzen und Beispielanalysen. In: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002, S. 155–183.

Griem, Julika: Mit den Augen der Kamera? Aspekte filmischer Multiperspektivität in Bryan Singers *The Usual Suspects*, Akira Kurosawas *Rashomon* und Peter Weirs *The Truman Show*. In: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts.* Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2000, S. 307–322.

Grosse-Wiesmann, Hannah: Blume. In: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 50–52.

Groth, Friederike (Hrsg.): *Leonard Woolf*. Mein Leben mit Virginia. *Erinnerungen*. Frankfurt/Main: Frankfurter Verlagsanstalt 1988.

Gymnich, Marion: *Entwürfe weiblicher Identität im englischen Frauenroman des 20. Jahrhunderts*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2000.

Gymnich, Marion: Frauenromane: Jeanette Winterson. In: Nünning, Vera (Hrsg.): *Der zeitgenössische englische Roman*. Genres – Entwicklungen – Modellinterpretationen. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2007, S. 133–147.

Haefner, Gerhard: *Klassiker des englischen Romans im 20.Jahrhundert*. Joseph Conrad, D. H. Lawrence, James Joyce, Virginia Woolf, Samuel Beckett. Begründung der Moderne und Abrechnung mit der Moderne. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1990.

Haghighi, Shanli Anwar: Mrs. Dalloway – The Hours Die Autorenpersönlichkeit Virginia Woolf und die Rezeption ihrer Arbeit. In: Schlicht, Corinna (Hrsg.): *Geschlechterkonstruktionen*. Frauen- und Männerbilder in Literatur und Film. Autoren im Kontext Duisburger Studienbögen. Bd. 5. Oberhausen: Karl Maria Laufen 2004, S.128–140.

Halberstam, Judith: *Female Masculinity*. London: DukeUniv. Press 1998

Halliday, John: *Sirk on Sirk*. Interviews with Jon Halliday. London/Boston: Secker & Warburg 1971.

Halliday, Jon: All That Heaven Allows. In: Mulvey, Laura/Halliday, Jon (Hrsg.): *Douglas Sirk*. Edingburgh: Edingburgh Film Festival 1972, S. 59–66.

Hanson, Ellis: Introduction. In: Hanson, Ellis (ed.): *Out Takes*. Essays on Queer Theory and Film. Durham/London: Duke Univ. Press 1999, S. 1–19.

Hare, David: *The Hours*. A screenplay by David Hare based on the novel by Michael Cunningham. New York: Hyperion 2002.

Hark, Sabine: Frauen, Männer, Geschlechter, Fantasien. Polititk der Erzählungen. In: Dietze, Gabriele/Hark, Sabine (Hrsg.): *Gender kontrovers*. Genealogien und Grenzen einer Kategorie. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer 2006, S. 19–45.

Hark, Sabine/Dietze, Gabriele: Unfehlbare Kategorien? – Einleitung. In: Dietze, Gabriele/Hark, Sabine (Hrsg.): *Gender kontrovers*. Genealogien und Grenzen einer Kategorie. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer 2006, S. 9–18.

Haschemi Yekani, Elahe: Transgender – Begehren im Blick. Männliche Weiblichkeit als Spektakel im Film. In: Bauer, Robin/Hoenes, Josch/Woltersdorff, Volker (Hrsg.): *Unbeschreiblich Männlich*. Heteronormativitätskritische Perspektiven. Hamburg: Männerschwarm 2007, S. 264–278.

Hattaway, Michael (ed.): *As You Like It*. [William Shakespeare]. Cambridge: Cambridge Univ. Press 2000.

Haynes, Todd: *Far from Heaven, Safe and Superstar*: The Karen Carpenter Story. Three Screenplays. New York: Grove Press 2003.

Haynes, Todd: Three Screenplays: An Introduction. In: Haynes, Todd: *Far from Heaven, Safe and Superstar*: The Karen Carpenter Story. Three Screenplays. New York: Grove Press 2003, S. vii–xii.

Hempel, Stella: *Vom modernen zum postmodernen Erzählen*. Die Bearbeitung von Virginia Woolfs *Mrs Dallway* durch Michael Cunningham in *The Hours* und Robin Lippincott in *Mr Dalloway*. Schriftliche Hausarbeit für die Magisterprüfung des Instituts für Anglistik und Amerikastudien der Universität Hamburg, Hamburg 2002.

Herget, Sven: *Spiegelbilder*. Das Doppelgängermotiv im Film. Marburg: Schüren 2009.

Hermes, Joke: Ein Publikum, das sich selbst vertextet: Post-feministisches Fernsehen, seine Fans, seine KritikerInnen und das Internet. In: Bernold, Monika/Braidt, Andrea B./Preschl, Claudia (Hrsg.): SCREENWISE. Film – Fernsehen – Feminismus. Marburg: Schüren 2004, S. 149–165.

Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001.

Higgins, Scott: Orange and Blue, Desire and Loss: The Colour Score in *Far From Heaven*. In: Morrison, James (ed.): *The Cinema of Todd Haynes*. All That Heaven Allows. London/ New York: Wallflower Press 2007, S. 101–113.

Hißnauer, Christian/Klein, Thomas: Männer – Machos – Memmen. Filmische Entwürfe von Männlichkeit. In: Hißnauer, Christian/Klein, Thomas (Hrsg.): *Männer – Machos – Memmen*. Männlichkeit im Film. Mainz: Bender Verlag 2002, S. 9–16.

Hißnauer, Christian/Klein, Thomas: Visualität des Männlichen. Skizzen zu einer filmsoziologischen Theorie von Männlichkeit. In: Hißnauer, Christian/Klein, Thomas (Hrsg.): Männer – Machos – Memmen. Männlichkeit im Film. Mainz: Bender Verlag 2002, S. 17–48.

Hoff, Dagmar von: Zum Verhältnis von *Gender* und Geisteswissenschaften – Eine Bestandsaufnahme. In: Gnüg, Hiltrud/Möhrmann Renate (Hrsg.) *Frauen Literatur Geschichte*. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart: Metzler 1999, S. 603–614.

Hoff, Dagmar von: Gender. In: Hügel, Hans-Otto (Hrsg.): *Handbuch Populärer Kultur*: Begriffe, Theorien und Diskussionen. Stuttgart/ Weimar: Verlag J.B. Metzler 2003, S. 209–212.

Hoff, Dagmar von: Performanz/Repräsentation. In: Braun, Christiane von/Stephan, Inge (Hrsg.): *Gender@Wissen*. Ein Handbuch der Gender-Theorien. Böhlau: UTB 2004, S. 162–179.

Hoff, Dagmar von/Spies, Bernhard: Vorwort. In: Hoff, Dagmar von/Spies, Bernhard (Hrsg.): *Textprofile intermedial*. München: Martin Meidenbauer 2008, S. 9–16.

Hoffmann, Dagmar: Sexualität, Körper und Geschlecht im Film. In: Schroer, Markus (Hrsg.): *Gesellschaft im Film*. Konstanz: UVK Verlagsgmbh 2008, S. 198–229.

Homden, Carol: *The plays of David Hare*. Cambridge: Cambridge Univ. Press 1995.

Hotz-Davies, Ingrid/Schahadat, Schamma (Hrsg.): *Ins Wort gesetzt, ins Bild gesetzt*. Gender in Wissenschaft, Kunst und Literatur. Bielefeld: transcript 2007.

Huxley, Aldous: *texts and pretexts*. An anthology with commentaries. London: Chatto & Windus 1949.

Huxley, Aldous: *After many a summer.* A Novel. London: Chatto & Winus 1950. Dt. Übersetzung: Huxley, Aldous: Nach vielen Sommern. (Übertragen v. Herbert E. Herlitschka). Frankfurt am Main/Hamburg: Fischer Bücherei 1959.

Isherwood, Christopher: *The World in the Evening*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press 1999.

Isherwood, Christopher: *A Single Man*. London: Vintage Books 2010.

Jacobs, Lea: Now Voyager. Zu einigen Fragen der Äußerung und Geschlechterdifferenz. In: Cargnelli, Christian/Palm, Michael (Hrsg.): *Und immer wieder geht die Sonne auf*. Texte zum Melodramatischen im Film. Wien: PVS 1994, S. 169–189.

Janshen, Doris: Einführung. In: Janshen, Doris (Hrsg.): *Blickwechsel*. Der neue Dialog zwischen Frauen- und Männerforschung. Frankfurt/Main: Campus 2000, S. 11–21.

Joyrich, Lynne: Written on the Screen: Mediation and Immersion in *Far From Heaven*. In: Camera Obscura 57, Vol. 19, Nr. 3. Durham: Duke Univ. Press 2004, S. 187–219.

Juhasz, Alexandra: From the Scenes of Queens: Genre, AIDS and Queer Love. In: Morrison, James (ed.): *The Cinema of Todd Haynes*. All That Heaven Allows. London/New York: Wallflower Press 2007, S. 156–174.

Kaempfer, Wolfgang: *Die Zeit und die Uhren*. Frankfurt: Insel Verlag 1991.

Kaltenecker, Siegfried: *Spiegelformen*. Männlichkeit und Differenz im Kino. Basel: Stroemfeld/Nexus 1996.

Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle*. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit. Berlin: Vorwerk 8 2004.

Kappelhoff, Hermann: Tränenseligkeit. Das sentimentale Genießen und das melodramatische Kino. In: Frölich, Margrit/Gronenborn, Klaus/Visarius, Karsten (Hrsg.): *Das Gefühl der Gefühle*. Zum Kinomelodram. Marburg: Schüren 2008, S. 35–58.

Keutzer, Oliver: *Eine(r) für Alle*. Selbstopfer und Sündenböcke im Film. Remscheid: Gardez! Verlag 2006.

Kilian, Eveline: Zeitdarstellung. In: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hrsg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart/Weimar: Metzler 2004, S. 72–94.

Kinder, Ralf/Thomas Wieck: *Zum Schreien komisch, zum Heulen schön*. Die Macht des Filmgenres. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe 2001.

Kindler, Simone: *Ophelia*. Der Wandel von Frauenbild und Bildmotiv. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2004.

Kirkham, Pat: Loving men. Frank Borzage, Charles Farrell and the reconstruction of masculinity in 1920s Hollywood cinema. In: Pat Kirkham and Janet Thumim (ed.): *Me Jane*. Masculinity, Movies and Woman. London: Lawrence and Wishart 1995, S. 94–112.

Klamt, Marlies: *Variantenfilme*. Eine mehrdimensionale Untersuchung eines filmischen Erzählprinzips. Schriftliche Hausarbeit für die Magisterprüfung dem Fachbereich Sozialwissenschaften, Medien und Sport der Johannes Gutenberg-Universität. Mainz 2009.

Koch, Gertrud: Von Detlef Sierck zu Douglas Sirk. In: *Frauen & Film*. Faschismus (Heft 44/45) Hrsg. Gertrud Koch, Heide Schlüpmann. Frankfurt/Main: Stroemfeld/Roter Stern 1988, S. 109–129.

Konigsberg, Ira: *The Complete Film Dictionary*. Second Edition. London: Bloomsbury 1997.

Köhn, Silke: Ariadne. In: Walther, Lutz (Hrsg.): *Antike Mythen und ihre Rezeption*. Ein Lexikon. Leipzig: Reclam 2003, S. 52–58.

Kracauer, Siegfried: Filme mit einer Botschaft. In: Witte, Karsten (Hrsg.): *Siegfried Kracauer Kino*. Essays, Studien, Glossen zum Film. Frankfurt: Suhrkamp 1974, S. 249–263.

Kurowski, Ulrich: Die Panik der Zirkulationsagenten. 39 Abschnitte über das Melodram und das Melodramatische. In: Cargnelli, Christian (Hrsg.): *Und immer wieder geht die Sonne auf*. Texte zum Melodramatischen im Film. Wien: PVS 1994, S. 65–91.

Kurz, Gerhard: Fleck/Befleckung. In: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 105.

Küster, Ulrike: *Das Melodrama*. Zum ästhetikgeschichtlichen Zusammenhang von Dichtung und Musik im 18. Jahrhundert. Frankfurt/Main: Peter Lang 1994.

Lachat, Pierre: Männerlos. In: Filmbulletin. Kino in Augenhöhe. 1.2003, 45. Jahrgang, Heft Nr. 242, Februar 2003, S. 36–37.

Landy, Marcia: Storytelling and Information in Todd Haynes' Films. In: Morrison, James (ed.): *The Cinema of Todd Haynes*. All That Heaven Allows. London/New York: Wallflower Press 2007, S. 7–24.

Läufer, Elisabeth: *Skeptiker des Lichts*. Douglas Sirk und seine Filme. Frankfurt/Main: Fischer 1987.

Lavizzari, Alexandra: Vorwort. In: Lavizzari, Alexandra (Hrsg.): *Virginia Woolf*. Materialien. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, S. 7–15.

Lee, Hermione: *Virginia Woolf*. Ein Leben. Frankfurt/Main: Fischer Verlag 2006.

Leibetseder, Doris: *Queere Tracks*. Subversive Strategien in der Rock und Popmusik. Bielefeld: transcript 2010.

Liebrand, Claudia/Steiner, Ines: Einleitung. In: Liebrand, Claudia/Steiner, Ines (Hrsg.): *Hollywood hybrid*. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film. Marburg: Schüren 2004, S. 7–15.

Liebrand, Claudia: Melodrama goes gay. Jonathan Demmes *Philadelphia*. In: Liebrand, Claudia/Steiner, Ines (Hrsg.): *Hollywood hybrid*. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film. Marburg: Schüren 2004, S. 171–191.

Lindenthal, Nico: "The Hours" (USA 2002) von Stephen Daldry. In: Pongratz, Gregor (Hrsg.): *Spielfilm-Interpretation und "spielerische" Film-Gestaltung mit Musik*. Filmpädagogik aus hermeneutisch-phänomenologischer Perspektive. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag 2006, S. 595–634.

Lindner, Sivia: *Von Tadzios und Tootsies*. Androgynie im Film. Sankt Augustin: Gardez! Verlag 2003.

Lulaj, Esther: *Nimm (nicht) ab!* Zur Funktion des Telefons im Spielfilm von Metropolis bis Matrix. Stuttgart: ibidem-Verlag 2010.

Maar, Michael: *Leoparden im Tempel*. Andersen, Borges, Canetti, Chesterton, Kafka, Lampedusa, Mann, Musil, Nabokov, Powell, Proust, Woolf. Berlin: Berenberg Verlag 2007.

MacGregor, Neil: *Eine Geschichte der Welt in 100 Objekten*. München: C.H. Beck 2011.

MacKinnon, Kenneth: *Love, Tears and the Male Spectator*. Madison/Teaneck: Fairleigh Dickinson Univ. Press 2002.

Mädler, Kathrin: *Broken Men*. Sentimentale Melodramen der Männlichkeit im zeitgenössischen Hollywood-Film. Marburg: Schüren 2008.

Mahne, Nicole: *Transmediale Erzähltheorie*. Eine Einführung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.

Mancuso, Luke: *Brokeback Mountain* and the History of the Future of the Normal. In: Juett, JoAnne C./Jones, David (ed.): *Coming Out to the Mainstream*. New Queer Cinema in the 21st Century. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars 2010, S. 91–112.

Mansour, Julia: Tinte. In: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 387–388.

Marchart, Oliver: *Cultural studies*. Konstanz: UVK Verlagsgmbh 2008.

Marschall, Susanne: *Mythen der Metamorphose – Metamorphose des Mythos bei Peter Handke und Botho Strauß*. Mainz: Gardez! 1993.

Marschall, Susanne: *Farbe im Kino*. Marburg: Schüren 2005.

Marschall, Susanne: Ozeanische Gefühle. Augenblicke der Ich-Entgrenzung im Film. In: Frölich, Margrit/Gronenborn, Klaus/Visarius, Karsten (Hrsg.): *Das Gefühl der Gefühle*. Zum Kinomelodram. Marburg: Schüren 2008, S. 89–115.

McGowan, Todd: Relocating Our Enjoyment of the 1950s: The Politics of Fantasy in *Far From Heaven*. In: Morrison, James (ed.): *The Cinema of Todd Haynes*. All That Heaven Allows. London/New York: Wallflower Press 2007, S. 114–121.

McLuhan, Marschall: *Die magischen Kanäle*. »Understanding Media«. Düsseldorf/Wien: Econ-Verlag 1968.

Mercer, John/Shingler, Martin: *Melodrama*. Genre, Style & Sensibility. London: Wallflower Press 2004.

Meyer-Wendt, Jochen: „Ich brauchte etwas mehr Kino“. Detlef Siercks deutsche Melodramen. In: Bock, Hans Michael (Hrsg.): *Das Ufa-Buch*. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik. Die internationale Geschichte von Deutschlands größtem Film-Konzern. Frankfurt/Main: Zweitausendeins 1994.

Meyring, Christoph: Kleptomanie als Verfahren. Zu Alfred Hitchcocks Film *Marnie*. In: Hoff, Dagmar von/Spies, Bernhard (Hrsg.): *Textprofile intermedial*. München: Martin Meidenbauer 2008, S. 221–238.

Midding, Gerhard: Die Tyrannei der Makellosigkeit. Far From Heaven von Todd Haynes. In: *Filmbulletin*. Kino in Augenhöhe. 2.2003, 45. Jahrgang, Nr. 244, April 2003. Winterthur: Verl. Filmbulletin, S. 12–16.

Moebius, Stephan/Weber, Tina: Tod im Film. In: Schroer, Markus (Hrsg.): *Gesellschaft im Film*. Konstanz: UVK Verlagsgmbh 2008, S. 264–308.

Morrison, James: Introduction. In: Morrison, James (ed.): *The Cinema of Todd Haynes*. All That Heaven Allows. London/New York: Wallflower Press 2007, S. 1–6.

Morrison, James: Todd Haynes in Theory and Practice. In: Morrison, James (ed.): *The Cinema of Todd Haynes*. All That Heaven Allows. London/New York: Wallflower Press 2007, S. 132–144.

Mosleh, Nicole: Das andere Hollywood. Die Independent Spirit Awards. In: *epd* Film. Das Kinomagazin, 6/2003, 20. Jahrgang. Frankfurt/Main: Evangelischer Pressedient, S. 7.

Mülder-Bach, Inka/Belke, Ingrid (Hrsg.): *Siegfried Kracauer Werke*. Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Bd.3. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005.

Müller, Sabine Lucia/Schülting, Sabine (Hrsg.): *Geschlechterrevisionen*. Zur Zukunft von Feminismus und Gender Studies in den Kultur- und Literaturwissenschaften. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag 2006.

Mulvey, Laura/Halliday, Jon (Hrsg.): *Douglas Sirk*. Edinburgh: Edinburgh Film Festival 1972.

Mulvey, Laura: Notes on Sirk and Melodrama. In: Gledhill, Christine (ed.): *Home is where the Heart is*. Studies in Melodrama and the Woman's film. London: British Film Institute 1987, S. 75–79.

Mulvey, Laura: *Visual and Other Pleasures*. London: The Macmillian Press 1989.

Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Nabakowski, Gislind/Sander, Helke (Hrsg.): *Frauen in der Kunst*. Bd.1. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980, S. 30–46. Oder in: Weissberg, Liliane (Hrsg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt/Main: Fischer 1994, S. 48–65.

Mulvey, Laura: *Fetishism and Curiosity*. Bloomington: Indiana Univ. Press 1997.

Mulvey, Laura: Far From Heaven. In: *Sight and Sound*, Vol. 13, Issue 3 (March) 2003, S. 40–41.

Mulvey, Laura: Ein Blick aus der Gegenwart in die Vergangenheit: Eine Re-Vision der feministischen Filmtheorie der 1070er Jahre. In: Bernold, Monika/Braidt, Andrea B. /Preschl, Claudia (Hrsg.): SCREENWISE. Film – Fernsehen – Feminismus. Marburg: Schüren 2004, S. 17–27.

Mulvey, Laura: *Death 24x a Second*. Stillness and the Moving Image. London: Reaktion 2006.

Mulvey, Laura: *Visual and other pleasure*. 2nd Edition. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2009.

Mulvey Laura: Unmasking the Gaze. Feminist Film Theory, History, and Film Studies. In: Callahan, Vicki (ed.): *Reclaiming the Archive*. Feminism and Film History. Detroit: Wayne State Univ. Press 2010, S. 17–31.

Müller, Gini: Queere Possen des Performativen. In: Bergmann, Franziska/Eder, Antonia/Gradinari, Irina (Hrsg.): *Geschlechter-Szene*. Repräsentation von Gender in Literatur, Film, Performance und Theater. Freiburg: fmpf 2010, S. 163–175.

Munsch, Matthias: *Psychoanalyse in der englischen Moderne*. Die Bedeutung Sigmund Freuds für die Bloomsbury Group und Lytton Stracheys biographisches Schreiben. Marburg: Verlag LiteraturWissenschaft.de 2004.

Nagl, Ludwig: Über Film philosophieren: Stanley Cavells Komödien- und Melodramenanalyse. In: Hans Dieter Klein, Wolfgang Schild (Hrsg.): *Die Reflexivität des Bildes*. „Texte für Evelin Klein". Frankfurt/Main: Peter Lang 2004, S. 63–86.

Naschert, Guido: Sommer. In: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 353–354.

Neale, Steve: *Melo Talk*. On the Meaning and Use of the Term „Melodrama“ in the American Trade Press. BFI Melodrama Conference Paper. London 1992.

Neal, Steve: Melodram und Tränen. In: Cargnelli, Christian/Palm, Michael (Hrsg.): *Und immer wieder geht die Sonne auf*. Texte zum Melodramatischen im Film. Wien: PVS 1994, S. 154–155.

Neale, Steve: *Genre and Hollywood*. London/New York: Rouledge 2000.

Nestler, Sebastian/Winter, Rainer: Utopie im Film. In: Schroer, Markus (Hrsg.): *Gesellschaft im Film*. Konstanz: UVK Verlagsgmbh 2008, S. 309–332.

Neukirchen, Gunilla: *Aktive Spiegelungen*. Die Konstituierung des Subjekts im Werk Virginia Woolfs. Frankfurt/Main: Lang 1999.

Nixon, Sean James: *Hard Looks*. Masculinities, Spectatorship and Contemporary Consumption 1996.

Nowlan, Bob: Queer Theory, Queer Cinema. In: Juett, JoAnne C./Jones, David M. (Ed.): *Coming Out to the Mainstream*. New Queer Cinema in the 21st Century. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars 2010, S. 2–19.

Nünning, Ansgar: *Der englische Roman des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart/Düsseldorf/Trier: Ernst Klett Verlag 1998.

Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Multiperspektivisches Erzählen*. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2000.

Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hrsg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002.

Nünning, Ansgar/Nünning, Vera: Virginia Woolf. In: Kroll, Renate (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Gender Studies, Geschlechterforschung*: Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart: J. B. Metzler 2002, S.410–411.

Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002.

Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart/ Weimar: Metzler 2004.

Nünning, Vera: *Die Ästhetik Virginia Woolfs*. Eine Rekonstruktion ihrer philosophischen und ästhetischen Grundanschauungen auf der Basis ihrer nichtfiktionalen Schriften. Frankfurt am Main/New York: Peter Lang 1990.

Nünning, Vera (Hrsg.): *Der zeitgenössische englische Roman*. Genres – Entwicklungen – Modellinterpretationen. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2007.

Odin, Roger: Der Eintritt des Zuschauers in die Fiktion. In: Böhnke, Alexander/Hüser, Rembert/Stanitzek, Georg (Hrsg.): *Das Buch zum Vorspann*. "The title is a shot". Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 34–41.

Olk, Claudia: Vision, Intermediality, and Spectatorship in Mrs. Dalloway and The Hours. In: Amerikastudien/American Studies A Quarlerly Vol. 49, Nr.2, 2004.

Opitz, Claudia: *Um-Ordnungen der Geschlechter*. Einführung in die Geschlechtergeschichte. Tübingen: edition diskord 2005.

Ott, Cornelia: *Die Spur der Lüste*. Sexualität, Geschlecht und Macht. Opladen: Leske + Budrich 1998.

Pabst, Eckhard (Hrsg.): *Das Universum des David Lynch*. Kiel: Ludwig 2005.

Pancrazio, James J.: *The logic of fetishism*: Alejo Carpentier and the Cuban tradition. Lewisburg: Bucknell Univ. Press 2004.

Paul, Heike/Ganser, Alexander (Hrsg.): *Screening Gender. Geschlechterszenarien in der gegenwärtigen US-amerikanischen Populärkultur*. Erlanger Studien zur Anglistik und Amerikanistik. Bd.9. Berlin: Lit Verlag 2007.

Peberdy, Donna: *Masculinity and Film Performance*. Male Angst in Contemporary American Cinema. Basingstoke: Palgrave Macmillian 2011.

Piazza, Paul: *Christopher Isherwood*. myth and anti-myth. New York: Columbia Univ. Press 1978.

Pick, Anat: Todd Haynes' Melodramas of Abstraction. In: Morrison, James (ed.): *The Cinema of Todd Haynes*. All That Heaven Allows. London/New York: Wallflower Press 2007, S. 145–155.

Pommerening, Felicitas: *Die Dramatisierung von Innenwelten im Film*. Wiesbaden: Springer VS 2012.

Pongratz, Gregor (Hrsg.): *Spielfilm-Interpretation und "spielerische" Film-Gestaltung mit Musik. Filmpädagogik aus hermeneutisch-phänomenologischer Perspektive*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag 2006.

Popp, Wolfgang: *Männerliebe*. Homosexualität und Literatur. Stuttgart: Metzler 1992.

Poppe, Sandra: Visualität als transmediales Phänomen in Literatur und Film. In: Hoff, Dagmar von/Spies, Bernhard (Hrsg.): *Textprofile intermedial*. München: Martin Meidenbauer 2008, S. 187–199.

Powrie, Phil/Davies, Ann/Babington, Bruce: Introduction. Turning the Male Inside Out. In: Powrie, Phil/Davies, Ann/Babington, Bruce (ed.): *The Trouble with Men*. Masculinities in European and Hollywood Cinema. London/New York: Wallflower Press 2004, S. 1–15.

Putnam, Hilary: Preface: Introducing Cavell. In Cohen, Ted/Guyer, Paul/Putnam, Hilary (ed.): Pursuits of Reason. Essays in Honor of Stanley Cavell. Lubbock: Texas Tech University Press 1993.

Rajewsky, Irina O.: Das Potential der Grenze. Überlegungen zu aktuellen Fragen der Intermedialitätsforschung. In: Hoff, Dagmar von/Spies, Bernhard (Hrsg.): *Textprofile intermedial*. München: Martin Meidenbauer 2008, S. 19–47.

Rausch, Kati: *Der Fall Bess McNeill*. Von der Heiligen zur Hure und wieder zurück. Religion und Sex in Lars von Triers »Breaking the Waves«. Hamburg: Diplomica 2009.

Renger, Almut-Barbara: Spiegel. In: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 357–358.

Reschke, Renate: Ariadne. In: Ottmann, Henning (Hrsg.): *Nietzsche-Handbuch*: Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 192.

Ricoeur, Paul: *Zeit und Erzählung*. Bd.1: Zeit und historische Erzählung. München: Fink 1988.

Rinnert, Andrea: *Körper, Weiblichkeit, Autorschaft*. Eine Inspektion feministischer Literaturtheorien. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag 2001.

Rogge-Wiest, Gudrun: *Wahrnehmung und Perspektivik in ausgewählten Romanen Virginia Woolfs*. Frankfurt/Main, Berlin, u.a.: Peter Lang GmbH Europäischer Verlag der Wissenschaften 1999.

Rogge-Wiest, Gudrun: Perspektivischer Realismus und darüber hinaus: Multiperspektivisches Erzählen und Perspektivenstruktur in *Jacob's Room*, *Mrs Dalloway* und *The Waves* von Virginia Woolf. In: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Multiperspektivisches Erzählen*. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2000, S. 225–242.

Ronnberg, Ami (Hrsg.): *Das Buch der Symbole*. Betrachtungen zu archetypischen Bildern. Köln: Taschen 2011.

Rösch, Gertrud Maria: Schwan. In: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 336–337.

Rother, Rainer (Hrsg.): *Sachlexikon Film*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1997.

Russo, Vito: *The Celluloid Closet*. New York: Harper & Row 1981.

Russo, Vito: *Die Schwule Traumfabrik*. Homosexualität im Film. Berlin: Bruno Gmünder Verlag 1990.

Salt, Barry: Der frühe deutsche Film. Stilmerkmale im internationalen Vergleich. In: Elsaesser, Thomas/Wedel, Michael (Hrsg.): *Kino der Kaiserzeit*. Zwischen Tradition und Moderne. München: edition text + kritik 2002, S. 318–335.

Schappach, Beate: *Aids in Literatur, Theater und Film*. Zur kulturellen Dramaturgie eines Störfalls. Zürich: Chronos 2012.

Scheuer, Hans Jürgen: Schwarzweiß. In: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 338–340.

Scheugl, Hans: *Sex und Macht*. Eine Metaerzählung des amerikanischen Films des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Schmetterling Verlag 2007.

Schimpf, Wolfgang: *Lyrisches Theater*: Das Melodrama des 18. Jahrhunderts. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1988.

Schlicht, Corinna (Hrsg.): *Geschlechterkonstruktionen*. Frauen- und Männerbilder in Literatur und Film. Autoren im Kontext Duisburger Studienbögen. Bd.5. Oberhausen: Karl Maria Laufen 2004.

Schlüpmann, Heide: Melodrama und soziales Drama im frühen deutschen Kino. In: Elsaesser, Thomas/Wedel, Michael (Hrsg.): *Kino der Kaiserzeit*. Zwischen Tradition und Moderne. München: edition text+kritik 2002, S. 80–98.

Schmidt, Oliver: *Leben in gestörten Welten*. Der filmische Raum in David Lynchs *Eraserhead*, *Blue Velvet*, *Lost Highway* und *Inland Empire*. Stuttgart: Ibidem 2008.

Schmitt, Christian: *Kinopathos*. Große Gefühle im Gegenwartsfilm. Berlin: Bertz+Fischer 2009.

Schock, Manuel/Kay, Manuela: *Out im Kino*: Das lesbisch-schwule Filmlexikon. Berlin: Querverlag 2003.

Schottländer, Johann-Wolfgang (Hrsg.): *Karl Friedrich Zelters Darstellungen seines Lebens*: Zum ersten Male vollständig nach den Handschriften. Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft 1931.

Schroer, Markus (Hrsg.): *Gesellschaft im Film*. Konstanz: UVK VerlagsgmbH 2008.

Schroer, Markus: Einleitung: Die Soziologie und der Film. In: Schroer, Markus (Hrsg.): *Gesellschaft im Film*. Konstanz: UVK VerlagsgmbH 2008, S. 7–13.

Schock, Axel: *Die Bibliothek von Sodom*. Das Buch der schwulen Bücher. Frankfurt: Eichborn 1997.

Schößler, Franziska: *Einführung in die Gender Studies*. Berlin: Akademie Verlag 2008.

Schuster, Jörg: Regen. In: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 290–291.

Schütze, Silke: Die Stunden der Frauen. In: *Cinema*, Nr.04, April 2003, S. 46–48.

Schwaab, Herbert: *Erfahrung des Gewöhnlichen*. Stanley Cavells Filmphilosophie als Theorie der Populärkultur. Münster: Lit Verlag 2010.

Schweizerhof, Barbara: The Hours. In: *epd* Film, 4/2003, S. 36–37.

Schwerdt, Lisa M.: *Isherwood's Fiction*: The self and technique. Basingstoke: Macmillian 1989.

Seeßlen, Georg: *Kino der Gefühle*. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams. Reinbek: Rowohlt 1980.

Seeßlen, Georg: *Romantik & Gewalt*. Ein Lexikon der Unterhaltungsindustrie. Bd. 2. München: Manz Verlag 1973.

Seier, Andrea: *Remediatisierung*. Die performative Konstitution von Gender und Medien. Berlin: Lit Verlag 2007.

Shattuc, Jane: *Television, Tabloids and Tears*. Fassbinder and populare culture. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press 1995.

Shugart, Helena A./Waggoner, Catherine Egley: *Making Camp*. Rhetorics of Transgression in U.S. Popular Culture. Tuscaloosa: Univ. of Alabama Press 2008.

Sontag, Susan: *AIDS und seine Metaphern*. München/Wien: Carl Hanser Verlag 1989.

Sontag, Susan: Ein Photo ist keine Meinung. Oder doch? In: Leibovitz, Annie: *Women*. Photografien von Annie Leibovitz. Essay von Susan Sontag. München: Schirmer Mosel 1999, S. 18–32.

Sontag, Susan: Camp. In: Susan Sontag: *Kunst und Antikunst*. 24 literarische Analysen. Frankfurt: Fischer 1999, S. 322–341.

Spengler, Birgit: *The Hours* und *Mrs Dalloway*. "Cross the Border – Close the Gap". Schriftliche Hausarbeit für die Magisterprüfung dem Fachbereich England- und Amerikastudien der Johann Wolfgang Goethe-Universität. Frankfurt/Main 2000.

Stanitzek, Georg: Vorspann (titles/credits/générique). In: Böhnke, Alexander/Hüser, Rembert/Stanitzek, Georg (Hrsg.): *Das Buch zum Vorspann*. »The title is a shot«. Berlin: Vorwerk 8 2006, S. 8–20.

Stephan, Inge: Im toten Winkel. Die Neuentdeckung des ‚ersten Geschlechts' durch *men's studies* und Männlichkeitsforschung. In: Stephan, Inge/Benthien, Clauida (Hrsg.): *Männlichkeit als Maskerade*. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2003, S. 11–35.

Stephan, Inge: Gender, Geschlecht und Theorie. In: Christina von Braun/Inge Stephan (Hrsg.): *Gender Studien*. Eine Einführung. Stuttgart: Metzler 2006, S. 52–90.

Stritzke Nadyne: Funktionen von Literatur aus Sicht der feministischen und Gender-orientierten Literaturwissenschaft. In: Gymnich, Marion/Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Funktionen von Literatur*. Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2005, S. 99–120.

Stritzke, Nadyne: Multiperspektivische Darstellungstrategien in *The Hours*: Die Inszenierung weiblicher Lebensentwürfe im Spannungsfeld zwischen Tradition und Subversion. In: Eitelmann, Matthias/Stritzke, Nadyne (Hrsg): *Ex Praeteritis Praesentia*. Sprach- , Literatur- und Kulturwissenschaftliche Studien zu Wort- und Stoffgeschichten. Festschrift zum 70. Geburtstag von Theo Stemmler. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2006, S. 345–368.

Stuby, Anna Maria: *Liebe, Tod und Wasserfrau*. Mythen des weiblichen in der Literatur. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1992.

Surkamp, Carola: *Die Perspektivenstruktur narrativer Texte*. Zu ihrer Theorie und Geschichte im englischen Roman zwischen Viktorianismus und Moderne. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2003.

Surkamp, Carola: Literaturverfilmung einmal anders: Aufgabenorientiertes Lernen mit Stephen Daldry's *The Hours*. In: Müller-Hartmann, Andreas/Schocker-v. Ditfurth, Marita (Hrsg.): *Aufgabenorientierung im Fremdsprachenunterricht*. Tasked-Based Language Learning and Teaching. Festschrift für Michael K. Legutke. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2005, S. 287–298.

Sychowski, Gaja von: Darlegung von Judith Butlers philosophischem Feminismus anhand ihrer Antigone-Analyse. In: Schlicht, Corinna (Hrsg.): *Geschlechterkonstruktionen*. Frauen- und Männerbilder in Literatur und Film. Autoren im Kontext Duisburger Studienbögen. Bd. 5. Oberhausen: Karl Maria Laufen 2004, S. 79–93.

Tordasi, Kathrin: Eine queere Fassung männlicher Filmikonen. In: Bergmann, Franziska/Eder, Antonia/Gradinari, Irina (Hrsg.): *Geschlechter-Szene*. Repräsentation von Gender in Literatur, Film, Performance und Theater. Freiburg: fmpf 2010, S. 141–162.

Töteberg, Michael (Hrsg.): *Rainer Werner Fassbinder*. Filme befreien den Kopf. Essays und Arbeitsnotizen. Frankfurt/Main: Fischer 1984.

Töteberg, Michael (Hrsg.): *Die Anarchie der Phantasie*: Gespräche und Interviews/Rainer Werner Fassbinder. Frankfurt/Main: Fischer 1986.

Töteberg, Michael: *Fassbinders Filme 3*. Frankfurt/Main: Verl. d. Autoren 1990.

Töteberg, Michael: *Rainer Werner Fassbinder* dargestellt von. Reinbek: Rowohlt 2002.

Viebrock, Katharina: *Von weiblicher Freiheit*. Figuren bei Virginia Woolf, Irmgard Keun, Jean Rhys. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag 2002.

Vossen, Ursula: Melodrama. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2007.

Wagner, Karl (Hrsg.): Moderne Erzähltheorie: Grundlagentexte von Henry James bis zur Gegenwart. Wien: WUV-Univ.-Verlag 2002.

Weber, Ingeborg: Ein Portrait der Künstlerin als junge Frau: Virginia Woolfs Kurzgeschichte "The Indroduction". In: Weber, Ingeborg (Hrsg.): *Weiblichkeit und weibliches Schreiben*: Poststrukturalismus, Weibliche Ästhetik, Kulturelles Verständnis. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994, S. 87–96.

Weber, Robert W.: Die Glocken von Big Ben: Zur Strukturfunktion der Uhrzeit in *Mrs. Dalloway*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Jahrgang 39. Stuttgart: Metzler 1965, S. 246–258.

Weingart, Brigitte: *Ansteckende Wörter*. Repräsentationen von AIDS. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002.

Weinrich, Harald: *Lethe*. Kunst und Kritik des Vergessens. München: C. H. Beck 2005.

Wende, Waltraut: Ästhetische Innovation – Zur Dekonstruktion etablierter Erzählstrukturen am Beispiel von Virginia Woolf, Nathalie Sarraute und Ingeborg Bachmann. In: Gnüg, Hiltrud/Möhrmann, Renate (Hrsg.) *Frauen Literatur Geschichte*. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart: Metzler 1999, S. 532–547.

White, Patricia: Univited. Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability. Bloomington: Indiana Univ. Press 1999.

Williams, Linda: Melodrama Revised. In: Browne, Nick (ed.): *Refiguring American film genre*: history and theory. Berkeley: Univ. of California Press 1998, S. 42–88.

Willis, Sharon: The Politics of Disappointment. Todd Haynes Rewrites Douglas Sirk. In: Camera Obscura 54, vol. 18, Nr. 3. Durham: Duke Univ. Press 2003, S. 131–176.

Winther, Stefanie: Weibliche Initiation in den Romanen von Virginia Woolf und Doris Lessing. (Anglistik – Amerikanistik – Anglophone; Bd.2). Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2005.

Wolf, Werner: Multiperspektivität: Das Konzept und seine Applikationsmöglichkeit auf Rahmungen in Erzählwerken. In: Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hrsg.): Multiperspektivisches Erzählen. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2000, S. 79–109.

Woolf, Virginia: *Mrs Dalloway*. Beja, Morris (Hrsg.): The Shakespeare Head Press Edition of Virginia Woolf Mrs Dalloway. Oxford: Blackwell 1996.

Würfel, Stefan Bodo: *Ophelia*. Figur und Entfremdung. Bern: Franke Verlag 1985.

Young, Tony: Michael Cunningham's *The Hours*. A Reader's Guide. London/New York: Continuum 2003.

Zumbusch, Cornelia: Proserpina versus Pygmalion. Melodramatische Bewegung bei Goethe und Rousseau. In: Fleckner, Uwe/Kemp, Wolfgang u.a. (Hrsg.): *Vorträge aus dem Warburg-Haus*. Bd.10. Berlin: Akademie 2007, S. 109–142.

Filmographie (Angaben gemäß der *Internet Movie Database*)

Far From Heaven (USA 2002) Regie: Todd Haynes. Drehbuch: Todd Haynes. Lose basierend auf dem Film *All That Heaven Allows* (1955) von Douglas Sirk. Kamera: Edward Lachman. Schnitt: James Lyons. Musik: Elmer Bernstein. Produzent: Jody Patton, Christine Vachon. Darsteller: Julianne Moore (Cathy Whitaker), Dennis Quaid (Frank Whitaker), Dennis Haysberg (Raymond Deagen), Viola Davis (Sybil), Patricia Clarkson (Eleanor Fine), und andere.

THE HOURS (USA 2002) Regie: Stephen Daldry. Drehbuch: David Hare. Basierend auf dem gleichnamigen Roman (1998) von Michael Cunningham. Kamera: Seamus McGarvey. Schnitt: Peter Boyle. Musik: Philip Glass. Produzent: Scott Rudin und Robert Fox. Darsteller: Nicole Kidman (Virginia Woolf), Meryl Streep (Clarissa Vaughan), Julianne Moore (Laura Brown), Ed Harris (Richard Brown), Jeff Daniels (Louis Waters), Stephen Dillane (Leonard Woolf), Claire Danes (Julia Vaughan), Jack Rovello (Richie Brown), John C. Reilly (Dan Brown), Miranda Richardson (Vanessa Bell), Toni Collette (Kitty), Allison Janney (Sally), und andere.

A Single Man (USA 2009) Regie: Tom Ford. Drehbuch: Tom Ford und David Scearce. Basierend auf dem gleichnamigen Roman (1964) von Christopher Isherwood. Kamera: Eduard Grau. Schnitt: Joan Sobel. Musik: Abel Korzeniowski/Shigeru Umebayashi. Produzent: Tom Ford, Andrew Milano, Robert Salerno, Chris Weitz. Darsteller: Colin Firth (George Falconer), Julianne Moore (Charley), Nicholas Hoult (Kenny), Matthew Goode (Jim), und andere.

Weitere erwähnte Filme, Fernseh-/Mini-Serien:

8 Femmes (Frankreich 2004) R: Francois Ozon, DB: Francois Ozon, Marina de Van nach der literarischen Vorlage des Theaterstücks *Huit Femmes* (1958) von Robert Thomas.

Age of Innocence, The (USA 1993) R: Martin Scorsese, DB: Jay Cocks und Martin Scorsese nach dem gleichnamigen, *Pulitzer-Preis*-prämierten Roman (1920) von Edith Wharton.

All I Desire (USA 1953) R: Douglas Sirk, DB: James Gunn, Robert Blees nach dem Roman *Stopover* (1951) von Carol Ryrie Brink.

All That Heaven Allows (USA 1955) R: Douglas Sirk, DB: Peg Fenwick basierend auf der Geschichte von Edna L. Lee und Harry Lee.

Ally McBeal (USA 1997-2002) Idee: David E. Kelley.

American Beauty (USA 1999) R: Sam Mendes, DB: Allan Ball.

American Gigolo (USA 1980) R: Paul Schrader, DB: Paul Schrader.

Amours Imaginaires, Les / *Heartbeats* (Kanada 2010) R: Xavier Dolan, DB: Xavier Dolan.

Anna Karenina (USA 1928/29) R: Edmund Goulding, DB: Frances Marion nach dem gleichnamigen Klassiker (1877) von Lew Tolstoi.

Anna Karenina (UK/Frankreich 2012) R: Joe Wright, DB: Tom Stoppard nach dem gleichnamigen Klassiker (1877) von Lew Tolstoi.

Angst essen Seele auf (BRD 1974) R: Rainer Werner Fassbinder, DB: Rainer Werner Fassbinder als Hommage an Douglas Sirk und an *All That Heaven Allows* (1955).

Atonement (UK 2007) R: Joe Wright, DB: Christopher Hampton nach dem gleichnamigen Buch (2001) von Ian McEwan.

Ben-Hur (USA 1959) R: William Wyler, DB: Karl Tunberg basierend auf dem Buch *Ben-Hur. A Tale of the Christ* (1880) von Lew Wallace.

Bigger than Life (1956) R: Nicholas Ray, DB: Cyril Hume, u.a. nach dem *The New Yorker*-Artikel *Ten Feet Tall* (1955) von Berton Roueché.

Bold and The Brave, The (USA 1956) R: Lewis R. Foster, DB: Robert Lewin.

Breakfast at Tiffany's (USA 1961) R: Blake Edwards, DB: George Axelrod nach der gleichnamigen Kurzroman (1958) von Truman Capote.

Breaking the Waves (Dänemark 1996) R: Lars von Trier, DB: Lars von Trier und Peter Asmussen.

Bridges of Madison County, The (USA 1995) R: Clint Eastwood, DB: Richard LaGravenese nach dem gleichnamigen Bestseller (1992) von Robert James Waller.

Brokeback Mountain (USA/Kanada 2005) R: Ang Lee, DB: Larry McMurty und Diana Ossana nach der gleichnamigen Erzählung (1997) von Annie Proulx.

Butch Cassidy and the Sundance Kid (USA 1969) R: George Roy Hill, DB: William Goldman.

Butterfield 8 (USA 1960) R: Daniel Mann, DB: John Michael Hayes und Charles Schnee nach dem gleichnamigen Roman (1935) von John O'Hara.

Camille (USA 1936) R: George Cukor, DB: Zoe Akins, France Marion und James Hilton nach dem Roman *Die Kameliendame* (*La Dame aux Camélias*/1848) von Alexandre Dumas.

Cape Fear (USA 1991) R: Martin Scorsese, DB: Wesley Strick. Ein Remake des gleichnamigen Films von 1962, welcher auf dem Roman *The Executioners* (1957) von John D. MacDonald beruht.

Capote (Kanada/USA 2005) R: Bennett Miller, DB: Dan Futterman basierend auf der gleichnamigen Biografie (1988) von Gerald Clarke.

Cat on a Hot Tin Roof (USA 1958) R: Richard Brooks, DB: Richard Brooks, James Poe nach dem gleichnamigen Theaterstück (1955) von Tennessee Williams.

Chris & Don. A Love Story (USA 2008) R: Guido Santi, Tina Mascara. Dokumentation über das gemeinsame Leben von Don Bachardy und Christopher Isherwood.

Cruising (USA 1980) R: William Friedkins, DB: Williams Friedkins. Lose basierend auf dem gleichnamigen Buch (1970) von Gerald Walker.

Dancer in the Dark (Dänemark/Spanien/Argentinien/BRD/Italien/UK/USA/Frankreich/u.a. 2000) R: Lars von Trier, DB: Lars von Trier.

Dark Victory (USA 1939) R: Edmund Goulding, DB: Casey Robinson nach dem gleichnamigen Stück (1934) von George Emerson Brewer jr. und Bertram Bloch.

Deep End, The (USA 2001) R: Scott McGehee und David Siegel, DB: Scott McGehee. Es ist die Neuverfilmung von *The Reckless Moment* (1949) & beruht ebenfalls auf *The Blank Wall* (1947).

Dogville (Dänemark/Schweden/Frankreich/Norwegen/Niderlande/Finnland/u.a. 2003) R: Lars von Trier, DB: Lars von Trier.

Down with Love (USA 2003) R: Peyton Reed, DB: Eve Ahlert und Dennis Drake als ein Pastiche und eine Hommage an die romantischen Komödien der sechziger Jahre.

Duel in the Sun (USA 1946) R: King Vidor, DB: Oliver H.P. Garrett, David O. Selznick, Ben Hecht nach dem Roman (1944) von Niven Busch.

Edward II (UK 1991) R: Derek Jarman, DB: Ken Butler, Derek Jarman basierend auf dem gleichnamigen Stück von Christopher Marlowe.

End of the Affair, The (UK/USA 1999) R: Neil Jordan, DB: Neil Jordan nach dem gleichnamigen Roman (1951) von Graham Greene.

English Patient, The (USA/UK 1996) R: Anthony Minghella, DB: Anthony Minghella nach dem gleichnamigen Roman (1992) von Michael Ondaatje.

Eyes Wide Shut (USA 1999) R: Stanley Kubrick, DB: Stanley Kubrick und Frederic Raphael nach Arthur Schnitzlers *Traumnovelle* (1926).

Gaslight (UK 1944) R: George Cukors, DB: John Van Druten, Walter Reisch, John L. Balderston nach dem Stück *Gas Light / Angel Street* (1938) von Patrick Hamilton.

Gegen die Wand (BRD/Türkei 2004) R: Fatih Akin, DB: Fatih Akin.

Gentlemen Prefer Blondes (USA 1953) R: Howard Hawks, DB: Charles Lederer nach dem Musical (1949) von Anita Loos (Buch 1925) und Joseph Fields.

Gone with the Wind (USA 1939) R: Victor Fleming, DB: Sidney Howard nach dem gleichnamigen Roman (1936) von Margaret Mitchell.

Hannibal (USA 2001) R: Ridley Scott, DB: David Mamet und Steven Zaillian nach dem gleichnamigen Roman (1999) von Thomas Harris.

Hilda Crane (USA 1956) R: Philip Dunne, DB: Philip Dunne nach den gleichnamigen Roman (1951) von Samson Raphaelson.

Human Stain, The (USA 2003) R: Robert Benton , DB: Nicholas Meyer nach dem gleichnamigen Roman (2000) von Philip Roth.

Ideal Husband, An (UK 1999) R: Oliver Parker, DB: Oliver Parker nach dem gleichnamigen Bühnenstück (1895) von Oscar Wilde.

Imitation of Life (USA 1959) R: Douglas Sirk, DB: Eleanore Griffin und Allan Scott nach dem gleichnamigen Buch (1933) von Fannie Hurst.

In the Mood for Love (Hong Kong/Frankreich 2000) R: Wong Kar-Wai, DB: Wong Kar-Wai.

Interpreter, The (UK/USA 2005) R: Sydney Pollack, DB: Martin Stellman, Brian Ward, Charles Randolph, Scott Frank, Steven Zaillian.

J'ai tué ma mère / I killed my mother (Kanada 2009) R: Xavier Dolan, DB: Xavier Dolan.

Klute (USA 1971) R: Alan J. Pakula, DB: Andy und Dave Lewis.

Kramer vs. Kramer (USA 1979) R: Robert Benton, DB: Robert Benton nach dem gleichnamigen Roman (1977) von Avery Corman.

Laurence Anyways (Kanada 2012) R: Xavier Dolan, DB: Xavier Dolan.

Leave her to Heaven (1945) R: John M. Stahl, DB: Jo Swerling basierend auf dem gleichnamigen Buch (1944) von Ben Ames Williams.

Lethal Weapon-Zyklus (USA 1897-98) R: Richard Donner, DB: Shane Black (1987/1), Jeffrey Boam (1989/2), Jeffrey Boam, Robert Mark Kamen (1992/3), Channing Gibson (1998/4).

Letter from an Unknown Woman (USA 1948) R: Max Ophüls, DB: Max Ophüls, Howard Koch nach der literarischen Vorlage *Brief einer Unbekannten* (1922) von Stefan Zweig.

Living End, The (USA 1992) R: Gregg Araki, DB; Gregg Araki als eine Art ›gay *Thelma and Louise*‹.

Love Field (USA 1992) R: Jonathan Kaplan, DB: Don Ross.

Mad Men (USA/seit 2007) Idee: Matthew Weiner. Der Serientitel leitet sich aus der Abkürzung von *Men of Madison Avenue* ab.

Magnificent Obsession (USA 1954) R: Douglas Sirk, DB: Robert Blees nach dem gleichnamigen Roman (1929) von Lloyd C. Douglas.

Manhattan (USA 1979) R: Woody Allen, DB: Woody Allen und Marshall Brickman.

Marnie (USA 1964) R: Alfred Hitchcock: DB: Jay Presson Allen nach dem gleichnamigen Roman (1961) von Winston Graham.

Midnight Cowboy (USA 1969) R: John Schlesinger, DB: Waldo Salt nach dem gleichnamigen Roman (1965) von James Leo Herlihy.

Mighty Aphrodite (USA 1995) R: Woody Allen, DB: Woody Allen.

Mildred Pierce (USA 1945) R: Michael Curtiz, DB: Ranald MacDougall, William Faulkner, Catherine Turner nach dem gleichnamigen Roman (1941) von James M. Cain.

Mildred Pierce (USA 2011) R: Todd Haynes DB: Todd Haynes, Jon Raymond nach dem gleichnamigen Buch (1941) von James M. Cain.

Milk (USA 2008) R: Gus Van Sant, DB: Dustin Lance Black.

Miracle in the Rain (USA 1956) R: Rudolph Maté, BD: Ben Hecht nach seiner gleichnamigen Erzählung (1943).

Monster (USA/BRD 2003) R: Patty Jenkins, DB: Patty Jenkins.

Moulin Rouge! (Australien/UK/USA 2001) R: Baz Luhrmann, DB: Baz Luhrmann und Craig Pearce.

Mrs Dalloway (UK 1997) R: Marleen Gorris, DB: Eileen Atkins nach dem gleichnamigen Roman (1925) von Virginia Woolf.

Mrs. Doubtfire (USA 1993) R: Chris Columbus, DB: Randi Mayem Singer nach dem Roman *Alias Madame Doubtfire* (1987) von Anne Fine.

My Best Friend's Wedding (USA 1997) R: P. J. Hogan, DB: Ronald Bass.

My Own Private Idaho (USA 1991) R: Gus van Sant. Basiert lose auf Shakespears *Henry IV* (Teil I/II) und *Henry V*.

Next Best Thing, The (USA 2000) R: John Schlesinger, DB: Thomas Ropelewski.

North by Northwest (USA 1959) R: Alfred Hitchcock, DB: Ernest Lehman.

Now, Voyager (USA 1942) R: Irving Rappers, DB: Casey Robinson nach dem gleichnamigen Roman (1941) von Olive Higgins Prouty.

Object of My Affection, The (USA 1998) R: Nicholas Hytner, DB: Wendy Wassersetin nach dem gleichnamigen Roman (1987) von Stephen McCauley

Opposite of Sex, The (USA 1998) R: Don Ross, DB: Don Ross.

Others, The (USA/FR/SP/I 2001) R: Alejandro Amenábar, DB: Alejandro Amenábar.

Out of Africa (USA 1985) R: Sydney Pollack, DB: Kurt Luedtke nach dem gleichnamigen, autobiografischen Roman (1937) von Karen Blixen.

Paris is Burning (USA 1990) R: Jennie Livingston.

Peyton Place (USA 1957) R: Marc Robson, John Michael Hayes nach dem gleichnamigen Roman (1956) von Grace Metalious.

Philadelphia (USA 1993) R: Jonathan Demme, DB: Ron Nyswaner.

Plenty (UK 1985) R: Fred Schepisi, DB: David Hare nach seinem gleichnamigen Theaterstück (1978).

Poison (USA 1991) R: Todd Haynes. DB: Todd Haynes. Teilweise inspiriert durch die Bücher von Jean Genet.

Pollock (USA 2000) R: Ed Harris, DB: Barbara Turner und Susan Emshwiller basierend auf der Biografie *Jackson Pollock: An American Saga* (1989) von Steven Naifeh und Gregory White Smith.

Porait of a Lady, A (UK/USA 1996) R: Jane Campion, DB: Laura Jones nach dem gleichnamigen Roman (1881) von Henry James.

Pretty Woman (USA 1990) R: Garry Marshall, DB: J.F. Lawton.

Pride and Prejudice (UK/Frankreich 2005) R: Joe Wright, DB: Deborah Moggach nach dem gleichnamigen Roman (1813) von Jane Austen.

Psycho (USA 1960) R: Alfred Hitchcock, DB: Joseph Stefano nach dem gleichnamigen Roman (1959) von Robert Bloch.

Querelle – Ein Pakt mit dem Teufel, (BRD/Frankreich 1985) R: Rainer Werner Fassbinder BD: Burkhard Driest und Rainer Werner Fassbinder nach dem Roman *Querelle de Brest* (1947/1953) von Jean Genet.

Reader, The (USA/2008) R: Stephen Daldry, DB: David Hare nach dem Roman *Der Vorleser* (1995) von Bernhard Schlink.

Rebell Without a Cause (USA 1955) R: Nicholas Ray, DB: Stewart Stern und Irving Schulman.

Reckless Moment, The (USA 1949) R: Max Ophüls, DB: Mel Dinelli, Robert E. Kent, Henry Garson, Robert Soderberg nach dem Roman *The Blank Wall* (1947) von Elisabeth Sanxay Holding.

Revolutionary Road (USA 2008) R: Sam Mendes, DB: Justin Haythe nach dem gleichnamigen Roman (1961) von Richard Yates. Der Film kann als Prequel zu *American Beauty* angesehen werden.

Romeo + Juliet (AUS/USA 1996) R: Baz Luhrman, DB: Craig Perarce und Bas Luhrman nach William Shakespeares *Romeo and Juliet* (1597).

Rope (USA 1948) R: Alfred Hitchcock, DB: Arthur Laurents, Ben Hecht, Hume Cronyn (Adaption) nach dem gleichnamigen Stück (1929) von Patrick Hamilton.

Savage Grace (USA/F/SP 2007) R: Tom Kalin, DB: Howard A. Rodman nach dem gleichnamigen Tatsachenroman (1985) von Natalie Robins und Steven M. L. Aronson.

Seconds (USA 1966) R: John Frankenheimer, DB: Lewis John Carlino nach dem Buch (1965) von David Ely.

Sex & the City (USA 1998-2004) Idee: Darren Star, Michael Patrick King. Basierend auf dem gleichnamigen Buch (1997) von Candace Bushnell.

Silkwood (USA 1983) R: Mike Nichols, DB: Nora Ephron, Alice Arlen. Beruht auf Tatsachen.

Sleepers (USA 1996) R: Barry Levinson, DB: Barry Levinson nach dem gleichnamigen Roman (1995) von Lorenzo Carcaterra.

Sophie's Choice (USA 1982) R: Alan J. Pakula, DB: Alan J. Pakula nach dem gleichnamigen Roman (1979) von William Styron.

Some Came Running (USA 1958) R: Vincente Minnelli, DB: John Patrick, Arthur Sheekman nach dem gleichnamigen Roman (1957) von James Jones.

Spartacus (USA 1960) R: Stanley Kubrick, (Anthony Mann), DB: Dalton Trumbo nach dem gleichnamigen Roman (1951) von Howard Fast.

Stella Dallas (USA 1937) R: King Vidor. DB: Harry Wagstaff Gribble, Gertrude Purcell, Sarah Y. Mason, Victor Heerman, Joe Bigelow basierend auf dem gleichnamigen Roman (1923) von Olive Higgins Prouty.

Suddenly, Last Summer (USA 1959) R: Joseph L. Mankiewicz, DB: Gore Vidal nach dem gleichnamigen Stück (1958) von Tennessee Williams.

Swoon (USA 1992) R: Tom Kalin, DB: Tom Kalin, Hilton Als lose nach dem wahren Mordprozess *Leopold and Loeb* (1924).

Tarnished Angels (USA 1957) R: Douglas Sirk, DB: George Zuckerman nach dem Roman *Pylon* (1935) von William Faulkner.

Taxi Driver (USA 1976) R: Martin Scorsese, DB: Paul Schrader.

There's Always Tomorrow (USA 1956) R: Douglas Sirk, DB: Bernard C. Schoenfeld basierend auf dem gleichnamign Roman von Ursula Parrott.

Three Faces of Eve, The (USA 1957) R: Nunnally Johnson, DB: Nunnally Johnson nach der Fallstudie von Corbett H. Thigpen und Hervey M. Cleckley.

Time to Love a Time to Die, A (USA 1958) R: Douglas Sirk, DB: Orin Jannings basierend auf dem Buch *Zeit zu Leben und Zeit zu Sterben* (1954) von Erich Maria Remarque.

Tootsie (USA 1982) R: Sydney Pollack, DB: Murray Schisgal, Barry Levinson, Elaine May, Robert Garland und Larry Gelbart (story).

Velvet Goldmine (USA 1998) R: Todd Haynes, DB: Todd Haynes und James K. Lyons.

Vertigo (USA 1958) R: Alfred Hitchcock, DB: Alec Coppel und Samuel A. Taylor nach dem Roman *D'entre les morts* (1954) von Boileau-Narcejac.

Who's afraid of Virginia Woolf? (USA 1966) R: Mike Nichols, DB: Ernest Lehman nach dem gleichnamigen Theaterstück (1962) von Edward Albee.

Will & Grace (USA 1998-2006) Idee: David Kohna und Max Mutchnick, R: James Burrows.

Wizard of Oz, The (USA 1939) R: Victor Fleming, DB: Noel Langley, Florence Ryerson, Edgar Allan Woolf, u.a. nach dem gleichnamigen Kinderbuch (1900) von L. Frank Baum.

Written on the Wind (USA 1956) R: Douglas Sirk, DB: George Zuckerman nach dem gleichnamigen Buch (1945) von Robert Wilder.

Elektronische Quellen:

American Film Institute, The: *The Top Movie Quotes of All Time*. Los Angeles, June 22, 2005. In: AFI's 100 Years…100 Movie Quotes. Vgl. Platz 4 und 23. <http://www.afi.com/100years/quotes.aspx> Zugriff: 01.02.2012.

Beier, Lars-Oliver: *Taucher vor dem Sprung*. In: DER SPIEGEL 13/2003, S. 120. <http://wissen.spiegel.de/wissen/dokument/dokument.html?titel=Taucher+vor+dem+Sprung&id=26670415&top=SPIEGEL&suchbegriff=%22daldry%2C+stephen%22&quellen=&qcrubrik=kultur> Zugriff: 18.05.2004.

Billington, Michael: Interview mit Stephen Daldry "*Nothing is the hardest thing to do*". Vom 12. Februar 2003 auf guardian.co.uk. http://www.guardian.co.uk/film/2003/feb/12/oscars2003.oscars> Zugriff: 20.10.2009.

Bowen, Peter: *The Mourning After*. Interview mit Tom Ford. In: Filmmaker. The Magazine of Independent Film. <http://www.filmmakermagazine.com/archives/issues/winter2010/a-single-man.php> Zugriff: 18.02.2012.

Dyer, Richard: *Don't Look Now*: The Instabilities Of The Male Pin-Up. In: Screen, 1982, vol 23, no 3-4, S. 61-73, <http://screen.oxfordjournals.org/content/23/3-4/61.extract> Zugriff: 14.05.2012.

Ebert, Roger: *The Hours*. Movie Review, 27. December 2002, <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20021227/REVIEWS/212270302/1023> Zugriff: 07.04.2013.

Emcke, Carolin: *So. Und nicht anders*. S. 39–40, hier S. 39. Erschienen in: Zeitmagazin Nr.12 15.03.2012. <http://www.zeit.de/2012/12/Essay-Begehren-Oeffentlichkeit> Zugriff: 09.05.2012.

Ford, Tom/Scearce, David: *A Single Man*. Screenplay. Based on the novel by Christopher Isherwood 2009. <http://twcawards.com/assets/downloads/pdf/ASM_Screenplay.pdf> Zugriff: 11.11.2011.

Holden, Stephen: "*Film Review. Who's afraid like Virginia Woolf?*". In: The New York Times 27.12.2002. <http://www.nytimes.com/2002/12/27/movies/film-review-who-s-afraid-like-virginia-woolf.html> Zugriff: 05.06.2009.

Kilb, Andreas: *Das Wasser des Scheidens fließt, wohin es will.* In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26.03.2003, Nr. 72, S. 41 <http://www.faz.net/s/RubCC21B04EE9514-5B3AC877C874FB1B611/Doc~E30058881DC694F2C992BE4BDCDDCF427~ATpl~Ecommon~Scontent.html> Zugriff 26.10.2009.

Kuhlmann, Catrin: *Die Verbindung von Gesellschaftskritik, Vendanta und sexueller Identität*: Christopher Isherwoods Erzählwerk als literarisches Coming Out. Braunschweig 2001. <http://rzbl04.biblio.etc.tubs.de:8080/docportal/receive/DocPortal_document_0000122> Zugriff: 26.10.2010.

Lee, Hermione: "*Mrs. Brown's Secret*. Rev. of *The Hours* by M. Cunningham". In: Times Literary Supplement. 08.01.1999.19. <http://www.timesonline.co.uk/tol/incomingFeeds/article774184.ece> Zugriff: 05.06.2009.

Lim, Dennis: *Heaven sent*. Interview with Todd Haynes. Village Voice, 29. Oct 2002. <http://www.villagevoice.com/2002-10-29/news/heaven-sent/> Zugriff: 18.05.2009.

Menke, B./Schäfer, A./Eschkötter, D./Kranz, I.: *Das Melodram. Ein Medienbastard*. Veranstaltung des Graduiertenkollegs „Mediale Histographien". Erfurt, 02.-04. Juni 2011. Prospekt. <http://www.mediale-historiographien.de/inhalte/veranstaltungen/2011-06-02_Das_Melodram._Ein_Medienbastard_Prospekt.pdf> Zugriff: 06.06.2011.

Nierlein, Wolfgang: *Ironische Operette*. Kritik zu Anna Karenina. Filmgazette. Internetfilmmagazin. <http://filmgazette.de/index.php?s=filmkritiken&id=903> Zugriff: 07.12.2012.

Neale, Steve: *Masculinity as Spectacle*. Reflections on men and mainstream cinema. In: Screen, 1983, vol 24, no 6, S. 2-17. hier S. 14. <http://screen.oxfordjournals.org/content/24/6/2.extract> Zugriff: 14.05.2012.

Rohde, Carsten/Dehrmann, Mark-Georg: Exposé zum Internationalen Colloquium *Nach der Theorie, jenseits von Bologna, am Ende der Exzellenz? Perspektiven der Germanistik im 21. Jahrhundert.* Hannover, 4.-6. April 2013, <http://www.perspektiven-der-germanistik.de> Zugriff: 01.04.2013.

Schweizerhof, Barbara: *A Single Man*. In: epd Film. Das Kinomagazin. Online: <http://www.epd-film.de/33178_73989.php> Zugriff: 16.04.2012.

Sikov, Ed: *Don't let's ask for the moon – we have a star!* Bette Davis as gay icon. In: SCREEN (2008) Vol. 49 Issue 1, S. 86–94, hier S. 91. <http://screen.oxfordjournals.org/content/49/1/86.short?rss=1> Zugriff: 14.05.2012.

Sterneborg, Anke: *Hundert Jahre Frausamkeit*. In: FOCUS Magazin Nr.13 (2003) <http://www.focus.de/kultur/medien/film-hundert-jahre-frausamkeit_aid_195811.html> Zugriff: 07.03.2013.

Vahabzadeh, Susan: *Stunden Später*. In: Süddeutsche Zeitung, 26.03.2003. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/628/404407/text/> Zugriff: 06.06.2009.

Wenner, Claudia: *Blumenkauf nach Buchschluss*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14.03.2000, Nr. 62, Seite 50. <http://www.faz.net/s/Rub79A33397BE834406A5D2BFA87FD13913/Doc~ED43925A98F034154B8EFD6DE251A55EA~ATpl~Ecommon~Scontent.html> Zugriff: 06.06.2009.

Wild, Andrea: »*The Suicide of the Author and his Reincarnation in the Reader*. Intertextuality in The Hours by Micheal Cunningham«. In: Xchanges 1/2.2002. <http://infohost.nmt.edu/~xchanges/xchanges/1.2/wild.html> Zugriff: 05.06.2009.

Wood, Micheal: »*Parallel Lives*«. In: The New York Times 22.11.1998. <http://www.nytimes.com/1998/11/22/books/parallellives.html?sec=&spon=&scp=4&sq=wood%20michael%20parallel%20lives&st=cse&pagewanted=1> Zugriff: 05.06.2009.