universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Lolita-Figur im Film

Die filmische Umsetzung der Kindfrau
in *Pretty Baby*, *L'Amant* und *Poison Ivy*

Verfasserin

Eva Mühlbacher

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin / Betreuer:	Frau Mag. Dr. Andrea Braidt

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit eidesstattlich, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe, keine anderen als die angegeben Quellen und Hilfsmittel benutzt habe und die aus den verwendeten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe. Die Arbeit wurde bisher keiner anderen Prüfungskommission in gleicher oder ähnlicher Form vorgelegt und auch nicht veröffentlicht.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Gleichheitsgrundsatz

Im Sinne der Gleichberechtigung bemühe ich mich in der vorliegenden Arbeit um die Verwendung möglichst geschlechtsneutraler Formulierungen. Werden Frauen dennoch unter einer maskulinen Singular- oder Pluralform subsumiert (z.B. Zuseher/Zuschauer etc.), so halte ich an dieser Stelle ausdrücklich fest, dass dies nur zum Zweck einer erleichterten Lesbarkeit des Textes geschieht.

Wien, am 20. Juni 2011 *Eva Mühlbacher*

Die Lolita-Figur im Film

Die filmische Umsetzung der Kindfrau in *Pretty Baby*, *L'Amant* und *Poison Ivy*



Abb.:
Violet in *Pretty Baby*.
Timecode: 01:35:55

Danksagung

Ich danke meiner Diplomarbeitsbetreuerin Frau Mag. Dr. Andrea Braidt für ihre Unterstützung und für das Zurückbringen auf den richtigen Weg, wenn ich in einer wissenschaftlichen Sackgasse steckte.

Ich danke meinen Eltern Renate und Herbert Mühlbacher für die jahrelange mentale und finanzielle Unterstützung während meines Studiums.

Ich danke meinem Freund Stefan Hiti für die fürsorgliche Unterstützung in produktiven und unproduktiven Momenten meiner Diplomarbeit.

Ich danke meiner Freundin Bettina Wallner, BA für hunderte Stunden am Telefon, in denen sie mich mit Rat und Tat unterstützte und motivierte.

Ich danke meiner Freundin Mag. (FH) Marijoy Majometano für ihre Erfahrungsberichte im Diplomarbeit-Schreiben und ihre stetige Motivation.

Ich danke meiner Schwester Mag. Karin Mühlbacher, die mich durch ihr Wissen als Lehrerin aus manchem Formulierungs-Engpass befreite und durch ihre Französischkenntnisse Licht in manche Unklarheit brachte.

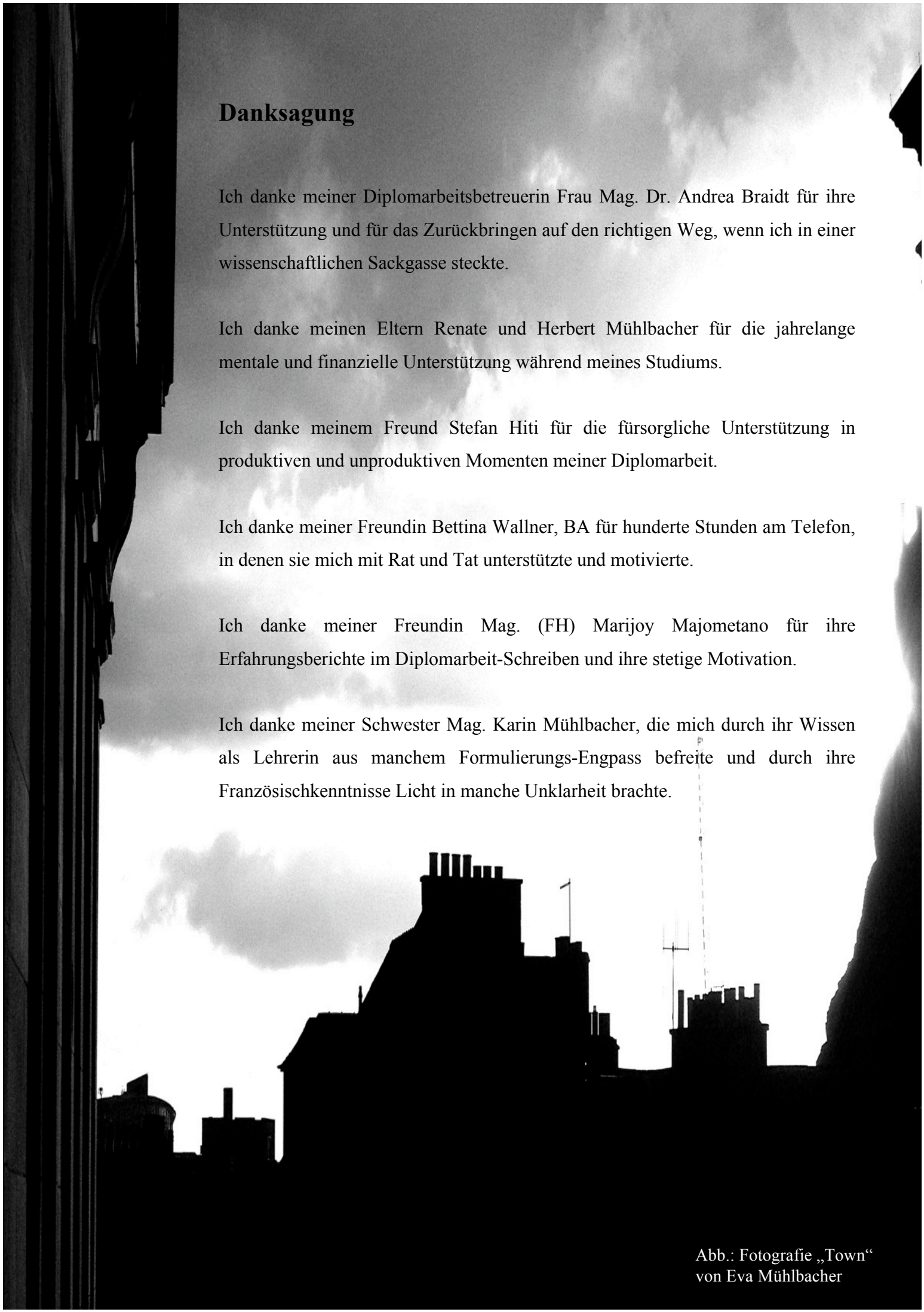


Abb.: Fotografie „Town“
von Eva Mühlbacher

Inhaltsverzeichnis

Einleitung **1**

1. Das Konstrukt ‚Kindfrau' 6

1.1 Die Geschichtlichkeit des Konstrukts ‚Kindfrau' in den darstellenden Künsten und im Medium Film **6**
1.2 Die Kindfrau ‚im' Diskurs der Geschlechter **8**
1.2.1 Die Kindfrau - der Diskurs um Weiblichkeit, um Männlichkeit und um Kindlichkeit **10**
1.2.2 Die Kindfrau als ein Anderes zur Frau und als ein Anderes zum Mann **11**
1.3 Die Sexualität der Kindfrau **12**
1.4 Die Kindfrau und ihr Gegenüber **13**
1.4.1 Die Kindfrau und ihr männliches Gegenüber **13**
1.4.1.1 Die Beziehung zwischen Mann und Kindfrau **15**
1.4.2 Die Kindfrau und ihr weibliches Gegenüber **16**
1.5 Schlussbemerkung: Das Konstrukt ‚Kindfrau' **17**

2. Fritz Wittels und sein Entwurf über das Kindweib 18

2.1 Die Entstehung des Artikels „Das Kindweib": Fritz Wittels und Karl Kraus **18**
2.2 Fritz Wittels und das Kindweib **20**
2.2.1 Die Sexualität des Kindweibs **21**
2.2.2 Die Schönheit des Kindweibs **22**
2.2.3 Der Spieltrieb des Kindweibs **22**
2.2.4 Die Hetären und das Urweib **23**
2.3 Fritz Wittels und das ‚neue' Kindweib **24**
2.3.1 Der Sadismus und das Kindweib **25**
2.3.2 Eine Modeerscheinung namens „Kindweib" **26**
2.4 Schlussbemerkung: Fritz Wittels und sein Entwurf über das Kindweib **27**

3. Nabokovs *Lolita* 28

3.1 Geschichte einer Verführung: Inhalt des Romans *Lolita* **28**
3.1.1 Die mythologischen Hintergründe der Nymphchengeschichte **30**
3.2 Lolita auf der Leinwand: Die Verfilmungen des Romans von Stanley Kubrick und Adrian Lyne **33**
3.2.1 Stanley Kubricks *Lolita* (1962) **34**
3.2.1.1 Sue Lyon als Lolita **35**
3.2.2 Adrian Lynes *Lolita* (1997) **36**
3.2.2.1 Dominque Swain als Lolita **36**
3.2.3 Die Lolita-Filme im Vergleich **37**
3.3 Die ersten Lolitas auf der Leinwand **38**
3.3.1 Charlie Chaplins Flirting Angel **39**
3.3.2 Elia Kazans Baby Doll **42**
3.3.2.1 Lolita und Baby Doll: Ausgeburten einer Männerphantasie **44**
3.4 Schlussbemerkung: Nabokovs *Lolita* **45**

4. *Pretty Baby* 46

4.1 Louis Malles Projekt: „Violet und Bellocq" **46**
4.1.1 Die Produktionsbedingungen von *Pretty Baby* **48**
4.2 Die zentralen Figuren in *Pretty Baby* **49**

4.3 Filminhalt: *Pretty Baby* **50**
4.4 Szene: Die Versteigerung **52**
4.4.1 Szeneninhalt: Die Versteigerung **53**
4.4.2 Szenenanalyse: Die Versteigerung **56**
4.5 Szene: Die Puppe **59**
4.5.1 Szeneninhalt: Die Puppe **60**
4.5.2 Szenenanalyse: Die Puppe **61**
4.6 Szene: Das Aktfoto **63**
4.6.1 Szeneninhalt: Das Aktfoto **63**
4.6.2 Szenenanalyse: Das Aktfoto **65**
4.7 Schlussbemerkung: *Pretty Baby* **69**

5. *L'Amant* 70

5.1 Die Produktion von *L'Amant* **71**
5.1.1 Über die Schauspielerin Jane March **75**
5.2 Filminhalt: *L'Amant* **77**
5.3 Szene: Die Überquerung des Mekong **78**
5.3.1 Szeneninhalt: Die Überquerung des Mekong **78**
5.3.2 Die zentralen Figuren in *L'Amant* anhand der Überquerung des Mekong **83**
5.3.3 Szenenanalyse: Die Überquerung des Mekong **86**
5.4 Szene: Das Junggesellenzimmer **87**
5.4.1 Szeneninhalt: Das Junggesellenzimmer **87**
5.4.2 Szenenanalyse: Das Junggesellenzimmer **93**
5.5 Szene: Der Abschied **98**
5.5.1 Szeneninhalt: Der Abschied **98**
5.5.2 Szenenanalyse: Der Abschied **102**
5.6 Schlussbemerkung: *L'Amant* **106**

6. *Poison Ivy* 107

6.1 Die Regisseurin Katt Shea **107**
6.2 Die zentrale Figur in *Poison Ivy* **108**
6.3 Filminhalt: *Poison Ivy* **109**
6.4 Szene: Auf der Schaukel **111**
6.4.1 Szeneninhalt: Auf der Schaukel **112**
6.4.2 Szenenanalyse: Auf der Schaukel **115**
6.5 Szene: Auf der Terrasse **117**
6.5.1 Szeneninhalt: Auf der Terrasse **118**
6.5.2 Szenenanalyse: Auf der Terrasse **119**
6.6 Szene: Auf dem Bett **122**
6.6.1 Szeneninhalt: Auf dem Bett **122**
6.6.2 Szenenanalyse: Auf dem Bett **125**
6.7 Schlussbemerkung: *Poison Ivy* **129**

7. Gemeinsamkeiten im Hinblick auf die Präsentation der Kindfrau in *Pretty Baby*, *L'Amant* und *Poison Ivy* 131

Resümee **137**
Quellenverzeichnis **138**
Abbildungsverzeichnis **143**
Abkürzungsverzeichnis **144**
Anhang **145**
Lebenslauf **148**

Einleitung

Das Konstrukt ‚Kindfrau' kann mit einem Puzzle verglichen werden, das aus verschiedenen Komponenten besteht. Auf den folgenden Seiten gilt es diese Teile zu bestimmen und zu erläutern. Im Hinblick auf das Konstrukt ‚Kindfrau' handelt es sich um ein komplexes Gebilde, welches zu einem Ganzen zusammengesetzt, das Wesen der Kindfrau ergibt und somit diesen speziellen Geschlechterdiskurs definiert. Wie in den nachstehenden Absätzen erläutert wird, haben sich verschiedene Autoren in unterschiedlichster Weise mit dem theoretischen Konstrukt ‚Kindfrau' auseinandergesetzt.

Die Erziehungswissenschaftlerin und Kultursoziologin Andrea Bramberger verfasste in ihrem Buch *Die Kindfrau: Lust – Provokation – Spiel* eine Beschreibung der Kindfrau an sich. In Bezug auf das „Frau-Kind" handelt es sich laut der Autorin um einen „Phänotyp unserer Zeit" (Bramberger 2000, hinterer Klappentext). Des Weiteren bezeichnet Bramberger das kindfrauliche Wesen als „eine Abweichung von der Geschlechtsnormalität" (ebda.), welches sich in der Literatur als auch im Medium Film wiederfindet. Die Forschungsgebiete der Erziehungswissenschaftlerin liegen in der Geschichte der Pädagogik, der historisch-kritischen Anthropologie, den Cultural Studies und den Gender Studies.

In ihren Ausführungen betrachtet Andrea Bramberger die Kindfrau als „ein Phänomen vor allem des ausgehenden 19. und 20. Jahrhunderts, in welchem sie zur Blüte kommt" (81). Die Autorin betont zwar den Umstand, dass Kindfrauen in der Literatur existieren, diese jedoch erst rückwirkend als solche bezeichnet wurden. Bramberger vertritt folgenden Standpunkt: „Erst das 20. Jahrhundert prägt den Begriff der Kindfrau, erst im 20. Jahrhundert tritt dieses Phänomen gehäuft auf, erst dann wird es Teil des Alltagsverhältnisses" (ebda.). Für die Erziehungswissenschaftlerin stellt die Kindfrau einen „Entwurf von Weiblichkeit auf der Basis der aktuellen, kontroversen Diskussionen um die Geschlechter, um die weibliche Sexualität, und auf deren Basis der aktuellen Diskussionen um das Kind" (ebda.) dar.

Auch die Film-, Theater- und Medienwissenschaftlerin Beate Hochholdinger-Reiterer hat sich in ihrem Buch *Vom Erschaffen der Kindfrau: Elisabeth Bergner – ein Image* mit der „Beleibung der Kindfrau in den darstellenden Künsten" (Hochholdinger-Reiterer 1999, hinterer Klappentext) und der Behandlung des Konstrukts in der Literatur, auseinandergesetzt.

Die Autorin beschreibt die Kindfrau als „ein weibliches Wesen, das sich in einem Stadium zwischen Kind und Frau befindet und in diesem Zwischenstadium verhaftet bleibt“ (4). Die Theaterwissenschaftlerin Hilde Haider-Pregler findet im Vorwort des Buches eine Begründung für die Nicht-Implikation der Kindfrau in Bezug auf die Geschlechterphilosophie. Laut Haider-Pregler rührt dieser Umstand aus ihrer Vereinigung von allem Unvereinbaren in Bezug auf männliche Träume (vgl. Haider-Pregler 1999, Vorwort). Folgende kindfrauliche Eigenschaften nennt die Verfasserin zu diesem Umstand: „Unschuld und Wissen, Virginität trotz Erfahrung, Durchschaubarkeit und Geheimnis, Fügsamkeit und trotzkopfiger Widerstand“ (ebda.).

Die Medienwissenschaftlerin Hochholdinger-Reiterer führt eine der oben genannten Assoziationen an, da diese laut der Autorin fortwährend mit dem Konstrukt ‚Kindfrau’ verbunden wird: Bei der Kindfrau handelt es sich um eine Jungfrau. Die Autorin verbindet die mit der Kindfrau suggerierte Jungfräulichkeit mit der Tatsache eines Stadiums vor der Mutterschaft: „In diesem Prägebärstadium nun bleibe die Kindfrau verhaftet, ihr gelinge es sogar, das Paradox perpetuierbarer Virginität zu suggerieren[...]“ (Hochholdinger-Reiterer 1999, 5).

Diese ‚Verhaftung’ im Prägebärstadium bezeichnet Hochholdinger-Reiterer als Stagnation und führt diese Feststellung als einen Wesenspunkt der Kindfrau an. In Anlehnung an den Erziehungswissenschaftler Dieter Lenzen beschreibt die Autorin die Kindfrau als ein „Sinnbild mumifizierter Jugend“ (ebda.). Lenzen versteht in diesem Verharren der Kindlichkeitsphase eine scheinbare „Verewigung des Lebens“ (Lenzen 1985, 354). Auch die Theaterwissenschaftlerin Hilde Haider-Pregler greift in ihren kindfraulichen Ausführungen die ewige Jugend der Kindfrau auf und beschreibt sie als ewig siebzehnjährig. Diesen Umstand begründet die Verfasserin durch den Status der Kindfrauen „als legitime Kunstgeschöpfe“ (Haider-Pregler 1999, Vorwort).

Neben der Auseinandersetzung von Erziehungswissenschaftlern und Medienwissenschaftlern mit dem Konstrukt ‚Kindfrau’ beschäftigte sich unter anderem der österreichische Arzt und Psychoanalytiker Fritz Wittels zu Beginn des 20. Jahrhunterts mit dem Entwurf einer neuen Typisierung von Weiblichkeit, die er als „Kindweib oder Urweib“ bezeichnet. Sowohl die Erziehungswissenschaftlerin Andrea Bramberger, als auch die Medienwissenschaftlerin Beate Hochholdinger-Reiterer setzen sich in ihren Werken mit Wittels Weiblichkeitsentwurf

auseinander und sehen den Verfasser als Vorreiter im Hinblick auf die Forschungen zum kindfraulichen Konstrukt an. Seine literarischen Erläuterungen legen laut den Autorinnen den Grundstein einer ‚neuartigen' Definition der Kindfrau.

Im Jahr 1907 erschien in der Zeitschrift *Die Fackel* unter deren Herausgeber Karl Kraus der Text „Das Kindweib". Die Ausführungen aus der Feder des Arztes und Psychoanalytikers Fritz Wittels behandeln die damaligen gesellschaftlichen Veränderungen im Hinblick auf die Stellung der Frau, als auch das damit verbundene Aufkommen eines neuen weiblichen Typs, den er als „Urweib" bezeichnet. Durch seinen literarischen Entwurf lieferte der Verfasser eine erste theoretische Basis für das Konstrukt ‚Kindfrau'.

Der Autor beschreibt in einem weiteren Text aus dem Jahr 1930 retrospektiv seinen Weiblichkeitsentwurf aus *Die Fackel*. Wittels definiert die Wesenszüge ‚seines' Kindweibs:

> Im Mittelpunkt des Artikels stand ein Mädchen von äußerster sexueller Anziehungskraft, die so früh zu Tage trat, dass sie sich gedrängt sah, ihr Sexualleben zu beginnen während sie in jeder anderen Hinsicht noch ein Kind war. Ihr ganzes Leben lang bleibt sie, was sie ist: Unersättlich und unfähig, die zivilisierte Welt der Erwachsenen zu verstehen. Und auch die Welt versteht sie nicht (Wittels 1996, 80).

Die Widersprüchlichkeit der Wesenszüge des Konstrukts ‚Kindfrau' in der Literatur, die unter anderem der Psychoanalytiker Fritz Wittels festlegte, vergleicht die Medienwissenschaftlerin Beate Hochholdinger-Reiterer mit einem Kaleidoskop:

> Ihre zahlreichen und in sich scheinbar widersprüchlichen Züge, entlehnt von Wasserfrauen-, Femme fatale- und Femme fragile-Imaginationen, abhängig von Kindheitsdiskursen und dem Bewusstsein um die entwicklungsbedingte Besonderheit eines weiblichen Zwischenstadiums zwischen Kind und Frau verbinden sich stets von neuen zu zeittypischen, oder präziser: zeitspezifischen Materialisationen (Hochholdinger-Reiterer 1999, 36).

Diese kindfrauliche ‚Materialisation', wie sie die Autorin nennt, wurde in Form eines Romans ein halbes Jahrhundert nach Wittels Text über das Kindweib auf Papier gebracht. Der russisch-amerikanische Autor Vladimir Nabokov war jener Schriftsteller, der 1955 eine Geschichte über seine Version des kindfraulichen Stoffes veröffentlichte und dadurch die Welt der Kindfrauen revolutionierte und ihr zugleich einen Namen verlieh: „Lolita". Aus der Sicht der Figur des Mittvierzigers Humbert Humbert beschreibt der Autor die Liebesbeziehung zwischen dem Literaturprofessor und seiner 12-jährigen Stieftochter.

Die Erziehungswissenschaftlerin Andrea Bramberger behandelt in ihren Ausführungen über das kindfrauliche Konstrukt unter anderem die fiktive Gestalt von Lolita, die sich aufgrund der Zwiespältigkeit ihres Wesens als ein literarischer Entwurf der Kindfrau liest:

> Lolita ist – wie das Kind und der Erwachsenen – immer Konstrukt. Darauf besteht Humbert. Die Wahrnehmung Lolitas ist abhängig von einer subjektiv determinierten Realität, auf die sie keinen nennenswerten Einfluss hat. Lolita ist in Humberts Text immer Imagination, egal, ob sie von Humbert als Kindfrau, von Charlotte als böses Gör, von den Lehrerinnen als gutmütiges aber nachlässiges, pubertierendes Mädchen wahrgenommen wird. Sie ist deshalb Imagination, als jede Zuschreibung als Definition eines oder Addition zu einem Konstrukt begriffen werden muss. Lolita kann demnach alles mögliche sein: Kind, Jugendliche oder Tochter. Humbert ist sich dieser Tatsache der subjektiven Bestimmung Lolitas als Gegenüber bewusst (Bramberger 2000, 153).

Die Autorin betont im obenstehenden Textauszug besonders den Sachverhalt, dass es sich bei Lolita um eine Phantasiegestalt handelt, die sich je nach der Vorstellung des Lesers in dessen Kopf formt. Auf der literarischen Basis des Stoffes aus der Feder des Schriftstellers Nabokov wurde die Figur der Lolita auch im Medium Film visualisiert.

Die Regisseure Stanley Kubrick und Adrian Lyne haben einen Medienwechsel im Hinblick auf die Geschichte von Humbert Humbert und dem „Nymphchen“ (vgl. Nabokov 1959, 24), wie es im Roman bezeichnet wird, vollzogen und somit ihre Version von Nabokovs Lolita-Figur auf die Leinwand gebracht.

Auch die Medienwissenschaftlerin Beate Hochholdinger-Reiterer setzt sich in ihrem Buch mit dem filmischen Kindfrauen-Konstrukt auseinander. In ihrem Text *Vom Erschaffen der Kindfrau* liegt der Fokus neben den Basiselementen, aus denen sich die Kindfrau zusammensetzt, auf der Schauspielerin Elisabeth Bergner und deren kindfraulichen Verleiblichung im Medium Film. Die Verkörperung der Kindfrau durch Elisabeth Bergner umschreibt die Medienwissenschaftlerin mit diesen Worten: „Das Dämonische verliert sich, bekommt eine Seele, wird leuchtendes Natur- und leises Seelengeschöpf. Auch im Film bleibt die Kindfrau - mal heiter, mal betrübt – ein blutvoller Seelenmensch[...]“ (Hochholdinger-Reiterer 1999, 152). Die Ausführungen der Verfasserin beziehen sich hier zwar auf den Einzelfall Elisabeth Bergner, lassen sich aber aufgrund der im Buch angeführten Wesenszüge auf alle filmischen Präsentationen der Kindfrau auslegen.

Das von den Autoren aufgegriffene mysteriöse, geheimnisvolle und ursprüngliche Wesen der Kindfrau wurde von unterschiedlichen internationalen Regisseuren auf das Medium Film

übertragen. Eine erste Leinwand-Version der Kindfrau stellt hierzu der Flirting Angel in Charlie Chaplins Stummfilm *The Kid* aus dem Jahr 1921 dar. In Chaplins Werk wird die Kindfrau als Nebenfigur angeführt. Anders verhält es sich bei der filmischen Adaption von *Baby Doll* unter der Regie von Elia Kazan. Der US-amerikanische Regisseur hat in seinem Film, der auf dem gleichnamigen Theaterstück von Tennesse Williams basiert, die erste kindfrauliche Protagonistin auf die Leinwand gebracht.

Neben den genannten theoretischen Ausführungen über die Thematik werden des Weiteren die Lolita-Figuren in ihrem Verständnis als filmische Repräsentationen des Konstrukts ‚Kindfrau' analysiert. Hierzu wird die filmische Umsetzung in Louis Malles *Pretty Baby*, in Jean-Jacques Annauds Werk *L'Amant* und in dem Thriller *Poison Ivy* unter der Regie von Katt Shea näher betrachtet. Im Anschluss wird über die Gemeinsamkeiten der drei filmischen Werke Aufschluss gegeben und ein Resümee gezogen.

Die nachstehenden Forschungsfragen dienten als roter Faden für die Szenenanalysen der einzelnen Filme:

- Wie wird der Zwiespalt (‚Kind und Frau') des Konstrukts ‚Kindfrau' vom Regisseur auf das Medium Film übertragen?

- Welche filmischen Mittel setzt der Regisseur für die Präsentation der Kindfrau ein?

- Inwiefern hängen die äußerliche Erscheinung und die charakterlichen Eigenschaften der Figur der Kindfrau mit der Sichtweise der Story zusammen?

- Welche Gemeinsamkeiten treten im Hinblick auf die Präsentation der Kindfrau in den behandelten Filmen auf?

1. Das Konstrukt ‚Kindfrau'

In dem folgenden Kapitel werden anhand von erziehungswissenschaftlichen als auch medientheoretischen Texten die Bestandteile des Konstrukts ‚Kindfrau' näher betrachtet und in einen logischen Zusammenhang gebracht.

1.1 Die Geschichtlichkeit des Konstrukts ‚Kindfrau' in den darstellenden Künsten und im Medium Film

Die Medienwissenschaftlerin Beate Hochholdinger-Reiterer konstituiert „die Beleibung der Kindfrau in den darstellenden Künsten [...]" (Hochholdinger-Reiterer 1999, 5) gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Form einer Varietéattraktion. Diese ‚neue' Körperlichkeit der Kindfrau tritt in der Gestalt von fünf angeblichen Schwestern auf der Bühne des Berliner Varietés Wintergarten unter dem Namen „The Barrisons" in Erscheinung. Die Autorin umschreibt diesen Moment als jene Zeit „[...] als *die* Repräsentation des Kindfrauen-Images im deutschsprachigen Theater und im Film noch nicht einmal geboren war. Seriösere Bühnen sollte die Kindfrau erst in den zwanziger Jahren betreten" (ebda.).

Hochholdinger-Reiterer verweist weiter auf eine „grundsätzliche Umkehrung" (52) im Umgang mit der Wertigkeit eines schlanken Frauenkörpers in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts: „Schlankheit wird zu einem Emanzipationssignal" (ebda.). Darüber hinaus sieht sie in der damaligen männlich-wirkenden Frauenmode *Garçonne* ein Zugeständnis an die Unabhängigkeit und die Intellektualität der Frau, die sich dem Mann quasi unterordnet: „Emanzipation gilt (nur) als Angleichung an den Mann" (ebda.).

Für die Medienwissenschaftlerin gehen die aufkommenden ‚Kindfrauen-Konstrukte' in den darstellenden Künsten mit „den Bestrebungen der ersten Frauenbewegung ab der Mitte des 19. Jahrhunderts" (53) einher. Die Autorin betont jedoch auch den Umstand, die Kindfrau nicht als bloße „Reaktion verunsicherter Männer auf die Emanzipationsbestrebungen von Frauen" (ebda.) anzusehen. Auch die Interpretationsmöglichkeit, die Kindfrau als „[...] Verweigerungsstrategie von Frauen [...], als Verweigerung von Mutterschaft, als Verweigerung dieses einen legitimen weiblichen Berufs" (ebda.) zu verstehen schließt die Verfasserin aus. Für Hochholdinger-Reiterer stellt die Kindfrau eine beidgeschlechtliche

Projektion dar, welche den Status eines Kunstprodukts (vgl. 53) impliziert. Die Autorin siedelt die Kindfrau „[...] zwischen reaktionärer Vereinnahmung und emanzipatorischen Entwürfen[...]“ (53) an, was sie folglich begründet: „Von einer Identität derartiger Konstrukte kann freilich keine Rede sein. Kindfrauen lassen Annäherungen aus verschiedenen Richtungen zu“ (ebda.).

In den Jahren zwischen 1933 bis 1945 gibt es laut der Medienwissenschaftlerin keinerlei Präsenz der Kindfrau in den darstellenden Künsten. Diese Nicht-Existenz der Kindfrauen während der NS-Zeit begründet Hochholdinger-Reiterer mit der Tatsache „mangelnder Gebärbereitschaft“ (5). Die Autorin führt das Comeback der Kindfrau in den späten 1950er Jahren in Paris und anschließend in New York mit der Veröffentlichung von Vladimir Nabokovs Roman *Lolita* an (vgl. 153). Der russisch-amerikanische Autor verlieh der Kindfrau durch seine fiktive Geschichte einen Namen mit dem sie bis in die Gegenwart verhaftet bleibt: „Lolita“.

Den Hauptgrund für die außerordentliche Verbreitung des eindringlichen Namens der Kindfrau sieht Hochholdinger-Reiterer im Medium Film:

> Neben der Vielzahl an Übersetzungen des Romans trug selbstverständlich auch das Massenmedium Film zu einer Popularisierung des Begriffs „Lolita“ bei. Mit dem einen Namen, so scheint es, geht aber auch eine endgültige Aufweichung der Inhalte einher“ (157).

Die Autorin gesteht dem Begriff „Lolita“ eine symptomatische Übertragungsmöglichkeit in „[...] beinahe alle Lebensbereiche“ (ebda.) zu. Neben der Lolita-Figur gibt es laut der Medienwissenschaftlerin den Lolita-Komplex, Lolita-Pornos, Lolita-Modells, Lolita-Möbel und vieles mehr (vgl. 157).

„Die heutige Modernität der Kindfrau“ (6) führt Hochholdinger-Reiterer auf die kindfrauliche Verbindung zu den darstellenden Künsten und zur Literatur (vgl. ebda.) zurück: „Von diesen Künsten ausgehend, eroberte sie – populär geworden – vielfältigste Bereiche. Besondere Bedeutung kommt dabei dem Film als dem Medium zu, das die Kindfrau offenbar so wunderbar zu konservieren versteht“ (ebda.).

Aus der heutigen Sicht verweist die Autorin auf eine Loslösung der Kindfrau aus den darstellenden Künsten. Tendenziell bewegt sich das Wesen des Nymphchen in ihrem bevorzugten filmischen Medium, in dem das kindfrauliche Phänomen immerwährend

verhaftet bleibt: „Die Kindfrau ist tatsächlich unsterblich – sie ist eine Überlebenskünstlerin“ (ebda.).

Die Autorin führt in ihren Erläuterungen außerdem die zwanghafte Veränderung des Konstrukts ‚Kindfrau’ im Zuge ihrer Modernisierung und ihrer Vermarktung an:

> Konzipiert als Verweigerung, ist die Kindfrau heute drauf und dran, integriert zu werden, Teil jeder weiblichen Vita zu werden. Da ein Verharren im Zwischenstadium zwischen Kind und Frau naturgemäß die physischen Fähigkeiten einer realen Frau überschreitet, scheint der Kindfrauen Status zu einem Teil des weiblichen Lebenslaufes stilisiert zu werden. Möglicherweise wird der weibliche Teenager Lolita eine Ablösung erfahren. Statt Verharren also wieder Übergang (ebda.).

Neben den Ausführungen der Medienwissenschaftlerin Beate Hochholdinger-Reiterer über die Historisierung des Konstrukts hat sich auch die Erziehungswissenschaftlerin und Kultursoziologin Andrea Bramberger in ihrem Buch über die Kindfrau zu deren Geschichtlichkeit geäußert. Für die Autorin soll die Kindfrau trotz ihres historischen Anspruchs als ein ‚Experiment’ und zugleich als ein ‚offenes Projekt’ betrachtet werden (vgl. Bramberger 2000, 129). In dieser Anschauung des Konstrukts als etwas Ungreifbares begründet sich laut Bramberger der kindfrauliche Platz in der Historie (vgl. ebda.):

> Der Charakter eines Experiments, eines Spiels ist der Idee der Kunstfigur Kindfrau gleichsam eingeschrieben. Insofern auf die Relativität ihrer Existenz insistiert wird, insofern sie ungreifbar ist und insofern nur auf der Basis des Wissens um die Unmöglichkeit eines Sprechens, eines Benennens über sie gesprochen werden kann, ermöglicht sich vielleicht ein Sprechen, das sich nicht grundsätzlich dem Vorwurf der Verdoppelung einer Verbildlichung von Weiblichkeit, einer Geschlechterstereotypisierung aussetzen muss (129).

Diese von der Autorin angesprochene Unmöglichkeit einer Benennung des Konstrukts ‚Kindfrau’ und der damit verbunden Ungreifbarkeit ihres Wesens, impliziert zugleich ihre schwer zu definierende Position im Diskurs der Geschlechter.

1.2 Die Kindfrau ‚im’ Diskurs der Geschlechter

Die Erziehungswissenschaftlerin und Kultursoziologin Andrea Bramberger konnotiert in ihrem Buch *Die Kindfrau* den Status und die Position der Kindfrau Lolita in Bezug auf den Geschlechterdiskurs folgendermaßen:

> *Lolita* wird zum *Austragungsort* einer Diskussion um den Umgang mit der Möglichkeit von Sexualität zwischen den Generationen, zwischen Erwachsenen und Kindern. Insofern steht sie in einem wie immer pädagogischen Diskurs. *Lolita* wird zudem und zugleich zum Austragungsort einer Diskussion um den Umgang mit der Möglichkeit eines Verhältnisses der Geschlechter zueinander. Insofern steht sie in einem Geschlechterdiskurs. Und dennoch ‚gibt es sie nicht'. Es gibt die Kindfrau nicht als eine objektive, festschreibbare, wie immer existierende Figur (Bramberger 2000, 21).

Die Autorin beschreibt die Kindfrau als ein „Produkt von sich überschneidenden Diskursen" (ebda.). Der Ort ihrer Existenz befindet sich laut Bramberger am Schnittpunkt der Diskurse um Männlichkeit und Weiblichkeit. Um die Kindfrau einer genaueren Position zuzuordnen verweist die Erziehungswissenschaftlerin auf den Diskurs der Kindfrau, „[...] in dem sich u.a. solche um Missbrauch und Pädophilie, Liebe und Gewalt ineinander verschränken" (21-22).

Darüber hinaus betont Bramberger die ‚Nicht-Fassbarkeit' der Kindfrau Lolita und ihre damit verbundene uneindeutige Position „[...] in jener Diskussion um Moral, die nicht nur die Öffentlichkeit, sondern auch den Erzähler der Geschichte, Humbert, selbst anregen" (27).

Für die Autorin ist es unmöglich, den Ort der kindfraulichen Existenz definitiv zu benennen, da sie „[...] keiner der Kategorien, die sie berührt, uneingeschränkt [...]" (75) angehört: „Die Kindfrau ist vor allem deshalb so ungreifbar, weil sie die flüchtige, verstreute Materialisierung eines Phantasmas darstellt. Eine Utopie, ein Gedankenexperiment, ‚trampsches' Begehren[1]" (ebda.). Die Kindfrau bezeichnet laut Bramberger eine Schnittstelle von Diskursen, die sich voneinander abgrenzen und sich zugleich auf eine bedrohliche Art und Weise nahe stehen. Hierbei handelt es sich um die Diskurse um Weiblichkeit und um Kindlichkeit. Über ihre undefinierbaren örtlichen Beschreibungen hinaus benennt Bramberger die Sphäre der Kindfrau als „einen Bereich des Unerlaubten und des Unmöglichen" (75-76).

Des Weiteren umschreibt die Autorin das Wesen der Kindfrau als „eine Inszenierung von Geschlechtlichkeit" (88), die nicht ortbar ist: „Die Kindfrau würde demnach eine Beschreibung jenes diffusen Gebiets, jenes gedanklichen Experiments eines Fließens, eines Jenseits, eines Außerhalbs einer jeden diskursiven Ordnung der Geschlechter bezeichnen" (ebda.).

[1] Der Begriff „trampsches' Begehren" geht auf den Film *The Kid* von Charlie Chaplin zurück und wird in Kapitel 3 näher erläutert.

Die Sichtbarkeit des ‚diffusen Gebiets', wie es die Erziehungswissenschaftlern nennt, begründet sich in der Existenz der kindfraulichen Berührungspunkte innerhalb der Geschlechterordnung: Deshalb muss sie ‚ihrem' oder irgendeinem Geschlecht verhaftet bleiben, um in die ‚Ordnung der Geschlechter' unruhestiftend eindringen zu können" (ebda.).

Des Weiteren spricht Bramberger über die Unbewusstheit der Kindfrau über jene geschlechterorientierte Ordnung, welche sich in einem immerwährenden Sich-Entfernen von dieser Ordnung begründet. Dieses Sich-Wegbewegen wird laut Bramberger jedoch „[...] nur über jenen Blick auf sie sichtbar, der von der Logik der Ordnung der Geschlechter seinen Ausgang nimmt" (92).

Auf diese Weise benennt Bramberger ein stetiges Wechselverhältnis des Konstrukts ‚Kindfrau' zwischen dem Innerhalb und dem Außerhalb des Geschlechterdiskurses, welches ohne voneinander abhängig zu sein, nicht existieren könnte.

1.2.1 Die Kindfrau - der Diskurs um Weiblichkeit, um Männlichkeit und um Kindlichkeit

Die Erziehungswissenschaftlerin und Kultursoziologin Andrea Bramberger versteht unter dem Konstrukt ‚Kindfrau' eine Einführung eines fundamentalen Widerspruchs in den Diskurs um Weiblichkeit und um Kindlichkeit. Für Bramberger stellt die Kindfrau nicht nur einen unmöglichen Ort, eine Idee dar, sondern eine Verkörperung eines geschlechtlichen Widerspruchs an sich: „Mit der Kindfrau wird gerade auf eine Trennung von ‚Frau' und ‚Kind' rekurriert, indem sie als ein Ergebnis ihrer Vermischung beschrieben wird" (91). Die Autorin beschreibt die Kindfrau als „eine Grenze innerhalb eines Diskurses um die Frau" (89) und führt zugleich die Andersartigkeit der Kindfrau zur Frau an.

Im Hinblick auf den aktuellen Stand der Geschlechterordnung nimmt die Autorin „keine Überschneidung der Diskurse um Männlichkeit mit dem Diskurs um Kindlichkeit" (90) wahr und betont deren wenige Berührungspunkte. Bramberger spricht der Kindfrau eine „machtvolle Ohnmacht" (ebda.) in Bezug auf ihre Positionierung zu. Diese kindfrauliche Macht liegt darin,

> [...] dort zu sein, wo nur sie sein kann. An einem Ort, den das patriarchale System für sie bereithält, und der auch durch einen maßgeblichen Einfluss von Frauen, durch deren

> Politisiertheit, durch deren Sprechen, deren Kämpfen um ein Sprechen zu ihrem Ort werden konnte (ebda.).

Neben der nicht-definierbaren Positionierung des Konstrukts ‚Kindfrau' im Diskurs der Geschlechter spielt laut der Autorin der Umstand eine Rolle, dass es sich bei der Kindfrau um ein Anderes zur Frau und zugleich ein Anderes zum Mann handelt.

1.2.2 Die Kindfrau als ein Anderes zur Frau und als ein Anderes zum Mann

Die Erziehungswissenschaftlerin und Kultursoziologin Andrea Bramberger behaftet das Konstrukt ‚Kindfrau' mit einem „[...] innovativen Moment [...], das ihren Status, ausschließlich Bild oder Männerphantasma zu sein, untergräbt: die Idee eines machtvollen, mächtigen Anderseins der Kindfrau zum Mann und zur Frau" (86-87). Das Auftreten der Kindfrau im Weiblichkeitsdiskurs betitelt Bramberger als ‚Irritation', da die Kindfrau einer permanenten Abgrenzung von der Frau unterliegt und „[...] auf ihr Kindsein insistiert, obgleich sie – wie immer weiblich – in einem weiblichen Körper beheimatet ist und diskursiv mitunter der Geschlechterordnung verhaftet bleibt" (87).

Laut der Verfasserin zeichnet sich das kindfrauliche Anderssein zum Mann in ihrer Weiblichkeit aus. Trotz dieser Feststellung impliziert die Kindfrau auch die Idee ein Anderes zur Frau zu sein: eines Andersseins, das nicht der Mann ist, das nicht auf das Eine, das der Mann sein soll, rekurriert" (ebda.).

Die Autorin führt in ihrem Text im Hinblick auf die Kindfrau eine Verwässerung, der vor allem pädagogischen „Trennlinie zwischen Erwachsenen und Kindern" (149) an. Durch diese Verwischung der Kategorien entsteht laut Bramberger die Benennung ihres Ergebnisses in Form des Konstrukts ‚Kindfrau'. Die Erziehungswissenschaftlerin und Kultursoziologin schreibt Nachstehendes über die Trennlinie der Diskurse, auf der sich die Kindfrau bewegt: „Die Trennlinie wird permanent verschoben, aber nicht zum Verschwinden gebracht. Sie kann deshalb nicht mit der Kindfrau aufgehoben werden, weil sie durch die Kindfrau überhaupt erst benannt und sichtbar wird" (ebda.).

Die Autorin bezeichnet weiter die Einbindung der Kindfrau in den weiblichen als auch in den kindlichen Geschlechterdiskurs als eine Sabotage ihrer Position. Dieses positionelle

Sabotieren entsteht laut Bramberger aus dem Umstand, dass die Kindfrau den „unmöglichen Kreuzungspunkt“ (91) zwischen den Diskursen benennt: „Mit der Kindfrau wird jedes eindeutige, zweidimensionale Konzept eines (hierarchischen) Dualismus von Mann und Frau und die Idee der Festschreibung darauf in Frage gestellt“ (87). Im Weiteren verweist die Verfasserin auf die Auflösung der Kindfrau in ‚Frau’ und ‚Kind’ als Folgeerscheinung einer Festschreibung des Konstrukts ‚Kindfrau’ (vgl. 86).

Andrea Bramberger definiert in ihren Ausführungen außerdem den Status der Kindfrau als „eine Grenzüberschreitung im Bereich der Sexualität“ (163).

1.3 Die Sexualität der Kindfrau

Laut der Erziehungswissenschaftlerin und Kultursoziologin Andrea Bramberger kommt es im Hinblick auf das Konstrukt ‚Kindfrau’ zu einer nicht eindeutig artikulierbaren Irritation ihrer Sexualisierung, da nicht klar definiert ist, „wo genau welche Grenze überschritten wird, wer wen verführt“ (ebda.). Außerdem betont Bramberger die Unbewusstheit der Kindfrau gegenüber der gesellschaftlichen Liebesordnung, als auch der Sexualordnung: „Sie ist sexuell, aber sie kennt [...] die Probleme der Geschlechterordnung nicht (auf deren Basis sie entsteht)“ (92).

Die Autorin verweist auf die Sexualität der Kindfrau als eine ‚Ursprüngliche’, die sich vom Zugriff der Männer und der Frauen entzieht. Im Weiteren betont die Erziehungswissenschaftlerin die Möglichkeit einer weiblich-emanzipatorischen Interpretation der Kindfrau als Resultat eines männlichen Ausdrucks und verweist diesen Umstand auf Texte aus überwiegend männlicher Feder. Im gleichen Atemzug betont Bramberger die Unverbundenheit der Kindfrau und ihrem nicht angestrebten Emanzipationsansinnen: „Sie kämpft für nichts, ist völlig unpolitisch“ (Bramberger 2000, 92). Diese ‚Emanzipationslosigkeit’ der Kindfrau hat laut der Autorin keinen Einfluss auf die Idee der Weiblichkeit, die das Konstrukt impliziert:

> Obwohl sie eine Figur ist, die mit weiblicher Emanzipation per definitionem nichts zu schaffen hat, verkörpert sie in gewisser Weise zugleich eine positive Idee autonomer Weiblichkeit und weiblicher Souveränität (was aber nicht heißt, dass sie sich darin unbedingt wohl fühlt) (ebda.).

Die Autorin findet abschließende Worte um den Kreis der kindfraulichen Unbewusstheit und des männlich-begehrenden Blicks zu umschreiben: „Die Kindfrau existiert nur in ihrer Funktion als Sexualwesen. Darin liegen die Dramatik und der Sinn ihrer Existenz“ (89). Die Erziehungswissenschaftlerin legt hierbei eine große Gewichtung auf den sexuellen Status der Kindfrau. Die kindfrauliche Sexualität ist laut Bramberger ein wesentlicher Bestandteil ihrer Wesensmaterie, da erst durch die Sexualisierung eine mögliche Kategorisierung gemacht werden kann. Diese Sexualisierung kann jedoch nur durch ein männliches Gegenüber passieren, da dieses die Kindfrau als solche erst konstituiert.

1.4 Die Kindfrau und ihr Gegenüber

Abseits der kindfraulichen Ausführungen aus der Feder der Erziehungswissenschaftlerin und Kultursoziologin Andrea Bramberger haben sich die deutsche Journalisten Sina-Aline Geissler und der Pädagoge und frühere Journalist Wolfgang Bergmann in ihrem gemeinsamen Buch *Der neue LOLITA Komplex: Wenn ältere Männer junge Frauen lieben* mit der Sexualität der Kindfrau auseinandergesetzt. Anders als die ‚abstrakte’ Weise in welcher die Autorin Andrea Bramberger das Konstrukt ‚Kindfrau’ sieht, gehen die beiden Schriftsteller von der Annahme aus, dass nachweislich Beziehungen im realen Leben von Menschen existieren, die durch den Lolita-Komplex geprägt sind. Im Hinblick auf die Beziehung zwischen einer ‚Lolita’ und ihrem männlichen Gegenüber, beschäftigen sich die Autoren außerdem mit deren weiblichen Gegenüber: der Mutter der Kindfrau.

1.4.1 Die Kindfrau und ihr männliches Gegenüber

Ohne das männliche Begehren erhält die Kindfrau kein männliches Gegenüber, mit dem sie in Beziehung treten kann. Hierzu erläutert die Erziehungswissenschaftlerin Andrea Bramberger das an die Kindfrau gerichtete Begehren in Verbindung mit dem Lolita-Stoff nach Nabokov:

> An die Wahrnehmung der Kindfrau knüpft sich stets Begehren. Sie wird von einem männlichen Gegenüber begehrt, das wie Humbert Humbert redet: über die Frau, über das Kind; Humbert ist ein Gegenüber, das die Kindfrau in seinem Reden erschafft und diese seine Schöpfung begehrt. Zugleich wird die Kindfrau, jenes ‚materialisierte Begehren’, konstruiert als ein ‚Mehr’ als die bloße Materialisierung männlichen Begehrens (Bramberger 2000, 77).

Die Autorin führt in Bezug auf die Kindfrau eine mit ihrem Wesen verbundene Ambivalenz an: Auf der einen Seite zeichnet sich die Kindfrau „als personifiziertes Männerphantasma“ (93) aus, das dem männlichen Begehren genüge leisten soll. Auf der anderen Seite liegt es an ihr, im Hinblick auf ihre Funktion als mythische Figur zugleich Eigenständigkeit zu besitzen und dazu eine „Idee einer Alternative zum binären Geschlechtermodell“ (ebda.) zu präsentieren. In ihren weiteren Ausführungen umschreibt die Erziehungswissenschaftlerin den männlichen Blick von Nabokovs Figur Humbert Humbert auf Lolita:

> Er spricht von der besonderen ‚Blickeinstellung’, die das Wahrnehmen der Kindfrau ermöglicht, spricht von einem Erkennen der Kindfrau, nicht von einem Erschaffen, aber alle diese seine Beschreibungen bleiben subjektive Eindrücke, Tagebuch-aufzeichnungen eines Literaten (155).

Die Kindfrau wird laut Bramberger durch den geschulten Blick ihres männlichen Gegenübers als solche erkannt und begehrt. Die Schriftsteller Wolfgang Bergmann und Sina-Aline Geissler gehen hierzu einen Schritt weiter und verbinden mit dem männlichen Gegenüber der Kindfrau den Aspekt der Vaterfigur. In Bezug auf die Liebe einer Kindfrau zum Väterlichen im Mann, verweisen die Verfasser auf die Sehnsucht nach dem realen Vater aus der Kindheit:

> Das Vorbild oder das Urbild dieser Liebe prägt ihr emotionales Leben immer noch, wobei der Vater mehr als ersehnte (also nicht ganz erreichbare) Figur gemeint ist. Aber er hat ihr etwas vermittelt, was auch später noch ihr seelisches Empfinden lenkt (Bergmann, Geissler 1991, 101).

Nach den Autoren Bergmann und Geissler gilt die ‚Suche der Kindfrau’ nach dem Vater „keiner konkreten Existenz“ (103), als vielmehr nach einer bildhaften Idee, die Jahre zuvor durch den Vater in ihr hervorgerufen und ihrem damaligen Bild nicht entsprochen hat. Die Schriftsteller konstituieren dieses Bild als Verankerung im kindfraulichen Unterbewusstsein (vgl. ebda.). Laut den Verfassern stehen keine realen Eigenschaften der väterlichen Erinnerung im Zentrum der Suche. Vielmehr sucht die Kindfrau „[...] jetzt eben das, was ihr Vater nicht war. Ihre Suche führt in eine seltsame Seelen-Traum-Landschaft, wie sie nur Kinder kennen und in der die Wirklichkeit nur störend empfunden werden kann“ (103-104). Weiter beschreiben Bergmann und Geissler die kindfraulichen Sehnsüchte mit nachstehenden Worten:

> Immer wieder lässt sie sich fallen oder hineinziehen in dieses Kinder-Traum-Land, für das sie nur allzugerne ihre erwachsene oder halberwachsene Wirklichkeit aufgibt. Sie will Zugang zu etwas, das ihr schon als Kind so schmerzlich verwehrt blieb (ebda.).

Die Journalistin und der Pädagoge betonen, dass sich die suchende Kindfrau ihrer eigenen Motive, Antriebe und selbst ihrer Gefühle im Unklaren ist. Diese Befindlichkeit der Kindfrau vergleichen Bergmann und Geissler mit einem ‚Verwirrt-Sein', das zu ihrem unwiderstehlichen Reiz beiträgt und zu den Eigenschaften der Kindfrau gehört (vgl. 105). Die Verfasser verweisen außerdem auf die Motivation der Kindfrau, sich auf die väterliche Suche zu begeben, indem sie jene Bilder aus ihren Kindertagen wieder aufleben lassen (vgl. 105 - 106). Diese stellen zugleich eine Stütze für sie dar, die „sie immer wieder in eine beruhigte und geordnete Welt der Geborgenheit" (ebda.) zurückholt.

1.4.1.1 Die Beziehung zwischen Mann und Kindfrau

Als einen essentiellen Teil in der Beziehung zwischen dem Mann und der Kindfrau führen die Journalisten Wolfgang Bergmann und Sina-Aline Geissler den Altersunterschied des ungleichen Paares an. Laut den Autoren wird der Mann von der kindfraulichen Jugend fasziniert und angezogen, wohingegen die Kindfrau den männlichen Vorsprung „an Reife, Wissen und Erfahrung" (93) schätzt: „Diese Uneinholbarkeit, die beide gleichermaßen trifft, macht den wichtigsten Teil dieser Beziehung aus" (ebda.).

Die Verfasser des ‚neuen Lolita-Komplexes' vergleichen die kindfraulichen Anforderungen an den Mann mit denselben Eigenschaften, die bereits seine Eltern als ‚Normgeber' für ihn vorgesehen haben: „Stärke, Autorität, Lenkung" (126). Indem sich der Mann in eine Beziehung mit einer Kindfrau einlässt, protestiert er laut Bergmann und Geissler gegen jede Norm und Regel, in die er sich in der Vergangenheit fügte. Dieser Schritt der Abwendung von gewohnten Richtlinien geht laut den Schriftstellern mit einer Verschiebung der männlichen Werte einher, da der Mann den Status der Liebesbeziehung über den der Normerfüllung stellt.

Die neue Entwicklung im Leben des Mannes impliziert automatisch eine Veränderung seiner sexuellen Maßstäbe. Laut Bergmann und Geissler unterliegt das gesamte ‚Ich' des Mannes einer grundlegenden Modifikation, die sich in der Beziehung mit der Kindfrau begründet:

> Diese Veränderungen bedeuten schlicht, dass das „Ich" von nun an weniger normgebunden ist, weniger angewiesen auf Anerkennung oder Kritik, sich weniger an abstrakte Formeln als an eigene Wünsche bindet. Das sich in diesem Prozess entwickelnde neue „Ich" ist auch fähig, andere Normen, Bilder und Werte, andere Fixierungen zu durchbrechen (133).

Wolfgang Bergmann und Sina-Aline Geissler führen die Ambivalenz von männlicher Begierde auf der einen Seite und dem Ausleben des Beschützerinstinkts auf der anderen Seite als beherrschendes Element der Beziehung zwischen dem Mann und ‚seiner' Kindfrau an (vgl. 118). Die Autoren sprechen hierbei von der Existenz einer väterlichen Sehnsucht, die „zum einen die Unschuld der Tochter [...] wahren" (118) will und zum anderen Besitz- und Beschützeransprüche im Mann hervorruft.

„Die Wahl eines sehr viel älteren Mannes als Partner entspringt bei der jungen Frau also im besonderen Maße aus ihrer tief verankerten Sehnsucht nach dem verlorenen Vater, nach einer ewigen Tochter- Existenz" (117), meinen die Journalisten Bergmann und Geissler.

1.4.2 Die Kindfrau und ihr weibliches Gegenüber

Neben der Existenz einer vaterähnlichen Figur als männliches Gegenüber der Kindfrau, spielt auch ihre Mutter in den Ausführungen über die kindfrauliche Wesensbeschreibung von Wolfgang Bergmann und Sina-Aline Geissler eine essentielle Rolle. Die Kindfrau befindet sich laut den Autoren in einem schwer zu definierbaren Gefühlszustand. In dieser Beziehung erhält die Mutter laut den Verfassern keine Vorbildfunktion. Darüber hinaus ist das Verhältnis von Mutter und Tochter von einem negativen Gemütszustand geprägt, den die Journalisten unter Eifersucht einordnen. Laut Bergmann und Geissler stellt die Mutter im Kampf um die Anerkennung des Vaters eine Art Rivalin für ihre Tochter dar (vgl. 112).

Neben der Mutter der Kindfrau gibt es laut den Schriftstellern eine weitere weibliche Eifersuchtskomponente, nämlich die Eifersucht der älteren Frauen gegenüber der jungen Kindfrau: „Es handelt sich nicht nur um die Eifersucht, die in der Angst um den eigenen Mann begründet ist. Die älteren Frauen erleben vielmehr das kränkende Gefühl, eine Absage erhalten zu haben" (40).

Laut den Journalisten fühlen sich die älteren Frauen nach dieser persönlichen Bloßstellung unattraktiv und nicht begehrenswert. Für die reiferen Frauen entsteht das Gefühl, dass der Mann sie automatisch in die Generation „Alt" verbannt hat. Attribute wie Jugend und Schönheit gehören für sie nicht länger zum Repertoire (vgl. 41).

1.5 Schlussbemerkung: Das Konstrukt ‚Kindfrau'

Auf den vorhergenden Seiten wurde die Ungreifbarkeit des Konstrukts ‚Kindfrau' umschrieben. Hierbei ist besonders die Nicht-Ortbarkeit der Kindfrau im Diskurs der Geschlechter auffällig. Im Hinblick auf das Wesen der Kindfrau, das seinen ‚eigenen' Regeln unterliegt, verhält sich auch die Sexualität der Kindfrau nach ihren eigenen Gesetzen. Diese ‚Ursprünglichkeit', wie sie die Erziehungswissenschaftlerin und Kultursoziologin Andrea Bramberger betont, findet sich in einer ähnlichen Form in den Ausarbeitungen über das „Kindweib" oder das „Urweib" des österreichischen Arztes und Psychoanalytikers Fritz Wittels aus dem Jahr 1907 und 1930 wieder.

2. Fritz Wittels und sein Entwurf über das Kindweib

Sowohl die Medienwissenschaftlerin Beate Hochhodinger-Reiterer als auch die Erziehungswissenschaftlerin und Kultursoziologin Andrea Bramberger beziehen sich in ihren Ausführungen über das Konstrukt ‚Kindfrau' auf Fritz Wittels Text „Das Kindweib" aus dem Jahr 1907. Der österreichische Arzt und Psychoanalytiker lieferte zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit seinem Entwurf über das Kindweib in der Zeitschrift *Die Fackel* den ersten theoretischen Text über das spätere Konstrukt der Kindfrau.

2.1 Die Entstehung des Artikels „Das Kindweib": Fritz Wittels und Karl Kraus

Im Jahr 1930 schreibt Fritz Wittels in seinen Erinnerungen über die Jahre um 1907 in Wien. Neben Ausführungen über seinen Mentor Sigmund Freud beschäftigt sich sein Text vor allem mit dem Herausgeber der Zeitschrift *Die Fackel,* mit dem er ein freundschaftliches Verhältnis pflegte: Karl Kraus. Der enge Umgang mit Kraus trug laut Wittels wesentlich zur Entstehung des ‚kindweiblichen' Entwurfs bei.

Der österreichische Schriftsteller und Satiriker Karl Kraus war laut dem Psychoanalytiker Fritz Wittels bis zu dem Zeitpunkt, an dem er die Schauspielerin Annie Kalmar kennenlernte, ein bezeichnender Gegner von sexuell emanzipierten Frauen gewesen. Laut Wittels wurde sein Weltbild durch das Wesen der Schauspielerin verändert: „Sie wechselte häufig ihre Partner, war leidenschaftlich, fröhlich, sorglos, eine Säuferin und eine intelligente Frau, wenn auch nicht gebildet. Von da an war Kraus ein anderer" (Wittels 1996, 75). Der laut dem Autor puritanisch veranlagte Schriftsteller Kraus wurde durch dieses intensive Verhältnis zur Schauspielerin Kalmar dazu bewegt, einen Artikel zu verfassen, der den Titel „Lob der Hetäre" trug (vgl. 75). Mit diesem Text und dem laut Wittels betörten Karl Kraus war der Grundstein für das Kindweib gelegt, der durch Annie Kalmars Tod „nach einem kurzen Liebesfrühling" (ebda.) überschattet wurde.

Laut Wittels lernte der Schriftsteller Kraus kurz nach dem Tod seiner großen Liebe die damals 17-jährige Irma Karczewska kennen und lieben, was laut dem Autor auf ihre

äußerliche Ähnlichkeit mit Annie Kalmar zurückzuführen war. Wittels beschreibt die anfängliche Begegnung mit Karczewska folgendermaßen:

> Sie war nichts als ein 17-jähriges Mädchen, dümmlich und langweilig, außer in sexueller Hinsicht. In diesem Bereich legte sie eine Raffinesse an den Tag, die angesichts ihrer völligen Interessenslosigkeit für alles andere um so erstaunlicher war (77-78).

Dieses Mädchen, das für den Psychoanalytiker Wittels aus den bisher bekannten Normen herausstach, sollte wenig später der Prototyp seines Urweibs werden. Von seinem Freund Karl Kraus darum gebeten, verbrachte auch Wittels Zeit mit dem Mädchen und nahm sie quasi in seine Obhut. Diese Bitte geschah laut dem Autor aus dem Grund, da sie mit ihrer impulsiven Art an den Kräften des Herausgebers der *Fackel* zerrte.

Der Verfasser vergleicht das Wesen des Mädchens mit einem jungen Hund, „[...] der einen einmal voll Dankbarkeit ansieht und das nächste Mal den Verband von seiner Wunde herunterbeißt“ (78). Der Psychoanalytiker begann eine sexuelle Affäre mit Irma, deren Zuneigung er sich regelrecht durch Geschenke erkaufen musste. Auch Treue zählte laut Wittels nicht zu ihren Stärken: „Das durfte man von einer Hetäre[2] weder erwarten, noch wäre es wünschenswert gewesen. Der Theorie nach konnte und sollte sie niemandem treu sein“ (ebda.). Im Weiteren schreibt der Psychoanalytiker über die ‚kindweibliche’ Treue: „Sie konnte jemandem nur so lange treu sein, solange sie den Betreffenden brauchte“ (83). Der Autor bezeichnete Irma Karczewska als „diabolisch reizvoll“ (90) und sein auf Papier gebrachtes Kindweib als „polymorph pervers“ (80). Wittels führt als Abschluss seiner Ausführungen über Irma Karczewska eine Begründung für dieses von ihm und Kraus verehrte, sexuelle Wesen an:

> Vielerorts versuchte man damals eine sexuelle Revolution, und à la guerre comme à la guerre. Es scheint ein historisches Gesetz zu sein, dass es vor sozialen Revolutionen immer zu sexuellen Revolutionen kommt. Auch wir waren zu sehr in bürgerlichen Vorurteilen verfangen, lebten zu weit entfernt vom Ruß der Fabriksschlote und dem Schweiß der Arbeiter, um ihre Anliegen zu verstehen. Daher scharten wir uns unter dem Banner von Kraus und kämpften dort für die sexuelle Freiheit; wir erfochten auch einige wenige Siege, die selbst heute noch nicht Allgemeingut geworden sind (96).

Durch die Erinnerungen des Psychoanalytikers Fritz Wittels an den Schriftsteller und Satiriker Karl Kraus und seine Beziehung zu Irma Karczewska lässt sich das Wesen des Kindweibs

[2] Die Hetären gehörten zu dem Volk der griechischen Hellenen und waren weibliche Prostituierte aus der Zeit des Altertums (vgl. „Hestia – Hetären“. *Retrobibliothek,* 10.04.2011).

nach Wittels umschreiben. Der Autor findet für die ‚kindweibliche' Entstehungszeit um 1907, die er im philosophischen Kreise von Karl Kraus und dessen Bekannten meist in Wiener Kaffeehäusern verbrachte, eigene Worte:

> Durch Kraus lernte ich die 17-jährige Irma kennen, die jüngste Tochter eines Hausmeisters aus einem der Wiener Vororte. Kraus war so begeistert von ihr, dass er sie eine nachgeborene Griechin, eine Hetäre nannte. Für mich wurde sie das „Kindweib" (73).

Inspiriert von „Kraus' Werk" (vgl. 79), wie der Psychoanalytiker Irma Karczewska bezeichnete, veröffentlichte er 1907 den Artikel „Das Kindweib" in der Zeitschrift *Die Fackel*.

2.2 Fritz Wittels und das Kindweib

Laut der Erziehungswissenschaftlerin Andrea Bramberger war es stets Wittels Anliegen die Existenz des Phänomens der Kindfrau historisch zu widerlegen und damit den Beweis ihres tatsächlichen Daseins zu liefern. Diese Feststellung Brambergers zeigt sich in den folgenden Worten, mit denen Fritz Wittels seinen Text „Das Kindweib" in der Zeitschrift *Die Fackel* einleitet: „Es wäre mit dem Nachweis zu beginnen, dass es Kindweiber in diesem Sinne wirklich gibt und dass sie nicht bloß im Gehirn eines Phantasten existieren, sondern in der Natur" (Wittels 1907, 14).

Das Kindweib nach Wittels erlangt die Attribute Schönheit und Begehrtheit zu einer Zeit, die laut dem Verfasser vor der Entwicklung der anderen, ‚gewöhnlichen' Kinder liegt. Der Autor unterstreicht besonders den Unterschied zwischen dem Kindweib und dem Kind, der sich nicht nur durch vorzeitige Schönheit, sondern durch immerwährende, unübertreffliche Schönheit auszeichnet: „Es wird immer schöner, weil es frühzeitig schön war; sein Großhirn ist schwächer, sein Beckenboden ist stärker als bei anderen Frauen" (15). Der Autor beschreibt die Wesenszüge des Kindweibs als „[...] eine Entwicklungshemmung oder eine Entwicklungseinseitigkeit durch Schönheit" (ebda.). Diese unvergängliche Schönheit geht nach dem Psychoanalytiker mit „zarter Gesundheit" und „großen, staunenden Kinderaugen" (ebda.) einher. Im Weiteren definiert der Verfasser das Kindweib mit folgenden Worten:

> Es ist unklug wie ein Kind, aber wo es um Liebe geht übertrifft es in jungen Jahren an Weisheit die Erfahrensten. Es ist furchtsam wie ein Wilder, der durch den Wald geht

> und die Welt voll Gespenster sieht, es ist furchtlos wie ein Nachtwandler, der auf dem Dach spaziert. Seine natürliche Unverschämtheit ist groß, weil es ungezogen ist in des Wortes wörtlicher Bedeutung (ebda.).

Wittels bezeichnet das Kindweib auch als das „Urweib“ und begründet diese Betitelung in dem Umstand, dass „[...] es durch das Wunder der Schönheit in allen Anlagen so bleibt, wie es ursprünglich war“ (ebda.).

Laut den Ausführungen des Psychoanalytikers sehen die Kindweiber ihr männliches Gegenüber als bloße Objekte an. Der Verfasser situiert das Kindweib in die tiefste soziale Schicht oder im Gegensatz dazu in die allerhöchste Schicht (vgl. 28-29). Der Autor betont außerdem stets die Seltenheit des Antreffens eines Kindweibs:

> [...] Sie ist für diese Welt nicht geschaffen und stirbt jung. Häufig sucht sie im Trunke Betäubung. Der Alkohol spielt in der beschriebenen Sexualität des Kindweibes eine ganz besondere Rolle, weil er unter allen Gegenständen der ist, in den man sich am leichtesten verlieben kann (28-29).

2.2.1 Die Sexualität des Kindweibs

Der Psychoanalytiker vergleicht den Stellenwert des Mannes gegenüber den des Kindweibs mit einem Objekt, das austauschbar ist und schnell vergessen werden kann: „Im Strudel des Begehrt-werdens bleibt dem Kinde nichts als das Genießen ohne Wahl, ein Mann ist ihm wie der andere [...]“ (16). Wittels begründet diesen Umstand mit nachstehenden Worten: „Dadurch wird es jedem Manne gegenüber zur Jungfrau, und seine Liebesfähigkeit, durch keinerlei Erinnerung gedrückt, wächst dimensional bis zu den Sternen“ (ebda.). Im Weiteren bezeichnet der Autor die Attribute Treue und Untreue als ein ‚Unding’ in den Augen des Urweibs: „Niemals wird es in Gedanken den Mann betrügen, den es in Armen hält“ (ebda.). Wittels erhebt das Kindweib in den Status eines von Gottes Gnaden erschaffenen Wesens, das sich von anderen Frauen konstitutionell unterscheidet (vgl. 17).

Neben den Männern, die dem Reiz des Kindweibs verfallen sind, führt der Verfasser auch die Frauen als Begehrerinnen des Urweibs an: „Der Wunsch, Weiber zu besitzen, ist im Kindweibe nicht ohne äußeren Einfluss entstanden. Überall auf seinen Wegen erregt es das zärtliche Wohlgefallen von Frauen“ (19).

2.2.2 Die Schönheit des Kindweibs

Wenn der Psychoanalytiker die Schönheit des Kindweibs beschreibt, stuft er diesen einen Status als Stärke ein. In der Macht dieser ungewöhnlichen Schönheit mit „[...] der nichts anderes in der Welt vergleichbar ist, wird sehr wohl verständlich, dass viele sich in das Kindweib verlieben“ (19). Der Autor geht in seinem Text noch einen Schritt weiter und konstituiert die Entstehung des ‚kindweiblichen’ Wesens in der Schönheit, der somit die tiefste Bedeutung im Hinblick auf dessen Wesenszüge zukommt (vgl. 20).

Wittels bezeichnet das Urweib als eine für den Mann wollüstige Qual, die sich aus dem ‚kindweiblichen’ Zusammenwirken von Schönheit und völliger Geringschätzung des Liebhabers entwickelt hat (vgl. 20). Weiter begründet der Autor die Anbetung des Mannes an das Kindweib nicht nur in dessen Schönheit, sondern auch in „seiner wahren Göttlichkeit“ (20). Diese Erhebung ins Göttliche rechtfertigt der Psychoanalytiker mit folgenden Worten: „[...] denn nur die Gottheit kann Menschenwert so gering achten, so gleichgültig und ungerührt Opfer empfangen und heiter bleiben, wenn die Kreatur verblutet“ (ebda.).

Im Hinblick auf die unübertreffliche Äußerlichkeit des Kindweibs fordert der Verfasser die Einführung einer ‚Religion der Schönheit’, um die Sicherheit der Stellung des Urweibs in der Gesellschaft zu gewährleisten. Laut Wittels wird die ‚Religion der Schönheit’ von der ‚Religion der Sittlichkeit’ verdrängt und die Entfaltung von Freiheit und Stolz auf diese Weise unterbunden. Für den Autor stellt das moderne Urweib oder die ‚Hetäre von heute’, wie er es bezeichnet, einen Torso dar, den er mit den marmornen Standbilder der Antike vergleicht. Die „dämonische Anziehungskraft“ (26) liegt nach dem Psychoanalytiker eindeutig in der Schönheit des Urweibs.

2.2.3 Der Spieltrieb des Kindweibs

Laut Wittels zeugt das Kindweib von einer gewissen Unwissenheit über die Institution Ehe: „Die Kinder wissen von der Ehe nichts, als dass man ewig beisammen bleibt, das Kindweib hat dafür kein Verständnis, weiß dagegen, dass die Ehe eine Institution auf Grund von Geschlechtsverschiedenheit ist“ (22). Der Autor führt trotz dieser ‚kindweiblichen’ Unkenntnis das Nachahmen der Institution Ehe an, welches „ein reizendes Spiel“ für das

Kindweib darstellt. Im Gegensatz dazu unterstreicht Wittels den Ernst der Lage für den „liebenden Mann“ (ebda.). Dieses ambivalente Verhältnis zwischen dem Kindweib und dessen männlichem Gegenüber impliziert folgende Problematik: „Spiele gehen zu Ende, weil sie langweilig werden, nur der Ernst langweilt sich nie. Und der Mann will immer ernst sein. Und das Kindweib will immer spielen [...]“ (ebda.).

Laut dem Autor verinnerlicht das Kindweib die Fähigkeit, das Bewusstsein vom eigenen Ich völlig zu verdrängen und so „alle Rollen des Alltagslebens und der Märchenwelt darzustellen“ (23). Wittels vermutet in der kindlichen Genialität der Nachahmung im Wesen des Urweibs einen großen Teil seiner Anziehungskraft:

> Das Kindweib ahmt nach ganz kurzer Zeit das Wesen seines jeweiligen Liebhabers mit einer Vollendung nach, dass der unverständige und stets aufgeblasene Mann glaubt, er sei noch nie so gut verstanden, nie so restlos ausgeschöpft worden. Die und keine andere sei die für ihn bestimmte Gefährtin, meint er, und weiß nicht, dass sie die für viele bestimmte Gefährtin ist. Umso weniger kann er es dann begreifen, wenn er an ihr merkt, was er Untreue nennt (ebda.).

Das Verstehen des Gegenübers liegt laut dem Psychoanalytiker eindeutig auf der Seite des Kindweibs: „Da sie die geborene Schauspielerin ist, wirft die Beleuchtung ihres Wesens auch auf die Schauspielkunst einen klaren Schein“ (ebda.). Für den Autor basiert die Schauspielkunst so unmittelbar wie keine andere Kunst in „erhaltener Kinderfähigkeit“ (ebda.). Er spricht der Schauspielkunst außerdem einen unübertrefflichen weiblichen Charakter zu und findet, dass zwischen Schauspieler und Schauspielerin die Grundverschiedenheit der beiden Geschlechtsanlagen am schärfsten gezeigt werden könnte. Für Wittels stehen alle großen Mimen in einem Verwandtschaftsverhältnis zum Typus des Urweibs (vgl. 23).

2.2.4 Die Hetären und das Urweib

Fritz Wittels bringt den ‚neuen’ Typus des Kindweibs, das Urweib, immer wieder mit den Hetären in Verbindung. Der Autor definiert das „geschichtliche Klischee“ der Hetären folgendermaßen: „Lasterhaft, aber geistvoll und hochgebildet“ (24). Das tatsächliche Bild der Hetären sieht der Psychoanalytiker jedoch in einem anderen Licht. Er zählt die Hetären zu den Urweibern, die „sich nur durch den großen Stolz vom hier beschriebenen, aus der Gegenwart

geschöpften Typus, unterscheiden“ (25). Den hetärischen Stolz begründet der Verfasser in der gnädigen Gesinnung des Olymps, dem Sitz der griechischen Götter. Wittels beschreibt das ‚wahre’ Wesen dieser Art des Urweibs mit nachstehenden Worten: „Sie verschmähten Gelehrsamkeit, sie hatten nicht Zeit noch Beruf, Weisheit zu erwerben“ (ebda.).

In den geschichtlichen Aufzeichnungen werden die Hetären laut Wittels als schön und zugleich intellektuell beschrieben. Diesen Umstand bezeichnet der Psychoanalytiker als „sittliche Geschichtsfälschung“ (ebda.):

> Bedenkt man den schweren sittlichen Konflikt eines Mannes, der von der christlichen Weltanschauung durchdrungen dennoch ein „lasterhaftes und verworfenes“ Geschöpf, ein wahres moralisches Ungeheuer, um ihrer unwiderstehlichen Schönheit willen liebt, so liegt nichts näher, als dass er der Geliebten Züge andichtet, die in der Welt mehr Geltung haben als Schönheit, die für nichts erachtet wird (27).

Für wahr erachtet der Autor allerdings den Umstand, dass das Kindweib mit der Wissenschaft immer nur spielt: „Es wird von Bildung so wenig benetzt wie der Finger vom Quecksilber, da man ihn immer trocken zurückzieht, so oft man ihn in das flüssige Metall taucht“ (28). Der Psychoanalytiker findet „das Beste am Urweib ist das wovon man nicht spricht“ (ebda.) und begründet basierend auf dieser These das schwer zu findende Urweib in der Historie: „Sie sind verborgen wie die Veilchen, die doch die ganze Au durchduften“ (ebda.).

2.3 Fritz Wittels und das ‚neue’ Kindweib

Fritz Wittels späterer Text „Kindweib, die große Mode“ stammt aus dem *Almanach der Psychoanalyse* von A. J. Storfer. Veröffentlicht wurde die Textsammlung im Jahr 1930, also rund 20 Jahre nach dem Erscheinen der erste Ausführungen des Psychoanalytikers über das Kindweib in der Zeitschrift *Die Fackel.*

Stilistisch gliedert sich Wittels späterer Text in verschiedene Unterpunkte, die sich mit der Figur der Madonna und der Primadonna befassen, welche über die ‚kindweibliche’ Schönheit Auskunft geben und die modische Entwicklung im Einfluss des ‚neuen’ Frauentyps erläutern. Wittels widmet seinem Text aus dem Jahr 1907 einen eigenen Unterpunkt über das Urweib und führt diese Überlegungen in einer abgeänderten Fassung nochmals an. In dem Text aus

dem Jahr 1930 schreibt der Autor unter anderem über die sadistische Seite des Kindweibs und fügt seinem Entwurf dadurch eine neue Wesensart hinzu.

2.3.1 Der Sadismus und das Kindweib

Neben dem Spieltrieb führt der Psychoanalytiker Fritz Wittels den Sadismus als weiteren ‚kindweiblichen' Charakterzug an. Das Kindweib steht im Mittelpunkt eines Kreises aus zahlreichen Verehrern, die laut dem Autor bereit sind für ihr ‚kindweibliches' Begehren zu leiden. Dieser Umstand impliziert laut Wittels einen Zwang des Kindweibs die Männer zu quälen. Laut dem Psychoanalytiker geht aus der ‚kindweiblichen' Qual die Glücklichkeit ihrer Begehrer hervor, und „so findet das Kindweib in seiner polymorph perversen Anlage sehr schnell die Fähigkeit zu genießen, indem sie quält" (149).

Wittels führt im Charakterbild des Kindweibs einen Umbruch an: „Sowie das Kindweib einmal sadistisch geworden ist, hört es auf der reine Typ der Schönheit zu sein" (ebda.). Indem der Hang zur Grausamkeit im Kopf des Kindweibs immer mehr Bewusstsein erlangt, steigt laut dem Verfasser auch der Grad ihrer sadistischen und narzisstischen Neigungen: „Solange sich Männer von ihr quälen lassen, bestätigt ihr eben das ihre Macht über Männer" (ebda.) Nach Wittels ist das Bild des Kindweibs von einer innerlichen Unruhe geprägt. Der Autor findet folgende Worte, um den Wendepunkt des Wesens des Kindweibs festzuhalten:

> Während das Kindweib, solange es nicht sadistisch geworden, ein rührendes Geschöpf ist, weil sie so gar nichts von den Notwendigkeiten dieser Welt versteht und deshalb regelmäßig zugrundegeht, wird das Kindweib später zur Megäre (ebda.).

Der Psychoanalytiker spricht dem Kindweib zwar eine Macht über die Männer zu, diese ist jedoch nur eine Scheinbare: „Das Kindweib hat eine ungeheure *Macht*, aber in Wirklichkeit hat sie *nichts*" (151). Diesen Umstand begründet der Autor mit der zeitlich begrenzten Herrschaft des Kindweibs über ihre Verehrer, da sie auch verlassen werden kann und somit „von seinen Bewunderern allein gelassen wird" (ebda.).

Wenn ein Kindweib verlassen wird, fühlt es laut Wittels den Verlust von etwas für sie Undefinierbarem, das sie trotz ihrer unübertrefflichen Schönheit und triumphalen Lebenshaltung nicht besitzt. Dies ist die dunkle Seite des Begehrens und zeigt sich im nicht-

anhaltenden Glück. Der Psychoanalytiker definiert den einzigen Ausweg des unglücklichen Kindweibs im eigenen Tod.

2.3.2 Eine Modeerscheinung namens „Kindweib“

Fritz Wittels beobachtet im Weiteren in der weiblichen Mode der 30er Jahre eine Nachahmung des Kindweibs: „Man ahmt einen Typ nach, der in der Natur wohl vorkommt, aber nicht häufig ist. Nämlich das Kindweib, welches aus Gründen seiner Konstitution zeitlebens ein Kind bleibt“ (Wittels 1930, 135). Mit der damaligen Mode geht laut dem Psychoanalytiker eine Art Zwangsverhalten der Frauen einher, das sie dazu veranlasst, sich dem Typ Kindweib anzunähern. Die Schlankheit der Frauen ist laut dem Verfasser eine Voraussetzung, um der Mode gerecht zu werden.

Über das Äußerliche hinaus lässt sich nach Wittels ein Bemühen der Frauen erkennen, sich auch geistig kindlich zu verhalten:

> Man ist womöglich niemals ernst. Man lacht immer, hat gute Zähne um lachen zu können und amüsiert sich über Dinge, die früher nach dem zwölften Lebensjahre kein weibliches Wesen hätten amüsieren können (ebda.).

Nach Ansichten des Psychoanalytikers hat sich das Kindweib von seinem seltenen Auftreten hin zu einer häufigen Erscheinung gemausert: „Den Sieg erfochten hat in der Mode das Weib, welches nicht Kinder hat, sondern selber ein Kind sein will“ (140). Wittels beschreibt die Modeerscheinung ‚Kindweib’ als einen Stil, der von anderen kopiert wird, aber seine Ursprünge in der Vergangenheit hat, da nur im Vergangenen das Wesen des Kindweibs zu erkennen ist. Das Kindweib hat sich laut dem Verfasser vom vormals verachteten und verfolgten zum nachgeahmten Objekt gewandelt.

2.4 Schlussbemerkung: Fritz Wittels und sein Entwurf über das Kindweib

Laut der Erziehungswissenschaftlerin und Kultursoziologin Andrea Bramberger hat Fritz Wittels „der Kindfrau erstmals auf (wie immer) theoretischer Basis definitorischen Ausdruck verliehen“ (Bramberger 2000, 82). Die Autorin beschreibt den Zeitpunkt vom ‚kindweiblichen’ Entwurf aus der Feder Fritz Wittels als einen Umbruch im Hinblick auf die Stellung der Frau:

> Die Kindfrau entsteht in einer Zeit, in der Frauen energischer denn je ihre Position ihrer Existenz in der Gegenwart und der Historizität des Diskurses von den Geschlechtern hinterfragen, für sich selbst sprechen, ihre Sexualität und ihr Sexualempfinden beschreiben, für Gleichstellung kämpfen [...] (81-82).

Der Psychoanalytiker versteht das Urweib als „[...] Ideal einer Zeit in der die Frauen in eine ganz andere Richtung gedrängt werden, die eingangs als die entgegengesetzte bezeichnet wurde“ (31). Der Autor betont in seinen Texten die schwankende Stellung der Frau in der Gesellschaft und die Neigung der aufgerüttelten öffentlichen Meinung hin zu einem Zugeständnis und zur Änderung: „Möchten die Frauen und ihre Führer doch einsehen, dass sie den kostbaren Augenblick nicht zur Erringung von Wahlrecht und anderer Vermännlichung, sondern zur Befreiung des Weibes verwenden müssen“ (32).

Der erste theoretische Entwurf des Konstrukts ‚Kindfrau’ hat somit durch den Psychoanalytiker Fritz Wittels in der Literatur des beginnenden 20. Jahrhunderts ihren Anfang gefunden. Ein halbes Jahrhundert nach Wittels Text hat der russisch-amerikanische Autor Vladimir Nabokov die Kindfrau in das Zentrum seines fiktionalen Romans gestellt und die Sicht auf dieses Wesen revolutioniert und ihm zugleich einen Namen verliehen: „Lolita“.

3. Nabokovs *Lolita*

Die bekannteste fiktionale Geschichte einer Kindfrau stammt aus der Feder des russisch-amerikanischen Autors Vladimir Nabokov. Der 1955 in Europa veröffentlichte Roman Nabokovs ist zugleich Namensgeber der ‚klassischen' Kindfrau und trägt den Titel: *Lolita.*

3.1 Geschichte einer Verführung: Inhalt des Romans *Lolita*[3]

Aufgrund psychischer Probleme begibt sich der Literaturwissenschaftler Humbert Humbert in die Kleinstadt Ramsdale in New England, wo er fortan bei Charlotte Haze und ihrer Tochter Dolores alias Lolita als Untermieter lebt. Vom ersten Moment seiner Begegnung mit der 12-jährigen Tochter seiner Vermieterin an spürt er eine starke Anziehungskraft, die von dem Mädchen ausgeht. Charlotte Haze merkt von den Spannungen, die sich zwischen dem Mittvierziger und ihrem Sprössling abspielen, zunächst nichts, was sich auf ihre primitive Natur zurückführen lässt. Aus der anfänglichen Ablehnung Lolitas gegenüber dem fremden Mann aus der Ferne entwickelt sich ein naiv-provozierender Kampf um dessen Interesse an ihr. Ihrer kindlichen Raffinesse schnell erlegen, verstrickt sich Humbert Humbert immer mehr in die gefährlichen Fänge des kleinen Nymphchens, wie er sie bezeichnet.

Überwältigt von der Ausstrahlung Lolitas, beginnt er seine liebeskranken Sehnsüchte nach deren Körper in seinem Tagebuch auf Papier zu bannen, was ihm kurze Zeit darauf zum Verhängnis wird. Als einzigen Weg, um seinem Nymphchen auf ewig nahe zu sein, ehelicht er, trotz ihrer abstoßenden Wirkung auf ihn, Charlotte Haze. Mutter Haze stößt kurz nach der Heirat auf Humberts Tagebucheinträge und läuft infolge eines Nervenzusammenbruchs in ein vorbeifahrendes Auto, das sie auf der Stelle tötet.

Für Humbert stehen durch den schicksalshaften Unfall seiner Ehefrau die Tore offen, mit seiner Stieftochter Lolita fortan gemeinsam durchs Leben zu gehen, da er nun das alleinige Sorgerecht für sie hat. Lolita, die von dem Unfall nichts weiß, da sie sich in einem Ferienlager befindet, wird von Humbert aus dem Camp abgeholt. Auf dem Rückweg checken Vater und Tochter in ein Hotel ein. Lolita erfährt noch am selben Tag von dem schrecklichen Unfall

[3] vgl.: Nabokov 1959

ihrer Mutter. Ihre daraus erfolgende Verletzlichkeit verstärkt zusätzlich das Verhältnis zu ihrem erwachsenen Beschützer. Am Morgen darauf kommt es zu dem ersten sexuellen Kontakt des ungleichen Paares.

Ab diesem Zeitpunkt beginnt ihre Reise durch ganz Nordamerika, wobei sich ihre sexuelle Bindung zueinander zunehmend stärkt. Das intensive Verhältnis von Lolita und Humbert zieht jedoch auch die wachsende Eifersucht von Humbert mit sich. Über Humberts Verlustängste hinaus, manifestiert sich in ihm der Gedanke eines geheimnisvollen Verfolgers. Nach einer zeitlich begrenzten Niederlassung in dem Ort Beardsley begeben sich Stiefvater und Tochter erneut auf Reisen. Ihre Beziehung hat sich zu diesem Zeitpunkt der Geschichte erheblich verändert. Lolita findet immer weniger Gefallen an den sexuellen Erlebnissen mit Humbert. Sie lässt sich die Liebkosungen von ihrem Liebhaber mit Geld und Geschenken bezahlen.

Nach einem erneuten Aufenthalt in einem Motel verschwindet Lolita und bestätigt somit Humberts Ängste über die Existenz eines anderen Mannes, der hinter seinem Nymphchen her sein könnte.

Nach einer jahrelangen Odyssee Humberts auf der Suche nach Lolita, findet er sie schließlich verheiratet und hochschwanger in einer Arbeitersiedlung wieder. Äußerlich an nymphischer Ausstrahlungskraft verloren, fühlt sich Humbert dennoch von der inneren Faszination, die von Lolita ausgeht, angezogen. Nachdem er mit schmerzlicher Leidenschaft erfahren muss, dass Lolita nicht mehr zu ihm zurückkommen wird, beschließt er den einstigen ‚Entführer' seines Nymphchens, Quilty, zu ermorden. Der Mord an dem Mann, der ihm sein höchstes Gut vor Jahren aus den Armen gerissen hat, scheint ihm der einzige Sinn am Ende seiner Reise auf der Suche nach der immerwährenden Kindfrau zu sein.

Die Geschichte von Humbert und seiner Lolita endet mit dem Tod der beiden. Lolita stirbt im Kindbett und Humbert erlebt seine letzten Atemzüge hinter den dicken Mauern des Zuchthauses.

3.1.1 Die mythologischen Hintergründe der Nymphchengeschichte

Die Begriffe „Sensation“ und „Skandal“ gehen mit der Publikation des Romans *Lolita* einher. Grund dafür ist, laut den Ausführungen des deutschen Autors Günther Hunold die Tatsache, dass in Nabokovs Werk

> [...] zum erstenmal in der modernen Literatur eine Stiefvater-Tochter-Beziehung mit allen Mitteln und Raffinessen schriftstellerischen Könnens geschildert wird; und weil diese Beziehung auch im Handlungsablauf und in der psychologischen Motivierung absolut überzeugend dargestellt ist (Hunold 1970, 45).

Der Autor spricht in seinem Buch *Das Inzest-Tabu: Anatomie der Blutschande* im Hinblick auf das Werk Nabokovs speziell die Opferfrage an. Für ihn ist die Geschichte Lolitas und ihres Liebhabers eine wechselseitige Verführung. Auf der einen Seite ist es Humbert Humbert, der Lolita verführt, auf der anderen Seite steht die Stieftochter ihrem Stiefvater durch ihre Verführungskünste in nichts nach: „Der Stiefvater verführt Lolita; Lolita verführt aber auch den Stiefvater“ (46).

Neben der Darstellung moralischer Kontroversen, was die Beziehung der beiden Hauptfiguren angeht, hat sich auch die amerikanische Autorin Marianne Sinclair in ihrem Buch *Hollywood-Lolitas* mit dem literarischen Stoff aus Nabokovs Feder auseinandergesetzt. Für die amerikanische Autorin steht in Bezug auf *Lolita* in erster Linie die Tatsache fest, dass Nabokov durch seinen Roman den Mythos ‚Nymphe’ definiert hat. Sinclair betont zwar, dass die Figur der Nymphe schon vor Nabokovs Roman in mythologischer Form existent war, aber noch nie zuvor auf diese spezielle Art und Weise umschrieben wurde:

> Sie war nicht eindeutig zu identifizieren, nicht als Genre klassifiziert, als ein literarisches, kulturelles, kinematographisches und soziologisches Phänomen, das man so ansatzlos erkannte, dass Lolita sowohl in der Rück- als auch in der Vorausschau leibhaftig wurde (Sinclair 1989, 7).

Die Medienwissenschaftlerin Beate Hochholdinger-Reiterer und die Erziehungswissenschaftlerin und Kultursoziologin Andrea Bramberger setzen sich in ihren Ausführungen mit der Mythologie der Nymphe auseinander, da diese nicht nur vom Autor Nabokov selbst in eine Art Verwandtschaftsverhältnis zu Lolita gebracht wird, sondern tatsächlich eine Vorläuferfunktion in Bezug auf das Konstrukt ‚Kindfrau’ aufweist. Auch Beate Hochholdinger-Reiterer zieht eine Verbindungslinie zwischen der etymologischen Erläuterung der Kindfrau und der Geschichte der Nymphe, ein Wasserwesen aus der

Mythologie. Die Autorin betont die besondere Wesensverwandtschaft von Kindfrauen und Nymphen des Meeres, als auch Nymphen der Quellen (vgl. Hochholdinger-Reiterer 1999, 8). Im Speziellen haben sich die Autorinnen mit der Figur der Undine aus der Staufenbergsage aus dem 14. Jahrhundert beschäftigt, die Hochholdinger-Reiterer für den Grundstein der Mythologie der Kindfrau hält:

> Traditionsbildend wurde jedoch vornehmlich die literarische Gestaltung durch Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843). Die Verwandlung der ungezähmten, selbstbestimmten und unkonventionellen Undine in der bzw. durch die Hochzeitsnacht in die Schmerzensehefrau des Ritters Huldbrand bewirkte bei Zeitgenossen und Nachfolgern des Dichters geradezu eine Undinen-Sucht und installierte einen neuen Mythos (12).

Bramberger vergleicht die Ausführungen über den männlichen Blick auf die Kindfrau mit der Wertigkeit des für den Mann ansprechenden Erscheinungsbildes der Undine, welches laut der Autorin an „[...] die spezielle Wahrnehmung', die ‚Blickeinstellung', die ‚Tollheit' von Männern" (Bramberger 2000, 168) geknüpft ist.

Darüber hinaus bezeichnet die Autorin die kindfrauliche Liebe des Wasserwesens als „die Vorstellung einer Liebe des Augenblicks, ohne Vergangenheit und Zukunft" (ebda.). Die Verfasserin betont den Charakter Undines als ein Symbol der Liebe. Darüber hinaus werden ihr die Eigenschaften ‚diffus' und ‚nie fassbar' zugesprochen, die stark an die kindfraulichen Attribute anknüpfen. Die Existenz der Nymphe beschränkt sich auf die Zeit, in der sie begehrt wird, da sie dadurch erst an Bedeutung erlangt. Mit dem Liebesentzug geht ein Verschwinden des Wasserwesens einher, das sich ins Meer zurückzieht.

Nach der Eriehungswissenschaftlerin gehen Gesundheit und Verderben für den Begehrenden dieses Wasserwesens einher. Die Autorin betont den Umstand, dass es sich bei Undinen-Geschichten immer um Dreiecksbeziehungen handelt, die sich direkt oder indirekt abspielen. Sobald jedoch der „[...] Menschenmann seine Liebe zu Undine mit Liebe zu einer Menschenfrau teilt oder vertauscht, versinkt diese im Wasser" (169).

Bei der ‚Undinenliebe' handelt es sich laut Bramberger um keine Gegenliebe, wie es sich bei einem menschlichen Pärchen verhält, sondern um eine bedingungslose Liebe: „Undine ist die *Vorstellung der Möglichkeit* einer ‚anderen' Liebe. Einer Liebe, die an nichts geknüpft ist, die keine Zugeständnisse kennt, die nur in der Sehnsucht Erfüllung findet" (170).

Das Wasserwesen Undine gehört laut Bramberger ebenso wie die Kindfrau nur begrenzt der Ordnung der Geschlechter an und kennt deren Logik nur eingeschränkt. Undine untersteht daher einer eigenen Ordnung von Liebe (vgl. 171). Die Undinenliebe impliziert den ambivalenten Symbolgehalt des Wassers „als heilspendend wie auch als todbringend" (172). Die unvermeidliche Konsequenz einer Liebe zu Undine ist das Verderben des Lebens des Menschenmannes. Bramberger beschreibt diesen Umstand treffend mit den Worten: „Zwischen Leben und Tod steht Verführungskraft" (ebda.).

Die Doppeldeutigkeit des Wassers in diesem Fall bildet sich einerseits aus dessen erotischem Charakter und gegensätzlich dazu aus dem Symbolcharakter der höchsten Reinheit, der auf die christliche Tradition zurückzuführen ist. Die Kultursoziologin zieht aus der Mehrschichtigkeit des Wassers folgenden Schluss: „Reinheit und Unreinheit sind Gegensätze – und kein Menschenmann kann vollends in Undines Wasserwelt eindringen. Ihre Welt bleibt ihm – wie die jeder Kindfrau – rätselhaft" (ebda.).

Des Weiteren verweist die Autorin in ihren Studien über das Element Wasser in Verbindung mit der Kindfrau auf den Arbeitstitel von Nabokovs Roman, der *Kingdom by the sea* lautet. Diese Betitelung spielt auf Humberts Jugendliebe Annabel Leigh an, „deren Verführung am Meeresstrand scheiterte" (173). *Lolita* beinhaltet laut der Verfasserin eine Ansammlung von „Undinenallegorien und Wassermetaphern" (ebda.).

Durch den bis dahin noch nie auf diese Weise verarbeiteten Stoff einer Kindfrau brannte sich der Name *Lolita* in den Köpfen der Menschen ein und hält sich bis in die Gegenwart. Sinclair betont hierzu die Einbürgerung des Begriffs „Lolita" in der westlichen Kultur und spricht dem ‚neuen' Namen der Nymphe den Status einer ‚festen Größe' in der Kulturlandschaft zu:

> Man kann eine Sechs- oder eine Sechsundzwanzigjährige als „Typ Lolita" beschreiben, und jeder weiß, was er darunter zu verstehen hat. Bei einem Kind impliziert dies eine feminine Koketterie und einen Hauch von Sinnlichkeit, die weit über das Lebensalter hinausgehen. Bei einer erwachsenen Frau ist es ein Hinweis auf kindliche Schüchternheit, auf Unreife sowohl im physischen als auch im psychischen Erscheinungsbild (Sinclair 1989, 7).

Laut Andrea Bramberger handelt es sich bei Nabokovs Roman außerdem um die Darstellung einer männlichen Obsession gegenüber einer Kindfrau in Form von Lolita (vgl. Bramberger 2000, 27). Dieses Männerphantasma alias Lolita erlangte durch den Roman einen so großen Bekanntheitsgrad, dass der US-amerikanische Regisseur Stanley Kubrick wenige Jahre nach

Veröffentlichung des literarischen Werks in Zusammenarbeit mit dem Autor Nabokov eine Literaturverfilmung in die Kinos brachte. Unter der Regie des Briten Adrian Lyne folgte im Jahr 1997 die zweite gleichnamige Literaturverfilmung von Nabokovs Lolita-Geschichte.

3.2 Lolita auf der Leinwand: Die Verfilmungen des Romans von Stanley Kubrick und Adrian Lyne

Der literarische Stoff aus der Feder Nabokovs wurde im Jahr 1962 von dem US-Amerikaner Stanley Kubrick und 35 Jahre später von dem Briten Adrian Lyne in das Medium Film übertragen.

Im Hinblick eines Medienwechsels von dem literarischen Stoff in das filmische Medium setzt der deutsch-österreichische Germanist Stefan Neuhaus in seinen Ausführungen „einen selbstständigen Umgang mit der Vorlage“ (Neuhaus 2003, 32) voraus, der in einem Korrespondenzverhältnis zur Qualität der literarischen Vorlage stehen soll: „Die Wahl unterschiedlicher literarischer und filmischer Techniken vorausgesetzt gilt: Je komplexer das Buch, desto komplexer muss der Film werden, will er gleichen Qualitätsansprüchen genügen“ (ebda.).

Die Autorin Andrea Bramberger hingegen versteht im Medienwechsel im speziellen Fall des Lolita-Stoffs eine Verkörperung der Kindfrau: „Im Film werden diese Kunstfiguren, die durch Humberts Wahrnehmung uneingeschränkt verformbar, veränderbar sind, mit der Statik eines sichtbaren, greifbaren ‚Körpers’ versehen“ (Bramberger 2000, 27). Die Autorin setzt hierzu voraus, dass „die Figuren [...] im Film dort dargestellt und präsent bleiben, wo sie im Buch sprachlich entkörpert werden“ (ebda.).

Die amerikanische Autorin Marianne Sinclair geht noch einen Schritt weiter und umschreibt das neu eroberte Medium des Nymphchens, den Film, als

> [...] das natürlichste Idiom für die Darstellung der Magie des Lolita-Mythos. Von Beginn an war er voller Nymphen, die sich den Humbert Humberts aller Größen und Formen unterwarfen oder entzogen. Der Film ist das Element der Lolita, ihr Medium (Sinclair 1989, 9).

Bereits der erste filmische Moment in dem Stanley Kubricks Humbert sein Nymphchen erblickt strotzt für Andrea Bramberger vor symbolträchtigen Elementen, die auf das Wasser abzielen: Lolita sonnt sich in Bikini, Sonnenhut und Sonnenbrille. Diese „unschuldig-erotische Erscheinung“ (Bramberger 2000, 173), wie sie Bramberger umschreibt, wird laut der Autorin in Adrian Lynes Version der Nymphengeschichte zusätzlich durch einen Rasenspränger verstärkt, der Lolitas Sommerkleid durchnässt (vgl. ebda.). Dieses von Bramberger beschriebende Szenario wird in Abbildung 1 und Abbildung 2 ersichtlich. Bei den beiden Bildern handelt es sich um das erste Aufeinandertreffen zwischen Lolita und Humbert Humbert im Garten ihres Elternhauses.



Abb. 1 (oben): Lolita (Sue Lyon) bei Stanley Kubrick



Abb. 2 (unten): Lolita (Dominique Swain) bei Adrian Lyne

3.2.1 Stanley Kubricks *Lolita* (1962)

Der Germanist Stefan Neuhaus spricht Kubricks Film in seinem Text „How did they ever make a movie of Lolita?“ einen eigenständigen Charakter zu, der es vermag die komplexe Struktur des Romans auf das Medium Film zu übertragen. Laut Neuhaus glänzt Kubricks Werk auf der einen Seite durch Offenheit, die sich jedoch in eine ineinander greifende, geschlossene Struktur zu fügen versteht. Neben dem großen Symbolcharakter des filmischen

Werks verweist er außerdem auf den abwechslungsreichen Mix aus schwarzem Humor, Ernst und Komik. Laut dem Verfasser erinnert Kubricks Arbeit durch die Intensität der Rollen an das Theater. Diese charakterliche Tiefe entwickelt sich nach der Meinung des Germanisten aus dem „Zusammenwirken von schauspielerischer Fähigkeit, Regie, Kamera und Licht, unterstützt von Musik und Schnitt [...] “ (Neuhaus 2003, 32).

3.2.1.1 Sue Lyon als Lolita

In ihrem Buch *Hollywood-Lolitas* beschreibt Marianne Sinclair die Suche des Regisseurs Stanley Kubrick nach der ‚wahren' Nymphe für seinen geplanten Film *Lolita.* Gemeinsam mit dem Produzenten James B. Harris von den Metro-Goldwyn-Mayer Studios (MGM), castete Kubrick laut der Autorin um die 800 Bewerberinnen für die in den Medien bezeichnete „gefragteste Jugendlichen-Rolle in der Geschichte“ (vgl. Sinclair 1989, 186). Seine Suche hatte laut der Verfasserin ein Ende, als er Sue Lyon erblickte und von ihrem Äußeren überwältigt war.

Die Autorin gliedert Sue Lyon in die Riege der Hollywood-Lolitas der 1950er Jahre ein. Für Sinclair verkörperten bestimmte junge Schauspielerinnen nicht nur eine Art Kindfrau im Film, sondern lebten die kindfraulichen Klischees auch im realen Leben aus:

> Die lupenreine Nymphe blieb allerdings vorwiegend amerikanisch – mit Blue Jeans, Kaugummi kauend und naiv. Sie war sexuell kein Unschuldslamm mehr, doch war sie es ihrem Alter und ihrer Kultur (oder mangelnden Kultur) nach noch. Sie war eher niedlich als schön. Schönheit ist ein Begriff, den man nur in Bezug auf reife Frauen anwenden kann, die Nymphe dagegen rechtfertigte seine Verwendung nicht (171).

Das angestrebte Frauenideal der 1950er Jahre wurde laut der Schriftstellerin durch das Aufkommen der Barbie-Puppe geprägt: „Die Barbie verkörperte damals wie heute den amerikanischen Traum von Weiblichkeit: schlank, langbeinig, geschmeidig, platinblond und ewig jung“ (ebda.).

Sue Lyon war zu dem Zeitpunkt der Dreharbeiten 14 Jahre jung. Von Kritikern wurde sie laut der Autorin als zu ‚altbacken' bezeichnet. Diesen Umstand führt die Schriftstellerin auf die damals sehr reife Erscheinung der 14-jährigen zurück. Nach Sinclair befand sich Sue Lyon im besten Spielalter um die Entwicklung von Lolita im Laufe der Geschichte glaubwürdig

darzustellen, weil es sich hierbei um einen Zeitrahmen vom 12. bis zum 17. Lebensjahr handelte (vgl. 182-183).

3.2.2 Adrian Lynes *Lolita* (1997)

Laut Stefan Neuhaus lädt Adrian Lynes filmische Adaption des Lolita-Stoffs zu einer Identifikation der männlichen Zuschauer mit der Figur Humbert Humbert ein. Der Autor betont darüber hinaus den Umstand, dass durch dieses empathische Verhalten der Zuschauer vor allem deren voyeuristische Erwartungen zum Großteil gestillt werden.

Laut dem Germanisten präsentiert Lynes Variante außerdem „eine sentimentale Liebesgeschichte am Rande der Gesellschaft“ (Neuhaus 2003, 32), die durch optische Freizügigkeit glänzt, jedoch den Inhalt auf eine eher puritanische Weise auf die Leinwand bringt. Filmische Höhepunkte ergeben sich laut dem Verfasser nur dann, „wenn [...] Anklänge an die Romankonzeption“ (ebda.) in Lynes Werk deutlich werden. Dies geschieht nach dem Verfasser bei der Ermordung Quiltys durch Humbert, wenn dessen Gegenspieler nahezu unbekleidet und auf eine groteske Weise durch seine Villa irrt.

Der Germanist bezeichnet die filmische Umsetzung der Nymphchengeschichte unter der Regie des Briten als Produktion, die sich in die Kette der „üblichen Hollywood-Dutzendware“ (ebda.) eingliedern lässt. Dieser Umstand ergibt sich laut Neuhaus aus der Tatsache, dass der Regisseur sein Hauptaugenmerk auf die Liebessehnsüchte Humberts und dessen „Trauer über den Verlust Lolitas“ (ebda.) gelegt hat. Eine Annäherung an Stanley Kubricks Film findet für Neuhaus in Bezug auf Lynes Version dennoch statt. Dies geschieht laut dem Verfasser zu den Zeitpunkten der Geschichte, in denen die Lolita-Figur als Opfer dargestellt wird.

3.2.2.1 Dominque Swain als Lolita

Die Medienwissenschaftlerin Beate Hochholdinger-Reiterer behandelt in ihren Ausführungen *Vom Erschaffen der Kindfrau* unter anderem die freizügige sexuelle Darstellung der Lolita-Figur in Adrian Lynes filmischer Adaption. In Verbindung mit den expliziten Sexszenen führt

die Autorin nachstehende Gesetzlichkeiten an: „Seit dem Sommer 1996 gilt in den USA der *Child Pornography Prevention Act*, wonach bereits die Darstellung von Kindersex verboten ist“ (Hochholdinger-Reiterer 1999, 156). Als Adrian Lynes Film im Jahr 1997 in den Kinos anlief, sorgten unter anderem Demonstrationen gegen die filmische Präsentation von Kindesmissbrauch in Italien vor dem Premierenkino für Diskussionsstoff. Auch für die Medienwissenschaftlerin begründet sich die derartige Ablehnung des Films bei dessen Veröffentlichung in der Inszenierung der Sexszenen zwischen dem erwachsenen Mann und einer Minderjährigen.

Im Gegensatz zur Fokussierung von Hochholdinger-Reiterer auf den sexuellen Aspekt im filmischen Werk des Briten, beschäftigt sich der deutsche Filmkritiker Andreas Kilb in seinem Text „Die Rache einer Projektion: Adrian Lyne hat Nabokovs „Lolita“ verfilmt“ in der Online-Zeitschrift *ZEIT* mit der generellen filmischen Vorführung des Nymphchens. Der Autor bezeichnet die äußerliche Erscheinung von Lynes Lolita als eine Aufrüstung zum Kind mit Hilfe aller „Insignien der Unschuld“ (Kilb 1998): „Zahnspange, Haarschleifen, Kaugummi, Zöpfchen, Höschen, Röckchen“ (ebda.). Der Filmkritiker vergleicht die filmische Präsentation der Lolita-Figur durch die Schauspielerin Dominique Swain im Hinblick auf ihr Äußeres mit einem Püppchen auf der Leinwand, das laut Kilb wie aufgezogen spielt. Der Filmkritiker sieht in Lynes Lolita-Figur eine Anlehnung an den Roman Nabokovs in Form einer nicht-menschlich wirkenden Gestalt, weshalb Kilb dem Film des Briten den qualitativen Charakter einer gelungenen Literaturverfilmung aberkennt. Die Begründung seines Urteils fasst der Kritiker folgendermaßen in Worte: „Bei Lyne [...] regiert, wie in fast allen Literaturverfilmungen, die schiere Evidenz der Kulissen und Kostüme. Indem er die abgründige Ungewissheit des Romans übertüncht, verfehlt er ihn ganz“ (ebda.).

3.2.3 Die Lolita-Filme im Vergleich

Bei näherer Betrachtung beider Romanverfilmungen ergibt sich laut dem Filmkritiker Neuhaus der Umstand, dass Stanley Kubricks Version im Vergleich zu Lynes *Lolita* eine deutlichere Darstellung der komplexen Verschachtelungen der Romangeschichte präsentiert. Andererseits wird laut Neuhaus in Lynes offener Darstellung der sexuellen Erlebnisse zwischen Humbert Humbert und seiner Kindfrau einen anderer Blickwinkel auf den

literarischen Stoff geworfen. Die qualitativen Einbußen, die Lynes Version im Vergleich zu Kubricks aufzeigt, ergeben sich nach dem Filmkritiker aus der Tatsache, dass Stanley Kubrick in Zusammenarbeit mit dem Autor der literarischen Basisgeschichte, Vladimir Nabokov, das Drehbuch seiner filmischen Nymphchen-Erzählung entwickelt hat. Dieser Umstand setzte laut Neuhaus den Grundstein für eine schwer zu übertreffende filmische Annäherung an den Roman *Lolita* (vgl. Neuhaus 2003, 33).

Auf den untenstehenden Abbildungen 3 und 4 werden die Lolitas von Kubrick und Lyne samt ihrer männlichen Gegenüber alias Humbert Humbert präsentiert.



Abb. 3: Lolita (Sue Lyon) und Humbert Humbert (James Mason)



Abb. 4: Lolita (Dominque Swain) und Humbert Humbert (Jeremy Ironss)

3.3 Die ersten Lolitas auf der Leinwand

Das Wesen der Kindfrau hat durch den literarischen Stoff aus der Feder des Autors Vladimir Nabokov im Jahr 1955 ihren Namen erhalten: „Lolita“. Die filmische Adaption des Regisseurs Stanley Kubrick sieben Jahre nach Veröffentlichung des Romans präsentierte erstmals die Verkörperung der Lolita-Figur nach Nabokov auf der Leinwand.

Stanley Kubrick war mit seiner filmischen Version von *Lolita* im Jahr 1962 jedoch nicht der erste Regisseur, der in seinem Film eine Kindfrau auf die Leinwand brachte. Die erste nachgewiesene Kindfrau wird von Andrea Bramberger aus dem Jahr 1921 datiert: Sie tritt in der Form eines Engels in Charlie Chaplins Film *The Kid* in Erscheinung, wie in Abbildung 5 ersichtlich wird. Der Kindfrau als Flirting Angel wurde vom Regisseur Chaplin in seinem filmischen Werk eine Nebenrolle zugedacht. Anders verhält sich dies bei der filmischen

Adaption des Theaterstücks *Baby Doll,* das von dem US-amerikanischen Schriftstellers Tennesse Williams geschrieben und im Jahr 1956 verfilmt wurde. Der Regisseur und Schriftsteller Elia Kazan führte bei *Baby Doll* Regie und präsentierte mit der Schauspielerin Caroll Baker die erste Kindfrau als Protagonistin eines Films.



Abb. 5:
Der Flirting Angel
(Lillita McMurray)

3.3.1 Charlie Chaplins Flirting Angel

In Charlie Chaplins Film *The Kid* tritt das Motiv der Kindfrau zum ersten Mal im Medium Film in der Form des sogenannten „Flirting Angels" in Erscheinung. Andrea Bramberger leitet ihre Ausführungen über die Kindfrau bei Chaplin mit folgenden Worten ein:

> Die Kindfrau in der Metapher eines flirtenden Engels. Unschuld herrscht um sie, Unschuld ist sie. Überzeitlich, scheu, ätherisch, entkörpert, geflügelt, nichtsexuell, göttlich. Passiv ist sie (‚Innocence' als Substantiv) und handlungsgelähmt, bis der Appell, >ihn< zu verführen (‚vamp him' als Verb im Imperativ), auszusaugen, zu blenden, zu erotisieren, in ihr keimt (Bramberger 2000, 33).

Charlie Chaplins Film *The Kid* stammt aus dem Jahr 1921 und wurde nach zweijähriger Arbeit fertig gestellt. Die Figur, die Chaplin als „Flirting Angel" bezeichnet, wird als traumhafte Erscheinung des Tramps[4] präsentiert, den der Regisseur selbst auf der Leinwand verkörpert. In seinem Traum „[...] herrschen paradiesische Zustände der Glückseligkeit" (36) in der Stadt. Gespielt von der 12-jährigen Lillita McMurray taucht ein „[...] weiblicher Engel in langem, weißem Kleid und mit einer Rose in der Hand" (ebda.) vor dem träumenden Tramp auf. Die durch den Teufel verkörperte Sünde gesellt sich zu dem ungleichen Paar und

[4] Tramp: Vagabund und eine der Hauptfiguren in *The Kid*

flüstert dem Engel die Worte „vamp him“ zu, woraufhin der Flirting Angel seine Rose wegwirft und den Tramp verführt, indem er ihn küsst und neckt. Zensiert wird die Szene zu Beginn mit den eingeblendeten Worten „Innocence“ und lässt somit Platz für die eigene Phantasie des Zuschauers.

Die Autorin bezeichnet die Konsequenz aus den sündhaften Worten des Teufels, als „Übertretung des Gesetzes“ (37), die zugleich mit einer Bewusstwerdung der Geschlechtlichkeit des Flirting Angel und mit der „Übernahme der weiblichen Geschlechterposition“ (ebda.) einhergeht. Diese ‚Sexualisierung’ des Engels definiert die von Chaplin realisierte filmische Figur als Teil des kindfraulichen Diskurses. In diesem Sinne wird der ‚flirtende Engel’ als solcher vom Tramp wahrgenommen und begehrt.

Der Tramp in *The Kid* lässt sich auf die Verführungskünste des „teuflisch beseelten“ (38) Engels ein und wird infolgedessen aus dem paradiesischen Ort verbannt. Bramberger zieht im Hinblick auf den Ausschluss aus dem Paradies die Verbindung zum biblischen Bild von Adam, der aufgrund von Evas sündhafter Verführung aus dem Paradies verstoßen wurde. Die Erziehungswissenschaftlerin konstituiert in der „Mythologisierung der Verführung“ (ebda.) die damit verbundene Glaubwürdigkeit der Szene: „Gleichzeitig aber wird die Szene ebendieser klischeehaften Banalität ‚Eva verführt Adam’ oder ‚Frau verführt Mann’ enthoben, indem die Frau durch eine Kindfrau ersetzt wird“ (ebda.) Laut der Verfasserin liegt in dieser Tatsache die Faszination der Originalität, so wie eine qualitative Neuartigkeit im Medium Film. Bramberger führt diesen Umstand auf die spezielle kindfrauliche Präsentation in *The Kid* zurück. Diese Inszenierung impliziert in Chaplins filmischem Werk nicht nur das biblische Bild der Eva, sondern auch die Verkörperung der Kindfrau in der Gestalt eines Engels, der somit „[...] die ‚gute’ Weiblichkeit, Reinheit und Glückseligkeit“ (ebda.) repräsentiert. In den Abbildungen 6 und 7 wird der Flirting Angel veranschaulicht.



Abb. 6: Der lächelnde Engel



Abb. 7: Der neckende Engel

Im Gegensatz zu dem verbannten Tramp bleibt der Flirting Angel weiterhin in dem paradiesischen Traumland, da er sich laut der Erziehungswissenschaftlerin nicht vom Engel zur Frau gewandelt hat und folglich in seiner Gestalt verweilt: „Trotz seiner Geschlechtlichkeit bleibt er immer noch Engel, bleibt das Paradoxon der Verkörperung von (weiblicher) Nichtgeschlechtlichkeit“ (87). Nach Bramberger ist die aus der Verführung ausgehende Einbettung des Engels in einen Geschlechterdiskurs nicht zwangsläufig mit der ‚Frau-Werdung’ verbunden, denn „der Flirting Angel ist nicht zur Frau geworden, sondern zur Kindfrau“ (ebda.). Die Autorin begründet die immerwährende Existenz des Engels im Paradies mit folgenden Worten: „Weil der Flirting Angel keine Frau geworden ist, bleibt sein Verharren im Paradies möglich – in jenem Paradies welches die Möglichkeit bietet, als geschlechtlich weiblich entziffert dennoch jenseits der Geschlechterdifferenz zu leben“ (ebda.).

Des Weiteren betitelt Bramberger die Darstellung der Kindfrau in Charlie Chaplins Werk als ein „realitätsmächtiges Phantasma“ (152) und unterstreicht den künstlichen Charakter des Engels: „Indem dieser auf der Ebene der Realität des Filmes als eine geträumte Figur des Tramp inszeniert wird, liegt die Betonung der Existenz der Kindfrau im Fiktiven der Fiktion“ (ebda.).

Für die Verfasserin stellt der Flirting Angel „[...] ein himmlisches, ein göttliches Wesen dar, das als solches notwendigerweise vor jeder Geschlechtsidentität in geschlechtsloser Integrität lebt: zeitlos ungeschlechtlich ist die Kindfrau, die niemals Frau war und niemals Frau werden kann“ (37). Die Abbildungen 7 und 8 zeigen, wie der Flirting Angel den Tramp verführt.



Abb. 8: Der Engel gewährt einen Blick unter seinen Rock



Abb. 9: Es kommt zum Kuss zwischen dem Engel und dem Tramp (Charlie Chaplin)

3.3.2 Elia Kazans Baby Doll

Mit folgenden Worten leitet die amerikanische Autorin Marianne Sinclair ihre Ausführungen über Elia Kazans Film *Baby Doll* ein: „Praktisch jeder liebt Babys, doch man liebt es beinahe noch mehr, wenn der Gegenstand dieser Liebe trotzdem kein Kind mehr ist“ (Sinclair 1989, 149). Die amerikanische Schauspielerin Caroll Baker war im Jahr 1956 die Verkörperung dieses wahrgewordenen, amerikanischen Männertraumes und spielte die Hauptrolle in *Baby Doll*. Auf der Leinwand präsentierte die damals 25-jährige laut Sinclair das perfekte ‚Babypüppchen'. Nach der Autorin reichte es nicht „[...] eines Mannes Baby zu sein: Ein Baby-Doll war noch unbeholfener, noch passiver, noch meinungsloser – und daher per definitionem niedlicher“ (ebda.).

Die Verfasserin spricht über die späten 1950er Jahre als eine Zeit des Umbruchs im Hinblick auf die Lolita-Figur im Film. Laut Sinclair tauchten in dieser zeitlichen Periode nicht länger Kinderstars auf, der Leinwand auf um die Herzen der Zuschauer zu erobern, sondern junge Damen in Form von ‚Baby-Dolls'. Die Schriftstellerin bezeichnet die Vorläufer der kindfraulichen ‚Baby-Dolls' als ‚Doll-Babys' und nennt als Beispiel die Schauspielerin Judy Garland in ihrer Rolle als Dorothy in Victor Flemings *The Wizard of Oz* aus dem Jahr 1939.

Um die Anziehungskraft von ‚Doll-Babys' und ‚Baby-Dolls' auf den Punkt zu bringen zieht Sinclair folgende Vergleiche:

> Doll-Baby war eine Frau in einem kindlichen Körper; Baby-Doll war ein Kind in einem Frauenkörper. Dadurch waren beide in ihrer Wirkung ambivalent: Frau-Kind und Kind-Frau, erstere körperliche asexuell, die zweite in gewisser Hinsicht sexy, weil sie so unreif war. Ihren erwachsenen Körper zu begehren, gab einem Mann das Gefühl, hinterhältig und schuldig zu sein; schuldig, weil es ihn nach Frau verlangte, die in Wirklichkeit noch ein Kind war (156).

In der Anfangsszene von Elia Kazans *Baby Doll* liegt die Kindfrau in einer Wiege, wie in Abbildung 10 ersichtlich ist. Marianne Sinclair schreibt Carroll Baker alias ‚Baby-Doll' in dieser Szene eine Natürlichkeit und zugleich eine anrührende Wirkung zu, die sich unter anderem durch ihren „berühmten Baby-Doll-Schlafanzug“ (165) begründet, wie in den Abbildungen 10 und 11 ersichtlich wird.



Abb. 10: Baby Doll (Carroll Baker) liegt in ihrer Wiege.



Abb. 11: Französisches Filmplakat von *Baby Doll*

Sinclair spricht der Figur der Baby-Doll eine unbewusste Sexualität zu, die sich in „[...] ihren Pausbacken, ihren klaren Augen, ihrem offenen Mund und ihrem vernachlässigten Äußeren“ (165) präsentiert. Die Autorin betont außerdem den Wesenszug der Nymphe, sich über ihre Ausstrahlung bewusst zu sein und doch auf eine gewisse Weise ihren Reize unbewusst gegenüberzustehen. Vor allem die Gegensätze Provokation und Passivität zeichnen laut der Verfasserin Bakers filmische Figur der Kindfrau als eine überzeugende Nymphe aus.

Baby-Doll stellt laut Sinclair die Verkörperung einer Puppe dar, „die viel ältere Männer zum Wahnsinn trieb“ (ebda.). Auffallend in Bezug auf das männliche Gegenüber der Filmnymphe ist für die Schriftstellerin das Alter der Männer: Es handelt sich um Männer mittleren Alters, welche väterliche Züge aufweisen um dadurch Baby-Dolls „nymphenhafte Ausstrahlung“ (ebda.) zu unterstreichen.

3.3.2.1 Lolita und Baby Doll: Ausgeburten einer Männerphantasie

Neben den Ausführungen der Autorin Marianne Sinclair verweisen die Journalisten Sina-Aline Geissler und Wolfgang Bergmann im Hinblick auf die Erscheinung der filmischen Figuren Lolita und Baby Doll in den 1950er Jahren auf das Aufkommen eines modernen Bildes „des verführerischen Kindes“ (Bergmann, Geissler 1991, 157). Die Anziehungskraft der beiden Kindfrauen führen die Verfasser auf deren „narzistisch-müde Selbstsucht und Beziehungsleere“ (ebda.) zurück. Ihre Unwiderstehlichkeit geht laut der Journalistin und dem Pädagogen mit ihrer immerwährenden Unerreichbarkeit einher: „Sie sind nicht erreichbar, weil es bei ihnen nichts zu erreichen gibt, nicht berührbar, weil es nichts zu berühren gibt. Sie sind leer. Die Männer, die sie begehren sind eigentlich dieser Leere verfallen“ (158).

Die Autoren bezeichnen Humberts Nymphe als „[...] ein geheimnisvoll-fremdes Wesen, das wie alle Märchengestalten erst durch Traum und Phantasie zum Leben erwacht: durch die Träume und Phantasien des Mannes“ (159). Geissler und Bergmann sehen Humberts Interesse weniger an Lolita selbst, als vielmehr „an seinen Phantasien, die angesichts ihrer Kälte immer drängender und bohrender werden“ (ebda.).

Die Verfasser Geissler und Bergmann verweisen darüber hinaus auf die vom Mann ausgehende Sexualität als Projektion auf die Kindfrau: „Sie reagiert mehr, als selbst Verlangen zu spüren, sie antwortet“ (Geissler, Bergmann 1991, 160). Die Journalisten schreiben der kindfraulichen Sexualität „nichts ursprünglich Weibliches“ (ebda.) zu und widerlegen somit die These des ‚Andersseins’ der Kindfrau zur Frau: „Eine Kindfrau – das ist zunächst einmal jener unschuldig passive Körper, in den die männlichen Wünsche projiziert werden“ (ebda.).

Die Verfasser betonen im Weiteren den Umstand, dass es sich bei Baby Doll um ein „Abbild von Begierden“ (ebda.) handelt, die weniger durch Intellekt, als viel mehr durch ihre verführerische Hülle glänzt. Aufgrund dieser Tatsache bezeichnen Geissler und Bergmann die Figur der Baby Doll als „eine perfekte Kunstfigur, eine käufliche Projektionsfigur“ (161). Sina-Aline Geissler und Wolfgang Bergmann sehen in dem Mann, der Lolita und Baby Doll gegenübersteht, eine Verkörperung von Macht „[...] und doch ist er nicht selbst die Macht, sondern nur ihr bemühter Stellvertreter“ (Bergmann, Geissler 1991, 166).

3.4 Schlussbemerkung: Nabokovs *Lolita*

Verschiedene Medienwissenschaftler haben sich mit der Thematik der Kindfrau im Film befasst. Unumgänglich ist hierbei die Berücksichtigung der Existenz der Kindfrau auf der Leinwand bevor Stanley Kubrick ‚seine' Lolita präsentierte. Im Unterschied zu den filmischen Werken des britischen Komikers Charlie Chaplin und des US-amerikanischen Regisseurs Elia Kazan setzt Stanley Kubricks Version von Nabokovs *Lolita* neue Maßstäbe im Hinblick auf die filmische Umsetzung der Lolita-Figur. Abgesehen von der Namenserkennung der Kindfrau alias Lolita wurde durch ihre Visualisierung ein filmhistorischer Grundstein für zahlreiche Nachahmer geschaffen, die ihre eigene Version der Kindfrau auf die Leinwand bringen.

Zu diesen Werken, welche das Konstrukt ‚Kindfrau' im Film präsentieren, gehören unter anderem Louis Malles Werk *Pretty Baby*, Jean-Jacques Annauds Film *L'Amant* und der Thriller *Poison Ivy* unter der Regie von Katt Shea. Die aufgezählten Filme werden im folgenden Teil der Arbeit näher betrachtet.

4. *Pretty Baby*

Pretty Baby lautet der Titel des US-amerikanischen Films aus dem Jahr 1978. Regie führte der Franzose Louis Malle. Die damals 12-jährige Brooke Shields spielt im Film die Kinderprostituierte Violet, die eine Beziehung mit dem Fotografen Bellocq eingeht. Basierend auf dem Leben und künstlerischen Werken von Ernest J. Bellocq und der Existenz einer Prostituierten namens Violet wurde die Story für *Pretty Baby* rund um ein Bordell in Storyville, New Orleans um 1917 vom Regisseur Malle auf die Leinwand übertragen.

4.1 Louis Malles Projekt: „Violet und Bellocq“

Der Regisseur Louis Malle hat sich mit den Filmen *Lucien Lacombe* und *Black Moon* zu einer festen Größe in der französischen Filmwelt entwickelt. Der britische Filmkritiker Philip French bezeichnet ihn als Vorläufer der ‚Nouvelle Vague' in Frankreich, deren Kern aus einer Gruppe von Filmkritikern bestand, welche selbst Regisseure wurden (vgl. French 1998, 10). Der Begriff „Nouvelle Vague“, welcher übersetzt „Neue Welle“ bedeutet, ist der Name einer filmischen Stilrichtung und stammt aus dem französischen Kino der späten 1950er Jahre. Die Ästhetik der zugehörigen Filmemacher besagt folgendes: Der Regisseur soll „[...] einen unverkennbaren, individuellen Stil entwickeln, er soll in seine Filme sowohl visuell als auch ideologisch soviel von seiner Persönlichkeit einfließen lassen, wie möglich“ (Vogelmann o. J.).

Trotz seines beruflichen Erfolgs fühlte sich Malle zu neuen Ufern berufen und erfüllte sich seinen langgehegten Traum nach Amerika auszuwandern, um dort Filme zu machen. Das amerikanische Land übte seit Malles erstmaligem Besuch im Jahr 1956 eine große Faszination auf ihn aus, die er im Interview mit Philip French mit folgenden Worten umschreibt:

> Hinter der Fassade, die ganz Amerika so ziemlich gleich aussehen lässt, gibt es eine unglaubliche Vielfalt an Minikulturen. Der Grund dafür liegt in der Zusammensetzung der amerikanischen Bevölkerung, in der Tatsache, dass es ein Einwanderungsland ist. Das ist es auch, was ich in meinen amerikanischen Filmen ergründen wollte – sowohl in den Dokumentar- als auch in den Spielfilmen (Malle in: French 1998, 161).

Das Buch *Storyville, New Orleans* aus der Feder des Historikers Al Rose gab dem Regisseur einen Einblick über die Anfänge des Jazz und lieferte ihm zugleich geschichtliche Auszüge

des Bordellviertels Storyville, was ihn zu seinem nächsten filmischen Werk inspirierte: *Pretty Baby*.

Inmitten der Vorbereitungen zum Film *Black Moon* im Jahr 1974 erhielt Malle von einem Freund einen Fotoband mit Werken des Fotografen Ernest J. Bellocq. Es handelte sich dabei um Aufnahmen von Prostituierten aus dem Storyville-Viertel. Gefesselt von den Fotografien und der Persönlichkeit des Mannes, um den sich mysteriöse Geschichten aus dessen Schaffenszeit ranken, erschuf er seine Version der Bellocq-Figur in *Pretty Baby*. Neben Bellocq war Malle durch das Buch von Al Rose außerdem auf eine Frau gestoßen, die ihn faszinierte: Eine Prostituierte namens Violet, die bereits als Kind in dem Gewerbe tätig gewesen war. Inspiriert von den Überlieferungen aus dem Storyville-Viertel schuf er die Geschichte um die 12-jährige Violet und brachte sie mit dem Fotograf Bellocq in Verbindung.

Für Malle sollte *Pretty Baby* eine Fortsetzung seines früheren Werks *Lucien Lacombe* darstellen, das von einem Antiheld berichtet, der in die Fänge der Gestapo gerät. Doch anstatt antisemitistischen Machenschaften wollte Malle, dass es bei Violets Geschichte „[...] um die Politik des Sex ging, eine andere Form von Korruption“ (162). In einem Interview mit dem Journalist Guy Flatley von der *New York Times* sprach Malle über die bevorstehende Produktion von *Pretty Baby* und über die zentrale Figur der Violet: “Like the girl in ‘Pretty Baby,’ Lucien lives in a world where the moral values are twisted and reversed. I like to make films that force people to reconsider their ideas about childhood and about sex“ (Malle in: Flatley 1976).

Auch das umstrittene Thema der Kinderprostitution in *Pretty Baby* war Gesprächsstoff des Interviews, wobei sich der Regisseur folgendermaßen äußerte:

> I have always wanted to do a film where the central character is a child prostitute, and it occurred to me that New Orleans was almost the perfect place. Of course, child prostitution has existed since the dream of so many men. It exists today, right here in New York (ebda.).

Der Filmkritiker und Journalist Guy Flatley drückte in seinen Ausführungen die Intentionen des Regisseurs punktiert aus: „For Malle, neither the star nor the medium is the message. The message is the message“ (Flatley 1976). Der Regisseur wählte in seinen Werken bewusst Themengebiete, die für Diskussionsstoff beim Publikum sorgten. Die Vermittlung einer Botschaft mit Hilfe des Mediums Film war für ihn ausschlaggebend, weswegen er auch nicht

vor der Thematik der Prostitution von Kindern zurückschreckte: “My role is that of a troublemaker. I want to wake people up, to make them worry, to argue, to rethink their values” (Malle in: Flatley 1976).

Im historischen Kontext gesehen setzt die Handlung des Films kurz vor dem Kriegseintritt Amerikas ein und spielt im Jahr 1917 in New Orleans. Für Malle stellte dieses Datum nicht nur einen Wendepunkt in der Jazzgeschichte, sondern auch einen einschneidenden Umbruch in der Geschichte des Landes dar. Mit folgenden Worten umschreibt Malle die Zeit in der die Bordelle geschlossen wurden und der Jazz nach Norden wanderte: „Der Film spielt in den letzten Monaten vor dem Ende einer Ära“ (Malle in: French 1998, 162).

4.1.1 Die Produktionsbedingungen von *Pretty Baby*

Für den Regisseur Louis Malle waren die amerikanischen Produktionsbedingungen neu und ungewohnt im Gegensatz zu seiner Schaffenszeit in Frankreich. Bei *Paramount Pictures* bekam der französische Regisseur einen Vertrag über zwei Jahre und begann 1976 mit der Arbeit an *Pretty Baby*.

Die Ausstatterin Polly Platt wurde Malles unterstützende Drehbuchautorin, da er das Skript nun in einer für ihn fremden Sprache verfassen musste. Malle hatte aus Angst vor Verrat durch die Hollywood-Drehbuchautoren eine quasi Amateurin als Co-Autorin gewählt. Der Einfluss von Platts weiblicher Sicht auf die Geschichte um Kinderprostitution war sein ausdrücklicher Wunsch gewesen, um die Story authentischer zu gestalten. Bereits in früheren Werken hatte er mit Erfolg eine weibliche Erzählperspektive der Geschichte eingesetzt, weswegen er auch *Pretty Baby* aus der Sicht von Violet präsentieren wollte: “First, it is told from the point of view of a child, and that is something I’ve always felt comfortable with [...]“ (Malle in: Flatley 1976).

Bald schon musste der Regisseur feststellen, dass man in Amerika, im Gegensatz zum Französischen Filmmarkt als Regisseur kein Mitspracherecht, bezogen auf den Inhalt des Drehbuchs, hat. Er fühlte sich auf eine gewisse Art und Weise von Platt betrogen, als diese ihm das fertige Drehbuch ablieferte, weswegen noch andere Skriptentwürfe samt seinen eigenen Ideen folgten.

Die Vorstellungen der ‚Nouvelle Vague' in Frankreich befindet das Kino als „das Medium des Regisseurs" (French 1998, 164). Diese Überzeugung musste Malle in Amerika ablegen, denn auch mit dem Filmstudio kam es zu Problemen, da aufgrund der kontroversen Thematik der Kinderprostitution Bedenken laut wurden.

4.2 Die zentralen Figuren in *Pretty Baby*

Der Regisseur Louis Malle äußerte bereits in der filmischen Entstehungszeit moralische Bedenken über den Einsatz einer sehr jungen Darstellerin für die Figur der Violet in *Pretty Baby*. Auch das Studio sorgte sich über den Umgang mit einer derart kontroversen Thematik. Malle beschloss, keinerlei sexuelle Handlungen zwischen den Hauptfiguren auf der Leinwand zu inszenieren und umging somit die Darstellung des kindlichen Missbrauchs im Film. Laut dem Regisseur bewirkt dieses ‚Nicht-Zeigen' eine viel erschreckendere Wirkung beim Zuschauer. Er wollte in seinen Filmen stets einen Reflektionsprozess beim Publikum auslösen: "For me, the ideal spectator is a prolongation of myself. He, too, must draw his own conclusions. I want him to do some homework. My films are not TV dinners" (Malle in: Flatley 1976).

Nachdem mehrere Mädchen für die Rolle der Violet vorgesprochen hatten, entschied sich der Franzose für die 12-jährige Brooke Shields, die bis zu diesem Zeitpunkt als Model tätig gewesen war. Der Regisseur umschreibt die Erscheinung von seiner jüngsten Schauspielerin mit diesen Worten: „Und in ihrer unbeschreiblichen Schönheit lag etwas, was im Rahmen der Erzählung quälend und unglaublich anrührend wirkte" (Malle in: French 1998, 166).

Malles Geschichte sollte den Fokus auf die weibliche Sicht der Story richten und Violets Schicksal als zentralen Punkt umkreisen. In seinem Interview mit der *New York Times* betont der Regisseur: "Besides dealing with children, 'Pretty Baby' will deal with the world of exploited women. I'm getting bored with films today because they are all about men. In my movie, men will be the objects for a change" (Malle in: Flatley 1976). Bei einer dieser besagten Männer handelte es sich um die Figur des Fotografen Ernest J. Bellocq. Der Autor Rex Rose beschreibt die Überlieferungen über die reale Person Bellocqs in seinen Ausführungen über dessen Lebenszeit im Storyville-Viertel: „Reports of Bellocq described

him as insane, hunchbacked, grotesque, dwarfish, or hydrocephalic, leaving the world with not much choice but to consider him a virtual New Orleanian counterpart to Toulouse Lautrec“ (Rose 2002, 2).

Aus den Puzzleteilen der überlieferten Geschichten über die äußerliche Gestalt und den Charakter Bellocqs entstand Malles Version des Protagonisten: „Zu einem gewissen Zeitpunkt traf ich ganz bewusst die Entscheidung, dass er ein seltsamer Charakter sein würde, sehr scheu, besessen von seiner Arbeit und fasziniert von der Welt der Bordelle“ (Malle in: French 1998, 169). Für Malle sollte in der Figur des Bellocq die Besessenheit innerhalb seiner Arbeit zum Vorschein kommen „[...] diese Mädchen, vor allem die jungen, zu photographieren“ (French 1998, 169). Auch in Malles früheren Film *The Thief of Paris* hatte der Regisseur den Fanatismus der Figur Belmondo auf die Leinwand gebracht:

> He was addicted and I am the same way about directing. It is a very consuming passion in my life; it takes over everything else. Right now, I wanted so much to get back to directing. Not writing, not editing, not promoting. I wanted to be a director, at work on the set (Malle in: Flatley 1976).

Malles Vernarrtheit in sein filmisches Schaffen ist vergleichbar mit der fotografischen Obsession Bellocqs, den der Regisseur als männliches Gegenüber für Violet inszenierte.

4.3 Filminhalt: *Pretty Baby*

Die 12-jährige Violet lebt mit ihrer Mutter Hattie in einem Bordell in New Orleans. Die Prostituierte wohnt dort zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit ihrer Tochter und ihrem Neugeborenen in einer familiären Atmosphäre inmitten anderer Frauen, die sich für Geld betuchten Männern aus der Gegend anbieten. Für Violet ist es nichts Ungewöhnliches, in einem Freudenhaus aufzuwachsen, da sie nicht das einzige Kind ist, welches mit ihrer Mutter in dem Haus lebt und den Beruf ihrer Mutter als ‚gewöhnlichen' Job betrachtet.

Eines Tages kommt ein unerwarteter Besuch in das Bordell im Storyville-Viertel: Es handelt sich um den Fotografen Ernest J. Bellocq, der fortan einen Teil der Frauen für seine Kunstprojekte ablichtet. Besonders die Schönheit von Hattie hat es ihm angetan. Auch ihre Tochter Violet sticht dem Fotografen ins Auge. Das Mädchen versucht mit jedem Mittel um die Aufmerksamkeit des Fremden zu buhlen.

Im Bordell gilt folgende Regel: Wer alt genug ist mitzuarbeiten und auch etwas zum ‚Haushaltsbudget' der ungewöhnlichen Wohngemeinschaft beitragen kann, wird als Freudenmädchen in den Kreis der Anderen eingeführt. Violet empfindet es als Ehre im Bordell arbeiten zu dürfen und ihr Wissen über das Bezirzen von Männern ausprobieren zu können. Ausgewählten Männern wird Violet auf einem Tablett geschmückt mit Wunderkerzen als ‚Jungfrau' präsentiert und an den Höchstbietenden versteigert, der die ‚Ehre' hat, sie zur Frau zu machen. Von diesem Abend an gehört sie zu den Arbeitenden im Freudenhaus.

Die Prostituierten fühlen sich in dem Bordell zwar als Teil einer familiären Gemeinschaft, hegen aber trotzdem den Wunsch, einen reichen Mann zu treffen, der sie von ihrem Dasein als Freudenmädchen ‚erlöst', sie zur Ehefrau nimmt und ihnen einen besseren Lebensstandard ermöglicht. Auch Hattie versucht, sich einen ihrer Stammfreier zu angeln, was ihr auch gelingt. Der Haken dabei ist, dass sie ihm die Existenz ihrer Tochter Violet verschweigt und nur ihr kleines Baby als ihr Kind präsentiert. Es kommt so weit, dass Hattie allein mit ihrem Baby in das neue Leben an der Seite ihres Verlobten aufbricht und ihre 12-jährige Tochter allein bei den anderen Prostituierten zurücklässt.

Violet kleidet sich fortan wie eine Erwachsene und versucht, vor den Freiern wie eine Frau zu verhalten. Sobald es jedoch nicht um ihren Job geht, lebt sie wieder ihr Kind-Sein aus und empfindet eine immer größere Einsamkeit ohne ihre Mutter und ihr Geschwisterchen. Die einzige konstante Person außerhalb der Scheinwelt stellt der Fotograf Bellocq dar, weswegen Violet beschließt zu ihm zu ziehen. Sie reißt aus dem Bordell aus und zieht kurzerhand bei dem Mann ein, der aufgrund seines Alters ihr Vater sein könnte. Bellocq beginnt eine Beziehung mit dem Mädchen, wobei er nach kurzer Zeit feststellen muss, dass Violet noch nicht bereit ist einen Mann an ihrer Seite zu haben. Es kommt zum Streit und Violet flüchtet sich zurück ins Bordell.

In der Zwischenzeit sind schwierige Zeiten für das zwielichtige Gewerbe angebrochen: Demonstranten belagern das Haus und veranlassen dessen Schließung. Die Prostituierten packen ihre Koffer und wollen nach Chicago aufbrechen, um weiter arbeiten zu können. Unerwartet taucht Bellocq auf, der ‚seine' Violet vermisst hat und heiratet sie auf der Stelle.

Das junge Eheglück ist aber nur von kurzer Dauer, da Hattie mit ihrem Mann nach New Orleans zurückkehrt, um Violet mit in ihr neues, geregeltes Leben zu nehmen. Sie erklärt die Heirat für ungültig und reist mit beiden Kindern und ihrem Mann ab.

4.4 Szene: Die Versteigerung

Es ist der Abend von Violets Einführung in das Geschäft mit der Liebe. Bis zu diesem Zeitpunkt war sie noch zu jung, um als Prostituierte neben ihrer Mutter im Bordell zu arbeiten. Doch mit ihren zwölf Jahren finden ihre Mutter, die Bordellchefin und auch Violet selbst es angemessen, sich vom höchstbietenden Freier entjungfern zu lassen. Da das Mädchen schon von Kindertagen an in dem Business aufgewachsen ist, empfindet sie es als Ehre, so wie die anderen jungen Mädchen ihren Körper an fremde Männer zu verkaufen. Der Regisseur Louis Malle umschreibt im Interview mit Philip French diesen besonderen Zeitpunkt für das Mädchen in seinem Film: „Für sie ist es wie die Erste Heilige Kommunion, der Moment, da sie ins Leben eintreten wird“ (Malle in: French 1998, 162).

Ohne gänzlich zu wissen was es bedeutet eine Prostituierte zu sein und im Zuge ihrer kindlichen Naivität freut sich Violet auf diesen besonderen Abend. Von den anderen Mädchen zurecht gemacht, wird sie auf einem Tablett getragen und mit einer Wunderkerze in der Hand den ausgewählten, gutbetuchten Männern präsentiert, die zur Feier des Tages an einem Tisch Speis und Trank im Bordell erhalten. Nach dieser Zeremonie, in der Violet einmal um den Tisch getragen wird, erfolgt die Versteigerung ihres Körpers an den bestbietenden Mann. Die Szene spielt sich in der Aufenthaltshalle des Bordells ab. Hierzu ist zu erwähnen, dass es sich beim Filmset um ein altes, leerstehendes Haus in New Orleans handelte, das durch Farbkombinationen, Tapeten und der Einrichtung vom Filmteam zum Bordell umfunktioniert wurde. Für Malle sollte das Haus „[...] eine Art imaginäre Welt“ (170) darstellen: „Da sie das Haus nicht verlassen darf, lebt sie in einer äußerst klaustrophoben Umgebung, doch die ganze Welt ihrer Phantasie steht ihr offen“ (ebda.).

4.4.1 Szeneninhalt: Die Versteigerung [5]

Violet bewegt sich vom rechten oberen Rand ins Bild und kommt vor einer spiegelbesetzten Kommode zum Stillstand. Die Kamera verfolgt im selben Tempo der Figur deren Bewegungen und zoomt Violet bis zu einem Head and Shoulders Close-Up heran. Ihr Blick liegt auf ihren vielen Gegenübern. Es folgt der Schnitt in die Totale, die dem Zuschauer das Szenario als Ganzes zeigt. Von einem Blickwinkel hinter den Köpfen der potenziellen Freier sieht man Violet barfuß auf einem Schemel stehen. Links von ihr spielt die Hausband. Auch die Chefin des Hauses ist in ihrer Nähe, um die Versteigerung zu leiten. Violet wirkt aufgrund ihrer Körperhaltung und Mimik verloren und verunsichert inmitten der fremden Männer, wie in Abbildung 12 ersichtlich wird.



Abb. 12:
Violet inmitten der Männer auf der Versteigerung ihrer Jungfräulichkeit.

Es folgt ein Schnitt auf eine Großaufnahme von Violets eingeschüchtertem Gesicht, das sich der Kamera zuwendet und direkt in diese blickt. Durch einen Gegenschuss wird der direkte Blick aufgelöst. Es handelt sich um eine subjektive Sicht eines Anwärters auf ihren Körper. Im nun gezeigten Gegenschuss wird dem Zuschauer abermals eine subjektive Kamera präsentiert, diesmal erfolgt er aus Violets Sicht. In einem Head and Shoulders Close-Up sieht man einen Mann mit Fliege im Vordergrund und hinter ihm die übrigen Männer. All ihre Blicke sind direkt in die Kamera gerichtet, also direkt auf Violet. Ein Gegenschuss zeigt abermals die Großaufnahme von Violets Gesicht mit direktem Blick in die Kamera und anschließendem Blick aus dem Bild. Eine Großaufnahme zeigt einen anderen Freier im Fokus und wie zuvor seine Mitwerber unscharf hinter und neben ihm.

[5] Timecode: 0:47:07– 0:51:23

Es folgen verschiedene Großaufnahmen von jeweils dem Kopf eines bestimmten Mannes, der direkt in die Kamera sieht. Die Kamera nimmt die Position von Violets Blick ein. Auch der Fotograf ist unter den Großaufnahmen. Er blickt als Einziger nicht direkt in die Kamera. Als Reaction Shot erfolgt ein Head and Shoudlers Close-Up von Violet, die ihm zuwinkt und sich anschließend im Profil zur Kamera dreht.

In einer Nahaufnahme sieht man drei Freier. Einer davon beginnt mit dem ersten Gebot für Violet. Der Gegenschuss zeigt die Bordellbesitzerin in einem Head and Shoulders Close-Up. Eine Totale in Steady Cam zeigt das Geschehen aus einem Winkel hinter Violet und präsentiert den Kreis der Männer um das Mädchen. Einer der Männer tritt in die Mitte und gibt das nächste Gebot ab. Anschließend wird er von einem Anderen überboten. Der schon ältere Senator unterbietet ihn jedoch. Ein Head and Shoulders Close-Up des schwerhörigen Mannes folgt. Die Stimme der Bordellchefin ertönt aus dem Off: Sie preist Violets Jungfräulichkeit an.

Auch die Reaktion des schwarzen Klavierspielers des Bordells auf das Geschehen wird in einem Head and Shoulders Close-Up gezeigt. Er ist ein langjähriger Freund des Mädchens und zwiegespalten über die Veranstaltung, darf aber aufgrund seines Standes als Bediensteter kein Wort dagegen verlieren. Die Kamera verweilt mehrere Sekunden auf seinem Gesicht.

Ein neuerlicher Schnitt zeigt ein Head and Shoulders Close-Up eines Mannes, der sein Gebot direkt in die Kamera abgibt. Im Vordergrund des Bildes sieht man verschwommen die übrigen Geladenen. Ein in Nahaufnahme gezeigter Mann, der allein ein wenig Abseits des Getümmels steht, eröffnet das höchste Gebot. Die Kamera bewegt sich mit ihm mit und zeigt wie er sich setzt. Auch er blickt direkt in die Kamera. Aus dem Off ertönt ein neues Gebot. Eine Nahaufnahme zeigt einen Mann, der aus der Menge heraustritt um der Bordellmutter einen Scheck anzubieten, den sie ablehnt, was in einer Großaufnahme ihres Gesichts zu sehen ist. Es erfolgt ein Schnitt auf die wartende Violet in einem Head and Shoulders Close-Up. Mit einer Bewegung aus der sitzenden Position klinkt sich der Mann von vorher nochmals ein und macht anschließend einen Schritt in die Runde, den die Kamera mitverfolgt.

Eine Totale aus dem Blickwinkel hinter der Menge zeigt erneut den gefüllten Raum. Der bietende Mann betritt nun die Runde. Die Kamera verharrt in dieser Position und hält eine

kleine Diskussion zwischen den Männern, um den Preis der Jungfrau, fest. Die Kamera bewegt sich jedoch am Ende der Einstellung mit den Streithähnen mit. Erneut sieht der Zuschauer ein Head and Shoulders Close-Up der Bordellmutter, welche die Versteigerung mit dem Gebot des Mannes beendet.

Der nächste Schnitt zeigt den Fotograf Bellocq in einem Head and Shoulders Close-Up. Er wohnt der gesamten Szenerie als stiller Beobachter bei. Die Versteigerung ist beschlossen, wie man der Stimme der Bordellmutter aus dem Off entnimmt und die Band beginnt wieder zu spielen. Vor den Musikern stehen zwei der Mitbieter, wobei die spielenden Herren in einer amerikanischen Einstellung gezeigt werden.

Violets direkter Blick in die Kamera wird in einer Großaufnahme präsentiert. Als Auflösung ihres Blickes sieht der Zuschauer zwei Kinder von anderen Prostituierten des Bordells, die von der Treppe aus das Geschehen beobachtet haben. Die Kamera zoomt frontal auf Violet und bleibt in einer amerikanischen Einstellung stehen. Vor Violet befinden sich die Bordellmutter und der Höchstbieter. Um das Mädchen herum befinden sich noch immer die übrigen Männer. Der Höchstbieter bezahlt die Chefin des Hauses. Eine der Prostituierten kommt ins Bild. Sie wird in ihren Bewegungen von der Kamera verfolgt. Bei Violet angekommen verharrt auch die Kamera. Unscharf im linken hinteren Bildrand kann man den beobachtenden Bellocq erkennen.

Vor Violet, in der rechten Hälfte des Bildausschnitts, bezahlt der Mann die Bordellmutter. Die Kamera befindet sich in dieser Einstellung hinter Violet. In einer Nahaufnahme von Violet und dem Mann bietet er ihr ein Glas Whiskey an, das sie in einem Zug austrinkt. Wie bereits zuvor steht im Hintergrund der Fotograf. Violet beginnt mit dem Mann zu flirten. Sie imitiert die Worte, die sie in den letzten Jahren von den anderen Freudenmädchen aufgeschnappt hat. Begleitend zu ihren Worten erfolgt ein Schnitt, der ein Head and Shoulders Close-Up der beiden von dem Blickwinkel hinter seiner linken Schulter aus zeigt. Durch den Schemel ist es ihr möglich auf ihn herabzublicken.

Sie hüpft in seine Arme. Die Kamera springt nun wieder hinter die ursprüngliche Position des Mädchens und zeigt, wie der Freier sie vor den Augen von Bellocq, ihrer Mutter und den übrigen Gästen davonträgt. Die Kamera schwenkt mit den Bewegungen des Mannes und dem

Mädchen in seinen Armen mit und verharrt in der Position. Der Mann trägt Violet in Richtung Treppe.

Andere beobachten den Abgang. Auf halbem Weg tritt auch Bellocq ins Bild. Einer der übrigen Freier kommentiert die Situation aus dem Off. Es erfolgt eine Amerikanische Einstellung von zwei Prostituierten im Arm ihrer Freier. Um sie herum tummelt sich die restliche Gesellschaft. Ein kurzer Schnitt zeigt die Treppe, auf welcher der Mann Violet nach oben trägt. Sie wirft einen kurzen Blick zurück. Ein Head and Shoulders Close-Up von Violets Mutter, ihrem Geliebten und Bellocq, der hinter ihnen steht, wird gezeigt. Sie blicken in Richtung Treppe. Hattie und der Mann gehen aus dem Bild und Bellocq bleibt allein zurück. Sein Blick ruht auf der Treppe, wie in Abbildung 13 gezeigt wird.



Abb. 13: Bellocqs blickt Violet nach, die von dem Höchstbietenden weggetragen wird.

4.4.2 Szenenanalyse: Die Versteigerung

Da es sich bei der Versteigerung um den Tag von Violets Entjungferung handelt, wird Violets kindliche Seite in dieser Szene mit allen Insignien der Kunst hervorgehoben. Sie trägt ein weißes Spitzenkleidchen, das fast ihren ganzen Körper bedeckt. Die Tatsache, dass sie vor den Anzug tragenden Männern barfuß auf einem Schemel steht verstärkt den Effekt, dass sie außer dem Kleidchen nichts an Bekleidung am Körper trägt. Die Männer sollen durch ihre Aufmachung das Gefühl bekommen, ein unschuldiges, von jeglicher Sexualität unberührtes Mädchen vor sich zu haben. Violets langes, braunes Haar wurde zu Korkenzieherlocken gedreht und wird durch wenige Haarklammern geschmückt. Abgesehen von ihrem restlichen Körper liegt die Betonung auf Violets Lippen. Ein lachsfarbener Lippenstift lässt den Fokus

des männlichen Blickes auf ihnen ruhen. Ihre Erscheinung an diesem außergewöhnlichen Abend wird in Abbildung 14 veranschaulicht.

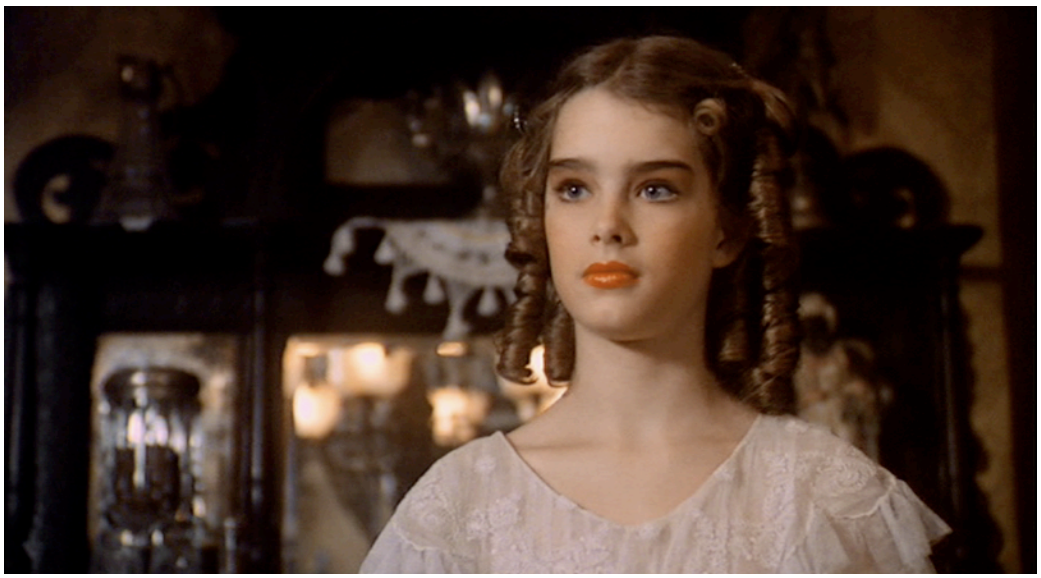


Abb. 14: Violet steht verloren auf dem Schemel und präsentiert ihren Körper.

Im Gegensatz zu Violets heller Erscheinung überwiegt sowohl beim Mobiliar, als auch im Hinblick auf die Kleidung der restlichen Männer und Prostituierten die Farbe Braun. Wohingegen die Farbe Weiß auf Unschuld und sexuelle Reinheit deutet, kann mit der braunen Farbe etwas Schmutziges assoziiert werden. Die Psychologin und Pädagogin Ingeborg M.C. Prosch-Brückl assoziiert in ihrem Werk über Farbsymbolik das Braune als Kot, Verfaultes und Verrottetes, aber auch als Symbol für die Hölle und der Destruktion (Prosch-Brückl 1989, 75). Diese Interpretation lässt die Männer als schlechte Charaktere im Gegensatz zu Violets Unberührtheit erscheinen. Unterstützt werden die braunen Töne durch ein stumpfes Licht, welches den ‚Schmutz-Effekt' noch zusätzlich verstärkt.

Abgesehen von der Bedeutung der verwendeten Farben, ist auch der Kamerastil von Malles Werk auffallend. Die Kamera wechselt zwischen Violets Point of View und dem der Männer. Der Regisseur entfernt sich dadurch von dem ursprünglichen Konzept, die Story ausschließlich aus der Sicht Violets zu präsentieren und bindet auch den männlichen Blick in die Szene mit ein.

Über den Aspekt der subjektiven Kamera hinaus blicken die Figuren sehr häufig direkt in die Kamera, was ganz nach Malles Wunsch besonders den Zuschauer ansprechen soll. Der

Blickpunkt des Mannes sowie Violets Sichtweise werden durch die damit verbundene Großaufnahme verstärkt, wie die Abbildungen 15 und 16 verdeutlichen. Der Fokus liegt dadurch noch stärker auf den Augen der Figur. Die Intention des Regisseurs war es, beim Zuschauer einen Prozess des Reflektierens auszulösen. Mit einfachen Mitteln, wie der unmittelbare Blick in die Kamera, löst Malle genau diesen Denkvorgang aus.



Abb. 15:
Violet blickt direkt in die Kamera und adressiert so den Zuschauer.



Abb. 16:
Die an der Jungfrau interessierten Freier blicken direkt in die Kamera.

Die Tonebene der Szene besteht aus den Dialogen zwischen den anwesenden Personen und der musikalischen Untermalung der hauseigenen Bigband, die am Anfang und Ende der Versteigerung spielt und dem ‚Geschäft mit der Liebe' auf diese Weise einen Rahmen verleiht.

Violets männliches Gegenüber, der Fotograf Bellocq, wird in dieser Szene nur als passive Figur gezeigt. Wie die Abbildung 17 präsentiert, verhält er sich unauffällig im Hintergrund des Geschehens. Diese Inaktivität seiner Figur trägt jedoch keinesfalls zu einer minderen Beachtung seiner Person bei. Er ist häufig ungeschärft im Bild zu sehen. Ein kurzer Blickaustausch zwischen ihm und Violet verstärkt den Aspekt seiner stetigen Anwesenheit.

Nahezu voyeuristisch hat er ein Auge auf das Geschehen um das Mädchen, auch ohne sich im Vordergrund der Aktion aufzuhalten. Malle hat in seinem Gespräch über *Pretty Baby* in Bezug auf sexuelle Handlungen betont, dass oft das Nicht-Zeigen von Handlungen erschreckender auf den Zuschauer wirkt, als das Gezeigte. Dieser Aspekt kann auch in der Versteigerungsszene beobachtet werden. Die Figur Bellocqs wird zwar gezeigt, aber agiert nicht im Zentrum des Geschehens. Dieses ‚Im-Hintergrund-Halten' des Fotografen durch den Regisseur erzeugt somit eine intensivere Wahrnehmung seiner Person, obwohl diese auf den ersten Blick passiv erscheint.



Abb. 17: Violet flirtet mit dem Höchstbietenden. In sicherem Abstand steht der Fotograf Bellocq und beobachtet das Geschehen.

4.5 Szene: Die Puppe

Violet ist zu diesem Zeitpunkt bereits bei Bellocq eingezogen. Sie hat aus eigenem Willen das Bordell verlassen. Ihre Mutter ist mit ihrem Geschwisterchen und ihrem neuen Mann in eine andere Stadt gezogen und hat ihre Tochter zurückgelassen. Es gibt nichts, das Violet noch im Freudenhaus hält, da der einzige Mensch von dem sie Aufmerksamkeit erfahren hat, der Fotograf Bellocq ist. Aus diesem Grund ist sie mit Sack und Pack in sein Haus gezogen. Der Fotograf hat Gefühle für das Mädchen entwickelt und will für Violet da sein. Bellocqs Charakter wird im Film widersprüchlich dargestellt. Seine Figur schwankt zwischen väterlicher Liebe und der sexuellen Zuneigung zu einer sehr jungen Frau. In der folgenden

Szene schenkt Bellocq seiner jungen Mitbewohnerin eine Puppe, mit der er sie im Garten seines Hauses fotografiert.

4.5.1 Szeneninhalt: Die Puppe [6]

In einer Amerikanischen Einstellung steht Bellocq mit dem Rücken zur Kamera. Sein Fotoapparat ist auf einem Stativ vor ihm platziert. Frontal zum Fotoapparat sitzt Violet auf einer kleinen Holzbank und hält ihre Puppe in der rechten Hand. Das Mädchen trägt ein weißes Spitzenkleidchen und einen Strohhut.

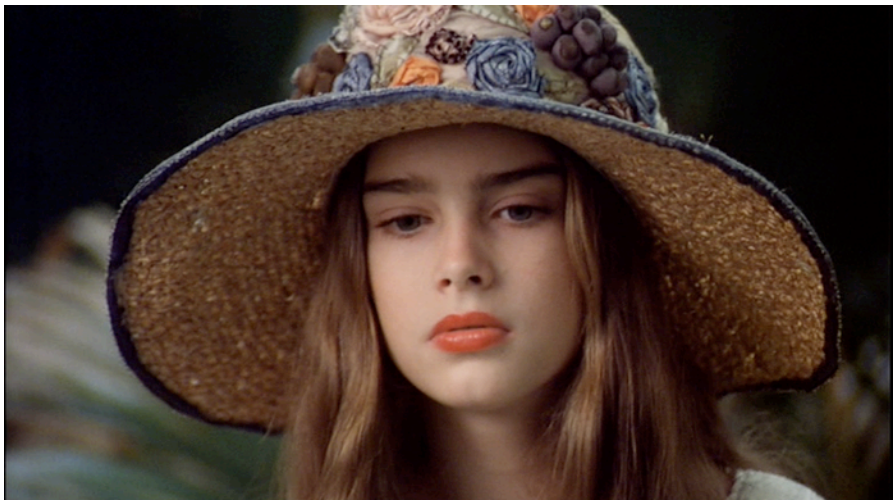


Abb. 18: Violet entdeckt eine Eidechse.

Den Hintergrund bilden Palmenblätter und allerlei grüne Pflanzen aus dem Garten. Bellocq fotografiert Violet. Das Mädchen wirkt angespannt und gelangweilt. Es folgt eine Großaufnahme ihres mit dem Hut geschmückten Kopfes, wie in Abbildung 18 ersichtlich ist. Ihr Blick weilt auf dem Boden. Ein Gegenschuss zeigt das Objekt ihrer Aufmerksamkeit. Es handelt sich um eine kleine grüne Eidechse, die über einen Stein aus dem Garten huscht. Der Stein wird in einer Großaufnahme gezeigt. Als Reaktion auf ihre Entdeckung hüpft Violet von der Bank herunter in Richtung Stein, um das Tierchen zu fangen. Die Kamera ist hinter der Holzbank positioniert und zeigt das Geschehen nun aus der entgegengesetzten Richtung. Nun stehen der Fotoapparat und Bellocq im Hintergrund und Violets Sprung ist im Vordergrund der Aktion. Bellocq ermahnt Violet und bringt sie, wenn auch widerwillig, dazu, sich wieder auf die Bank zu setzen. In einer Nahaufnahme lässt sich Violet auf die Holzbank fallen. Sie

[6] Timecode: 1:19:03- 1:19:51

nimmt ihre Puppe in beide Hände und sieht Richtung Fotoapparat. Um Bellocq ihren Trotz zu zeigen, lässt sie den Hut mit einer Kopfbewegung über ihr Gesicht rutschen.

4.5.2 Szenenanalyse: Die Puppe

Violet sitzt auf einer sehr kleinen Bank und hält ihre Puppe vor ihrer Brust fest. Die Bank wirkt so als wäre sie für eine Kindergröße gezimmert worden. Das Mädchen trägt ein weißes Spitzenkleid mit Puffärmeln, eine weiße Strumpfhose und weiße Lackschuhe. Eine silberne Schleife umschlingt ihren Bauch. Auf ihrem Kopf trägt sie einen großen Strohhut, der mit bunten Stoffblumen geschmückt ist und zusammen mit einem lachsfarbenen Lippenstift Farbe in das Bild bringt. Ihr Haar trägt sie offen. Violet wirkt äußerlich so als wäre sie selbst die Porzellanpuppe, die sie in den Händen hält.

Aus dem Off hört man spielende und singende Kinder, die den Eindruck des Kindlichen in dieser Szene noch zusätzlich verstärken. Diese Szene ist ein Beispiel für Bellocqs Sicht von Violet als Kind. Er selbst hat ihr die Puppe geschenkt. Violet wirkt nicht glücklich darüber und möchte in den Augen des Fotografen als Frau angesehen werden, weswegen sie sich gerne von der Eidechse ablenken lässt.

Das Mädchen sitzt im Garten vor Bellocqs Haus. Den Hintergrund bilden ausschließlich grüne Farnblätter und vereinzelte Bäume. Das einheitliche Grün der Pflanzen lässt das Mädchen in dieser Szene wie eine gemalte Figur in einem Gemälde wirken, was in Abbildung 19 veranschaulicht wird.

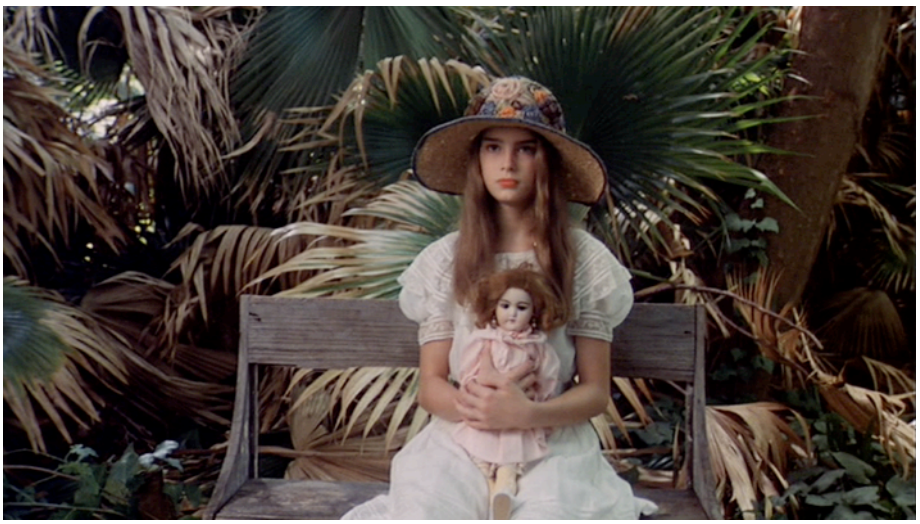


Abb. 19: Violet posiert widerwillig samt Puppe vor der Linse Bellocqs.

Neben den

optischen Auffälligkeiten lässt sich auch eine stilistische Besonderheit des Regisseurs in Bezug auf die Kamerapositionen erkennen. Violet ordnet sich zwar den Anweisungen des Fotografen unter, ist aber auch durchaus bereit diese Regeln zu brechen und ihren eigenen Willen durchzusetzen. Malle präsentiert mit Hilfe der Positionierung der Kamera das Machtspiel zwischen Violet und Bellocq. Zu Beginn der Szene ist die Kamera hinter Bellocq positioniert, der Violet fotografiert. Sie sitzt brav auf der Bank und rührt sich nicht. Als sie die Eidechse bemerkt und auf ihn zuspringt, wechselt die Kameraposition hinter die Bank. Nun haben sich die Machtpositionen vertauscht. Bellocq, der mit Hilfe seines Fotoapparats über das Mädchen als Model für seine Fotografie bestimmt, ist nun nur noch Zuschauer ihres kindlichen Ausbruchs. Er legt das nächste Negativ ein und ermahnt Violet mit einem strengen Unterton. Widerwillig gehorcht sie ihm und setzt sich wieder auf die Bank. Die Kamera ist nun wieder hinter Bellocq positioniert, der nun weiter seiner Leidenschaft nachgehen kann. In den Abbildung 20 und Abbildung 21 wird der Machtwechsel in Verbindung mit der Positionierung der Kamera verdeutlicht.



Abb. 20:
Bellocq drückt auf den Auslöser seines Fotoapparats. Die Kamera ist hinter ihm positioniert.



Abb. 21:
Violet ist von der Bank heruntergehüpft, um die Eidechse zu fangen. Ein Positionswechsel der Kamera ist erfolgt.

4.6 Szene: Das Aktfoto

Violet will nicht länger ein Kind in den Augen Bellocqs sein. Sie möchte für ihn auch eine begehrenswerte Frau verkörpern. Dieser Wunsch ist in der Zeit des Fotografierens im Bordell gewachsen, da sie Bellocq bei seiner Arbeit beobachtete hat und seine Faszination auf die weiblichen Körper seiner Modelle spürte. Er fotografierte die Prostituierten und hob ihre Weiblichkeit durch spärliche Bekleidung noch mehr hervor. Bellocqs Verhältnis zu Violet ist jedoch durch eine Widersprüchlichkeit geprägt. Er sieht in dem Mädchen das Kind sowie die erblühende Frau. Als er Violet eines Abends beim Baden beobachtet beschließt er, sie wie auch die Prostituierten zuvor, nackt abzubilden.

4.6.1 Szeneninhalt: Das Aktfoto [7]

In einer Halbtotale liegt Violet nackt auf einer mit braunem Samt überzogenen Couch. Die Kamera blickt frontal auf das Mädchen. Der Zuschauer sieht Violet aus der Position des Fotografen. In einem Gegenschuss wird Bellocq in einer amerikanischen Einstellung präsentiert. Er putzt das Objektiv seines Fotoapparats, der neben ihm steht und auf das Mädchen gerichtet ist. Es folgt eine Nahaufnahme von Violets Oberkörper und Kopf auf der Couch. Sie blickt direkt in die Kamera. Bei einem neuerlichen Schnitt wird wiederum Bellocq in einer amerikanischen Einstellung gezeigt, wie Abbildung 22 zeigt. Er trifft seine letzten Vorbereitungen an dem Fotoapparat und platziert sich anschließend hinter dem Gerät.



Abb. 22:
Der Fotograf Bellocq trifft letzte Vorbereitungen für das Aktfoto von Violet.

[7] Timecode: 1:23:00- 1:25:11

Wieder erfolgt ein Schnitt auf die Nahaufnahme von Violet, die sich plötzlich aufsetzt und sich bei Bellocq beschwert, dass sie nicht mehr länger hier liegen möchte. Ein Rückschnitt auf Bellocq zeigt seine Fassungslosigkeit über Violets Bewegung, da sie dadurch die Aufnahme zerstört hat. Er beginnt sie anzuschreien. Es erfolgt ein Rückschnitt auf die sitzende Violet, die ebenfalls erbost ist über Bellocq, der sie laut ihren Angaben immer und immer wieder ablichten möchte. Die Kamera zeigt wiederum Bellocq, der es nicht länger mit einem Kind zu tun haben will und erbost aus dem Raum geht. Violet steht auf und geht schreiend in Richtung Bellocq. Die Nahaufnahme des Mädchens wird von einer Kamerafahrt unterstützt. Ein kurzer Rückschnitt auf Bellocq zeigt, wie er durch die offene Terrassentür in Richtung Garten abgeht.

In einem Head and Shoulders Close-Up sieht man die schreiende Violet. Erbost über Bellocqs Abgang geht sie auf seine Negativplatten aus Glas zu. In einer Nahaufnahme zerschlägt sie eine Glasplatte und zerstört seine Fotografie. Da er nicht zurückkommt und keine Reaktion auf ihr trotziges Verhalten zeigt, nimmt sie eine zweite Platte in beide Hände. Ein Schnitt erfolgt. Die Kamera zeigt Violet nun frontal zur Kamera. Sie greift zu einem spitzen Gegenstand und beginnt den Kopf der abgebildeten Frau wegzukratzen, wie in Abbildung 23 präsentiert wird.



Abb. 23: Böswillig zerkratzt Violet die Glasnegative des Fotografen.

Hinter ihr tritt Bellocq von der rechten Seite ins Bild. Als Violet die Anwesenheit Bellocqs bemerkt, dreht sie sich zu ihm um und wirft das Glasnegativ auf den Boden. Beide Figuren

werden in einer Nahaufnahme gezeigt. Man hört die zerspringende Glasplatte. Bellocq geht auf Violet zu und ohrfeigt sie. Sie stößt ihn zur linken Seite. Ein fast unmerklicher Schnitt zeigt, wie Bellocq zurück taumelt. Er ist im Profil zu sehen. Er kommt zum Stehen und fordert Violet auf zu gehen. Violet kommt von rechts ins Bild. Sie streiten sich weiter. Er packt sie und stößt sie aus der Wohnungstür. Die Kamera schwenkt mit den Bewegungen der Figuren mit. In einer amerikanischen Einstellung sieht man die noch immer nackte Violet mit dem Rücken zur Kamera bei ihrem Versuch die Wohnungstür von außen aufzudrücken. Sie weint.

4.6.2 Szenenanalyse: Das Aktfoto

Violet trägt keinerlei Kleidung in der gesamten Szene, da Bellocq sie als Aktmodel vor der Linse seiner Kamera platziert. Ihre Nacktheit wird nur durch ihr langes, offenes Haar ein wenig bedeckt. Violets Nackt-Sein vor dem Fotografen unterstreicht ihre Machtlosigkeit gegenüber dem Mann. Auf dieselbe Weise wie ihre pure Körperlichkeit präsentiert wird, erfolgt auch keinerlei musikalische Untermalung der Szene. Der Regisseur wollte offensichtlich den Fokus ganz auf das Model vor dem Fotoapparat Bellocqs legen. Die Tatsache, dass sie für den Fotograf Modell steht, unterstreicht die Sicht Bellocqs von Violet als Objekt auf einer seiner Fotografien. Dieser Umstand setzt für ihn voraus, dass sich das Mädchen nach seinen Anweisungen zu positionieren hat.

Die weiße Hautfarbe ihres Körpers hebt sich deutlich von der restlichen Farbgebung von Bellocqs Wohnraum ab. Auch in dieser Szene überwiegt die Farbe braun, was bereits bei dem samtenen Sofa auffällig wird, auf dem das Mädchen liegt. Wie bereits erwähnt verbindet die Psychologin und Pädagogin Ingeborg M.C. Prosch-Brückl in ihren Ausführungen über die Symbolik von Farben negative Aspekte mit der Farbe Braun. Neben diesen Assoziationen bedeutet Braun laut der Autorin außerdem ein Symbol für die Hölle (vgl. Prosch-Brückl 1989, 75). Violet erträgt es nicht länger von Bellocq fotografiert zu werden. Sie will nicht mehr in seiner von Fotografien besessen Welt leben. Für das Mädchen bedeutet Bellocqs Vernarrtheit in seine Arbeit und die Tatsache, ihm immer wieder Modell stehen zu müssen, eine Art Hölle, in der sie lebt. Ihre Figur durchläuft das Dasein in der Hölle der Prostitution hin zur nächsten höllischen Ebene in Bellocqs Haus.

Hinter dem Sofa befindet sich ein gerahmtes Gemälde und ein Teppich, der an der Wand hängt. Der Aspekt, dass der Regisseur den Teppich hinter Violet platziert hat, stammt von den überlieferten Glasnegativen des realen Ernest J. Bellocq. Auch dieser hat in seinen Fotos Teppiche verwendet, die später teilweise retuschiert wurden, um den Hintergrund der Fotografie zu verändern. Der Regisseur verwendete gerade in dieser Szene sehr viele Details aus den Überlieferungen des echten Fotografen, wie im Vergleich zwischen Abbildung 24 und Abbildung 25 ersichtlich wird.



Abb. 24:
Violet posiert auf einer braunen Samtcouch für Bellocqs Sammlung an Aktfotos.



Abb. 25:
Fotografie von Ernest J. Bellocq aus den Anfängen des 19. Jahrhunderts.

Malle wollte besonders in dieser Szene Bellocqs Obsession des Fotografierens in einer speziellen Art und Weise darstellen. Die Gemälde des französischen Malers Édouard Vuillard lösten bei dem Regisseur eine große Faszination aus. Besonders seine Werke des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, die laut Malle ein sehr stumpfes Licht aufzeigen, inspirierten den Regisseur zu seiner Präsentation von Violet in einer sehr stumpfen

Lichtatmosphäre, wie es in dieser Szene zu Tage tritt. Charakteristisch für die Vuillard Gemälde war nach Malle außerdem Folgendes: „Auf einigen dieser Gemälde wirken die Figuren wie ein Teil der Mauer, vor der sie stehen. Das Licht erzeugt keine Schatten“ (Malle in: French 1998, 167). Gemeinsam mit seinem schwedischen Kameramann Sven Nykvist setzte Malle sein Vorhaben durch und verwendete kein Gegenlicht in den Sequenzen des Fotografierens, um den Gemälde-Effekt zu erhalten: „Das ist ein Aspekt des Films, bei dem ich mich hundertprozentig durchsetzen konnte“ (ebda.).

Interessant ist die Art und Weise von Malles filmischer Umsetzung des Fotografierens als Anlehnung an Vuillards Gemälde, denn auch der Stil der erhaltenen Fotografien aus dem Nachlass des realen Ernest J. Bellocq enthielten die Intentionen des Künstlers, sein Model als gemaltes Bild zu präsentieren. Rex Rose greift hierzu die ‚Verbildlichung’ von Bellocqs Fotos in seinen Ausführungen auf:

> Rugs used as hasty partial backdrops and, in one case, sawhorses also suggest that Bellocq may have intended to drop the backgrounds from his images, vignette, or otherwise alter the images to imitate the saccharine romantic photographs and paintings he hung on his walls. In fact, one of Bellocq's portraits is clearly shown vignetted and framed in one of the two studies of his desk (Rose 2002,9).

Neben dem Aspekt, dass Violet hier das erste Mal von Bellocq nackt abgelichtet wurde und sich daher in die Reihe der anderen fotografierten, nackten Frauen eingliedert, hat der Regisseur in dieser Szene noch eine andere filmische Umsetzung aus den Storyville Geschichten vollzogen. Dabei handelt es sich um eine weitere Verbindung zwischen der fiktiven Geschichte und den realen Begebenheiten der damaligen Zeit. Der Fokus liegt auf den Glasnegativplatten, die Violet böswillig zerkratzt, wie Abbildung 26 veranschaulicht.

Aus den historischen Berichten geht hervor, dass Bellocqs Bruder Leo nach dessen Tod die Glasplatten, auf denen die halbnackten Prostituierten zu sehen waren, erbte. Einige der Platten wurden zerstört, indem die Gesichter der Frauen zerkratzt wurden. In Al Roses Buch *Storyville, New Orleans* schreibt der Autor über die Vermutung, dass Bellocqs Bruder für die zerkratzten Bilder aus dem künstlerischen Nachlass des Fotografen verantwortlich war. Begründet wird dies durch die Annahme, dass Leo als katholischer Priester, um die Anonymität der Prostituierten nach Schließung der Bordelle zu schützen, die Gesichter auf diese Weise unkenntlich machen wollte. Die Abbildung 27 zeigt eines der rekonstruierten Bilder samt weggekratztem Gesicht aus dem Erbe des Fotografen. Spätere Untersuchungen

ergaben laut Rex Rose neue Erkenntnisse über den vermeintlichen Vandalismus, dessen Motiv nie richtig geklärt werden konnte.



Abb. 26: Violet kratzt das Gesicht der Frau auf dem Negativ weg.



Abb. 27: Rekonstruiertes Bild samt Weggekratztem Gesicht aus dem Nachlass von Ernest J. Bellocq.

Der Autor Rose schließt Leo als Vandalen aus, da sich die Theorie über die Wahrung der Anonymität der Frauen durch die Beschädigung der Negative nicht bestätigt. Oft wurden dieselben Freudenmädchen mehrmals fotografiert, jedoch nur jeweils ein Bild aus der Bildreihe unkenntlich gemacht. Der jetzige Besitzer der Glasnegativplatten, der amerikanische Fotograf Lee Friedlander, veranlasste eine Untersuchung an den Bildern und fand heraus, dass eine solche Verkratzung bereits im feuchten Stadium der Negative geschehen sein musste. Diese Erkenntnis bedeutet laut Rose, dass es Bellocq selbst gewesen sein konnte, der die Fotografien beschädigte, was jedoch nicht widerlegt wurde (vgl. Rose 2002,8).

Das Mysterium über die zerkratzten Gesichter greift der Regisseur Malle in dieser Szene auf und liefert eine mögliche Erklärung für die beschädigten Platten. Malle lässt die Figur der Violet die Gesichter der Frauen wegkratzen. Sie tut dies aus Boshaftigkeit gegen Bellocq, weil sie dessen fotografische Besessenheit nicht mehr länger erträgt. Der Regisseur hat somit seinen filmischen Beitrag zu den geheimnisvollen Berichten aus der Lebenszeit von Ernest J. Bellocq geleistet und sein eigenes Kapitel zu den Mysterien um Storyville hinzugefügt.

4.7 Schlussbemerkung: *Pretty Baby*

Der Regisseur Louis Malle lässt in *Pretty Baby* zwei Personen aus der realen Welt wieder zum Leben erwachen. Basierend auf den Storyville-Dokumenten von Al Rose kreiert der Regisseur seine eigene Version der Kinderprostituierten Violet und dem Fotograf Bellocq. Über den Fotograf meint Malle Folgendes: „Der Kontext ist zwar historisch belegt, doch die Figur war unsere eigene Schöpfung“ (Malle in: French 1998, 169). Auch auf die 12-jährige Violet treffen diese Worte zu, denn auch bei ihrer Figur handelt es sich um eine Kreation zwischen realen Überlieferungen und der Phantasie des Regisseurs.

Im Nachhinein war Malle mit dem Ergebnis des Films *Pretty Baby* unzufrieden. Er hatte sich „[...] die Geschichte ursprünglich viel härter vorgestellt“ (Malle 1998, 170). Probleme innerhalb des Filmteams führten zu diesem, für den Regisseur, unzufriedenstellendem Ergebnis. An dieser Stelle ist nochmals zu betonen, dass es sich bei *Pretty Baby* um Malles erste amerikanische Produktion handelte und er noch nicht so vertraut mit dem ausländischen Produktionssystem war. In dem Gespräch mit dem Filmkritiker und Radioproduzenten Philip French meinte Malle, er würde es im Nachhinein bereuen, die Geschichte über Violet als ersten Film im ‚neuen’ Land gedreht zu haben. Es lag ihm augenscheinlich sehr viel daran die Story über Kinderprostituierten und dem besessenen Fotograf zu verfilmen, nur im Hinblick auf die filmische Umsetzung stellte sich der Regisseur als sein größter Kritiker dar.

Im Interview mit dem Journalisten Guy Flatley erklärt Malle, was es für ihn bedeutet ein Regisseur zu sein: “Being a director is like being a thief. [...] You steal bits and pieces of the lives around you, and you put them into a movie“ (Malle in: Flatley 1976). *Pretty Baby* ist ein repräsentatives Beispiel für diese Stückchen, die Malle aus dem Leben gegriffen hat. Durch das Zusammensetzen der verschiedenen Teile, die aus Fakten, Überlieferungen und der Fantasie des Regisseurs bestanden, entwickelte er ein Ganzes mit dem Titel: *Pretty Baby*.

5. *L'Amant*

Der Film *L'Amant* ist eine französisch-englisch-vietnamesische Produktion aus dem Jahr 1992 und wurde durch den Regisseur Jean-Jacques Annaud realisiert. Der Franzose zählt zu den stolzen Gewinnern mehrerer Academy Awards und ist alles andere als ein Nobody im Filmgeschäft. Ausgezeichnet wurde der erfolgreiche Franzose unter anderem für *Noirs et Blancs en couleurs*, *La guerre du feu* und *L'ours* (vgl. Galbraith 1992). Der französische Künstler rief die Geschichte des Films in Zusammenarbeit mit der Schriftstellerin Marguerite Duras ins Leben. Die Story handelt von einem jungen Mädchen aus der französischen Kolonie in Vietnam und ihrem chinesischen Geliebten. Die Erzählung basiert auf dem autobiographischen Roman aus der Feder der Französin Marguerite Duras.

Der historische Hintergrund von Duras Roman handelt von der französischen Kolonialzeit im Jahr 1929 in der Hafenstadt Saigon, in der das Mädchen zur Schule geht. Vietnam wurde damals von der Politik des Kommunismus beherrscht. Die soziale Trennung von den einheimischen Vietnamesen, den europäischen Einwanderern und den chinesischen Großgrundbesitzern wird in der filmischen Adaption des Stoffes vom Regisseur Annaud aufgezeigt, wobei die nach außen hin geheime Liebe des ungleichen Paares im Vordergrund steht. Der Konflikt der Geschichte von der gesellschaftlich nicht tolerierten Beziehung zwischen dem reichen Chinesen und dem Mädchen aus der französischen Kolonie wird zusätzlich durch folgendes Stilmittel verstärkt: Die Figuren werden, sowohl im Roman als auch im Film ohne Eigennamen angeführt. Die ethnische Differenz zwischen den beiden wird somit hervorgehoben und der Stoff der ungleichen Liebesbeziehung verallgemeinert, anstatt der Individualisierung auf bestimmte Charaktere.

Die Literaturverfilmung wird aus der Erzählperspektive der gealterten Autorin Marguerite Duras erzählt. Retrospektiv kommentiert die Ich-Erzählerin in einem Voice-Over die Geschichte des Films. Das Drehbuch zu *L'Amant* entstand aus der Zusammenarbeit zwischen Annaud und dem französischen Skriptautor Gérard Brach.

Essentiell in Bezug auf die analytische Betrachtung des Films *L'Amant* ist anzumerken, dass die Geschichte aus der Sicht des Mädchens retrospektiv von ihr als Frau im mittleren Alter kommentiert wird. Die diegetische Welt des Films muss daher als Rückblick einer Frau an

vergangene Jugendjahre gesehen werden. Durch diesen Umstand soll vor allem bei der Analyse der Szenen die Gedanken der gealterten Schriftstellerin in Form eines Einblicks in das Gedächtnis einer Frau beachtet werden. Eine Erinnerung kann lückenhaft sein, verschwommene Eindrücke vermitteln, Tatsachen verfälschen, aber auch Wunschträume wiedergeben. Aus diesem Grund ist bei der Analyse besonders darauf zu achten, dass es sich um eine weibliche Erzählperspektive handelt.

Neben dem Aspekt der Existenz einer Erzählerin spielt auch der historische Hintergrund des Films eine tragende Rolle im Hinblick auf die Analyse. Orte des Geschehens sind zum einen der Ort Sadec, aus welchem das Mädchen stammt und zum anderen die Stadt Saigon, in der sie eine höhere Schule besucht. Die Trennlinie der beiden Orte bildet der Fluss Mekong, den man nur mittels einer Fähre überqueren kann. Sadec und Saigon sind zum damaligen Zeitpunkt französische Kolonien. Ethnische und daraus resultierende soziale Unterschiede werden vor allem durch die Hautfarbe nach außen hin deutlich: Die Gesellschaft wird in Vietnamesen, Europäer und Chinesen geteilt. Die Vietnamesen stellen die unterste Schicht der Bevölkerung dar und arbeiten hauptsächlich in der Landwirtschaft oder als Angestellte für die europäische- und die chinesische Bevölkerung. Die Weißen, sind Bürger der Mittelschicht, aber trotzdem deutlich unter den Chinesen situiert, welche die oberste Schicht ausmachen. Die Chinesen sind Großgrundbesitzer und leben, als oberster Arbeitgeber, von den Erträgen der unteren Bevölkerungsschicht im Reichtum.

5.1 Die Produktion von *L'Amant*

"I had to make it special for me, for the way I perceived it“ (Annaud in: Galbraith 1992, 3), meint der Regisseur in einem Interview für die *Los Angeles Times* über das filmische Erschaffen von etwas Neuem und Frischem auf der Leinwand. Basierend auf Auszügen aus dem Interview der Journalistin Jane Galbraith mit dem Regisseur Annaud aus dem Erscheinungsjahr des Films werden in den nachstehenden Zeilen die Hintergründe zu *L'Amant* erläutert. Weitere Informationen über den filmischen Entstehungsprozess wurden aus einem aufgezeichneten Gespräch des Regisseurs mit der Romanautorin Marguerite Duras aus dem Jahr 1990 und einem Making Of der Dreharbeiten aus dem Jahr 1991 bezogen.

Während Annaud inmitten der Dreharbeiten zu *L'ours* steckte, bekam der Regisseur vom französischen Produzenten Claude Berri das Angebot, die autobiographische Geschichte von Marguerite Duras zu verfilmen. Berri hatte die Rechte für die Literaturverfilmung erstanden und musste sich vorerst mit einer Absage Annauds zufriedengeben. Er wandte sich an andere Regisseure und kam im Frühling 1989 erneut auf Annaud zurück. Der französische Regisseur hatte sich in der Zwischenzeit über das Angebot von Berri Gedanken gemacht und Folgendes über seine bisherigen filmischen Werke festgestellt:

> After my fifth film, i felt that something was missing. I hadn't yet no chance to direct a leading female role and that was missing because love is so essential, so fundamental to everyone's life, to my life that it was a sort of urgency (Annaud in: Making Of 1991 00:01:39 – 00:02:02).

In der Liebesgeschichte aus der Feder von Marguerite Duras fühlte Annaud eine spürbare Wahrhaftigkeit, welche die Autorin vermittelte. Für den Künstler hat vor allem die Mischung dieser gefühlvollen und außergewöhnlichen Literatur dem Roman einen derartigen Erfolg beschert. Das Buch wurde 1984 mit dem angesehensten Literaturpreis Frankreichs, dem Prix Goncourt, ausgezeichnet und in insgesamt 43 Sprachen übersetzt. Diese Geschichte zweier Liebender war für Annaud etwas Fesselndes und Ungewöhnliches zugleich: „Here you have something extraordinary close to what you do not dare to say" (Annaud in: Making Of 1991 00:03:11 – 00:03:17).

Der Regisseur hatte laut eigenen Einschätzungen bereits tausende Liebesgeschichten und tausende Liebesszenen auf der Leinwand gesehen, doch deren filmische Umsetzungen hatten nie seinen Geschmack getroffen. Aus dieser Unzufriedenheit entstand sein Wunsch, selbst die Liebe in Bildern festzuhalten und nach seinen Vorstellungen im Film umzusetzen. Für diese vor allem persönliche Herausforderung schien dem Regisseur Duras Geschichte perfekt, wobei ihm vor allem die Komplexität der Problematisierung in *L'Amant* faszinierte: „So there is not only the usual conflict of love, but there is also this racial conflict and the financial conflict" (Annaud in: Making Of 1991, 00:04:04- 00:04:14).

1989 willigte er in die Zusammenarbeit mit dem Produzenten Claude Berri ein und ging voller Enthusiasmus an die Produktionsvorbereitungen für die Geschichte zwischen einem jungen weißen Mädchen und einem fast doppelt so alten reichen chinesischen Mann.

„A lot of people think that film is about dialog, but dialog that was not the problem on the lover. It is already in the novel or most of it. What we had to do is make it work visually" (Annaud in: Making Of 1991, 00:04:55 – 00:05:09). Für die Aufgabe der visuellen Umsetzung der poetischen Bilder in *L'Amant* holte sich Annaud den französischen Drehbuchautor Gérard Brach ins Boot. In Zusammenarbeit mit Brach hatte der Regisseur bereits die Filme *La Guerre du feu*, *L'Ours* und *Le Nom de la rose* realisiert:

> I love working with him because he is one of the few script writers in the world who knows how to write for the images, almost with images. [...] He has this talent to know how to describe what will be on the screen and what is already almost a film (Annaud in: Making Of 1991, 00:05:25 – 00:05:48).

Annaud wollte keine Bilder erzeugen, die wie in einer Dokumentation vom zufälligen Geschehen vor der Kamera abhängig sind: „What I want is to think of what I want, to describe what I want and to ask people to make it for me" (Annaud in: Making Of 1991, 00:46:27 – 00:46:35). Der Franzose wollte dem Gefühl, das er mit der exotischen Landschaft Asiens verband in visueller Form von filmischen Einstellungen Ausdruck verleihen: „So the whole image everything you see has been a sort of designed and built for what is going to be on screen" (Annaud in: Making Of 1991, 00:46:35 – 00:46:45).

Im Jänner 1990 traf Annaud das erste Mal auf die Schriftstellerin Marguerite Duras. Das Treffen, das der Grundstein für die literarische Verfilmung des Stoffes werden sollte, fand im Haus der Autorin in der französischen Gemeinde Neauphle-le-Château statt (vgl. Duras - Annaud Interview 1990).

Die Basis für die erste westliche Produktion in Vietnam war gelegt und die Türen standen der filmischen Literaturadaption von *L'Amant* offen. In einem Interview mit der *Los Angeles Times* beschrieb der Regisseur den filmischen Stoff pointiert als eine Geschichte von einem Mädchen, einem Mann und Asien (vgl. Annaud in: Galbraith 1992, 1).

Annaud versuchte die richtigen Drehplätze für den literarischen Stoff zu finden und wurde mit großer Armut und mangelnden Hygienestandards im Vietnam der späten Achtziger Jahre konfrontiert. Nach weiteren Erforschungen der Gegenden in Malaysien, Thailand und den Philippinen war er sich sicher: „Nothing like the kind of truth I could perceive in those rice fields of Vietnam, those decrepit colonial buildings painted many times over in the gray colors of Marxism" (2).

Der Regisseur bezeichnete die verarmte, vietnamesische Stadt Saigon als „[...] a sort of living museum of colonial Nineteenth Century architecture“ (Annaud in: Making Of 1991, 00:07:48 – 00:07:52). Für den Franzosen war es der perfekte Ort an dem sich die Figuren das erste Mal begegnen sollten: Es handelte sich um ein Stück unberührter Natur des Mekong Flusses „[...] to stage the lovers chance meeting aboard a ferry crossing the Mekong River and subsequent clandestine rendezvous [...]“ (Annaud in: Galbraith 1992, 2). Da der Fährendienst und das Gefährt selbst zum Zeitpunkt der Dreharbeiten nicht mehr existierten, musste das Schiff von vietnamesischen Arbeitern detailgetreu nachgebaut werden. Annaud realisierte eine Art Fabrik für den Aufbau der Sets und der übrigen Requisiten, wie z.B. Rikschas. Insgesamt waren um die 800 Arbeiter für diese umfangreiche Angelegenheit beauftragt worden. Der Regisseur selbst spricht über den Entstehungsprozess der historischen Kulisse um die Figuren im Making Of von *L'Amant:*

> As the story takes place in the late twenties, we had to recreate everything. Costumes and locations. Not necessarily because I am a megalomaniac but nothing remains on the period especially in costumes and most of the locations have been destroyed and so in order to tell a story clearly and proberly you just have to take it from the scratch (Annaud in: Making Of 1991, 00:28:35 – 00:29:03).

Neben den Requisiten und größeren Anschaffungen, wie der Fähre, wurden alle Kostüme für den Film von vietnamesischen Schneiderinnen in stundenlanger Arbeit angefertigt. Insgesamt belief sich die Zahl der Gewänder auf 2000. Diese große Anzahl setzte sich aus traditioneller, vietnamesischer Kleidung, aus Kolonialkostümen der Reichen, aus militärischen Uniformen und vor allem aus der Bekleidung der Familie des Mädchens zusammen (vgl. Making Of 1991, 00:29:28 – 00:30:50).

Dem Filmteam wurde für die Zeit der Dreharbeiten landeseigene Helikopter zur Verfügung gestellt. Doch so positiv die Aufnahme des Produktionsteams auch war, um so schwieriger erwies sich der weitere Arbeitsprozess an *L'Amant*. Da man in Vietnam noch keinerlei Erfahrung mit Filmproduktionen an sich hatte, erwiesen sich die Produktionsbedingungen als ein sehr langwieriger Prozess. Transporte von Wasserflaschen für die Crew und das Fotografieren bestimmter Sets kostete das Team Zeit und Geld, bis das Filmbudget bei 30 Millionen US-Dollar angelangt war (vgl. Galbraith 1992, 1).

Annaud war besonders darauf bedacht ästhetische Hintergründe der Natur in seinen Bildern zu präsentieren. Aus diesem Grund entschied er sich vermehrt für Locations, die sich mitten

im Land befanden und die unberührte Schönheit der Natur aufzeigten, aber zugleich sehr schwierig zu erreichen waren. In diesem Fall wurden die Helikopter benötigt, die alles Nötige an Equipment zu den jeweiligen Sets beförderten. Der Regisseur musste sehr viel Geduld mitbringen um nach und nach auch das Vertrauen der für ihn arbeitenden Vietnamesen zu gewinnen. Er umschrieb seine Gedanken an den problematischen Entstehungsprozess mit diesen Worten: "You have to rethink your entire attitude" (Annaud in: Galbraith 1992, 2).

In der Geschichte kommt unter anderem die Hochzeit des chinesischen Mannes mit dessen versprochener Verlobten vor. Es handelt sich dabei um eine Heirat im traditionellen chinesischen Sinn. Vor allem in den Kostümen, im drachenförmigen Schiff für das Brautpaar, in der Hochzeits-Sänfte oder in den Accessoires, wie den Hüten, wollte der Regisseur die indochinesische Tradition auf die Leinwand bannen. Die traditionellen Szenen spielen in *L'Amant* eine große Rolle. Zum einen war es für die am Film mitwirkende und einheimische Bevölkerung wichtig in welcher Weise ihr Land im Film dargestellt wird und dadurch in der restlichen Welt präsentiert wird. Zum anderen hatte der Regisseur das große Anliegen die späten 1920er Jahre, so authentisch wie möglich, in Bildern festzuhalten. Sein Vorhaben erhielt noch einen größeren historisch-wertvollen Stellenwert, da es nahezu keine überlieferten filmischen Aufnahmen aus der damaligen Zeit gibt und daher *L'Amant* eine Art Repräsentationsmittel für Vietnam darstellt.

Zu Ehren des Landes und den Menschen, die am Film *L'Amant* mitgewirkt haben und vor allem aus einer tiefgreifenden Liebe zu Vietnam ließ Jean-Jacques Annaud die Premiere von *L'Amant* in der Stadt Saigon stattfinden.

5.1.1 Über die Schauspielerin Jane March

Die Suche nach der perfekten Besetzung für das junge Mädchen in der filmischen Geschichte stellte den Regisseur vor eine große Herausforderung. Sieben verschiedene Besetzungschefs casteten tausende von jungen Mädchen. Auch Annaud selbst durchforstete verschiedene internationale Jugendzeitschriften in der Hoffnung das richtige Gesicht für seine Figur zu finden und lud wenige Ausgewählte zu einem persönlichen Gespräch ein.

Annaud beschreibt den Moment in welchem er ein Mädchen findet, das aus der Menge heraussticht, mit diesen Worten: „[...] I have a shock, personal thrill. I can feel my skin suddenly becomes goose skin, than I know that I like. If not there is no way“ (Annaud in: Making Of 1991, 00:14:43 – 00:14:56). Dieses gewisse Etwas fand er in dem damals 17-jährigen britischen Model Jane March. Laut Annaud war sie nicht hübscher als die restlichen Mädchen, aber sie war anders: „She had something special in the eyes. She was just a small girl, but I could read a mixture of incredible ambition, timidity. She displayed emotions on her face“ (Annaud in: Making Of 1991, 00:15:07 – 00:15:25).

Bei March fühlte der Regisseur eine Mischung aus Zerbrechlichkeit und Stärke: „[...] I could feel that under the pretty face was a very violent creature [...]“ (Annaud in: Making Of 1991, 00:15:37 - 00:15:43). Bei der ersten persönlichen Begegnung mit der jungen Hoffnungs-trägerin für seinen bevorstehenden Film stellte Annaud eine verblüffende Ähnlichkeit mit einer Fotografie der 16-jährigen Marguerite Duras fest. Im Vergleich zwischen Abbildung 28 und Abbildung 29 werden die ähnlichen Gesichtszüge der Autorin und der Schauspielerin ersichtlich. Jean-Jacques Annaud hatte seine persönliche perfekte Besetzung für das Mädchen in der ungewöhnlichen Liebesgeschichte gefunden: Jane March.



Abb. 28: Marguerite Duras mit 16 Jahren.



Abb. 29: Jane March mit 17 Jahren.

5.2 Filminhalt: *L'Amant*

Ein junges Mädchen steht auf einer Fähre, die den Fluss Mekong überquert. Die 15-jährige lebt mit ihrer Mutter in einer französischen Kolonie in Sadek, wo diese als Lehrerin arbeitet, um ihre Tochter und ihre beiden Söhne zu ernähren. Das Mädchen verbringt die meiste Zeit in einem Internat in der nächsten größeren Stadt Saigon, um dort die Schule besuchen zu können.

An diesem Tag auf der Fähre trifft sie einen reichen chinesischen Großgrundbesitzer. In der Vergangenheit musste sie erleben, wie das gesamte Hab und Gut ihrer Mutter von Chinesen weggenommen wurde. Unter den Folgen leidet die Familie noch immer. Neben der psychischen Anspannung innerhalb der Familien erfährt sie außerdem physische Gewalt durch ihren großen Bruder, der seinen Frust über die Armut der Familie in Drogen ertränkt.

Anfänglich noch zögernd lässt sie sich von dem 32-jährigen Mann in dessen Auto zum Internat fahren. Kurze Zeit später treffen sich die beiden wieder. Er führt sie in eine kleine Wohnung inmitten des Chinesenviertels Cholon. Das ungleiche Paar trifft sich fortan regelmäßig in der Garçonnière, um ihre geheime Liebe auszuleben. Als Gegenleistung für ihre körperliche Offenheit lädt der Mann sie regelmäßig zum Essen ein und gibt ihr Geld für ihre Familie. Aus Angst vor der Gewalt ihres Bruders und um nicht in Schande vor ihrer Familie zu geraten, verleugnet sie jegliches Gefühl für ihren älteren Geliebten, der sich immer mehr in sie verliebt. Von Anfang an ist zwischen den beiden klar, dass ihre Liebe nur im Verborgenen stattfinden kann. Neben religiösen und gesellschaftlichen Gründen rührt dieser Umstand aus der Tatsache, dass der Mann bereits kurz vor einer arrangierten Heirat steht und auf das Geld seines Vaters angewiesen ist.

Es kommt zur Heirat zwischen ihm und der Versprochenen. Ab diesem Zeitpunkt haben die heimlichen Treffen der beiden ein Ende. Zusammen mit ihrem kleinen Bruder und ihrer Mutter verlässt sie Vietnam und reist ihrem großen Bruder nach Paris hinterher.

Nach Jahrzehnten der Trennung erhält die mittlerweile erwachsende Schriftstellerin einen Anruf von ihrem ehemaligen Geliebten und stellt fest, dass seine Gefühle selbst nach dieser langen Zeit nie erloschen sind.

5.3 Szene: Die Überquerung des Mekong

Aufgrund der folgenden Szene, in ihrer Funktion als Wendepunkt und Schlüsselfunktion der Geschichte, wurde die erste Begegnung zwischen dem Mädchen und dem Mann für die Analyse gewählt.

5.3.1 Szeneninhalt: Die Überquerung des Mekong [8]

Die Szene wird mit einem Establishing Shot des Flusses Mekong eröffnet, auf dem sich die Fähre befindet. In einer Totalen beobachtet der Zuschauer, wie ein Bus auf die Fähre rollt, um von dem Ort Sadec in die Stadt Saigon zu gelangen. Dieses Szenario wird in Abbildung 30 veranschaulicht. Das Wasser des Flusses ist vom Schmutz braungefärbt. Die zum größten Teil einheimischen Menschen, welche sich im und um den Bus befinden, sind ärmlich gekleidet und tragen keine Schuhe.



Abb. 30:
Der Einheimischen-Bus rollt auf die Fähre.

Aus dem Blickwinkel der Fähre rollt ein herrschaftlicher, blitzblank geputzter, schwarzer Wagen des Typs Morris Léon-Bollée samt Chauffeur auf die Fähre und verscheucht hupend das Fußvolk, wie in Abbildung 31 ersichtlich wird. Tiere für den Markt, wie Gänse und Hühner, sind ebenso Mitreisende auf der Fähre. Rauch und Staub werden durch das Auto aufgewirbelt. In einer Panoramaeinstellung überblickt der Zuschauer nochmals das heranrollende Auto.

[8] Timecode: 0:11:37 – 0:16:37



Abb. 31:
Der Wagen des Mannes rollt heran. Die Einheimischen weichen dem Gefährt aus.

Es folgt ein vertikaler Kameraschwenk, der sich von den Füßen des Mädchens nach oben hin bewegt und in einer Nahaufnahme ihres Oberkörpers und Kopfes endet. Sie wird in einer Untersicht präsentiert. Besonders ihre Kleidung wird durch dieses Stilmittel hervorgehoben. Aus dem Blickwinkel des ins Bild fahrenden Autos kann man das bunte Treiben um das Mädchen erkennen, das gedankenversunken an der Reling steht, auf das Wasser des Mekong starrt und einen Blick in Richtung des Gefährts wagt.

Es folgt ein Gegenschuss zwischen ihren Füßen hindurch auf das sich im Hintergrund befindende Auto. In einer Großaufnahme wird die Glocke der Fähre neben dem dampfenden Schornstein zur Abfahrt geläutet. In einer Halbtotale lenkt der Schiffsjunge das rostige, dampfende Gefährt vom Ufer weg. Die Fähre wird vom Regisseur anschließend in einer Panoramaeinstellung präsentiert.

Zu diesem Zeitpunkt setzt das nicht-diegetische Voice-Over der Erzählerin ein, die retrospektiv die Ereignisse auf der Fähre kommentiert und dem Zuschauer zusätzliche Informationen über den Ort des Geschehens liefert. Untermalt werden ihre Ausführungen über den Mekong von einer Panoramaeinstellung des braungefärbten Flusses, in dessen Wasser ein toter Ochse und Treibholz schwimmt. Im Hintergrund lässt sich minimal die Fähre auf ihrem Weg erkennen. Es folgt ein Schnitt vom Blickwinkel außerhalb der Reling auf das Mädchen, das man in ihrer nachdenklichen Art bewundern kann. Sie wird in einer amerikanischen Einstellung präsentiert.

Eine Totale bringt das Auto wieder in den Fokus der Kamera. Mit Hilfe eines Match Cuts lässt sich durch das Glas des Autos, am Chauffeur vorbei, verschwommen der Mann auf der

Rückbank erkennen, der durch ein Head and Shoulders Close-up fixiert wird. Durch einen Eyeline Match erfolgt die subjektive Sicht des Mannes, der durch das Glas des Autos das Mädchen beobachtet. Die Sicht aus den Augen des Mannes wird in Abbildung 32 veranschaulicht.



Abb. 32: Der Zuschauer blickt durch die Augen des Mannes auf das Mädchen an der Reling.

Mit Hilfe einer Totale wird die beginnende Mobilität der Szene eingeleitet. Der Chauffeur steigt aus dem Auto und öffnet die Hintertür des Wagens, um seinen Dienstgeber aussteigen zu lassen. Das Verlassen des Autos wird durch eine Nahaufnahme des geputzten, ledernen Schuhs des Mannes unterstrichen. Es folgt ein Head and Shoulders Close-up auf den Mann, der durch einen vertikalen Kameraschwenk untermalt wird. Die Kamera zeigt den Mann und hält dessen Bewegung beim Verlassen des Autos fest. Sein Äußeres wirkt sehr gepflegt. Neben streng nach hinten gekämmten Haaren trägt er einen beigen Leinenanzug. Ein Goldring glänzt auf seiner linken Hand, in der er ein Tuch hält, um sich den Schweiß vom Hals zu wischen. Nach dem Aussteigen wagt er einen Blick in die Richtung des Mädchens.

Aus einem Blickwinkel rechts neben dem Auto beobachtet der Zuschauer, wie sich der Mann auf das Mädchen zubewegt. Die Kamera unterstützt seinen Weg von der Sicht außerhalb der Reling durch eine ihm folgende Kamerafahrt, die in einem Schwenk auf beide Figuren gipfelt. Die Kamera kommt in dieser Position zum Stillstand und präsentiert die Figuren in einer Untersicht, wie in Abbildung 33 gezeigt wird.



Abb. 33:
Der Mann positioniert sich neben dem Mädchen an der Reling der Fähre.

Der Mann greift in seine Anzugtasche und holt ein goldenes Zigarettenetui heraus. Es folgt ein Head and Shoulders Close-up von dem Mädchen, wobei seine Schulter im linken Bildrand zu sehen ist. Sie lehnt die angebotene Zigarette ab. Als Reaktion darauf wird dem Zuschauer eine Großaufnahme vom Kopf des Mannes gezeigt. Der Mann fühlt sich offensichtlich unwohl und nervös, weshalb er nach einer Zigarette greift. Ihre Reaktion darauf wird abermals durch ein Head and Shoulders Close-up dargestellt. Durch den präsentierten Teil seines Rückens im linken Bildrand wird der Größenunterschied zwischen den Figuren zusätzlich hervorgehoben. Nervös zündet sich der Mann in einer Großaufnahme die Zigarette an. Durch eine Amerikanische Einstellung in einem schrägen Blickwinkel von außerhalb der Reling, sieht der Zuschauer in einer Untersicht nun beide Figuren in einem Ausschnitt. Dieses Bild wird in Abbildung 34 veranschaulicht und rundet die erste Kontaktaufnahme der Figuren ab. Gleichzeitig bildet es den Ausgangspunkt für das erste Gespräch zwischen dem Mann und dem Mädchen, das im Stil von Schuss – Gegenschuss, zwischen Head and Shoulders Close-ups und Großaufnahmen wechselt.



Abb. 34:
Das Mädchen und der Mann stehen an der Reling. Er versucht ein Gespräch mit ihr zu beginnen.

Zögerlich meint der Mann, dass er es sehr überraschend findet ein junges weißes Mädchen in einem ‚Eingeborenenbus' anzutreffen. Er macht ihr Komplimente über ihr Aussehen und ihren Männerhut und findet ihre Kopfbedeckung ungewöhnlich für ein Mädchen. Sie beginnt mit ihm über sein Wohnhaus zu sprechen und bezeichnet es als „Chinesenhaus". Am Ende des Hauptgesprächs setzt wiederum das Voice-Over der Erzählerin ein, die erläutert, wer die Chinesen in Vietnam sind:

> Chinese: He is from the financial minority that owns all the popular housing of the colony. He is back from paris, where he had took some business studies. He is the one who is crossing the Mekong that day toward Saigon (Voice Over in *L'Amant* 1992, 00:16:03 - 00:16:22).

Zusätzlich zu dieser Information, die wortwörtlich aus der Romanvorlage von Marguerite Duras stammt und vom Regisseur in den Film übernommen wurde, spricht die Erzählerstimme weiter über die Ankunft des Mannes nach einem Aufenthalt in der Stadt Paris, in welcher er eine Handelsschule besuchte. Die Kamera blickt von einem Winkel rechts neben dem Auto in einer Totale auf die an der Reling stehenden Figuren.

Um den noch übrigen Weg der Fähre zu zeigen, folgt ein Schnitt in eine Weitaufnahme, in deren Hintergrund man minimal die dampfende Fähre wahrnehmen kann. Untermalt wird dieses Bild von der Erzählerstimme, die nochmals betont, dass es dieser Mann ist, um den ihre Erinnerungen von der schicksalhaften Mekong-Überfahrt kreisen. In einer Großaufnahme seines Kopfes samt ihrem Hut im rechten Bildrand fragt er sie, ob sie mit ihm in seinem Auto nach Saigon fahren möchte. Ein Gegenschuss zeigt nun ihren Kopf aus dem Blickwinkel über seiner Schulter und lässt aufgrund ihres Gesichtsausdrucks eine positive Antwort erahnen. Die Fähre ist am Ende ihrer Überfahrt. In einer Totale beobachtet man, wie sich das Wassergefährt ans Ufer bewegt. Dies wird in Abbildung 35 ersichtlich. Die Szene kommt durch dieses, nun geschlossene, Rahmenbild zu einem runden Abschluss.



Abb. 35:
Die Fähre legt am Ufer des Mekong an. Sie ist am Ende ihrer Überfahrt angelangt.

5.3.2 Die zentralen Figuren in *L'Amant* anhand der Überquerung des Mekong

Obwohl sich viele einheimische Vietnamesen auf der Fähre tummeln, liegt der Fokus auf den beiden Protagonisten: das europäische Mädchen und der chinesische Mann.

An dieser Stelle soll nochmals betont werden, dass besonders die Präsentation der filmischen Figuren unwiderruflich im Schatten der retrospektiven Erinnerung des Mädchens als reife Frau gesehen werden muss. Die gesamte Literaturverfilmung unter der Regie von Jean-Jacques Annaud ist sehr eng an die Romanvorlage geknüpft. Das Voice-Over der Frau stammt daher wortwörtlich aus dem Roman *L'Amant*.

Bei näherer Betrachtung des filmischen Szenarios wird deutlich, wie der Regisseur mit Hilfe von Bildern die Worte des Romans auf die Leinwand bringen wollte. Durch die Lektüre der Buchvorlage werden Hintergründe, wie etwa Details zur Kleidung des Mädchens, deutlicher. Das Mädchen trägt ein verwaschenes, gräulich-weißes Damenkleid, das einen starken Kontrast zu ihrem unberührten Jugendkörper bildet. In Abbildung 36 wird ihre äußere Erscheinung veranschaulicht.



Abb. 36: Das Mädchen lehnt an der Reling der Fähre.

Die Haare sind sorgfältig zu Zöpfchen gebunden und werden von blauen Schleifen zusammengehalten. Auf ihrem Kopf trägt sie einen Männerhut, dessen Herkunft sie selbst

nicht mehr genau zuordnen kann. Dieser ungewöhnliche Kopfschmuck ist nicht das einzige Kleidungsstück, das ihre Gesamterscheinung eindringlich von ihrer Umgebung abhebt:

> „[...] unter dem Männerhut ist die unangenehme Winzigkeit meiner Gestalt, dieser Makel der Kindheit, zu etwas anderem geworden. Sie hat aufgehört, eine brutale, fatale Gegebenheit der Natur zu sein. Sie ist, ganz im Gegenteil, zu etwas der Natur Widersprechendem geworden, zu einer Wahl des Geistes, plötzlich, gewollt. Plötzlich sehe ich mich, wie eine andere, wie eine andere gesehen würde, von außen, die allen zur Verfügung steht, allen Blicken zur Verfügung, dem Kreislauf der Städte, der Straßen, des Begehrens anheimgegeben. Ich nehme den Hut, ich trenne mich nicht mehr von ihm, ich habe nun, diesen Hut, der allein meine ganze Erscheinung ausmacht, ich lasse nicht mehr von ihm“ (Duras 1985, 19).

Auch ihre Schuhe sind sehr auffällig, da es sich um abgetragene, zu große Damenschuhe handelt, die mit kleinen Strasssteinchen verziert sind, wie die Abbildung 37 ersichtlich macht. Abgesehen von ihrem eigenwilligen Kleidungsstil betont sie ihr kindliches Gesicht mit zartem, weißem Puder, das ihre helle Hautfarbe zusätzlich unterstreicht. Um ihrem Äußeren eine weitere Besonderheit zu verleihen trägt sie einen leicht verwischten, rötlichen Lippenstift.



Abb. 37: Das Bild zeigt die Füße des Mädchens. Im Hintergrund erkennt man das Auto des Mannes.

Durch die filmischen und literarischen Hintergründe wird erläutert, dass sich das Mädchen in einer Phase ihres Lebens befindet, in der sie die Aufmerksamkeit der Männer das erste Mal wahrnimmt und ihre Sexualität zu erwachen beginnt. Als Europäisch-Stämmige, mit einer weißen Hautfarbe inmitten der vietnamesischen Bewohner, sticht sie allein durch ihren ethnischen Unterschied aus der Menge heraus. Auf ihren vorhergehenden Überquerungen des

Mekong ist dem Mädchen auch eine andere weiße Frau im Gedächtnis geblieben. Fasziniert von dem Gerücht, dass sich ein Mann für diese Frau aus Liebe das Leben genommen hat, versucht sie nun auf der Fähre die Haltung der Frau zu imitieren und lehnt sich deshalb provokant gegen die Reling.

Bei dem männlichen Gegenüber des Mädchens handelt es sich um einen Chinesen. Er ist der Sohn eines Großgrundbesitzers und mit dem Reichtum seiner Familie aufgewachsen. Reisen nach Paris, eine solide Ausbildung und den Genuss, sich Mädchen für gewisse Stunden leisten zu können, gehören zu seinem Alltag. Auf die Fähre gelangt er im Gegensatz zu dem alten heruntergekommenen Einheimischen-Bus, mit seinem blankgeputzten, herrschaftlichen, schwarzen Auto samt Chauffeur.

Er trägt einen beigen Leinenanzug und glänzende, braune Lederschuhe. Ein goldener Ring von seiner Mutter und ein goldenes Zigarettenetui runden sein Auftreten ab, das sich nicht kontrastreicher von den ortsansässigen Vietnamesen abheben könnte. Im Gegensatz zu ihm tummeln sich die restlichen Reisenden barfuß und mit ärmlicher Kleidung auf der Fähre. Dieser äußerliche Unterschied wird in Abbildung 38 verdeutlicht.



Abb. 38:
Der Mann hebt sich durch seine äußere Erscheinung deutlich von den einheimischen Reisenden auf der Fähre ab.

Seine Haare sind streng zurückgekämmt und ein eigenes Schweißtuch demonstriert dem Fußvolk noch mehr seine hohe soziale Stellung. Er wird von den Einheimischen nicht beachtet, was aufgrund von Respekt gegenüber seiner gesellschaftlichen Position geschieht. Auch das Mädchen wagt nur zögerlich einen Blick in seine Richtung. Ihr abweisendes Verhalten gegenüber dem Chinesen, wie sie ihn mit einem leicht abfälligen Unterton

bezeichnet, geht auf ihre Vergangenheit zurück, da ihre Mutter einst all ihre Ersparnisse an die chinesischen Großgrundbesitzer verloren hat. Dieser Umstand erklärt auch sein nervöses Verhalten ihr gegenüber, das auch in der Romanvorlage mit folgenden Worten umschrieben wird: „Seine Hand zittert. Es gibt diesen Rassenunterschied, er ist kein Weißer, er muss ihn überwinden, darum zittert er“ (Duras 1985, 45). Diese schicksalhafte Begegnung in der Hitze über dem Mekong ist das zentrale Schlüsselerlebnis in *L'Amant*.

5.3.3 Szenenanalyse: Die Überquerung des Mekong

Neben der Präsentation der Figuren sind auch die filmischen Stilmittel des Regisseurs essentiell für die Umsetzung der ersten Begegnung des ungleichen Paares.

Auffällig sind die wenigen Schnitte und vor allem die ruhigen Kamerabewegungen, durch welche der Erinnerungscharakter der Erzählerin noch mehr vom Regisseur unterstrichen wird. Durch die langatmigen Bildausschnitte bekommt der Zuschauer einen Einblick in den Kopf der reflektierenden Frau an ihre Jugendzeit, die durch das Voice-Over noch zusätzlich verstärkt wird.

Mit Ausnahme des subjektiven männlichen Blickes aus dem Auto, werden die Bildausschnitte von Annaud durch einen Blickwinkel der Kamera präsentiert, der sich in einer gewissen Distanz zu den Figuren befindet, wie z.B. die Kameraposition außerhalb der Reling. Dieser Abstand zu den Figuren kann als die Erinnerung der Erzählerin an die damalige Zeit gedeutet werden, die schon zu lange zurückliegt, um sich dem Geschehen noch weiter anzunähern.

Auffällig ist außerdem der Einsatz von Großaufnahmen der Füße der Figuren, wobei kein Unterschied im Hinblick auf die Einstellungsgrößen zwischen den abgetragenen Damenschuhen des Mädchens oder den gestriegelten Lederschuhen des Mannes besteht, wie in Abbildung 39 ersichtlich ist. Nicht nur die Kleidung der beiden Hauptfiguren, sondern auch ihre Fußbekleidung trägt wesentlich zur Unterscheidung gegenüber den restlichen Reisenden bei. Zusätzlich erzeugt der Regisseur beim Zuschauer durch die Konzentration auf die Schuhe eine Aufwertung der sozialen Stellung der Figuren im Gegensatz zu den einheimischen Vietnamesen.



Abb. 39:
Das Bild zeigt die Großaufnahme des Lederschuhs des Mannes beim Verlassen seines Autos.

5.4 Szene: Das Junggesellenzimmer

Das Mädchen wird vom reichen Chinesen mit dem Wagen samt Chauffeur vom Pensionat abgeholt. An diesem Vormittag spielt sich das zweite Treffen der beiden ab. Der Wagen bringt sie zum Chinesenviertel der Stadt mit dem Namen Cholon. Sie gehen gemeinsam durch die geschäftigen Straßen von Cholon und gelangen zu einer kleinen Wohnung inmitten des Viertels. Das Voice-Over der Frau begleitet die Autofahrt und den Gang zum Appartement und umschreibt die Eindrücke des Stadtteils. Die Schritte, das Gemurmel, der sich auf der Straße tummelnden Menschen und ein Hahnenschrei bilden die Geräuschkulisse der Sequenz.

Die folgende Szene impliziert den ersten sexuellen Kontakt zwischen der 15-jährigen und dem beinahe doppelt so alten Mann und markiert somit eine weitere Schlüsselszene in Annauds Film *L'Amant*.

5.4.1 Szeneninhalt: Das Junggesellenzimmer [9]

In einer Nahaufnahme betreten zuerst der Mann und dann das Mädchen das sogenannte ‚Junggesellenzimmer'. Sie durchschreiten die blaue Flügeltür und gelangen so in das Innere des Gebäudes. Beide Figuren tragen dieselbe Kleidung wie bei ihrer ersten Begegnung auf der Fähre. Sie sieht sich um. Die Kamera blickt durch einen durchsichtigen Vorhangstoff hindurch, der sich am linken Bildrand befindet. Aus dem Inneren des Zimmers werden die

[9] Timecode: 0:33:04 – 0:41:46

hereinkommenden Figuren präsentiert. Der Mann schließt hinter dem Mädchen die Flügeltür und eine zweite Tür, die das Zimmer in Dunkelheit hüllt. Durch die schmalen Spalten der Klapplamellen der hölzernen Türkonstruktion fallen wenige Lichtstrahlen von der Straße her in den Raum. Auch die Geräuschkulisse des Viertels erscheint nun sehr gedämpft.

In einer Totale bekommt der Zuschauer einen Eindruck über den gesamten Raum. Beide Figuren stehen an der Tür, wie in Abbildung 40 veranschaulicht wird. Die Kamera überblickt von einer Ecke des Zimmers das Geschehen. Das Junggesellenzimmer besteht unter anderem aus einem kleinen erhobenen, offenen Eingangsbereich. Auf der einen Seite des Raumes steht ein Bett, auf der anderen Seite befinden sich zwei Stühle und ein Tisch. Das Mobiliar ist auf das Wesentliche beschränkt, wobei der Mann betont er hätte die Möbel nicht ausgesucht. Die beiden betreten den Hauptwohnraum.



Abb. 40: Der Mann und das Mädchen stehen im Eingangsbereich des Junggesellenzimmers.

In einer amerikanischen Einstellung wird das sich im Zimmer umsehende Mädchen gezeigt. Hinter ihr steht das Bett. Aus dem Off hört der Zuschauer die Stimme des Mannes, der ihr erläutert, worum es sich beim Junggesellenzimmer handelt. Laut ihm dient dieser Raum jungen reichen Chinesen dazu, eine Möglichkeit zu haben, sich mit ihren Geliebten zu treffen, um ihre sexuellen Triebe hinter den verschlossenen Türen auszuleben.

Es beginnt ein Gespräch zwischen den Figuren. Das Mädchen fragt ihn, ob er viele Geliebte habe. Es folgt ein Gegenschuss auf den Mann in einer amerikanischen Einstellung. Er reagiert

ein wenig verhalten auf ihre Frage und möchte im Gegenzug wissen, ob ihr die Vorstellung über die Existenz seiner Liebhaberinnen gefällt. Die Kamera präsentiert nun das Mädchen in der amerikanischen Einstellung. Sie bejaht seine Frage. Es erfolgt ein schneller Rückschnitt auf den Mann in einer Nahaufnahme.

Er setzt sich auf einen der Stühle und will von ihr den Grund wissen, warum sie ihn hierher begleitet hat. Ein Gegenschuss auf sie in einer Nahaufnahme erfolgt. Das Mädchen sagt sie kenne den Grund ihres Folgens nicht und wäre noch nie in solch einem Zimmer gewesen. In einer neuerlichen Nahaufnahme des Mannes spricht er über seine Angst, sie nicht nur körperlich zu begehren, sondern sie darüber hinaus lieben zu können. Ein kurzer Schnitt auf ihren Blick in einer Nahaufnahme mit anschließendem Rückschnitt auf den sitzenden Mann erfolgt. Er steht auf und nimmt die Zimmerschlüssel in die Hand, wobei die Kamera seinen Bewegungen Richtung Tür folgt. In einer Nahaufnahme versucht das Mädchen ihn davon abzuhalten zu gehen und meint, dass es ihr lieber wäre er würde sie nicht lieben. Sie verlangt von ihm dasselbe zu tun, was er für gewöhnlich auch mit anderen Frauen in diesem Raum macht. In einer amerikanischen Einstellung dreht er sich zu ihr um und möchte nochmals die Bestätigung von ihr, dass sie die körperliche Vereinigung mit ihm auch wirklich will. Um ihm zu beweisen, dass es ihr mit ihrem Entschluss ernst ist, nimmt sie in einer Nahaufnahme ihren Männerhut ab und bejaht ihre Entscheidung. In einem Rückschnitt auf den Mann, der in einer amerikanischen Einstellung präsentiert wird, beobachtet der Zuschauer, wie er die Schlüssel des Zimmers zurücklegt, nickt und zu ihr blickt.

Wie zuvor steht das Mädchen in einer Nahaufnahme im Raum. Man hört die Schritte des Mannes, der von links ins Bild kommt. Er lässt sich vor die 15-jährige auf die Lehne eines Stuhls nieder und meint er wüsste, dass sie ihn niemals lieben würde. Sie antwortet, dass sie es nicht wisse und verlangt von ihm das Übliche zu tun.

Die Figuren werden zu diesem Zeitpunkt der Szene wieder in einer Totale aus dem Winkel der Zimmerecke präsentiert. Es erfolgt ein Head and Shoulders Close-up auf den Mann, das über ihre linke Schulter hinweg gezeigt wird. Er zieht sie zu sich heran. Ein Gegenschuss zeigt das Mädchen, das in der gleichen Einstellung auf den Mann blickt. Der Rückschnitt in das Head and Shoulders Close-up des Mannes zeigt ihn, wie er ihr mit beiden Händen das Kleid von ihrem Körper streift.

Nun setzt das Voice-Over der Erzählerin ein, die das Geschehen kommentiert. In der nächsten Einstellung sieht der Zuschauer den Kopfteil des Bettes. Der Mann kommt mit dem nackten Mädchen in seinen Armen ins Bild und legt die 15-jährige behutsam auf die weißen Laken, wie in Abbildung 41 ersichtlich wird. Die Kamera entfernt sich von den Figuren und zeigt beide als Ganzes. Auch der Großteil des Bettes ist in dieser Halbtotale zu sehen. Er zieht seine Sakkojacke aus und beugt sich über die 15-jährige. Hier schaltet sich wiederum das Voice-Over der Erzählerin ein. Er setzt sich wieder auf, weil er moralische Skrupel aufgrund ihres jungen Alters hat. Die Kamera fährt wieder näher an ihn heran, bis er in einer Nahaufnahme zu erkennen ist. Das Mädchen setzt sich auf. Die Erzählerin beschreibt die Gründe seines Zögerns.



Abb. 41: Der Mann legt das nackte Mädchen behutsam auf die weißen Laken des Bettes im Junggesellenzimmer.

Eine Großaufnahme von beiden Köpfen im Profil wird gezeigt, wie in Abbildung 42 veranschaulicht wird. Eine weitere Großaufnahme ihrer Hände präsentiert wie das Mädchen sein Hemd aufknöpft. Ein Rückschnitt zeigt wiederum die Großaufnahme der Köpfe und seine Reaktion auf ihr Tun. Ein neuerlicher Schnitt auf sein offenes Hemd und seine Brust erfolgt. Anschließend fokussiert der Regisseur den Kopf des Mädchens am Hals des Mannes, wie Abbildung 44 veranschaulicht. Ihre Blicke auf seinen Körper werden von der Kamera in einer Großaufnahme festgehalten. In einer Nahaufnahme des männlichen Oberkörpers streicht sie über seine Haut. Das Voice-Over kommentiert nach wie vor das Geschehen. Sie fährt mit

einer Hand in seine Hose. Eine Großaufnahme zeigt ihr Gesicht in einem Profile Shot. Ein Rückschnitt auf ihre streichelnde Hand erfolgt. Danach sieht der Zuschauer die Großaufnahme seines Gesichts in einem Profile Shot.



Abb. 42:
Das Mädchen und der Mann berühren sich das erste Mal auf diese leidenschaftliche Weise.

Die Kameraposition zeigt das Mädchen nun in einem Head and Shoulders Close-up. Der Kopf des Mannes kommt vom linken Bildrand hinzu. Er zieht sein Hemd aus. In einer Großaufnahme küssen sie sich. Die beiden bewegen sich anschließend nach unten und somit aus dem Bild.

Ein harter Schnitt zeigt das Junggesellenzimmer von außen. Ein Schuster sitzt in einer Halbtotale im rechten Bildabschnitt und flickt Schuhe.

Ein Rückschnitt erfolgt auf die Halbtotale, in der das Bett und die Liebenden gezeigt werden. Der Mann befindet sich nackt auf dem Mädchen. In einer Großaufnahme sieht der Zuschauer über die rechte Schulter des Mannes. Die Kamera blickt in einer Aufsicht auf das stöhnende Mädchen hinunter. Ein Rückschnitt auf die Halbtotale der Beiden erfolgt.

Ein harter Schnitt auf die gegenüberliegende blaue Wand des Zimmers erfolgt. Der Geschlechtsakt ist vorbei. Die Geräusche, die von der Straße kommen, sind lauter zu hören. Das Voice-Over der Erzählerin setzt an dieser Stelle wieder ein. Die Erzählerin spricht über das Junggesellenzimmer und bezeichnet es als „The place of distress“. Die Kamera schwenkt horizontal auf das Bett, auf dem beide nackt nebeneiner liegen. Im unscharfen Vordergrund stehen zwei kleine Bonsaibäumchen, durch deren verdorrte Blätter der Zuschauer blickt. Eine Großaufnahme des Gesichts des Mädchens erfolgt. Die Erzählerstimme spricht immerfort. Aus der Vogelperspektive von der Decke des Raumes herab, überblickt der Zuschauer in

einer Totale das Zimmer und nimmt beide Ruhenden am Bett wahr, wie in Abbildung 43 ersichtlich wird.



Abb. 43:
Aus der Vogelperspektive blickt die Kamera auf das Mädchen und den Mann.

In einer Nahaufnahme werden das Mädchen und der neben ihr schlafende Mann präsentiert. Sie sieht sich im Zimmer um. Die Erzählerin beschreibt weiter die Erinnerungen, die sie an diesen Raum hat. In einer Totale wird dem Zuschauer die linke Seite des Bettes, als auch das restliche Zimmer gezeigt. Die Liegenden sind im Profil zu sehen. Das Mädchen dreht sich in Richtung Kamera. Er erwacht. In einer Großaufnahme blickt der Zuschauer auf das Mädchengesicht in einem Profile Shot. Die Kamera präsentiert das Gesicht der 15-jährigen wie bereits zuvor aus einer Aufsicht. Sein Kopf kommt aus dem linken Bildrand hinzu. Er flüstert ihr ins Ohr und will wissen was sie denkt. Ihr Gesicht ist von ihm abgewandt. Die Erzählerstimme stoppt hier. Sie antwortet ihm: „They are dead“ (Das Mädchen in: DVD *L'Amant* 1992, 00:41:39). Eine Nahaufnahme der beiden Bonsaibäumchen erfolgt, von denen das Mädchen gesprochen hat. Die Einstellung der Pflanzen wird in Abbildung 44 ersichtlich.



Abb. 44:
Die verdorrten Bonsaibäumchen im Junggesellenzimmer.

5.4.2 Szenenanalyse: Das Junggesellenzimmer

Die Szene über das Junggesellenzimmer stellt einen weiteren Schlüsselpunkt von Annauds Film dar.

Im Vorgespräch zwischen dem Regisseur der filmischen Adaption und der Autorin der Romanvorlage Marguerite Duras, sprechen die Künstler auf der einen Seite über die Erzählstränge der Geschichte und auf der anderen Seite über die Thematik des sexuellen Aktes zwischen dem Mädchen und dem Mann. Beide Bereiche wurden bei der filmischen Umsetzung auf eine besondere Weise von Jean-Jacques Annaud verarbeitet. In Annauds Film laufen verschiedene Stränge der Story parallel ab. Zum einen wird das Leben des Mädchens außerhalb von Saigon dargestellt. Es handelt sich dabei um den Ort Sadec, in dem ihre Mutter und ihre beiden Brüder leben. Zum anderen handelt die Geschichte von den Aufenthalten der 15-jährigen im Pensionat in der Stadt Saigon. Die beiden Orte sind geographisch durch den Fluss Mekong getrennt, werden aber auch innerhalb der Erzählung als unterschiedliche Stränge gehandelt.

Für den Regisseur ist das erste sexuelle Treffen der Figuren im Junggesellenzimmer der essentielle Moment in welchem die Bahnen der Geschichte aufeinandertreffen. Auch im Roman und somit für die Autorin Marguerite Duras ist diese Szene außergewöhnlich, weil es sich um die erste fleischliche Begegnung der Europäerin und des Asiaten handelt. Die Verbindung des geheimen Raumes und des sexuellen Aktes zwischen dem Mann und dem Mädchen leitet einen neuen Strang der Geschichte ein.

Die Ereignisse innerhalb des Junggesellenzimmers werden vor den anderen Menschen geheim gehalten. Der zentrale Stoff von *L'Amant* besteht aus den heimlichen Treffen in der Abgeschiedenheit der restlichen Welt. Dieses Zimmer stellt den Ort dar, an dem es für die Figuren möglich wird sich zu lieben. Neben dem Bett als zentralen Punkt des Raumes gibt es außerdem noch das Innere des Autos, in dem weitere Heimlichkeiten stattfinden und von den zentralen Figuren ausgelebt werden. Annaud betont außerdem den hohen Stellenwert der Nacht, in der die Treffen zum größten Teil stattfinden. Essentiell ist hier der Symbolcharakter von geschlossenen, dunklen Räumen, in denen alles möglich erscheint. Die Autorin bezeichnet diese Orte des Versteckens als eine Art „Blase" oder „Kokon" (vgl. Duras Interview 1990).

Der Regisseur präsentiert die Außenseite, als auch die Innenseite der Garçonnière gänzlich in einer blauen Farbe. Diese Farbe lässt auf das Elternhaus des chinesischen Mannes schließen. In der Szene von der Mekong-Überfahrt wird vom Mädchen erwähnt, dass er in einem blaugekachelten Haus wohnt. Im Roman enthält das Zimmer blaue Balustraden. Außer diesem Verweis auf die blaue Farbe sind keine weiteren Details zur Wandbemalung zu finden. Annaud hat diese Informationen aufgenommen und Blau zur dominierenden Kolorierung des Junggesellenzimmers gemacht. Interessant ist der Aspekt der Farbsymbolik dieser überwiegenden Farbe. In Abbildung 47 wird nochmals das Blau der Wände in der Garçonnière verdeutlicht.

Die Pädagogin und Psychologin Prof. Dr. phil. Ingeborg M.C. Prosch-Brückl hat sich in ihrem Buch *Farbsymbolik* mit dem Bedeutungsgehalt von Farben auseinandergesetzt und findet unterschiedliche Ansätze, um die Farbe Blau zu betrachten. Neben der Bedeutung von Blau als Farbe der Götter, impliziert diese Farbe auch die Königswürde und den Adel (vgl. Prosch-Brückl 1989, 60). Im Hinblick auf den chinesischen Mann kann diese Auslegung als Präsentation des Reichtums seiner Familie gesehen werden.

Neben der Symbolik von Blau als Sinnbild für Treue, beinhaltet sie auch eine dunkle, dämonische Ansichtsweise. Die Filmwissenschaftlerin Dr. Susanne Marschall bezeichnet in ihren Ausführungen mit dem Titel *Farbe im Film,* Blau als wichtigste Farbe des Todes neben Rot (vgl. Marschall 2005, 60). Des Weiteren führt die Autorin Folgendes über die Farbbedeutung in diesem spezifischen Fall an: „Filmästhetisch gilt Blau als Farbe der Nacht, der Kälte, des Dämonischen, des Todes, der Erinnerung, der Trauer, der Melancholie“ (61). Die Nacht ist in *L'Amant* die Zeit, an der sich die Liebenden treffen. Der chinesische Mann muss sich damit abfinden, keine Gegenliebe vom Mädchen zu erhalten und geht immer mehr an seiner Sehnsucht nach ihr zugrunde: „Niedergeschlagenheit, Traurigkeit, Trübsal scheinen ihre Beschaffenheit mit der Farbe Blau tu teilen, sie sind starke und undefinierbare Gefühle, besitzen wie Himmel und Meer keinen festen Umriss“ (61).

Auch die Symbolik des Meeres in Verbindung mit der blauen Kolorierung des Zimmers ist in dieser Szene essentiell. Das Voice-Over spricht über die Gedanken des Mädchens nach dem Geschlechtsakt: „The sea, I thought, the immencity“ (Das Voice-Over in: DVD *L'Amant* 1992, 00:41:16- 00:41:22). In der Assoziation von Blau als Farbe des Meeres erschließt sich

bei der Autorin Prosch-Brückel der Ausdruck für das Unbewusste und der Seele. (vgl. Prosch-Brückel 1989, Filmwissenschaftlerin Marschall führt hingegen neben dem Wasser als Fruchtbarkeitselement, vor allem dessen vernichtende Wirkung auf Mensch und Tier an: „Es bewirkt Sintfluten, Überschwemmungen und Schiffsuntergänge, nimmt den Ertrinkenden den Atem und ist unberechenbar in seiner entfesselten Kraft“ (Marschall 2005, 63). Marschall behandelt vor allem die Assoziation vom Tod im tiefen Blau des Meeres. Die Todessymbolik kann in dieser Szene meinen, dass die Figuren durch die erste fleischliche Begegnung einen Punkt überschritten haben, an dem es kein Zurück mehr gibt. Der Mann ist nun gänzlich in den Liebesfängen des Mädchens und auch die 15-jährige möchte nicht mehr von ihm lassen.

Neben den genannten Bedeutungen der Farbe Blau führt die Psychologin Prosch-Brückel ein weiteres Sinnbild in Bezug auf diesen Farbton an. Sie beschreibt Blau als die Farbe der Jungfrauen (vgl. Prosch-Brückl 1989, 62). Das Mädchen wird im Junggesellenzimmer vom chinesischen Mann entjungfert. Die Erzählerin spricht nach dem Geschlechtsakt von einer Art Fallenlassen der 15-jährigen in dieses meeresartige Blau inmitten der Hitze und der Geräusche der Stadt.

Neben all diesen Deutungsvarianten von Jean-Jaque Annauds Film ist eine Assoziation besonders wichtig: Blau als Farbe der Unsterblichkeit (vgl. 60). Die Autorin Prosch-Brückel führt die Beschreibung der Farbe Blau als ein Unsterblichkeitssymbol in Bezug auf dessen Bedeutung im Chinesischen an. Hier lässt sich wiederum die Linie zum chinesischen Mann ziehen, der das Mädchen an diesen Ort geführt hat. Unsterblichkeit impliziert die Ewigkeit und das Grenzenlose. Der Mann hat seiner 15-jährigen die Türen zu einem Ort geöffnet, in dem es keine Tabus gibt und in dem alles möglich erscheint. Das Blau der Wände wird in Abbildung 45 ersichtlich.



Abb.45:
Das Mädchen spricht mit dem Mann über die Liebe. Besonders hier fällt das Blau der Wände ins Auge. Die Figuren heben sich durch ihre helle Bekleidung deutlich von diesem Farbton ab.

Die Autorin betont außerdem die Stille im Junggesellenzimmer. Diese Ruhe steht im Gegensatz zu dem bunten Treiben auf den Straßen des Chinesenviertels. Der Regisseur hat den Aspekt der veränderten Geräuschkulisse durch das Schließen der Tür hervorgehoben und so den Fokus auf das Innere des Raumes gelegt. Mit dem Akt des Schließens wird auch der Straßenlärm gedämpft. Während des Liebesaktes herrscht nahezu Stille. Erst nach dem Geschlechtsverkehr werden die Straßengeräusche wieder deutlicher wahrnehmbar.

Das Voice-Over der Erzählerin beschreibt die Erscheinung des Zimmers, als auch die Gedanken des Mädchens beim sexuellen Akt und danach. In der Romanvorlage schreibt die Autorin aus der subjektiven Position, als auch in der dritten Person über sich selbst. Dieses Stilmittel hat der Regisseur auch in der filmischen Version des literarischen Stoffes ersichtlich gemacht. Die Stimme des Voice-Overs ist ein Zusatz zur Geschichte, die dem Zuschauer weitere Informationen zum aktuellen Geschehnis liefert. Durch diese Erläuterung werden die Handlungen der Figuren nachvollziehbarer und auch detailreicher für den Zuschauer.

Das Voice-Over ist besonders in der Liebesszene zwischen dem Mädchen und dem Mann essentiell für die Geschichte. Die erste Vereinigung der verbotenen Liebe bildet den Kern des literarischen Stoffes von Duras. Die zärtlichen Berührungen des Mädchens werden in Großaufnahmen gezeigt. Das Voice-Over beschreibt ihr Handeln. Für die Autorin Duras war es sehr wichtig, dass besonders in dieser Szene deutlich wird, dass die Initiative vom Mädchen ausgeht. Aus diesem Grund ist hier die Erzählerstimme unerlässlich.

Annaud stellt den Geschlechtsakt selbst sehr offensichtlich dar, was bei der Veröffentlichung von *L'Amant* für Diskussionsstoff sorgte. Seine explizite Darstellung von Sex brachte ihm von der *Motion Picture Association of America* ein NC-17-Rating ein. Dies bedeutet ein Verbot für Zuschauer unter 17 Jahren (vgl. Website *MPAA*). Annaud wollte diesen Beschluss nicht auf sich sitzen lassen und erklärte, dass es sich zwar um eine deutliche Darstellung des Liebesaktes handle, jedoch der Schwerpunkt auf dem Ausdruck der Liebe zwischen den Figuren liegt (vgl. Annaud in: Galbraith 1992, 2). In einem Interview mit der *Los Angeles Time* konkretisierte er seinen Standpunkt noch zusätzlich: "I have two teen-age daughters of the age of the girl on screen and I wanted them to know that they have been conceived in an intense moment of pleasure" (ebda.). Der Regisseur erwirkte eine Änderung der filmischen Bewertung auf ein R-Rating, das unter 17-jährigen unter Aufsicht von Erwachsenen erlaubt,

den Film zu sehen (vgl. Website *MPAA*). Interessant zu den Liebesszenen ist außerdem der Aspekt, dass dem Regisseur aufgrund religiöser Ansichten verboten wurde, die Sexszenen in Vietnam zu drehen, weswegen diese nach dem vietnamesischen Dreh im Nachhinein in Sound Stages in Paris aufgenommen wurden.

Bevor es zu dem Geschlechtsakt zwischen den Figuren kommt, ist besonders die Annäherung der beiden wichtig für die Story. Auffällig ist hier die Kameratechnik, die der Regisseur in seinem Film eingesetzt hat. Je näher sich die Figuren kommen und je intimer das Geschehen wird, desto größer werden die Körper der beiden von der Kamera erfasst. Das anfängliche Zögern und Zurückweichen des Mannes löst automatisch eine Kamerabewegung aus, die sich von den Figuren distanziert. Die Liebkosungen und der Liebesakt selbst werden vom Regisseur in Nah- und Großaufnahmen präsentiert.

Der Autorin war es ein großes Anliegen, dass Annaud die intensive Emotion zwischen den Figuren und die Offenherzigkeit der beiden im Film realisiert. Der Liebesakt auf der Leinwand sollte genau so weit gehen, wie in der literarischen Vorlage. Nach den Worten der Autorin sollte der Zuschauer trotzdem imstande sein zu träumen. Für Marguerite Duras ist das ‚Dazwischen', d.h. der Weg zur Intimität, wichtiger als der Liebesakt selbst (vgl. Duras Interview 1990).

Die explizite sexuelle Darstellung im Film zeugt jedoch von einer Konzentration auf den sexuellen Akt an sich. In dieser Intensität des Geschlechtsakts drückt Annaud die Leidenschaft der Liebe aus, die diese ungewöhnliche Beziehung impliziert.

Die Szene im Junggesellenzimmer soll sowohl eine Mischung aus Schrecken, Verzweiflung als auch eine Art Spiel der Figuren ausdrücken (vgl. Duras Interview 1990). Die negativen Aspekte, wie die Verzweiflung, gehen auf die Formulierung in Duras Roman zurück: „Es ist ein Ort des Elends, des Scheiterns" (Duras 1985, 60). Mit dieser Umschreibung meint die Autorin die Hingabe des Mannes zu einem Mädchen, das er liebt ohne Gegenliebe zu erhalten. Die verdorrten Bonsaibäumchen im Zimmer starben durch die große Hitze, welche im Raum herrscht. Die toten Pflanzen können aber auch als ein Symbol für die Zerstörung des Mannes durch das Mädchen gesehen werden, da er allmählich an der einseitigen Liebe zugrunde geht. Nachdem der Geschlechtsakt zwischen den Figuren vollzogen ist, antwortet

die 15-jährige auf die Frage was sie denke mit den Worten: „They are dead“ (Das Mädchen in: DVD *L'Amant* 1992, 00:41:39). Mit diesen Worten schließt die Szene. Annaud hat hier die Symbolkraft der Bäumchen eingesetzt, um die Stimmung des geheimen Ortes auf die Leinwand zu bannen.

5.5 Szene: Der Abschied

Diese Szene präsentiert das Ende der Zeit des Mädchens in Saigon und somit den vorläufigen Schlussstrich der Beziehung zu dem chinesischen Mann. Gemeinsam mit ihrer Mutter und ihrem jüngeren Bruder verlassen sie den Hafen der Stadt auf dem Ozeandampfer *Alexandre Dumas* in Richtung Paris. Das Schiff wurde nach dem gleichnamigen französischen Schriftsteller und Historiker benannt, der unter anderem für seinen Roman *The Three Musketeers* bekannt wurde (vgl. Website *The Literature Network*).

5.5.1 Szeneninhalt: Der Abschied [10]

Eine Panoramaeinstellung eröffnet die Abschiedsszene des Films, wie in Abbildung 46 ersichtlich ist. Der Fluss Mekong steht im Zentrum des Bildes. Viele Schiffe befinden sich am Wasser. Auch der Hafen der Stadt Saigon ist zu erkennen.



Abb. 46:
Der Hafen von Saigon in einer Panoramaeinstellung.

In einer Großaufnahme dampft ein Schornstein des Ozeanriesen. Das nächste Bild zeigt in einer amerikanischen Einstellung das Mädchen an der Reling lehnen. Sie blickt ans Ufer und

[10] Timecode: 01:41:38 – 01:44:59

wird, wie bei der Mekong-Überfahrt, in einer Untersicht gezeigt. Die Kamera präsentiert sie aus der linken Ecke des Bildes und ist außerhalb des Schiffes positioniert. Eine Halbtotale präsentiert die Familie an Deck des Schiffes. Mutter und Bruder stehen in einer gewissen Distanz zu der 15-jährigen. Alle drei Figuren blicken nachdenklich auf die Stadt. Die nächste Einstellung zeigt die gesamte rechte Seite des Ozeandampfers und einen Teil des Anlegeplatzes. Der Schriftzug ‚Alexandre Dumas' ist gut erkennbar, wie die Abbildung 47 veranschaulicht. In einer Großaufnahme sieht der Zuschauer eines der Schiffsseile, das von einem kleineren Boot im Hintergrund des Bildes gezogen wird, um den Ozeanriesen vom Steg loszumachen. Der nächste Shot zeigt in einer Totale das abfahrende Schiff. Es entfernt sich allmählich vom Steg.



Abb. 47:
Das Bild zeigt die rechte Seite des Ozeandampfers mit der Aufschrift „Alexandre Dumas".

Viele Menschen stehen an Land und wohnen dem Geschehen bei. Aus der Vogelperspektive fängt die Kamera die winkenden Menschen am Ufer ein. Auffallend ist die durchgehend helle Kleidung der Figuren. Eine Totale zeigt das wegfahrende Schiff in der linken Bildhälfte, wohingegen rechts ein Teil des Hafens zu sehen ist. Im Zentrum des Bildes stehen die winkenden Menschen. Im Vordergrund befinden sich Sandsäcke über welche die Kamera blickt. In Abbildung 48 wird das Bild des abfahrenden Schiffes gezeigt.



Abb. 48:
Das Schiff fährt allmählich ab. Die zurückbleibenden Menschen winken den Reisenden zum Abschied.

Die Kamera befindet sich in dieser Einstellung nun an Deck des Schiffes. In einer Nahaufnahme stehen Mutter und Sohn an der Reling. Links von ihnen, in einem gewissen Abstand, lehnt sich das Mädchen an die Reling. Die Kamera bewegt sich hinter ihren Familienmitgliedern vorbei und nähert sich der 15-jährigen an. Auch andere Reisende in weißen Gewändern tummeln sich an Deck. Zu diesem Zeitpunkt setzt das Voice-Over der Erzählerin ein. Sie beschreibt die momentane Gefühlssituation des Mädchens. Die Kamera bewegt sich immer näher zu ihr hin und verharrt hinter ihr. Wie in Abbildung 49 präsentiert, wird die Jugendliche in einer Rückenansicht gezeigt,. Der Zuschauer beobachtet die Bewegung des Schiffes durch den vorbeiziehenden Hintergrund des Bildes, das von den winkenden Menschen am Ufer geprägt ist. In einer Totale wird vom Regisseur die Ufernahe-Seite des Ozeandampfers gezeigt. Auch die Reisenden winken den Zurückgebliebenen. Sehr klein erkennt man das Mädchen an der Reling stehen. Eine leise, nicht-diegetische Melodie setzt ein.



Abb. 49:
Das Mädchen steht an Deck des Ozeandampfers und blickt in Richtung Ufer.

Eine Großaufnahme von ihr folgt, die ihren veränderten Blick einfängt. Die Kamera ist wie zu Beginn außerhalb des Schiffes positioniert und zeigt das Mädchen in einer Untersicht, wie in Abbildung 50 erkennbar wird. In der nächsten Einstellung, einer Totale, sieht der Zuschauer in der rechten Bildhälfte die gestapelten Sandsäcke. Links gehen Hafenarbeiter ihren Verpflichtungen nach. Die Bewegung des Schiffes ist zugleich die Bewegung der Kamera. Die Musik steigt kontinuierlich mit dem Erscheinen des schwarzen Wagens an, der hinter den Säcken positioniert ist. Ein Rückschnitt auf das Close-Up des Mädchens erfolgt. Die Kamera wechselt in die Position an Deck, hinter das Mädchen. Im Fokus des vorbeiziehenden Schiffes steht das Hafenufer, auf dem das Auto zurückbleibt.



Abb. 50:
In einer Untersicht wird das Mädchen bei ihrem Blick zum Wagen des Mannes präsentiert.

Im Hintergrund ist unscharf die 15-jährige zu erkennen. Die Kamera bewegt sich von ihrem Körper weg, bis nur nur noch der Hafen zu sehen ist. Nun setzt auch das Voice-Over der Erzählerin ein. Sie bestätigt die Anwesenheit des Mannes bei der Abfahrt. Die Kamera zoomt leicht an das Auto heran. Ein Schnitt zeigt das Mädchen an der Reling stehen. Sie wird in einer Halbtotale aus der Position außerhalb des Dampfers präsentiert und blickt zu ihm. Neben ihr winken Menschen. Die Erzählerin spricht in der dritten-Person über die 15-jährige und kommentiert, dass sie sich in derselben Weise wie bei ihrer ersten Begegnung auf die Reling stützt. Die Kamera bewegt sich von dem Mädchen weg. Ein Rückschnitt auf eine Totale des Ufers samt Auto erfolgt.

Die nächste Einstellung präsentiert die rechte Seite des Dampfers auf dem Mekong. Ein Rückschnitt auf das Ufer erfolgt. Das Auto ist nicht mehr zu erkennen. Eine Großaufnahme fängt den Blick des Mädchens ein. Die Voice-Over Stimme ist genauso wie die Melodie noch immer zu hören. In einer Totale befindet sich nun im Vordergrund der Abfahrtssteg, auf dem die zurückbleibenden Leute stehen. Im Hintergrund sieht man das kleiner gewordene Schiff.

Eine Panoramaeinstellung des Ozeandampfers auf dem Meer erfolgt. In der nächsten Einstellung sieht man das Wasser des Meeres aus der Position vom Deck des Schiffes. Schwarzer Rauch aus den dampfenden Schornsteinen erfüllt die Luft. Eine weitere Panoramaeinstellung zeigt das Schiff nachts auf dem Meer, wie Abbildung 51 zeigt. Im Bild ist außerdem der hellleuchtende Mond zu sehen. Dieser Shot bildet den fließenden Übergang zu der nachstehenden Szene und präsentiert das Ende des Abschieds von Saigon.



Abb. 51: Der Ozeandampfer auf dem Meer. Über ihm der leuchtende Mond.

5.5.2 Szenenanalyse: Der Abschied

In dieser Szene verlässt das Mädchen samt ihrer Mutter und ihrem jüngerem Bruder auf einem großen Ozeandampfer den Hafen von Saigon. Hierbei handelt es sich um eine Schlüsselszene des Films, da der Moment der Abreise zugleich das Ende der Zeit in Saigon und somit auch das Ende der Beziehung zu ihrem chinesischen Geliebten bedeutet.

Der Ozeandampfer ist der zentrale Schauplatz in der Abschiedsszene, in welcher das Mädchen Saigon in Richtung Paris verlässt. Diese Szene stellte sich als eine der technisch Aufwendigsten des gesamten Films heraus. Der Regisseur lies ausgewählte Mitarbeiter auf der ganzen Welt nach einem passenden, gut erhaltenen Schiff aus den Zwanziger Jahren suchen. Spezialisten bereisten Südamerika, Australien und die Sowjetische Union um das bestgeeignetste Schiff zu finden. Auf der asiatischen Insel Zypern wurden sie fündig. Das Schiff wurde unbeschadet nach Saigon gefahren, um für die Dreharbeiten eingesetzt zu werden. Neben der Beschaffung des Schiffes stellte auch die Findung des passenden schwarzen Autos eine Herausforderung dar. Bei dem Gefährt handelt es sich um einen Wagentyp, von dem nur noch wenige existieren. Er wurde nach einer weltweiten Suche in Seattle (USA) entdeckt und für Studioaufnahmen per Flugzeug nach Paris geflogen.

Die Abschlussszene der Zeit in Saigon stellt in ihrer filmischen Umsetzung das Ende der Rahmenhandlung dar, die mit der Begegnung auf der Fähre begann. Annaud verwendet in dieser Szene dieselben Einstellungen wie zuvor auf der Fähre. Dazu gehören die

Panoramaeinstellungen der Wassergefährte. Die Panoramaeinstellungen von Fähre und Ozeandampfer im Vergleich wird in Abbildung 52 und Abbildung 53 ersichtlich.



Abb. 52:
Der Ozeandampfer am Meer.

Abb. 53:
Die Fähre am Mekong.

Auch die Untersicht des Mädchens wird in derselben Positionierung der Kamera mit dem Blickpunkt außerhalb der Reling in beiden Szenen auf die gleiche Weise präsentiert. Der Regisseur erschafft durch den Einsatz der gleichbleibenden Kameraeinstellungen in der Mekong-Überfahrt und der Abschiedsszene auf dem Ozeandampfer eine in sich stimmige und geschlossene Rahmenhandlung: So wie sich die Figuren kennenlernen, so trennen sich auch ihre Wege wieder. In Abbildung 54 und Abbildung 55 wird dieser Vergleich deutlich.



Abb. 54:
Das Mädchen steht auf der Fähre.

Abb. 55:
Das Mädchen auf dem Ozeandampfer.

Neben den ähnlichen Einstellungsgrößen und Blickwinkeln der Kamera trägt das Mädchen auch die exakt gleichen Kleidungsstücke und die Frisur wie auf der Mekong-Überfahrt. Sie positioniert sich zum Abschied für den Mann, wie bei ihrer ersten Begegnung auf der Fähre. Dies ist in Abbildung 56 ersichtlich. Das Voice-Over der Erzählerin beschreibt die unterdrückte Traurigkeit des Mädchens über den Abschied.



Abb. 56:
Das Mädchen nimmt dieselbe Position, wie bei der Mekong-Überfahrt.

Als das Mädchen den Wagen ihres Liebhabers am Ufer erkennt, setzt die untermalende nicht-diegetische Musik ein. Die ruhige, zerbrechlich wirkende, aber hoffnungsvoll klingende Melodie wird als Leitmotiv mit der Geschichte der Figuren in Verbindung gebracht. Durch die kontinuierlich ansteigende Musik in Verbindung mit dem Blick des Mädchens zum Auto wird die dargestellte Gefühlswelt der 15-jährigen noch zusätzlich versinnbildlicht. Das Voice-Over der Erzählerin verstummt im Augenblick des Erkennens des Wagens. Danach setzt es wieder ein und kommentiert in der dritten Person das Geschehen.

Neben den Schiffsgeräuschen und der Melodie enthält die Szene außerdem die Stimmen der anderen Reisenden und der zurückbleibenden Menschen an Land. Im Hinblick auf deren Erscheinung ist die durchgehend helle Farbe ihrer Kleidung auffallend. Das Bild der winkenden Leute am Ufer des Mekong wirkt wie ein Bild einer idyllischen Postkarte aus den späten Zwanzigern. Erkennbar wird dies in Abbildung 57. Annaud hat besonders bei der Wahl der Farben der Kostümierung das Poetische der Literatur visualisiert. Die Farbe Weiß dominiert das Erscheinungsbild der verabschiedenden Menschen. In dieser Szene hat der Regisseur einen Farbton gewählt, der eine tiefe Bedeutung im Chinesischen hat. Psychologin und Pädagogin Ingeborg M.C. Prosch-Brückl schreibt Weiß die Bedeutung von Trauer in China zu (vgl. Prosch-Brückl 1989, 87). Bei chinesischen Beerdigungen überwiegt die weiße

Farbe. Es handelt sich in dieser Szene um den Abschied zwischen dem Mädchen und dem chinesischen Mann. Die 15-jährige versucht zwar ihre Tränen zu verbergen, doch die gesamte Sequenz ist unter den Mantel der Trauer gehüllt. Der Regisseur hat dieses Gefühl der beiden Liebenden, die sich gegen ihren Willen trennen müssen, auch in der Kostümierung der restlichen Anwesenden visualisiert und ein poetisches Bild der Trennung erschaffen.



Abb. 57:
Die Menschen am Ufer winken den Reisenden des Ozeandampfers.

Die Liebe der beiden Hauptfiguren beginnt mit der Fahrt des Mädchens in die Stadt Saigon. Dort leben sie im Geheimen ihre Leidenschaft aus. In der Abschiedsszene fährt das Mädchen auf dem Ozeandampfer von Saigon weg. Auch ihre sexuelle Beziehung erfährt hier einen Schlussstrich.

5.6 Schlussbemerkung: *L'Amant*

In Jean-Jacques Annauds filmischer Adaption von Marguerite Duras Roman fällt besonders die Sorgfalt der filmischen Umsetzung seiner Bilder auf. Der Regisseur überlässt kein bildliches Detail dem Zufall und kreiert auf diese Weise eine leidenschaftliche Liebesgeschichte auf der Leinwand, die unter anderem durch Farbsymbolik zum Ausdruck kommt. Neben der Kolorierung verstärkt Annaud die visualisierte Erinnerungsdarstellung der gealterten Autorin durch den gekonnten Einsatz von Musik und Hintergrundgeräuschen: „What I consider being my work is to be in charge of each square inch of the screen. I like to create, to invent, to make it" (Annaud Making Of 1991, 00:46:07- 00:46:17).

Annaud betont, dass ein Film den Aspekt von Unabhängigkeit implizieren soll. Bei der Thematik von *L'Amant* findet er es jedoch sehr wichtig, dass der Film im Kontext der literarischen Vorlage gesehen wird. Dies begründet auch die erklärende Funktion der weiblichen Erzählerstimme. Annaud möchte den Zuschauer durch die Literaturverfilmung bewegen und zugleich die Geschichte von Marguerite erzählen. Der Regisseur will bewirken, dass der Zuschauer dieselben Bilder sieht, die auch Marguerite Duras als 15-jährige gesehen hat: „[...] You have to make poethic images and those are the most difficult to get" (Annaud Making Of 1991, 00:46:00- 00:46:03). Die Intention des Regisseurs in Bezug auf *L'Amant* war es, die Erinnerungen der Autorin so authentisch wie möglich sichtbar zu machen (vgl. Annaud Interview 1990).

6. *Poison Ivy*

Der Film *Poison Ivy* stammt aus dem Jahr 1992 und ist eine US-amerikanische Produktion. Regie führte die Amerikanerin Katt Shea, die unter anderem Drehbuchautorin des Films *The Patriot* war und ihr Regiedebüt mit dem Film *Stripped to kill* im Jahr 1987 gab. Die Idee für die Geschichte von Ivy (Drew Barrymore) und Sylvie (Sara Gilbert) stammt von der amerikanischen Produzentin Melissa Goddard. Das Drehbuch zum Film verfasste die Regisseurin selbst in Zusammenarbeit mit dem Produzenten Andy Ruben.

6.1 Die Regisseurin Katt Shea

Der Journalist Kevin Thomas von der *Los Angeles Times* bezeichnete sie als „[...] a master of genre“ (Website *Katt Shea - Film Director/Master Teacher*). Die Regisseurin und frühere Schauspielerin Katt Shea gehörte in ihren filmischen Anfängen zum Kreis der sogenannten „Roger Corman Film School“. Zu dieser Gruppe zählten unter anderem Jonathan Demme, James Cameron, Ron Howard, Francis Ford Coppola und Martin Scorsese. Roger Corman war der geldgebende Produzent für die aufstrebenden Regisseure, die trotz wenig Budgets ihr Talent unter Beweis stellen sollten. Die Limited-Budget-Movies der Nachwuchskünstler wurden zwar als B-Movies kategorisiert konnten jedoch teilweise laut dem Regisseur David Guglielmo qualitativ mit den A-Movies mithalten (vgl. Gugliemo 2010).

Der Durchbruch gelang Shea 1992 mit *Poison Ivy,* für den sie ein Budget von drei Millionen US-Dollar zur Verfügung hatte. Der Film wurde am *Sundance Film Festival* für den Preis der Jury nominiert und erfreute sich großer Anerkennung beim Publikum. Der Journalist Caryn James von der *New York Times* schrieb Folgendes über den erfolgreichen Film Sheas:

> One of the best competition films is Poison Ivy directed by Katt Shea whose previous movies were made for Roger Corman. Four of these movies will be shown at the Museum of Modern Art in Manhattan which says everything about the genre she and Sundance are helping to define (Website *Katt Shea - Film Director/Master Teacher*).

Die Regisseurin Shea ist stolz auf ihr Werk, welches das Thriller-Genre revolutionierte und nachhaltig andere Regisseure inspirierte und beeinflusste: „POISON IVY is obvious because it was so successful and I jumped into a bigger arena with that“ (Shea in: Guglielmo 2010). Um ein zufriedenstellendes Endprodukt zu erhalten, bedarf es laut Shea einen langwierigen

Arbeitsprozess, der mit großer Leidenschaft für das entstehende Produkt und viel Durchhaltevermögen verbunden ist:

> So much depends on what your basic idea is, what your point of view is. What do you want to say? That initial seed that drives you to want to write that script. That is the core of it all. All the details around it can change but if you're a strong writer with a strong point of view and you know what you want to say, the core isn't going to change (ebda.).

Die Regisseurin vergleicht die Veränderungen in der Entwicklungsphase des Skripts mit einem Baum, dessen Stamm die filmische Grundidee darstellt: „[...] it's like the trunk of a tree, but the branches are different" (ebda.). Für Shea bedeuten die Entstehungsschritte eines Werks ebenso viel wie das Ergebnis, das man damit erzielt. Neben den richtig ausgewählten Schauspielern, die qualitativ gut spielen, zählt die Künstlerin nachstehende Eigenschaften zu den Schlüsselelementen eines gut gemachten Films: „If you make a movie that touches a nerve. That speaks to people. If there is something special about it, something really original" (ebda.).

6.2 Die zentrale Figur in *Poison Ivy*

„I think you always draw from your own life, but I don't create characters that are me. They are people I know, or they're composites of people I know. You use yourself but you also use a lot of other people...and just life" (Shea in: Guglielmo 2010), meint Katt Shea über die Figuren in ihren Filmen.

Der Regisseur David Guglielmo, der im Juni 2010 mit Shea ein Interview führte, zieht ganz im Sinne der Künstlerin eine Verbindungslinie zwischen ihren Filmen wie *Streets, The Rage, Sharing the Secret und Poison Ivy*: „[...] all center around teenage women who are in many ways "outcasts". They are lonely and above all looking for a connection because they can't find it within their families" (Guglielmo 2010). Das Teenie-Mädchen in einer Außenseiterrolle stellt ein wiederkehrendes Element in den Werken der Regisseurin dar. In ihrem künstlerischen Schaffen lässt sie durchaus auch eigene charakterliche Eigenschaften ihrer eigenen Person in die Figur einfließen. Laut dem Interviewer Guglielmo erschafft Shea mit Ivy eine Figur, die Sympathie beim Zuschauer auslöst, obwohl sie intrigant und egoistisch über Leichen geht, um an ihr Ziel zu kommen: „We don't like what she is doing, but we understand it. And she never comes across as malicious" (ebda.).

Die Figur der Ivy enthält einen charakterlichen Zwiespalt, der in ihrer abgrundtiefen Bösartigkeit im Gegensatz zu ihrer verständnisvollen Art Ausdruck findet. Der Regisseur Guglielmo stellt im Sinne von Katt Shea fest: „There are no clear-cut good guys and bad guys“ (Guglielmo 2010).

Um das bestmögliche Spiel ihrer Schauspieler zu erhalten, coacht die Regisseurin auch gerne selbst: „Sometimes you have to stop everything. Take a break for five minutes and do a little acting class“ (Shea in: Guglielmo 2010). Katt Shea bietet unter anderem auch einen Schauspielworkshop für Nachwuchskünstler an. Ohne Unterschied, um welchen Produktionsbereich es in ihren Projekten geht, steckt die Künstlerin eine Menge Herzblut und Leidenschaft in ihre Arbeit. Neben der Verwirklichung ihrer Ideen in den Kameraeinstellungen fließen ihre Vorstellungen auch in das Setting und in die Umsetzung der Kostüme ein. Für Shea ist es essentiell, dem Zuschauer ihre Intentionen so gut wie möglich zu vermitteln, um das bestmöglichste Ergebnis zu erhalten (vgl. Guglielmo 2010).

6.3 Filminhalt: *Poison Ivy*

Ivy schaukelt über einem Hang. Sie befindet sich zusammen mit anderen Jugendlichen in einem Waldstück. Sylvie beobachtet die Bewegungen Ivys. Sie ist fasziniert von der Schönheit des Teenagers und ihrer augenscheinlichen Reife im Gegensatz zu den restlichen Jugendlichen. Beide Mädchen sind im gleichen Alter und etwa 16 Jahre alt. Sie kennen sich zu diesem Zeitpunkt nur vom Sehen. Unabhängig voneinander müssen die Mädchen aufgrund ihres schlechten Verhaltens zum Direktor. Vor dessen Büro sprechen sie zum ersten Mal miteinander. Sylvie überredet ihren Vater Darryl Cooper ihre neue Bekannte Ivy ein Stück mit dem Auto mitzunehmen. Das Eis zwischen den Mädchen ist gebrochen.

An einem anderen Tag treffen sich die Teenager wieder bei der Schaukel über dem Hang. Danach spazieren die Mädchen gemeinsam zu Sylvies Elternhaus. Dort trifft Ivy zum ersten Mal auf Sylvies schwer lungenkranke Mutter Georgie. Innerhalb kürzester Zeit entwickelt sich Ivy zu einer Art Familienmitglied und zieht bei den Coopers ein. Ivy wird immer mehr zu einer Vertrauensperson für die kranke Georgie, die ihr sogar erlaubt ihre Designerkleidung zu tragen. Georgie selbst ist ausschließlich in einem seidenen Bademantel oder im Nachthemd

anzutreffen. Ihre Bekleidung erschließt sich aus dem Umstand, dass sie die meiste Zeit durch ihre physische Schwäche ans Bett gefesselt ist.

Auch der Vater hat ein Auge auf den Teenager geworfen. Innerhalb der Familie bekommt Ivy nicht nur Aufmerksamkeit und ein Gefühl von Geborgenheit innerhalb der Familie, sondern auch materiellen Luxus in Form von Geld und Kleidung. Oberflächlich erschleicht sich Ivy das Vertrauen aller Familienmitglieder. Inoffiziell schmiedet sie jedoch Intrigen. Sie teilt Sylvie am Tag von Darryls Party absichtlich zum auswärtigen Arbeiten ein, um freie Bahn für die Verführung des Familienvaters zu haben. Außerdem lässt sie sich zusammen mit Sylvie tätowieren und gibt ihr immer mehr das Gefühl zur Außenseiterin in ihrer eigenen Familie geworden zu sein. Auch Sylvies Mutter spricht lieber mit Ivy über ihre Gefühle, anstatt der leiblichen Tochter ihre Depressionen anzuvertrauen.

Am Abend der Party trägt Ivy ein glitzerndes Abendkleid von Georgie und fokussiert Darryls Aufmerksamkeit immer mehr auf sich. Nachdem alle Gäste gegangen sind, kommt es zum ersten Kontakt zwischen Darryl und Ivy. Die traute Zweisamkeit wird jedoch von Georgie gestört, die beide engumschlungen in der Küche erwischt. Auch in dieser Situation hat Ivy eine Ausrede parat und schaltet die kranke Mutter mit Schlaftabletten quasi aus. Sylvie ist noch immer in der Arbeit und somit hat Ivy freies Spiel mit Darryl, der sie auf dem Bett der schlafenden Mutter oral befriedigt.

Ivy kleidet sich immer mehr wie die todgeweihte Mutter und verändert ihre Haare. In der Garage stößt sie auf Georgies verstaubtes rotes Cabrio und setzt sich hinein. Darryl hat sich im Laufe der Zeit ebenfalls verändert. Er wird immer mehr zum Alkoholiker. Als Sylvie sie im Auto ihrer Mutter entdeckt kommt es zum Streit. Selbst der Familienhund hört mehr auf das Wort Ivys anstatt seinem Frauchen Sylvie zu gehorchen. Was Sylvie nicht weiß ist, dass Ivy ihn heimlich mit Hundekuchen füttert. Es kommt zum Streit zwischen den Teenagern.

Darryl holt Ivy von der Schule ab. Sie sprechen über die vergangene Nacht und lieben sich in einem Waldstück auf der Motorhaube von Darryls Wagen. Sylvie lässt Ivy nach ihrem Streit wieder zurück ins Haus und öffnet ihr so erneut die Tür zu ihrer Familie. Sie versöhnen sich.
Seit ihre Lungenkrankheit ein fortgeschrittenes Stadium erreicht hat, denkt Sylvies Mutter an Selbstmord. Am Balkon vor ihrem Zimmer spricht Georgie mit Ivy über ihre Pläne ihr Leben

zu beenden. Das Mädchen stößt Sylvies Mutter daraufhin über die Brüstung und lässt alle in dem Glauben, die Schwerkranke hätte sich infolge ihrer depressiven Stimmung selbst das Leben genommen. Da Vater und Tochter von der Verzweiflung der kranken Georgie wussten, glauben auch sie an den Freitod der Mutter.

Darryl wird gefeuert. In der Zwischenzeit putzen die Mädchen das Auto der verstorbenen Mutter. Ivy schlägt vor, gemeinsam mit Sylvie eine letzte Fahrt mit der Asche der Mutter zu machen, um endgültig Abschied von ihr zu nehmen. Der intrigante Teenager fährt viel zu schnell. Sylvie kommt durch einen Zufall hinter Ivys mörderisches Geheimnis und konfrontiert sie mit dem unerwarteten Tod der Mutter. Ivy fühlt sich auf frischer Tat ertappt. Sie wird unsicher und rast immer schneller bis das Auto schließlich über einen Hang stürzt. Ivy setzt die schwer verletzte Sylvie ans Steuer und vertuscht so ihre Schuld am Unfall.

Darryl besucht Sylvie im Krankenhaus. Sie versucht ihrem Vater verzweifelt die Wahrheit über die dunkle Seite von Ivy zu sagen, doch er glaubt ihr nicht. Das niedergeschlagene Mädchen flüchtet in einer Nacht- und Nebelaktion aus dem Krankenhaus. Als Sylvie völlig erschöpft beim elterlichen Haus ankommt und es betritt erwischt sie ihren Vater in flagranti mit Ivy. Völlig am Boden zerstört und geschockt stürmt Sylvie aus dem Haus. Ivy und Darryl laufen ihr nach. Mit dem Auto versucht er seine Tochter zu finden. Ivy bleibt im Haus zurück. Als Sylvie Ivy am Balkon von Georgies Zimmer stehen sieht, stürmt sie zu ihr hinauf. Auf dem Balkon kommt es zum Streit zwischen den Mädchen. Infolge der Auseinandersetzung stürzt Ivy über die Balkonbrüstung. Ihr Körper schlägt direkt vor Darryls Auto auf der Straße auf. Das Mädchen ist sofort tot und stirbt so auf dieselbe Weise wie zuvor Georgie.

6.4 Szene: Auf der Schaukel

Die Eröffnungsszene des Films stellt dem Zuschauer die Figur der Ivy vor. Der Teenager wippt auf einer Seilschaukel über einem steilen Hang in einem Waldstück. Ihre Bewegungen werden von der gleichaltrigen Sylvie kommentiert. Sylvie ist zugleich die Ich-Erzählerin der Geschichte, die retrospektiv das Geschehen auf der Leinwand erläutert.

6.4.1 Szeneninhalt: Auf der Schaukel [11]

Das erste Bild zeigt das Logo und den Titel der Produktionsfirma *New Line Cinema.* Bereits an dieser Stelle beginnt die nicht-diegetische musikalische Untermalung des Films. Die Credits werden auf einem schwarzen Hintergrund eingeblendet, auf dem sich nach und nach immer kleiner werdende, animierte, hellorange Buchstaben bewegen. Durch ihre animierte Umstrukturierung ergeben sie schließlich den Titel des Films: „Poison Ivy". Des Weiteren verändert der nun zusammengesetzte Titel ihre Farbe von hellorange nach weiß.

Im anschließenden gänzlich schwarzen Hintergrund wird die Großaufnahme eines gezeichneten bunten Kreuzes eingeblendet, das umrankt ist von Efeu. Während der gesamten Animation hört man die zum Film gehörige Melodie, die zu einer beunruhigenden Stimmung beim Zuschauer führt und später als Leitmotiv für Ivy eingesetzt wird. Ein Bleistift kommt von rechts in die Großaufnahme des Kreuzes und zeichnet es weiter. Auch die Credits laufen im Vordergrund weiter.

Nun folgt der erste Schnitt auf die Großaufnahme von zwei braunen Lederstiefeln. Die Kamera verfolgt einen schaukelnden Körper. Es erfolgt ein Art Körperscan der Kamera, von den Stiefeln angefangen, über die nackten Beine, bis hin zu den Oberschenkeln und dem Bauchbereich der Figur. Eine Stelle am Oberschenkel lässt das Kreuz erkennen, dass in der der Zeichnung zuvor gezeigt wurde. Es handelt sich um ein aufgeklebtes Fake-Tattoo. Die Beine haben das Seil einer Schaukel umschlungen. Die Musiklautstärke steigt kontinuierlich mit den Kamerabewegungen an, die immer mehr von der Figur preisgeben. Die Kamera verharrt in der Position des Unterleibs der Figur, doch diese bewegt sich weiter in ihren Schaukelbewegungen und schaukelt aus dem rechten Bildrand.

Nun erkennt man auch eine schwarze Lederjacke und lange, blonde Locken. Der blättrige Hintergrund wirkt durch die Bewegungen verschwommen. Jede von der Kamera gezeigte Bewegung der Figur läuft in Zeitlupe ab. Es folgt ein Schnitt auf das wehende, löchrige, bunte Kleidchen der Schaukelnden, das in einer Großaufnahme gezeigt wird. Die Credits laufen nach wie vor im Vordergrund der Bildausschnitte weiter. Die Kamera verfolgt das wehende

[11] Timecode: 0:00:00 – 0:00:37

Kleid. Ein schneller Schnitt zeigt die Großaufnahme der löchrigen, abgetragenen Lederstiefel in einer wippenden Bewegung.

Anschließend folgt eine Großaufnahme der Hände, die das Seil umklammern und mit Armreifen und Ringen geschmückt sind. Die Kamera verfolgt wiederum die Bewegung der Hände. Schließlich zeigt ein schneller Schnitt eine Nahaufnahme des Lockenkopfes und der umklammernden Hände. Die Kamera bleibt stets in Bewegung. Das Mädchen schüttelt ihre Haare und zeigt zum ersten Mal ihr Gesicht: Es handelt sich um Ivy. Die Kamera bleibt auf diesem Ausschnitt der Figur, die immer wieder leicht aus dem Bildrand schaukelt. Die Credits und die untermalende Musik laufen nach wie vor weiter.

Nun wird zum ersten Mal eine Totale präsentiert und somit die Figur als Ganzes gezeigt. Aus der Vogelperspektive zeigt die Kamera das schwingende Seil, samt Ivy über einem teilweise bewachsenen, steinigen Hang im Wald, wie in Abbildung 58 gezeigt wird. Die Kamera schwingt mit den Bewegungen des Seils mit. Die Musik wird langsam leiser, die Stimme der Ich-Erzählerin setzt ein und spricht retrospektiv über Ivys Charakter und kommentiert zugleich das aktuelle Geschehen aus der Sicht eines Beobachters. Es handelt sich um ein Voice-Over einer reflektierenden und erläuternden weiblichen Person.



Abb. 58: Ivy schaukelt durchs Bild. Die Credits werden weiterhin angezeigt.

Es folgt eine Nahaufnahme, der noch immer in Zeitlupe schwingenden Ivy. Währenddessen spricht die Ich-Erzählerin weiter über Ivy und stellt sich selbst vor. Ein neuerlicher Schnitt zeigt die Großaufnahme von Ivys Oberkörper, mit dem Fokus auf deren Lederjacke, auf

welcher das Bild einer nackten Frau zu sehen ist, die auf einem Löwen reitet. Die Ich-Erzählerin kommentiert das Bild auf dem ledernen Kleidungsstück.

Es folgt ein Schnitt auf die Nahaufnahme der Ich-Erzählerin, die, wie sich herausstellt, Sylvie ist. Sie beobachtet, keine zehn Meter von Ivy entfernt, sitzend und rauchend das schaukelnde Mädchen und malt dabei in ein schwarzes Buch, was dem Zuschauer veranschaulichen soll, dass die Zeichnung vom Beginn der Szene aus Sylvies Buch stammt. Das Voice-Over spricht weiter über das Äußere von Ivy.

Die Kamera filmt anschließend aus dem Blickwinkel links hinter Sylvie und präsentiert das gesamte Szenario, wie in Abbildung 59 veranschaulicht wird. Im Vordergrund laufen die Credits weiter. Am linken Bildrand sitzen zwei Jugendliche, wobei im rechten Bildrand Sylvie positioniert ist. Im Hintergrund schaukelt Ivy über dem Abgrund im Waldgebiet. Der weitere Schnitt zeigt die schwingende Ivy in einer Halbtotale aus der Vogelperspektive. Sylvie spricht weiter über Ivy, im Besonderen über ihre Lippen und führt weitere Charakterzüge ihrer selbst aus. Ivy schwingt wiederum aus dem Bild.



Abb. 59: Sylvie malt in ihr schwarzes Buch und beobachtet Ivy.
Die Kamera ist hinter dem Mädchen positioniert.

Es wird wieder auf Sylvie geschnitten. Wie zuvor sitzt sie in einer Nahaufnahme über ihrem Buch und beobachtet Ivy. Ebenfalls in einer Nahaufnahme schwingt Ivy Richtung Kamera. Sie blickt direkt in die Kamera und somit zu Sylvie, der sie zuzwinkert. Ihre Darstellung läuft nun nicht mehr in Zeitlupe ab. Ein Gegenschuss auf die Nahaufnahme von Sylvie erfolgt. Die

Kamera zeigt in einer Totale die sitzende Sylvie. Vor ihr befinden sich zwei andere Teenager. Die Kamera bewegt sich immer weiter weg vom Geschehen und gibt somit mehr von der Umgebung preis. Im Vordergrund schaukelt Ivy teilweise durchs Bild. Ein schwarzer Junge läuft hinter Sylvie ins Bild. Die Credits werden ab diesem Zeitpunkt nicht mehr eingeblendet. Die Handlung beginnt.

Der kleine Junge fordert die anderen zum Mitkommen auf. In einem nächsten Schnitt sieht man in einer Totale eine Straße. Auf deren Mitte liegt ein schwerverletzter, blutender Hund. Um ihn herum stehen die Jugendlichen, mit Ausnahme von Ivy. Die Kamera zoomt auf das Geschehen und präsentiert in einer Großaufnahme den verletzten Hund samt Sylvies streichelnder Hand auf ihm. Schließlich wird auch ihr Gesicht gezeigt. Ein schneller Schnitt zeigt Ivy, die mit einem Stock Richtung Hund schlägt. In einer Nahaufnahme wird die erschreckte und blutbespritzte Sylvie gezeigt, die in Richtung Ivy blickt. Ein schneller Rückschnitt auf Ivy in einer Nahaufnahme zeigt, wie sie als Reaktion darauf mit den Schultern zuckt. Nun sieht man wiederum Sylvie, die verständnislos zu Ivy blickt.

6.4.2 Szenenanalyse: Auf der Schaukel

„Our first image is a young and beautiful Drew Barrymore swinging from a rope tied to a tree, hanging over a fall that would kill“ (Guglielmo 2010), schreibt Regisseur David Guglielmo über die Eröffnung des Thrillers *Poison Ivy*. Im Weiteren beschreibt der Experte das Szenario: „Seductive and dreamlike, with a narration that turns this erotic thriller into a coming-of-age confession. The audience knows within seconds that this isn't going to be run-of-the-mill“ (ebda.).

Das erste Bild zeigt, wie in Abbildung 60 ersichtlich, das von Sylvie gezeichnete Kreuz in einer Großaufnahme. Es handelt sich dabei um das Tattoo auf dem Oberschenkel des Mädchens auf der Seilschaukel vor ihr, das aufgrund ihrer Körperverzierung von Sylvie den Namen „Ivy“ erhält. Das Tattoo besteht aus einem roten Kreuz, das von Efeu umrankt wird. Auch im Filmtitel von *Poison Ivy* spiegelt sich dieses Motiv wieder. Auf Deutsch übersetzt bedeutet der Titel „Giftefeu“ und bezeichnet eine Kletterpflanze, die hochgiftig ist. Der Titel lässt daher keinen Zweifel mehr daran, dass es sich bei *Poison Ivy* um eine düstere Geschichte handelt.



Abb. 60:
Das gezeichnete Kreuz von Sylvie.

Zu Beginn der Szene wird dem Zuschauer die Figur der Ivy in einzelnen Großaufnahmen vorgestellt. Diese nahen Kameraeinstellungen werden zusätzlich durch die Präsentation von Ivy in Zeitlupe unterstützt. Erst nach mehreren Einzelaufnahmen ihres Körpers wird dem Publikum Ivys Gesicht und ihr Körper als Ganzes gezeigt, was den Zuschauer dazu bringt sich noch mehr auf das Mädchen zu fokussieren. Das Gesamtbild von Ivy wird in Abbildung 61 veranschaulicht.

Ihre Beine umschlingen das Seil der Schaukel, die sich über einem steilen Hang bewegt. Das Seil impliziert eine erotische Ebene in der davon ausgegangen werden kann, dass es sich bei dem Seil um ein Phallussymbol handelt. In Verbindung mit dem Abgrund kommt zu diesem sexuellen Element eine gefühlte Bedrohlichkeit, die man mit Ivy assoziiert. In Bezug auf den Charakter der Figur symbolisiert das Schaukeln Mut und Unerschrockenheit, aber auch Freiheit.



Abb. 61:
Ivy schaukelt über einen steilen Hang im Wald.

Untermalt wird Ivys Bild seit der ersten Sekunde des Films von einer Melodie, die über den gesamten Plot ihr Leitmotiv wird. Es handelt sich um eine bedrohliche Komposition, die dem Zuschauer ein flaues Gefühl vermitteln soll und die dunkle Seite von Ivys Persönlichkeit unterstreicht. Äußerlich sieht man ihr die charakterliche Boshaftigkeit, vor allem durch ihre blonden, engelsgleichen Locken kaum an. Die Durchtriebenheit ihrer Figur stellt einen Widerspruch zu ihrem äußeren Erscheinungsbild dar. Lange blonde Locken, Cowboystiefel, ein bunter Minirock, ein bauchfreies Top und eine Lederjacke bilden Ivys eigenwilligen Kleidungsstil, den man mit der verwirrten, pubertierenden Teenagerpsyche begründen kann. Im Hinblick auf die Charakterzüge von Ivy steht jedoch vor allem die Eigensinnigkeit ihrer Figur im Vordergrund. Ihr individueller Kleidungsstil macht sie zu einer Figur, die sich von den restlichen Jugendlichen abhebt. Es macht sie jedoch auch zur Außenseiterin.

Im Hinblick auf ihre Erscheinung handelt es sich auch bei Sylvie handelt um ein eigenwilliges Mädchen. Sie beobachtet Ivy in der Eingangsszene, zeichnet ihr Tattoo ab und ist fasziniert von ihrer äußerlichen Gestalt. Da Sylvie die Ich-Erzählerin der Geschichte ist, wird daher auch aus ihrem Point of View erzählt. Ihre Gedanken werden durch ein Voice-Over ersichtlich, das Ivys Schaukeln kommentiert. Sie erzählt die Geschichte retrospektiv. Ab dem Zeitpunkt, an dem der Zuschauer die Stimme von Sylvie hört, setzt eine völlig andere Melodie ein, welche die Szene weiterhin untermalt. Es handelt sich um eine fröhliche Musik, die von einer gewissen Leichtigkeit zeugt. Der Zuschauer hat nun quasi einen Wechsel von Ivys düsterer Welt in die unberührte, naive Gedankenwelt von Sylvie vollzogen, in welcher der Zuschauer, durch die musikalische Begleitung bis zum Ende des Szenenteils im Waldstück, verweilt.

6.5 Szene: Auf der Terrasse

Ivy wohnt zu diesem Zeitpunkt der Geschichte bereits bei Sylvies Familie in der Villa. Sie sonnt sich wie selbstverständlich auf der Brüstung der steinernen Terrasse des Hauses. Im Hinblick auf die folgende Szene handelt es sich um die erste Begegnung von Darryl und Ivy in der sie ganz allein aufeinander treffen.

6.5.1 Szeneninhalt: Auf der Terrasse [12]

Der Zuschauer sieht die Detailaufnahme einer Fliege, die auf dem Oberschenkel von Ivy sitzt. Neben der Fliege ist ein Teil von Ivys Tattoo zu erkennen. Mit einem Klatschen von Ivys Hand auf ihren Oberschenkel, um das Insekt zu verscheuchen, wechselt das Bild in eine Nahaufnahme von Ivy, die das Insekt verscheucht. Begleitend zu Ivys Handbewegung setzt auch leise die wiederkehrende nicht-diegetische Musik ein, die mit Ivys Erscheinung verbunden wird. Ivy sitzt offensichtlich im Freien auf einem steinernen Geländer der Terrasse vor dem Haus der Coopers. Es ist sonnig, weswegen sie ihren kurzen Minirock trägt, den sie tief nach unten gezogen hat und ihren Slip dadurch zur Schau stellt. Sie trägt eine Bluse, die sie über dem Bauch zu einem Knoten gebunden hat. Das Bild ist unscharf, da es sich um das Glas der Terrassentür handelt, in dem sich der Körper von Ivy spiegelt. Fast unmerklich erkennt man im linken Bildrand eine Gestalt hinter der Glasscheibe.

Die Kamera schwenkt von Ivy weg und offenbart in einer Großaufnahme das nun geschärfte Gesicht von Darryl, der ein Glas Vodka-Orange in der Hand hält und trinkt, während er Ivy beobachtet.

In einer Halbtotale erfasst die Kamera frontal die sich sonnende Ivy und den unmittelbaren Teil der Terrassenlandschaft, die einen weiten Blick über die gesamte Stadt ermöglicht. Darryl tritt von links in das Bild und beginnt ein Gespräch mit dem Teenager. Die Kamera zoomt in eine Nahaufnahme der beiden und verweilt in diesem Bildausschnitt. Sie sprechen über die bevorstehende Party von Darryl. Es folgt ein Schnitt hinter Ivys linke Schulter, der Darryl in einer amerikanischen Einstellung zeigt.

Als Darryl dem Mädchen die Stiefel reichen will, stößt er sie unabsichtlich über das Geländer. Ivys nackte Zehen sind im Vordergrund des Bilds zu sehen. Dahinter befinden sich ihre Lederstiefel auf dem Geländer. Darryls Hand greift vom rechten Bildrand nach den Stiefeln: sie fallen. Die Kamera tastet sich Darryls Körper entlang nach oben, um dessen Blick einzufangen. Im nächsten Schnitt sieht man einen Teil des Biotops unterhalb des Geländers und die ins Wasser fallenden Stiefel. Ein Rückschnitt auf Darryls bedauernden Gesichtsausdruck erfolgt in einem Head and Shoulders Close-up. Auch Ivys Reaktion wird

[12] Timecode: 0:20:31- 0:22:18

anschließend in einem Head and Shoulders Close-up festgehalten. Sie nennt den Preis der Stiefel. Nochmals sieht man die im Wasser schwimmenden Schuhe. Darryl wiederholt in einem Head and Shoulders Close-up den Geldbetrag und lässt seinen Blick nach unten schweifen um seine Geldbörse aus seiner Hosentasche zu ziehen. Ein Reaction Shot auf Ivy in einem Head and Shoulders Close-up erfolgt. Sie blickt auf Darryls Geldscheine. Eine Großaufnahme von Darryls Händen folgt, die das Geld zählen. Im linken Bildrand sind Ivys nackte Füße zu sehen.

Ein Schnitt in eine Amerikanische Einstellung zeigt das Geschehen wiederum frontal zu Ivy. Darryl ist im Profil zu sehen. Er reicht dem Mädchen das Geld. Als Ivy das Geld nimmt wird Darryls nickender Kopf in einem Head and Shoulders Close-up gezeigt. Anschließend zwinkert ihm Ivy zu. Auch sie ist wiederum in einem Head and Shoulders Close-up zu sehen. Ein Rückschnitt in die Amerikanische Einstellung folgt. Sie kämpfen spielerisch um die Geldscheine. Eine Großaufnahme auf die Hände der beiden erfolgt, welche die Scheine festhalten. Ivys Hand entreißt ihm das Geld und die Kamera bewegt sich von seinen Händen weg hin zu seinem Kopf. Er lächelt Ivy an und sagt sie könne den Rest des Geldes behalten. Danach geht er aus dem Bild. Ein Head and Shoulders Close-up beschließt die Szene mit Ivys zufriedenem, grinsendem Gesicht, das Darryl nachblickt.

6.5.2 Szenenanalyse: Auf der Terrasse

Die Szene auf der Terrasse beginnt mit der Detailaufnahme von Ivys Tattoo, wie in Abbildung 62 ersichtlich wird. Auch hier dient die Tätowierung als Eröffnungselement des Geschehens. Verstärkt wird die Darstellung durch die Großaufnahme und dieselbe Musik, wie schon zu Beginn des Films. Die bedrohliche Melodie präsentiert die sich sonnende Ivy.



Abb. 62:
Ivys Tattoo in einer Detailaufnahme.

Der Teenager trägt einen rot-schwarzen Rock, den ihr Sylvie gekauft hat. Die über Ivys Bauch verknotete Bluse stammt aus Georgies Kleiderschrank. Ihre Haare fallen in wilden Locken über ihre Schultern. Auch ein Nasenring verstärkt das Bild des ‚wilden' Mädchens. Sie trägt einen Rock, den Sylvie bezahlt hat, kleidet sich mit Georgies Bluse und erhält Geld von Darryl. Ivy hat sich nun das Vertrauen aller Familienmitglieder erschlichen und nutzt diesen Umstand auf ihre Weise aus.

Die Regisseurin bringt immer wieder die Farbe Rot mit Ivy in Verbindung. In dieser Szene ist der Rock rot-schwarz, ihre Zehennägel rot lackiert und ihr Mund mit rotem Lippenstift betont. Die Dominanz der Farbe Rot wird in Abbildung 63 ersichtlich. Im Interview mit dem Regisseur David Guglielmo spricht Katt Shea über ihr enges Verhältnis zu der künstlerischen Produktionsabteilung. Shea war sehr bedacht, die Story durch ausgewählte Farbsymbolik zu unterstützen: „I paint my scripts for them so they know what colors I want to use" (Shea in: Guglielmo 2010).

Ivys Charakter durchläuft zu diesem Zeitpunkt der Geschichte eine äußerliche Wandlung zur Frau, welche durch die roten Elemente unterstützt werden. Die Pädagogin und Psychologin Ingeborg M.C. Prosch-Brückl schreibt in ihrem Buch *Farbsymbolik* über die vielschichtige Bedeutung des roten Farbtons. Im nächsten Kapitel wird die Veränderung von Ivys Figur anhand farbpsychologischer Aspekte näher geklärt. In dieser Szene wird Rot von der Regisseurin Katt Shea vor allem als erotische Signalfarbe verwendet: Ivy möchte die Aufmerksamkeit von Sylvies Vater Darryl erwirken.



Abb. 63: Ivy sonnt sich auf der Brüstung der Terrasse des Hauses.

Abgesehen von der Symbolik der Farben spielt, wie bereits angesprochen, die musikalische Begleitung der Szenen eine tragende Rolle bei Shea. Ab dem Zeitpunkt, in dem das Gespräch zwischen Darryl und Ivy beginnt, endet auch die Melodie. Während des Dialogs hört der Zuschauer diegetische Geräusche, wie Wind und Wasser aus dem Biotop und ein klingendes Windspiel. Die beiden Figuren sprechen über Darryls bevorstehende Party. Anschließend fordert ihn Ivy auf ihr die Stiefel zu reichen. Als sie ins Wasser fallen, verlangt das Mädchen Geld von Darryl um sich ein neues Paar zu kaufen. Er händigt ihr die Geldscheine aus, wie in Abbildung 64 ersichtlich wird. Als Ivy das Geld in Darryls Hand berührt, setzt die Leitmotiv-Melodie des intriganten Mädchens ein und drückt somit die Boshaftigkeit ihrer Figur aus.



Abb. 64:
Darryl und Ivy kämpfen spielerisch um die Geldscheine.

Auch das Motiv von Glassymbolik lässt sich als wiederkehrendes Motiv der Regisseurin erkennen. In dieser Szene blickt Darryl durch das Glas der Terrassentür hindurch auf Ivy, die sich auf der steinernen Brüstung befindet. Die Grenze zwischen beiden Figuren bildet das Glas. Dieses Szenario wird in Abbildung 65 veranschaulicht. Als Darryl zu dem Mädchen ins Freie geht wird die Melodie kontinuierlich leiser und endet schließlich ganz. Darryl hat nun quasi das Terrain der dunklen Seite von Ivy betreten. Die bedrohlich wirkende Komposition ist zwar nicht mehr zu hören, jedoch wird die Szenerie unter anderem durch das Klingen eines Windspiels untermalt. Wie sich später herausstellt, hängt dieses Windspiel in Sylvies Zimmer und besteht aus zerbrochenen Glasstücken. Laut dem Kunstlexikon nach P.W. Hartmann symbolisiert Glas Keuschheit und Reinheit und kann auch als Assoziation von Vergänglichkeit stehen. Das Lexikon zitiert den Spruch: "Glück und Glas, wie leicht bricht das!" (Website *BeyArs*). Dieser Reim trifft auf die Verwendung des Symbolcharakters von Glas in Katt Sheas Film zu, da die hauchdünne Durchsichtigkeit des zerbrechlichen Materials ein weiteres wiederkehrendes Element in *Poison Ivy* darstellt.



Abb. 65:
Das gespiegelte Bild von Ivy im Glas des Terrassenfensters. Auch Darryl ist im Bild zu sehen.

6.6 Szene: Auf dem Bett

Ivy ist zu diesem Zeitpunkt der Story bereits in das Haus der Coopers eingezogen und teilt sich ein Bett mit ihrer neuen Freundin Sylvie. Es ist die Nacht der Party von Sylvies Vater. Alle Gäste sind schon gegangen. Die schwerkranke Mutter von Sylvie hat es nicht gewagt in ihrer schlechten physischen und psychischen Verfassung der Feier beizuwohnen. Als sich Georgie dann doch noch überwindet die untere Etage der Villa aufzusuchen, auf der die Party stattfand, erwischt sie Darryl und Ivy eng umschlungen in der Küche. Geschockt und traurig kehrt sie wieder in ihr ‚persönliches Gefängnis', ihr Bett, zurück. Darryl folgt ihr ins Schlafzimmer. Er versucht sie zu beruhigen und setzt sich ans Georgies Bett. An dieser Stelle setzt die folgende Szene ein.

6.6.1 Szeneninhalt: Auf dem Bett [13]

In einer Nahaufnahme sieht der Zuschauer im Vordergrund verschwommen die Umrisse von Darryls Frau, die im Bett liegt. Darryl sitzt im Fokus des Bildausschnitts an ihrem Bett und reicht Georgie Schmerztabletten aus seiner Sakkotasche. Aus einer Position hinter Darryl sieht man nun Georgie geschärft im Bett liegen. Sie nimmt die Schmerztabletten aus seiner Hand. Ein Rückschnitt auf Darryl erfolgt. Danach wird der Zuschauer mit einem Kamerablickwinkel aus dem Bett konfrontiert, der Georgie, im Profil liegend, in einer Nahaufnahme zeigt.

[13] (Timecode: 0:41:15 – 0:46:15)

Ivy tritt von rechts ins Bild. In ihren Händen hält sie zwei gefüllte Sektgläser. Georgie wird kontinuierlich unscharf, wohingegen der Hintergrund des Bildes, in dem Ivy zu sehen ist, geschärften gezeigt wird. Das Mädchen bietet ihnen den Sekt an. Georgie lehnt ab und dreht sich von Ivy weg. Die Kamera zoomt auf Georgie und fokussiert sie in einer Nahaufnahme. Es erfolgt ein schneller Schnitt, in dem man Ivy im rechten Bildrand in einer Nahaufnahme am Bett stehen sieht. Darryl sitzt links von ihr. Die Kamera bewegt sich mit Ivy mit, die an Darryl vorbei geht und auf der anderen Seite des Bettes zum Stehen kommt. Im Gehen versucht sie die zweideutige Situation, die sich in der Küche ereignet hat, vor Georgie aufzuklären. Ein kurzer Zwischenschnitt zeigt die Reaktion Darryls auf Ivys Lügen. Er sitzt noch immer am Bettrand. Es erfolgt ein schneller Rückschnitt auf die sprechende Ivy. Ihr Sprechen wird wiederum von einem Zwischenschnitt auf Georgie unterbrochen. Nach einem abermaligen Schnitt auf die Nahaufnahme von Ivy erfolgt ein erneuter Schnitt auf Gerogie und anschließend auf Darryl.

Danach folgt ein Schnitt auf Ivy, die den beiden die Sektgläser reicht. In einer Nahaufnahme greift Georgie nach einem Glas. Im linken Bildrand sieht man unscharf Ivys rechte Hand. Der nächste Shot zeigt wiederum Darryl. Ivys linke Hand ist auch hier im linken Bildrand zu sehen. Da Darryl heimlich gegenüber seiner Frau seit Längerem Alkohol trinkt, zieht Ivy das Glas wieder zurück. Der nächste Schnitt präsentiert abermals Ivy in einer Nahaufnahme. Ein kurzer Zwischenschnitt zeigt Darryls Blick zu Ivy. Anschließend zeigt die Kamera Georgie aus der Position hinter Darryl. Sie trinkt aus dem Sektglas. Ivy beobachtet die Kranke in der Nahaufnahme und ihrer unveränderten Position. Es erfolgt ein Rückschnitt auf die Nahaufnahme Georgies, die das Glas in der Hand hält und sich bei beiden für das angebliche Missverständnis entschuldigt. Danach sieht man Darryl wieder am Bett sitzen und kurz darauf wieder Georgie, die langsam einschläft.

In einer Großaufnahme fällt das Glas aus Georgies Hand zu Boden. Anschließend zeigt eine weitere Großaufnahme das am Boden zerspringende Glas. Parallel zum Zerspringen des Glases setzt auch die nicht-diegetische Musik ein, die mit Ivys Charakter verbunden wird. Es erfolgt ein Schnitt auf Darryl, der in Richtung Ivy blickt. In der Nahaufnahme erwidert Ivy seinen Blick. Der folgende Shot zeigt Georgie schlafend auf dem Bett aus dem Blickwinkel über Darryls rechte Schulter.

Darryl bewegt sich nun aus dem Bild. Die anschließende Großaufnahme zeigt Darryls gebeugte Füße vor dem zerbrochenen Glas. Seine Hände sammeln die Scherben auf. Ivys Füße treten ins Bild und auf die Scherben. Sie setzt sich aufs Bett. Die Kamera fährt von unten nach oben, Ivys Körper entlang und zeigt ihre linke Hand, die Darryls Kopf streichelt. Die Kamera fährt weiter bis Ivys Kopf zu sehen ist. Sie trinkt das verbleibende Glas Sekt aus. Eine Nahaufnahme zeigt Ivys streichelnde Hand auf seinem Kopf. Nun wird der Zuschauer mit einer Großaufnahme von Ivys Fuß konfrontiert, der in Georgies viel zu großen, hochhackigen Pumps steckt.

Darryls Hand lässt die Scherben fallen und beginnt Ivys Fuß zu streicheln und daran hochzugleiten. Gemeinsam mit Darryls Handbewegung bewegt sich auch die Kamera an Ivys Beinen entlang nach oben. Ivy rückt den Stoff ihres Kleides zur Seite und präsentiert schwarze Strümpfe, die ihr Tattoo durchscheinen lassen. Darryl streicht über ihren Oberschenkel. In der nächsten Großaufnahme führt Ivy zärtlich ihren Fuß zwischen Darryls Beine. Ein Rückschnitt auf Ivys Oberschenkel zeigt, wie Darryl über den Strumpf streichelt. Darryls Kopf kommt ins Bild und liebkost ihre Beine. Die Kamera tastet sich Ivys Körper entlang nach oben bis zu ihrem Kopf. In der Großaufnahme sieht man wiederum Darryl, der Ivys Oberschenkel mit seiner Zunge umspielt. Ivys linke Hand krallt sich im Bettlaken in einer Großaufnahme fest. Die Kamera beginnt, sich von der Hand nach oben hin zu bewegen und zeigt die schlafende Georgie. Ein Head and Shoulders Close-up von der aufstöhnenden Ivy ist der Ausgangspunkt von der sich nun nach unten tastenden Kamera bis hin zu Darryls Haaransatz.

Danach folgt ein schneller Schnitt auf eine Nahaufnahme aus der Position hinter Ivy, der ihren Rücken präsentiert. Darryls Kopf kommt von unten ins Bild und bewegt sich nach oben. Die Kamera folgt seiner Bewegung. Nach einem kurzen Blickaustausch und einer Berührung von Ivy geht Darryl aus dem Bild. Der abschließende Blick wird in Abbildung 66 veranschaulicht. Die Kamera fährt wieder nach unten und zeigt, wie Ivy die Decke nimmt und Georgie zudeckt. Die Szene schließt somit mit der Großaufnahme der schlafenden Mutter. Man hört die Stimme von Sylvie, die nach ihrem Hund ruft. Es handelt sich somit um einen fließenden, ineinandergreifenden Übergang zur nächsten Szene.



Abb. 66:
Darryl und Ivy blicken sich tief in die Augen, nachdem er sie am Bett der kranken Georgie oral befriedigt hat.

6.6.2 Szenenanalyse: Auf dem Bett

Das Bett der kranken Mutter ist in dieser Szene der zentrale Punkt, um den sich und auf dem sich das Geschehen abspielt. Die Regisseurin präsentiert durch dieses Möbelstück ein starkes symbolisches Element in *Poison Ivy*. Das Besondere an Georgies Bett stellt der Rahmen des Mobiliars dar, der aus goldenen Efeuranken besteht. Diese Verzierung stellt wiederum eine Verbindung zur dunklen Seite von Ivys Figur dar. Georgie liegt somit quasi auf ihrem eigenen Totenbett. Durch Ivys Anwesenheit wird die todbringende Symbolik noch zusätzlich verstärkt.

Über das unheimliche Mobiliar hinaus trägt das Mädchen wiederum ein Kleidungsstück von Sylvies Mutter. Es handelt sich um ein glitzerndes, rötliches Abendkleid mit tiefsitzendem Dekolleté. Dazu trägt sie schwarze Strümpfe und schwarze Pumps, die ihr zu groß sind und daher die Vermutung aufkommt, dass auch diese aus Georgies Kleiderschrank stammen. In Abbildung 67 wird ersichtlich, dass auch die Haare des Mädchens in dieser Szene verändert sind. Ivy trägt ihr Haar geglättet und hochgesteckt. Rote Diamantohrringe und ein roter Lippenstift zieren ihr Gesicht. Die Regisseurin betont hier deutlich die erwachsene Seite Ivys. Die sinnliche rote Farbe verstärkt zusätzlich den erotischen Effekt, den sie bei Darryl erzielen möchte. Nachdem Georgie durch das Schlafmittel im Sekt außer Gefecht gesetzt wurde kommt es zum ersten sexuellen Kontakt zwischen Ivy und dem Familienvater und beweist somit die Effektivität der Verführungskünste des Mädchens.



Abb. 67: Ivy versucht vor Georgie die Situation in der Küche aufzuklären. In einem der Sektgläser befindet sich ein Schafmittel für die lungenkranke Frau.

Durch das am Boden zerspringende Sektglas bringt die Regisseurin wiederum das Element Glas in die Szene ein. Das Zerbrechen des Glases stellt gleichzeitig einen Bruch im Geschehen dar. Im Moment des Zerspringens setzt auch die bedrohliche Musik ein, die der Zuschauer mit Ivy verbindet. Das Zerstören des Glases ist der Übergang zum ersten sexuellen Kontakt zwischen Darryl und Ivy. Die gläserne Grenze aus der Terrassenszene ist nun gänzlich aufgehoben und der Familienvater gerät in die Fänge des Mädchens.

Im Zuge von Darryls Liebkosungen setzt die Regisseurin verstärkt Großaufnahmen ein. Wie Abbildung 68 präsentiert, liegt der Fokus besonders auf Ivys Tattoo. Wie bereits in den letzten Szenen veranschaulicht wurde, ist dies ein wiederkehrendes Stilmittel bei Katt Sheas Film.



Abb. 68:
Darryl liebkost Ivy auf dem Bett seiner schlafenden Frau.

Interessant im Hinblick auf die orale Befriedigung Ivys durch Darryl ist der Aspekt der Zensur von mehreren Shots aus dieser Szene in der Rated-Version von *Poison Ivy*. Obwohl keine Geschlechtsteile gezeigt werden, wurde der Liebesakt in dieser Version um wenige Einstellungen verkürzt.

Neben der untermalenden Musik enthält die Bettszene noch weitere Stilelemente, welche die bedrohliche Stimmung des Films unterstreichen. Die Balkontür zu Georgies Zimmer steht offen und lässt den Wind in das Zimmer wehen. Ein durchsichtiger, flatternder Vorhang offenbart den Balkon, der später zu Georgies tödlichem Verhängnis wird. Auch das Element des Windes wurde von der Regisseurin zuvor in der Terrassenszene eingesetzt.

Neben diesen Stilmitteln ist auch das Licht in dieser Szene ein besonderes. Das Zimmer ist sehr dunkel, da es spätnachts ist. Die Beleuchtung kommt von wenigen Lampen, die im Zimmer verteilt sind. Zusätzlich verwendet die Regisseurin hier Unterlicht, welches die Konturen von Darryls und Ivys Gesicht noch mehr hervorheben und sie bedrohlich wirken lässt.

Neben den Lichteffekten, die Katt Shea für die Präsentation ihrer Figuren zum Einsatz bringt, ist auch die Farbsymbolik in dieser Szene essentiell für die Figur von Ivy. Zu Beginn des Films trägt der Teenager nahezu keine roten Elemente in ihrer Kleidung. Als sie bereits bei den Coopers wohnt, trägt sie einen rot-schwarzen Rock, den ihre Freundin Sylvie bezahlt hat. In der Bettszene ist Ivy gänzlich in ein rotes Abendkleid gehüllt und trägt einen roten Lippenstift. Die Psychologin und Pädagogin Ingeborg M. C. Prosch-Brückl sieht in der Farbe Rot ein Symbol für Fruchtbarkeit (vgl. Prosch-Brückl 1989, 44). Neben diesem Aspekt steht die Farbe außerdem in Verbindung mit Liebeszaubern von Hexen im Altertum (vgl. 50). Diese erotische Ebene kommt besonders in dieser Szene zu tragen, da sie den ersten sexuellen Kontakt zwischen Darryl und Ivy präsentiert.

Abgesehen von dem erotischen Charakter der Farbe, wird Rot auch als Assoziation mit Blut gedeutet (vgl. 46). Hierzu führt die Autorin Rot als Implikatur für das Mysterium des Blutes an: „Das erste Blutwandlungsmysterium des Weiblichen ist die erste Menstruation, die Wandlung vom Mädchen zu Frau“ (46). Im Hinblick auf die Figur von Ivy erschließt sich folgender Bedeutungswandel: Zu Beginn der Geschichte wird Ivy als typischer Teenager

vorgestellt. Umso länger sie jedoch im Kreis von Sylvies Familie lebt, desto stärker tritt die Farbe Rot in ihrer Kleidung zu Tage. Es beginnt mit dem rot-schwarzen Rock, geht über einen knallroten Mantel, bis hin zu dem glitzernden Abendkleid und ihren blutroten Lippen. Innerhalb der Geschichte versucht sie immer provokanter Darryls Aufmerksamkeit zu gewinnen und darüber hinaus bei ihm sexuelles Verlangen auszulösen. Sie trägt die Kleidung der todkranken Mutter, die im Gegensatz zu ihr stets Weiß gekleidet ist. Um für Darryl attraktiv zu sein, versucht sie sich erwachsener zu kleiden. Ihre veränderte Äußerlichkeit drückt sich in der Farbe Rot aus.

Die Psychologin und Pädagogin Prosch-Brückl verbindet mit Rot außerdem das Blut, mit dem in Goethes Tragödie *Faust*, Mephistopheles die Seele von Faust erkaufen will (vgl. 48). Diese Verbindung des teuflischen mit dem roten Farbton trifft auch auf die Figur der Ivy zu, indem sich die Abgründe ihrer Seele auftun und sie mit allen Mitteln versucht, Sylvie und ihre Mutter ins Verderben zu stürzen, um Darryl für sich allein zu besitzen.

6.7 Schlussbemerkung: *Poison Ivy*

Die Regisseurin Katt Shea präsentiert in ihrem Thriller in Form von Ivy eine komplexe Figur, die sich im Laufe der Geschichte einer äußerlichen Wandlung unterzieht. Angefangen als eine Jugendliche, die als eigenwilliger Teenager eine Freundschaft mit der schüchternen Sylvie eingeht, kommt immer mehr die dunkle Seite in Ivy zum Vorschein. Um den Familienvater in ihre Fänge zu bekommen, geht das intrigante Mädchen über Leichen. Ivy versucht im Laufe der Geschichte den Platz der todkranken Mutter einzunehmen.

Katt Shea legt in ihrem Film *Poison Ivy* sehr viel Wert auf den Symbolcharakter von Farben, als auch von bewusst inszenierten Lichteffekten, welche den teuflischen Charakter von Ivy hervorheben. Neben der ihren Charakter begleitenden bedrohlichen Musik, offenbaren sich auch Symboliken im Hinblick auf die Requisiten wie das mit goldenem Efeu verzierte Bett von Sylvies Mutter Georgie.

Die Regisseurin hat für ihren Film *Poison Ivy* nicht irgendeine Schauspielerin mit einer der Hauptrollen besetzt: Die Schauspielerin Drew Barrymore verkörpert auf der Leinwand die intrigante Ivy. Als Kinderstar wurde sie durch Steven Spielbergs *E. T.* bekannt und stieg bereits in jungen Jahren in den Hollywood-Olymp auf. Die Inszenierung von Drew Barrymore als Sexobjekt mit teuflischen Taten zeigt eine andere Seite der Schauspielerin. In den Köpfen der Zuschauer galt sie bis zu diesem Tage als niedliches Mädchen, das sich auf der Leinwand mit einem Außerirdischen anfreundete. Die Tatsache, dass Drew Barrymore vom Publikum auf diese Weise assoziiert wird nutzte die Regisseurin Katt Shea, um den Bruch zwischen äußerlicher Attraktivität und dem höllischen Wesen von Ivy noch zusätzlich zu verstärken und landete somit einen großen Erfolg innerhalb des Thriller-Genres.

7. Gemeinsamkeiten im Hinblick auf die Präsentation der Kindfrau in *Pretty Baby*, *L'Amant* und *Poison Ivy*

Obwohl die Filme *Pretty Baby*, *L'Amant* und *Poison Ivy* unterschiedliche Thematiken in Bezug auf die Story aufzeigen, weisen sie erkennbare Gemeinsamkeiten im Hinblick auf die Präsentation der Kindfrau auf.

Die augenscheinlichste Verbindung der drei filmischen Werke stellt die Präsentation der jeweiligen Kindfrau mit roten Lippen dar, wie in den Abbildungen 69, 70 und 71 ersichtlich ist.



Abb. 69:
Violet in *Pretty Baby*.



Abb. 70:
Das Mädchen in *L'Amant.*



Abb. 71:
Ivy in *Poison Ivy*.

Die Filmwissenschaftlerin Dr. Susanne Marschall hat sich in ihrem Buch *Farbe im Kino* unter anderem mit der Farbsymbolik von Rot auseinandergesetzt. Darüber hinaus führt die Autorin einen analytischen Auszug über die roten Lippen der Lolita in Vladimir Nabokovs gleichnamigen Roman an. Laut Marschall begründen sich zweierlei Funktionen der roten Farbe in deren Farbqualität: Zum einen erscheint Rot als „Attraktion", zum anderen als „Thema" eines Bildes (vgl. Marschall 2005, 44).

Tendenziell tritt die Farbe Rot laut der Autorin in Verbindung mit dem weiblichen Geschlecht zu Tage, enthält aber darüber hinaus eine herrische Ader. Laut der Filmwissenschaftlerin versinnbildlichen rote Lippen in der Filmgeschichte ein Stigma der Figuren, welches „[...] als

Provokation, als simples erotisches Signal, als Reiz oder als Symbol“ (ebda.) interpretiert werden kann. Im Zuge ihrer literarischen Analyse der Szene aus Nabokovs Roman führt die Verfasserin eine Szene an in welcher Lolita ihrem männlichen Gegenüber Humbert Humbert einen edenroten Apfel anbietet. Die Figur trägt ein hell- und dunkelrosa Kleid und bemalte Lippen. Spielerisch setzt sich das Mädchen auf den Schoß des erwachsenen Mannes, den sie unwissentlich dadurch sexuell stimuliert. Es handelt sich hierbei um die erste sexuelle Begegnung der beiden im literarischen Stoff aus Nabokovs Feder.

Die Filmwissenschaftlerin Marschall sieht in dem Spiel mit dem Apfel eine Versinnbildlichung der biblischen Eva aus dem Paradies. Im Hinblick auf das rosa Kleid von Lolita offenbart sich laut der Autorin eine verheißungsvolle Verlockung des Mädchens gegenüber Humbert Humbert, der sich „[...] auf der gefährlichen Schwelle zur Kindfrau“ (45) befindet. „Liebe, Begehren und Missbrauch verbinden sich auf unheilvolle, giftige Weise“ (ebda.) in dieser speziellen Szenerie. Die Autorin verweist auf eine unüberwindbare Machtlosigkeit des Mannes gegenüber der Kindfrau in dieser Romanszene, die sich in der visuellen Stärke der Rot-Töne begründet. Die Filmwissenschaftlerin spricht dem Farbdetail des Kleides von Lolita, „[...] in dem das dunklere Rosa zum Rot tendiert“ (ebda.), eine tiefgreifende Symbolkraft zu, welche „[...] die Drohung der Reife, des weiblichen Wachstums [...]“ (ebda.) visualisiert. Im Wissen um „[...] die physiologische, psychologische und symbolische Macht der Farbe Rot“ (46) richtet der Schriftsteller Nabokov laut Marschall den Fokus auf die Farbgebung der Liebesszene:

> Liebe und Tod, Menstruationsblut der Frau und Herzblut des Mannes, die Farbe der Haut an intimer Stelle, das mädchenhaft zarte Rosa, das weiblich verlockende Rot, das warnende Rot, Lust und Gefahr, der amorphe irrationale Reiz und seine Formung durch das biblische Symbol des Sündenfalls, der vampirische Biss rot gefärbter Lippen, das Blutsaugerische, Tabu und gesellschaftliches Verbot spielen in den wenigen Zeilen dieser Liebesszene ineinander (ebda.).

Die Filmwissenschaftlerin spricht der Figur der Lolita den bewussten Einsatz der rot-geschminkten Lippen zu. Die Autorin betont hierbei deren symbolische Eindeutigkeit: „Sobald sich Farbe und Form finden, verschränken sich Gefühl und Bewusstsein: die amorphe Empfindung nimmt Gestalt an“ (ebda.). Die Künstlichkeit des roten Lippenstifts bei Lolita impliziert laut der Verfasserin die Erlaubnis für Humbert Humbert, in die verbotene Zone vorzudringen (vgl. ebda.).

Der Schriftsteller Vladimir Nabokov hat in seinem Werk über die bekannteste aller Kindfrauen den Symbolcharakter der roten Farbe in dem literarischen Stoff zum Ausdruck gebracht. Auf eine ähnliche Weise wie der Autor die Symbolik von Farben auf Papier bannte, wird die Farbsymbolik in *Pretty Baby*, *L'Amant* und *Poison Ivy* im Medium Film visualisiert.

In *Pretty Baby* präsentiert der Regisseur Louis Malle die Figur der 12-jährigen Violet in ausgewählten Situationen mit den rötlich-geschminkten Lippen. Auffallend ist dies in einer Szene, in der ihre Jungfräulichkeit versteigert wird. Aufgehübscht zu einem Paradebeispiel von Kindlichkeit wird sie den Freiern in einem weißen Spitzenkleidchen vorgeführt. Ihre Lippen sind jedoch stark betont. In einer anderen Szene wird das Mädchen in einem ähnlichen Rüschenkleid samt blumenbesetztem Strohhut und Puppe vom Fotograf Bellocq abgelichtet. Gegensätzlich zu ihrer kindlichen Aufmachung trägt sie wiederum einen rötlich-bemalten Mund, der das Begehren der Männer und besonders die Zuneigung von Bellocq zur Folge hat.

Jean-Jacques Annaud inszeniert die Figur des Mädchens in seinem Film *L'Amant* nahezu durchgehend mit einem roten, leicht verschmierten Lippenstift. Besonders bei der ersten Begegnung zwischen dem 15-jährigen Mädchen und ihrem männlichen Gegenüber sticht diese Farbwahl ins Auge des Zuschauers. Auch in der Abschiedsszene zwischen den beiden, welche die Trennung der Liebenden und das Beziehungsende impliziert, setzt der Regisseur auf die Symbolkraft der roten Farbe auf den Lippen des Mädchens.

Die Figur der Ivy in Katt Sheas *Poison Ivy* stellt die verkörperlichte Repräsentation eines eigenwilligen Teenagers dar, der sich als Außenseiter ihrer gleichaltrigen Schulkollegen herausstellt. Im Laufe der Geschichte inszeniert die Regisseurin einen äußerlichen Wandel der Figur von der Jugendlichen bis hin zu einer jungen Frau. Diese Entwicklung drückt sich im verstärkten Einsatz der Farbe Rot in Ivys Kleidung und auch auf ihren roten Lippen aus. Eine Schlüsselszene zeigt das Mädchen beim Sonnen auf der Terrasse vor Darryls Haus. Diese Szene stellt den Zeitpunkt dar, an dem Ivy durch die rote Signalfarbe ihres Mundes als auch ihres Rockes die Aufmerksamkeit des Hausherrn erweckt. Die nächste Szene, in welcher das Rot ihrer Lippen und ihres Abendkleides zum Einsatz kommt, spielt sich auf dem Bett der kranken Mutter ab. Durch den dominanten Farbton erliegt Darryl der Macht der Kindfrau und es kommt zum ersten sexuellen Kontakt zwischen den beiden.

Die Filmwissenschaftlerin Susanne Marschall verweist in ihren Ausführungen über Lolitas äußere Erscheinung auf deren Bewusstsein über die Effektivität ihres Äußeren. Auch im Vergleich der drei ausgewählten Filme ist auffallend, dass sich alle drei Figuren im Klaren über die Wirkung der Farbwahl ihres Lippenstifts sind. Violet möchte sich in ihrer Versteigerung in *Pretty Baby* als Frau zeigen. Sie hat nahezu kein Mitspracherecht bei ihrem kindlichen Spitzenkleid, wohingegen sie ihre Lippenbemalung jedoch ganz alleine aufträgt. Das Mädchen in *L'Amant* will durch ihre Kleidung und besonders durch ihre roten Lippen die Blicke der Männer auf sich lenken und der Welt demonstrieren, dass sie sich auf der Schwelle zum Frausein befindet. In *Poison Ivy* ist es der Teenager, der durch die rote Kleidung und den Lippenstift äußerlich zur Frau wird. Ihr Ziel ist es, das Familienoberhaupt Darryl für sich ganz alleine zu besitzen.

Neben den roten Lippen und des damit verbundenen Anstrebens der Figuren nicht als Kind, sondern als Frau wahrgenommen zu werden, zeigen die Filme eine weitere Gemeinsamkeit auf: Alle drei Protagonisten sind ohne Vater aufgewachsen. Die Abwesenheit der Vaterfigur geht mit der Konzentration auf das mütterliche Verhältnis einher, mit der Ausnahme des Films *Poison Ivy*, in der, neben dem fehlenden Vater auch keine Mutterfigur existiert.

In Louis Malles *Pretty Baby* offenbart sich ein komplexes Verhältnis zwischen Mutter und Tochter. Violets Mutter Hattie arbeitet als Prostituierte im Storyville-Viertel. Sie stellt eine Art Vorbild für die 12-jährige dar, die es ihrer Mutter gleichtun will und in dem Business zu arbeiten beginnt. Dies geschieht jedoch nicht nur aus dem Spieltrieb, den sie im Umgang der Freudenmädchen mit deren Freiern beobachtet, sondern aufgrund der fehlenden Aufmerksamkeit von Hattie. Violets Mutter verhält sich gegenüber ihrer Tochter mehr als eine Art Freundin in der ungewöhnlichen Wohngemeinschaft, anstatt ihre Mutterpflichten zu erfüllen. Erst am Ende der Geschichte kommt der Sinneswandel der Mutter, die ihre Tochter daraufhin in ein geregeltes Leben abseits der Prostitution holt.

In *L'Amant* präsentiert der Regisseur Jean-Jacques Annaud ebenfalls eine komplizierte Beziehung zwischen Mutter und Tochter. Die Mutter der 15-jährigen arbeitet als Lehrerin in dem Ort Sadec. Da sich das Mädchen die meiste Zeit aufgrund ihrer Schulausbildung in der Stadt Saigon befindet, wird nicht nur die geographische, sondern auch die psychische Distanz der beiden in Annauds Film thematisiert. Hinzu kommt der soziale Konflikt zwischen den

europäischen Einwohnern und deren Aggression auf die reichen Großgrundbesitzer. Die Chinesen haben der Mutter einst alle Ersparnisse genommen. Aus diesem Grund verheimlicht das Mädchen ihre Beziehung zu dem chinesischen Mann vor ihrer Mutter und treibt dadurch einen zusätzlichen Keil in den familiären Umgang. Die 15-jährige ist außerdem von einer großen Traurigkeit erfüllt, da sie spürt, dass die Mutterliebe zum größten Teil ihrem großen Bruder gilt und nicht ihr.

Bei *Katt Sheas* Film *Poison Ivy* fehlt die Mutterfigur von Ivy gänzlich. Sie ist eine Vollwaise und sucht aus diesem Grund familiäre Geborgenheit in Sylvies Familie, wobei ihr Fokus auf dem Familienvater Darryl liegt. Für Ivy verkörpert Georgie eine Art Mutterersatz. Im Hinblick auf die Beziehung zu Darryl stellt Sylvies Mutter jedoch überwiegend eine Konkurrentin in den Augen des intriganten Teenagers dar.

In den untenstehenden Abbildungen (72, 73, 74) werden die Kindfrauen und ihre Mutterfiguren angeführt:



Abb. 72 (links): Violet und Hattie

Abb. 73 (rechts): Ivy und Georgie



Abb. 74 (unten): Das Mädchen und ihre Mutter

Alle drei Figuren zeugen von einer großen Sehnsucht nach Liebe und Zuneigung. Im Hinblick auf diesen Aspekt kann man das männliche Gegenüber der Kindfrauen in diesen Filmen als eine Art Vaterersatz ansehen. Alle drei Filme implizieren in Bezug auf die Beziehung zwischen der Kindfrau und dem Mann die sexuelle Vereinigung der beiden.

In *Pretty Baby* und *L'Amant* wird aus der Geschichte ersichtlich, dass es sich bei der Figur der Violet und der 15-Jährigen um Jungfrauen handelt, die noch keinerlei sexuelle Kontakte in der Vergangenheit hatten. In Bezug auf die Figur der Ivy in *Poison Ivy* lässt die Regisseurin Katt Shea den Zuschauer im Unklaren über die früheren sexuellen Erfahrungen der Jugendlichen. Ivy stellt auch in diesem Fall eine Ausnahme innerhalb der Mädchen dar. Sie scheint sehr offen mit ihrer Sexualität umzugehen und verführt Darryl gekonnt mit allen Raffinessen der Liebeskunst.

Auch das Mädchen in *L'Amant* offenbart ihr Gefallen an der körperlichen Vereinigung mit dem reichen Chinesen. Ihre Figur besitzt dennoch eine zwiespältige Emotionsebene in Bezug auf den sexuellen Akt. Einerseits fühlt sie eine gewisse Leidenschaft und ist bei dem ersten sexuellen Kontakt die treibende Kraft bis es zum Verkehr zwischen ihr und dem Mann kommt. Nach dem sexuellen Akt und im weiteren Verlauf der Geschichte offenbart sich jedoch eine gewisse Angst und Unsicherheit gegenüber ihrer sexuellen Freizügigkeit. Auch eine gewisse Gewalttätigkeit des Mannes drückt sich im Geschlechtsakt mit der 15-jährigen aus.

In *Pretty Baby* wird die sexuelle Vereinigung des Fotografen Bellocq mit Violet in keinem Bild visualisiert. Durch den Kontext der Geschichte und den Dialogen zwischen den Figuren finden sich klare Hinweise auf die sexuelle Aktivität zwischen dem ungleichen Paar. Dieser Umstand der Nicht-Visualisierung des Geschlechtsakts begründet sich in der Tatsache, dass der Regisseur keinerlei Sexszenen mit der Minderjährigen auf der Leinwand präsentieren wollte. Deutlich wird jedoch in *Pretty Baby*, dass Violet noch nicht richtig versteht was Sexualität zwischen Mann und Frau bedeutet. Sie empfindet alles als eine Art Spiel und unterstreicht dadurch noch mehr die dominante kindliche Seite ihrer Figur.

Als abschließende und allumfassende Gemeinsamkeit der drei filmischen Werke steht die Tatsache der unmöglichen Liebe zwischen der Kindfrau und ihrem männlichen Gegenüber. In

Louis Malles *Pretty Baby* wird Violet von ihrer Mutter Hattie aus der Ehe zwischen dem Mädchen und dem Fotografen gerissen und in ein anderes Leben entführt. Jean-Jacques Annaud inszeniert das Scheitern der Beziehung zwischen dem Mädchen aus der französischen Kolonie und dem chinesischen Mann in *L'Amant* aufgrund ethnischer und religiöser Unterschiede. Die heimliche Liebe hat in der Gesellschaft Saigons keine Chance. Der chinesische Mann lebt am Ende der Geschichte in einer arrangierten Ehe und das Mädchen verlässt aufgrund des Willens der Mutter die Stadt und sogar das Land. Im Falle von Katt Sheas *Poison Ivy* wird nicht nur die physische Trennung von Darryl und Ivy auf der Leinwand visualisiert, sondern auch die psychische: Ivy stirbt am Ende der Geschichte.

Die drei behandelten Filme, *Pretty Baby*, *L'Amant* und *Poison Ivy* implizieren die filmische Präsentation der Beziehung einer Kindfrau zu ihrem männlichen Gegenüber. Die Regisseure visualisieren das Konstrukt ‚Kindfrau' im Medium Film und verleihen dem Nymphchen Nabokovs eine individuelle und doch ähnliche Verkörperung der Lolita-Figur.

Resümee

Auf den vorliegenden Seiten wurde geklärt, wie das literarische Konzept ‚Kindfrau' Eingang in das filmische Medium gefunden hat und sich dort als Lolita-Figur manifestierte. Diese Diplomarbeit gibt zudem Aufschluss über das ihr zugrunde liegende theoretische Konstrukt und dessen Betrachtung in den Werken bestimmter Autoren. Ziel dieser Ausarbeitungen war es, das filmische Konzept hinter den Lolita-Figuren im Medium Film anhand von ausgewählten Beispielen zu definieren und zu analysieren.

In den behandelten Filmen *Pretty Baby, L'Amant* und *Poison Ivy* wird ersichtlich, wie nah sich das theoretische Konzept der Kindfrau und die filmische Präsentation der Lolita-Figuren stehen. Auffallend ist hierbei ihre ähnliche äußere Erscheinung, obwohl sich die Filme durch den Regisseur, durch das Produktionsland und vor allem durch den Basisstoff der filmischen Geschichte grundsätzlich voneinander unterscheiden. Abgesehen von der Ähnlichkeit in Bezug auf das kindfrauliche Erscheinungsbild treten außerdem charakterliche Züge der Figuren zu Tage, die im Vergleich der Kindfrauen übereinstimmen.

Im Hinblick auf die gewonnenen Erkenntnisse wird Folgendes ersichtlich: Das Konstrukt ‚Kindfrau' existiert nicht nur als theoretisches Konzept in der Literatur, sondern hat darüber hinaus im Medium Film einen Platz gefunden. Durch die zusätzliche audiovisuelle Ebene des Films wurde die Verkörperung der Lolita-Figur auf der Leinwand ermöglicht und vom jeweiligen Regisseur auf eine individuelle Art und Weise realisiert.

Ich möchte mit den Worten schließen, die Nabokovs Romanfigur Humbert Humbert wählt, um das Wesen Lolitas auf Papier zu bannen:

> Man muss ein Künstler sein, und ein Wahnsinniger obendrein, ein tiefmelancholisches Geschöpf, dem das heiße Gift in den Lenden kocht und eine Wollustflamme unablässig in der elastischen Wirbelsäule lodert [...], um sofort, durch untrügliche Anzeichen [...] den tödlichen kleinen Dämon unter den gewöhnlichen Kindern herauszuerkennen ... Da steht sie, von ihnen unerkannt und ihrer phantastischen Macht selbst nicht bewusst (Nabokov 1959, 25).

Quellenverzeichnis

Bibliographie

Primärliteratur

BRAMBERGER, Andrea (Hg.). *Die Kindfrau: Lust – Provokation – Spiel.* München: Matthes & Seitz, 2000.

HOCHHOLDINGER-REITERER, Beate (Hg.). *Vom Erschaffen der Kindfrau: Elisabeth Bergner – Ein Image.* Blickpunkte Band 7. Wien: Wilhelm Braumüller, Universitäts-Verlagbuchhandlung, 1999.

WITTELS, Fritz. „Das Kindweib". In: Austrian Academy Corpus (Hg.). AAC-FACKEL: Online Version: „Die Fackel. Herausgeber: Karl Kraus, Wien 1899-1936". AAC Digital Edition. Nr.230-231. 15.Juli 1907. S.14-33. www.aac.ac.at/fackel. Zugriff: 01.04.2011

Sekundärliteratur

BERGMANN, Wolfgang/GEISSLER, Sina-Aline (Hgg.). *Der neue LOLITA Komplex: Wenn ältere Männer junge Frauen lieben.* München: Verlagsunion Erich Pabel - Arthur Moewig KG, Rastatt und Wilhelm Heyne Verlag GmbH & Co KG, 1991.

DURAS, Marguerite. *L'Amant*. STOPPEL, Karl (Hg.). Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 2006.

DURAS, Marguerite. *Der Liebhaber*. REICH-RANICKI, Marcel (Hg.). Aus dem Französischen von Ilma Rakusa. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985.

FRENCH, Philip (Hg.)/MALLE, Louis. *Louis Malle über Louis Malle.* Berlin: Alexander-Verlag, 1998.

HAIDER-PREGLER, Hilde. „Vorwort“. In: HOCHHOLDINGER-REITERER, Beate (Hg.). *Vom Erschaffen der Kindfrau: Elisabeth Bergner – Ein Image.* Blickpunkte Band 7. Wien: Wilhelm Braumüller, Universitäts-Verlagbuchhandlung, 1999.

HUNOLD, Günther (Hg.). *Das Inzest-Tabu. Eine Anatomie der Blutschande.* München: Wilhelm Heyne Verlag, 1970.

LAMARE, Patrice. *Les Lolitas: Des Nymphettes aux Guerrières.* Paris: Éditions La Musardine, 2001.

LENZEN, Dieter. *Mythologie der Kindheit: die Verewigung des Kindlichen in der Erwachsenenkultur; versteckte Bilder und vergessene Geschichten.* Reinbek bei Hamburg: Rohwolt, 1985.

MARSCHALL, Susanne (Hg.). *Farbe im Kino*. Marburg: Schüren, 2005.

NABOKOV, Vladimir (Hg.). *Lolita.* Aus dem Amerikanischen von Helen Hessel unter Mitarbeit von Maria Carlsson, Kurt Kusenberg, H.M. Ledig-Rowohlt, Gregor von Rezzori. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH, 1959.

NEUHAUS, Stefan. „How did they ever make a movie of Lolita?“. In: JAHRHAUS, Oliver/NEUHAUS, Stefan (Hgg.). *Der erotische Film: Zur medialen Codierung von Ästhetik, Sexualität und Gewalt.* Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag, 2003. S. 17 – 34.

PROSCH-BRÜCKL, Ingeborg M. C. (Hg.). *Farbsymbolik: eine Untersuchung des Bedeutungsgehaltes der Farben in Hinblick auf die in allen Kulturen der Welt führenden Wege zum Licht*. 2., erw. Aufl. Stuttgart: Schlichter, 1989.

ROSE, Al. *Storyville, New Orleans: Being an Authentic, Illustrated Account of the Nortorious Red Light District.* Paperback Edition. USA: University of Alabama Press, 1979.

SINCLAIR, Marianne (Hg.). *Hollywood Lolita. Der Nymphchen-Mythos.* München: Wilhelm Heyne Verlag GmbH & Co. KG, 1989.

WITTELS, Fritz. *Freud und das Kindweib: die Erinnerungen von Fritz Wittels.* Edward Timms (Hg). Aus dem Englischen von Marie-Therese Pitner. Wien: Böhlau, 1996. S.75-96.

WITTELS, Fritz. "Kindweib, die große Mode". In: STORFER, A.J. (Hg.). *Almanach der Psychoanalyse.* Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930. S. 133-156.

Quellen aus dem Internet

„Alexandre Dumas pere". *The Literature Network*. Jalic Inc. 2000-2011. <http://www.online-literature.com/dumas/>. Zugriff: 10.04.2011.

FLATLEY, Guy „Out of the Past: A filmmaker who forced people to think about childhood and about sex". *Moviecrazed.* 1976. <http://www.moviecrazed.com/outpast/malle.html>. Zugriff: 05.05.2011.

GALBRAITH, Jane. „Steam From Saigon: Interview: Forget the Sex, Director Says--How About Those Hot Locations?". *Los Angeles Times.* 30.10.1992. <http://articles.latimes.com/1992-10-30/entertainment/ca-821_1_hot-locations>. Zugriff: 01.05.2011.

GUGLIELMO, David. „Interview: Katt Shea". *Movies in Review*. <http://www.filmsinreview.com/2010/06/08/interview-katt-shea/>. Zugriff: 10.03.2011.

HARTMANN, P.W. „Das große Kunstlexikon von P.W. Hartmann". *BeyArs.* <http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_8834.html>. Zugriff: 20.04.2011.

„Hestia – Hetären". *Retrobibliothek*. <http://www.retrobibliothek.de/retrobib/seite.html?id=108023>. Zugriff: 10.04.2011.

„Hot Irons heats up Lolita". *The Movie Scene.* <http://www.themoviescene.co.uk/reviews/lolita/lolita.html>.Zugriff: 10.04.2011.

„Katt's Biography". *Katt Shea - Film Director/Master Teacher.* <http://www.kattshea.com/id9.html>. Zugriff: 01.05.2011.

KILB, Andreas. „Die Rache einer Projektion: Adrian Lyne hat Nabokovs „Lolita“ verfilmt.“ *ZEIT - Online.* Februar 1998. <http://www.zeit.de/1998/02/Die_Rache_einer_Projektion>. Zugriff: 01.04.2011.

„Lolita (1997)“. *Horrorphile: High Art – Deep Trash: Pleasure of Nightmares.* <http://www.horrorphile.net/lolita-1997>. Zugriff: 01.04.2011.

„Own this City: Life in New York“. *Timeout New York*. <http://newyork.timeout.com/things-to-do/own-this-city-blog/93426/catch-this-film tonight-lolita>. Zugriff: 10.04.2011.

„Poison Ivy“. *Movie-Censorship.* <http://www.schnittberichte.com/report.php?ID=706162> Zugriff: 10.04.2011.

ROSE, Rex. „The Last Days of Ernest J. Bellocq“. *Exquisite Corpse: A Journal of Letters and Life.* <http://rexrose.com/ej_bellocq/The_Last_Days_of_EJ_Bellocq.pdf>. Zugriff: 01. 05.2011.

VOGELMANN, Daniel. „Nouvelle Vague“. *Movie-College: Allary Film, TV& Media.* <http://www.movie-college.de/filmschule/filmtheorie/nouvelle_vague.htm>. Zugriff: 25.04.2011.

„What each rating means“. *Motion Picture Association of America.* <http://www.mpaa.org/ratings/what-each-rating-means>. Zugriff: 10.04.2011

Filmografie

Interview mit Jean-Jacques Annaud und Marguerite Duras. Neauphle-le-Château (Frankreich): 18.Jänner 1990. (12,13'). In: *L'Amant*. Regie: Jean-Jacques ANNAUD. Drehbuch: Jean-Jacques ANNAUD/Gérard BRACH. F/UK/VN: Renn Productions/Burill Productions /Films A2, 1992. DVD: Pathé Distribution, 2008. (111').

L'Amant. Regie: Jean-Jacques ANNAUD. Drehbuch: Jean-Jacques ANNAUD/Gérard BRACH. F/UK/VN: Renn Productions/Burill Productions/Films A2, 1992. DVD: Pathé Distribution, 2008. (111').

Poison Ivy. Regie: Katt Shea. Drehbuch: Katt SHEA/Andy RUBEN (Fassung mit Altersfreigabe R). USA: New Line Cinema, 1992. DVD: New Line Productions, Inc. All Rights Reserved. Distributed by Warner Home Video, 1999. (88').

Pretty Baby. Regie: Louis MALLE. Drehbuch: Polly PLATT. USA: Paramount Pictures, 1978. DVD: Paramount Home Entertainment, 2007. (105').

The Kid: Der Vagabund und das Kind. Regie und Drehbuch: Charles CHAPLIN. USA: 1921. TV-Kanal: arte. TV-Ausstrahlung: 05.01.2010. (50').

„The Making Of: The Lover". Regie: Sylvie BARILLAUD/Pierre-André BOUTANG/Jacques MÉNY. Renn Productions, 1991. (52,45'). In: *Der Liebhaber.* Regie: Jean-Jacques ANNAUD. Drehbuch: Jean-Jacques ANNAUD/Gérard BRACH. F: Renn Productions/Burill Productions/Films A2, 1992. DVD: München - Universum Film GmbH 2004. (111').

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 Website *Timeout New York*. Zugriff: 10.04.2011

Abb. 2 Website *Horrorphile: High Art – Deep Trash: Pleasure of Nightmares.* Zugriff: 01.04.2011

Abb. 3 Sinclair 1989, 184.

Abb. 4 Website *The Movie Scene* Zugriff: 10.04.2011

Abb. 5 *The Kid*: 00:47:33

Abb. 6 *The Kid*: 00:47:21

Abb. 7 *The Kid*: 00:47:53

Abb. 8 *The Kid*: 00:47:17

Abb. 9 *The Kid*: 00:47:38

Abb. 10 Sinclair 1989, 152

Abb. 11 Lamare 2001, 54 (Baby Doll, Elia Kazan, 1956. Collection Cat's).

Abb. 12 *Pretty Baby*: 00:47:17

Abb. 13 *Pretty Baby*: 00:51:22

Abb. 14 *Pretty Baby*: 00:47:11

Abb. 15 *Pretty Baby*: 00:47:22

Abb. 16 *Pretty Baby*: 00:47:24

Abb. 17 *Pretty Baby*: 00:50:27

Abb. 18 *Pretty Baby*: 01:19:20

Abb. 19 *Pretty Baby*: 01:19:45

Abb. 20 *Pretty Baby*: 01:19:10

Abb. 21 *Pretty Baby*: 01:19:34

Abb. 22 *Pretty Baby*: 01:23:10

Abb. 23 *Pretty Baby*: 01:24:30

Abb. 24 *Pretty Baby*: 01:23:01

Abb. 25 Rose 1979, 99 (Photograph by Ernest Bellocq).

Abb. 26 *Pretty Baby*: 01:24:27

Abb. 27 Rose 1979, 60 (Photograph by Ernest Bellocq).

Abb. 28 Making Of *L'Amant* 1991: 00:16:04

Abb. 29 Making Of *L'Amant* 1991: 00:16:09

Abb. 30 *L'Amant*: 00:11:50

Abb. 31 *L'Amant*: 00:12.04

Abb. 32 *L'Amant*: 00:13:24

Abb. 33 *L'Amant*: 00:14.24

Abb. 34 *L'Amant*: 00:15.03

Abb. 35 *L'Amant*: 00:16:32

Abb. 36 *L'Amant*: 00:12:14

Abb. 37 *L'Amant*: 00:12.29

Abb. 38 *L'Amant*: 00:14:15

Abb. 39 *L'Amant*: 00:13:42

Abb. 40 *L'Amant*: 00:33:29

Abb. 41 *L'Amant*: 00:36:43

Abb. 42 *L'Amant*: 00:37:27

Abb. 43 *L'Amant*: 00:40:43

Abb. 44 *L'Amant*: 00:41:43

Abb. 45 *L'Amant*: 00:35:25

Abb. 46 *L'Amant*: 01:41:40

Abb. 47 *L'Amant:* 01:41:50

Abb. 48 *L'Amant*: 01:42.04

Abb. 49	*L'Amant*: 01:43:24	**Abb. 62**	*Poison Ivy*: 00:20:33
Abb. 50	*L'Amant*: 01:44:26	**Abb. 63**	*Poison Ivy*: 00:20:55
Abb. 51	*L'Amant*: 01:44:56	**Abb. 64**	*Poison Ivy*: 00:22:01
Abb. 52	*L'Amant*: 01:44:43	**Abb. 65**	*Poison Ivy*: 00:20:40
Abb. 53	*L'Amant*: 00:12:40	**Abb. 66**	*Poison Ivy*: 00:45:48
Abb. 54	*L'Amant*: 01:42:53	**Abb. 67**	*Poison Ivy*: 00:41:51
Abb. 55	*L'Amant*: 00:12:59	**Abb. 68**	*Poison Ivy:* 00:45:02
Abb. 56,	*L'Amant*: 01:43:56	**Abb. 69**	*Pretty Baby*: 01:19:20
Abb. 57	*L'Amant*: 01:42:00	**Abb. 70**	*L'Amant*: 01:44:26
Abb. 58	*Poison Ivy*: 00:02:46	**Abb. 71**	*Poison Ivy*: 00:20:55
Abb. 59	*Poison Ivy*: 00:02:15	**Abb. 72**	*Pretty Baby*: 00:36:52
Abb. 60	*Poison Ivy*: 00:00:35	**Abb. 73**	*Poison Ivy*: 00:19:30
Abb. 61	*Poison Ivy*: 00:02:41	**Abb. 74**	*L'Amant*: 00:07:50

Abkürzungsverzeichnis

- Abb. Abbildung
- Ebda. Ebenda
- MPAA Motion Picture Association of America
- N.C.- Rating No Children- Rating
- NC-17-Rating No Children under 17- Rating
- NS-Zeit Zeit des Nationalsozialismus (1933-1945)
- o.J. ohne Jahresangabe
- R-Rating Restricted- Rating
- USA United States of America
- vgl. Vergleich
- z.B. zum Beispiel

Anhang

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit mit dem Titel *Die Lolita-Figur im Film* behandelt die filmische Umsetzung der Kindfrau in den Filmen *Pretty Baby*, *L'Amant* und *Poison Ivy*.

Basierend auf dem Werk *Die Kindfrau: Lust – Provokation - Spiel* der Pädagogin und Kultursoziologin Andrea Bramberger, als auch dem Buch *Vom Erschaffen der Kindfrau: Elisabeth Bergner – ein Image* aus der Feder der Medienwissenschaftlerin Beate Hochholdinger-Reiterer wird im ersten Kapitel erläutert, worum es sich bei der Thematik der Kindfrau handelt.

Ausgehend von der Historisierung und der Definition des Konstrukts ‚Kindfrau' vertieft sich das zweite Kapitel in den ersten theoretischen Text über die behandelte Thematik, der Anfang des 20. Jahrhunderts vom Arzt und Psychologen Fritz Wittels verfasst wurde. Sein Entwurf trägt den Titel *Das Kindweib* und wurde 1907 in der Zeitschrift *Die Fackel* veröffentlicht.

Um den Übergang von der Kindfrau in der Literatur zum Medium Film zu schaffen beschäftigt sich das dritte Kapitel mit dem Namensgeber der Kindfrau: Vladimir Nabokov. Der russische Autor veröffentlichte im Jahr 1955 seinen Roman *Lolita* und setzte mit seiner fiktiven Geschichte um eine verbotene Liebe zwischen einer 12-jährigen und einem Mittvierziger den Grundstein für zahlreiche Nachahmer, welche ihre Version der Kindfrau im Medium Film visualisierten.

Der Hauptaugenmerk dieser Arbeit liegt auf den Filmen *Pretty Baby* (Louis Malle, 1978), *L'Amant* (Jean-Jacques Annaud, 1992), einer Adaption des gleichnamigen Romans von Marguerite Duras, und *Poison Ivy* (Katt Shea, 1992). In Form einer Szenenanalyse wird im Praxisteil untersucht, welche filmischen Mittel der jeweilige Regisseur für die Präsentation der Kindfrau einsetzt. Außerdem werden die Gemeinsamkeiten im Hinblick auf die behandelten Lolita-Figuren aufgezeigt.

Die Analyse des filmischen Materials und der Vergleich der behandelten Filme untereinander haben ergeben, dass Übereinstimmungen im Hinblick auf die äußerliche Erscheinung der

Kindfrauen bestehen und darüber hinaus auch ähnliche charakterliche Züge der Lolita-Figuren präsentiert werden. Auffallend ist die Ähnlichkeit zur Basis-Kindfrau Lolita aus dem Roman Nabokovs und damit verbunden auch aus der filmischen Umsetzung durch Stanley Kubrick in Zusammenarbeit mit dem Autor selbst.

Abstract – Englisch

The present diploma thesis with the title *The Lolita-figure in film* deals with the cinematic transformation of the child-woman in the films *Pretty Baby*, *L'Amant* und *Poison Ivy*.

The first chapter is based on the study *Die Kindfrau: Lust – Provokation – Spiel* by the pedagogue and cultural sociologist Andrea Bramberger and the book *Vom Erschaffen der Kindfrau: Elisabeth Bergner – ein Image*, which was written by the media theorist Beate Hochholdinger-Reiterer. Both authors tried to define the central aspects of the subject about the child-woman.

Based on the historiography and on the definition of the construct, the second chapter deals with the first theoretical concept oft the child-woman, which was established by the physician and psychoanalyst Fritz Wittels at the beginning of the twentieth century. His text, entitled *Das Kindweib,* was released in the magazine *Die Fackel* in 1907.

To describe the transition of the child-woman in literature to the medium film, the third chapter deals with the eponym of Lolita: Vladimir Nabokov. The russian author released his novel *Lolita* in 1955. The story is about a 12-year-old girl that falls in love with an older man. This fictional story presented the basis for many imitators in literature and film.

The following chapters deal with the analysis of the films *Pretty Baby* (Louis Malle, 1978), *L'Amant* (Jean- Jacques Annaud, 1992), a filmic adaptation of Marguerite Duras novel, and *Poison Ivy* (Katt Shea, 1992).

With the help of a scene analysis in the practical part, the filmic instruments of the directors with regard to the presentation of the child-woman on screen will be identified. Furthermore, the similarities between the different Lolita-figures will be proved.

The analysis of the filmic material and the comparison of the three films show that the presenation comes up with certain analogies with regard to the appearance of the Lolita figure. Moreover, the results also illustrate the similarities between the three films with regard to the characteristics of the different child-woman on screen. Especially the bond between the three different Lolita figures in the films and the child-woman by Vladimir Nabokov is noticeable. One can also draw a line between the Lolita figures of the analysis and the filmic version of Lolita by Stanley Kubrick.

Lebenslauf

PERSÖNLICHE INFORMATION

Name	Mühlbacher Eva
Geburtsdatum	10.11.1986
Familienstand	ledig
Staatsbürgerschaft	Österreich

AUSBILDUNG

2005 – 2011	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
2009 – 2010	Schauspielausbildung an der First Filmacademy in Wien
2002-2005	Bundesoberstufenrealgymnaisum St. Johann im Pongau musikalischer Zweig
1998-2002	Gymnasium St.Johann im Pongau
1994-1998	Volksschule Goldegg im Pongau

BERUFSERFAHRUNG – Schauspiel und Medien

September 2010	„Isabella“ (Hauptfigur) im Kurzfilm *Schwarzes Glas* von Thomas Leitner und Lukas Sedmik (Filmcollege Wien)
August 2010	Blondine (Nebenfigur) im Spielfilm *Traumfrau* von Mathias Gruber
Juli 2010	„Linda“ (Hauptfigur) im Kurzfilm *Der Tockel* von Sebastian Steif (Filmcollege Wien)
Juli 2010	„Carmen“ (Hauptfigur) im Kurzfilm *Solanum* von Wolfgang Auer
Juni 2010	Junge Schwiegertochter (Hauptfigur) in einem Werbespot über Fuerteventura für Wellness- und Spabereiche in Hotelketten von Martin Fritz

Juni 2010	„Schwester Eva Meinrat“ (Nebenfigur) in dem Kurzfilmprojekt *Infusion 2.0* von Dario Stefanek (Graphische Wien)
April 2010	„Lisa“ (Hauptfigur) bei dem Kurzfilmprojekt *Szenen einer Ehe* von Thomas Leitner und Lukas Sedmik (Filmcollege Wien)
Februar 2010	Studentin (Komparsenrolle) in dem Film*Wie man leben soll* von David Schalko
Dezember 2009	Veröffentlichung einer Festivalkritik über das Animationsfilmfestival „Fantoche 09“ (Baden/Schweiz) in dem Filmmagazin „ray“
Juni 2008	Veröffentlichung einer Theaterkritik über das „Freischwimmer Festival“ (Wien) im Künstlerhaus „brut“ in der Freischwimmer-Festivalzeitung
Juni 2007	„Lisa Brandauer“ (Hauptfigur) in dem Kurzfilm *Filmriss* von Thomas Fric (Filmwissenschaft - Uni Wien)