

Obsessionen in Luis Buñuels Literaturverfilmungen und ihren literarischen Vorlagen:

Él, Ensayo de un crimen, Belle de jour, Cet obscur objet du désir

Dissertation

zur Erlangung des Grades der Doktors der Philosophie
an der Fakultät Geisteswissenschaften der Universität Hamburg
im Promotionsfach Romanische Literaturen

vorgelegt von Jana Talke

geboren in Leningrad

Hamburg, 2018

Erstgutachter: Prof. Dr. Martin Neumann

Zweitgutachter: Prof. Dr. Marc Föcking

Datum der Disputation: 15.07.2016

Meinen wunderbaren Eltern Marina und
Sergey, in Liebe und Dankbarkeit.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	
1.1. Buñuel - Literatur und Kino	3
1.2. Literaturverfilmungen und Obsessionen.....	9
1.3. Methodisches Vorgehen.....	13
2. Obsessionen – eine Typologie	
2.1. Definitionen und Hintergründe.....	15
2.2. Perversionen und Paraphilien.....	21
2.3. Psychoneurosen.....	27
2.4. Resümee.....	31
3. Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Film	
3.1. Generelles zur Literaturverfilmung.....	33
3.2. Definitionen.....	35
3.2.1. Medium / Medien.....	35
3.2.2. Kunst.....	39
3.2.3. Intermedialität.....	42
3.2.4. Literaturverfilmung / Adaption.....	45
3.3. Zwei Konkurrenzmedien und ihr Konglomerat.....	48
3.3.1. Mediale und narrative Unterschiede.....	48
3.3.2. Rezeptionsbedingte Differenzen.....	53
3.3.3. Historische Hintergründe und Ursachen.....	58
3.4. theoretische Grundlagen und ihre Probleme.....	70
3.4.1. Narratologie.....	71
3.4.2. Medienwissenschaft.....	75
3.4.3. Intermedialitätstheorie.....	80
3.4.4. Desiderat.....	82
3.5. Analysemodell für Literaturverfilmungen.....	85
3.5.1. Medienwechsel.....	85
3.5.2. Intermediale Bezüge.....	93
3.5.3. Medienkombination.....	95
4. Buñuels Literaturverfilmungen und ihre Obsessionen	
4.1. <i>Él</i> , oder die paranoide Eifersucht	
4.1.1. Medienwechsel	
4.1.1.1. Entstehungshintergrund.....	103
4.1.1.2. Zusammenfassung von <i>Él</i>	107
4.1.1.3. Gesellschaft und Religion bei Pinto.....	113
4.1.1.4. Gesellschaft und Religion bei Buñuel.....	119
4.1.1.5. Die Krankheit „ <i>Él</i> “s und Franciscos.....	125
4.1.1.6. Erzählstrategien in Roman und Film.....	131
4.1.2. Intermediale Bezüge	
4.1.2.1. Trans-, Intra- und Intermedialität bei Pinto und Buñuel.....	136
4.1.2.2. Bezüge zur Psychoanalyse bei Pinto und Buñuel.....	144
4.1.3. Medienkombination	
4.1.3.1. Kameraführung, Töne und Musik	149
4.2. <i>Ensayo de un crimen</i> , oder die Mord-Obsession	
4.2.1. Medienwechsel	

4.2.1.1. Zusammenfassung von <i>Ensayo de un crimen</i>	153
4.2.1.2. Erzählstrategien in Roman und Film.....	164
4.2.1.3. Hauptthemen beider Werke.....	172
4.2.1.4. Robertos Mord- und Lustmotive.....	178
4.2.1.5. Archibaldos Mord- und Lustmotive.....	185
4.2.2. Intermediale Bezüge	
4.2.2.1. Obsessionen und Psychoanalyse.....	188
4.2.2.2. Inter- und Intramedialität bei Usigli und Buñuel.....	194
4.2.3. Medienkombination	
4.2.3.1. Die weiblichen Darstellerinnen.....	200
4.2.3.2. Musik, Schnitttechnik, Effekte.....	202
4.3. <i>Belle de jour</i> , süchtig nach Unterwerfung	
4.3.1. Medienwechsel	
4.3.1.1. Zusammenfassung von <i>Belle de jour</i>	206
4.3.1.2. Rezeption und Forschungsstand	216
4.3.1.3. Erzählstrategien in Roman und Film.....	220
4.3.1.4. Kessels Frauendarstellung.....	228
4.3.1.5. Buñuels Frauendarstellung.....	233
4.3.2. Intermediale Bezüge	
4.3.2.1. Literatur, Malerei und Film bei Buñuel.....	242
4.3.2.2. Psychoanalyse bei Kessel und Buñuel.....	244
4.3.2.3. Traumdeutung im Film.....	247
4.3.3. Medienkombination	
4.3.3.1. Catherine Deneuves Spiel.....	252
4.3.3.2. Kamerahandlung, Montage.....	255
4.3.3.3. Geräusche und Rede.....	257
4.4. <i>Cet obscur objet du désir</i> , besessen von einer Frau	
4.4.1. Medienwechsel	
4.4.1.1. Zusammenfassung des Romans.....	260
4.4.1.2. Hintergrund.....	271
4.4.1.3. Geschlecht und Macht bei Louÿs und Buñuel.....	274
4.4.1.4. Nationalität und Ethnie in <i>La femme et le pantin</i>	284
4.4.1.5. Gesellschaftskritik in <i>Cet obscur objet du désir</i>	288
4.4.1.6. Erzählstrategien in Roman und Film.....	291
4.4.2. Intermediale Bezüge	
4.4.2.1. Louÿs' Trans-, Intra- und Intermedialität.....	296
4.4.2.2. Buñuels Trans-, Intra- und Intermedialität.....	304
4.4.2.3. Obsessionen in Roman und Film.....	307
4.4.3. Medienkombination	
4.4.3.1. Die doppelte Conchita und der alte Mathieu.....	311
5. Schlussfolgerungen	
5.1. Die analysierten Werke.....	315
5.2. Das Analysemodell.....	318
5.3. Buñuels filmische Nachwirkung.....	319
5.4. Kurzfassung der Ergebnisse / Brief Summary.....	323
6. Bibliografie.....	326

„La psychanalyse de Sigmund Freud est une grande base cinégraphique“
(Paul Romain, „Le film peut traduire et créer le rêve“).¹

1. Einleitung

1.1. Buñuel - Kino und Literatur

Luis Buñuel hat das Kino des 20. Jahrhunderts maßgeblich geprägt, sowohl durch seinen außergewöhnlichen Stil als auch durch die Themen, die er behandelte. Sein aus 32 Filmen bestehendes Œuvre erörtert für die Menschen des stürmischen, von Kriegen und technischen Neuerungen geprägten 20. Jahrhunderts so bedeutende Fragen wie Identität, Religion, Sehnsucht und Liebe. Statt in direkter Weise auf politische Umstürze durch den Faschismus oder Kommunismus oder auf das grenzenlose Leid der Massen während der beiden Weltkriege hinzuweisen, interessiert sich Buñuel vielmehr für Eigentümlichkeiten der Menschen aus seiner Umgebung, ihre (hispanische oder französische) Kultur, ihre Psyche und ihre Leidenschaften. So beschäftigen sich seine Filme vorrangig mit der Kritik an der katholischen Religion und der gesellschaftlichen Schichtung, mit der Darstellung von Liebe und Erotik und nur in Ansätzen mit sozialen Ungerechtigkeiten oder Rassenhass. All dieses geschieht auf eine bis dato cineastisch ungewohnte, subtile und mit Ironie durchtränkte Art und Weise, die nicht selten zu Verwirrungen und Missverständnissen seitens des Publikums und der Kritiker führte, und welche durch Buñuels absichtlich irreführenden öffentlichen Aussagen nicht unbedingt aufgeklärt wurden.

Buñuel drehte seine 32 Filme,² bedingt durch Reisen und Exil, in Spanien, Frankreich und Mexiko, einige in Co-Produktion mit Italien und den USA. Die Filme spielen auch primär in Mexiko, Spanien, Frankreich.³ Viele von ihnen sind Low-Budget-Werke, vor allem jene aus der mexikanischen Phase. Diese sind vorwiegend in Schwarz-Weiß, oft ohne Musik und zumeist ohne aufwendige Technik realisiert. Die Filme seiner ‚Spätphase‘ ab den 1960er Jahren zählen zu Buñuels größten kommerziellen Erfolgen und stellen gleichzeitig die größte künstlerische und finanzielle Unabhängigkeit seiner Karriere dar.

¹ Romain, Paul, „Le film peut traduire et créer le rêve“, in: *Cinéma-ciné pour tous* 67, 1926, S. 10-14.

² Des Weiteren führte er Co-Regie bei drei mexikanischen Filmen und wirkte bei sechs Projekten als Produzent mit, vgl. Buñuel, Luis, *Mon dernier soupir*, Kindle-Version: Nord Compo, Anhang.

³ Ausnahmen: *La joven* spielt in den USA, *Abismos de pasión* in England, *Robinson Crusoe* auf einer Pazifikinsel und *Simón del desierto* im heutigen Syrien.

Oftmals spielen Buñuels Filme mit den Grenzen der filmischen Realität oder beinhalten Traumsequenzen, thematisieren unerfüllte Wünsche, Ausschweifungen und Spleens ihrer Protagonisten. Das Element des Geschichtenerzählens ist ein wiederkehrendes Motiv in Buñuels Werken, auch die Auftritte von Filmfiguren wie Priestern, Prostituierten, wohlhabenden Großbürgerlichen oder amerikanischen Touristen und der Einsatz bestimmter Tiere oder Requisiten wie Schuhe, Dessous u.v.m. werden häufig wiederholt. Es gibt bestimmte ‚typisch Buñuel’sche‘ Arten der Kamertechnik und von ihm bevorzugte Schauspieler, die in mehreren seiner Filme eine Rolle übernahmen, wie Michel Piccoli, Fernando Rey, Fernando Soler, Francisco Rabal, Georges Marchal, Julien Bertheau, Muni, Lilia Prado oder Silvia Pinal.⁴ Die wiederkehrenden Schauspieler, Motive und Details erschaffen einen eigenen filmischen Kosmos, jeder einzelne Film von Buñuel lebt auch von der Gesamtheit des Œuvres und ist mit ihm verknüpft. Sein Gesamtwerk hat Buñuel zahlreiche weltweite Bewunderer eingebracht, darunter die Starregisseure Martin Scorsese und Alfred Hitchcock, und hat ihm zu Recht viele internationale Preise und oftmals auch die Bezeichnung eines der „besten Regisseure des 20. Jahrhunderts“ beschert.

Nicht nur an rekurrierenden Schauspielern hatte Buñuel Gefallen gefunden, sondern auch an solchen Drehbuchautoren – vor allem schätzte er die Zusammenarbeit mit Jean-Claude Carrière, mit welchem er fünf Filme drehte. Einige seiner Filmdrehbücher stammen von Buñuel selbst, dennoch verfasste er sie stets in Zusammenarbeit mit einem anderen Autor. Da er sich, trotz Helfer und Mitarbeiter, um den Großteil der kinematografischen Vorgänge selbst kümmerte, wird seine Arbeit gemeinhin dem Autorenkino zugeordnet, das im scharfen Gegensatz zu einem sog. Produzentenkino steht, bei welchem sich viele Teilnehmer an der Entstehungsarbeit eines Films beteiligen und die kreative Freiheit des Regisseurs von der des Produzenten überschattet werden kann.

Buñuel kultiviert einen ambivalenten Charakter in seinen Werken, weil er nicht direkt anklagt, Schuldige bestraft oder den Zuschauer belehrt.⁵ Er scheint sich, trotz des ernsten Tones vieler seiner Filme, stets etwas über das Dargestellte zu mokieren, das er mit einer gewissen Distanz, meist ohne die Handlungen seiner Protagonisten zu begründen, erzählt.

⁴ Muni hat ganze sechs, wenn auch kleine Auftritte, Piccoli spielt in fünf, Rey in vier, Soler, Rabal, Marchal und Pinal in drei und Prada in zwei Filmen Buñuel von mit. Außerdem übernahmen Rosario Granados, Manuel Dondé und Carlos Martínez Baena in jeweils zwei seiner Filme eine Rolle.

⁵ Außer zum Teil bei seinen sozialkritischen Werken, vor allem beim Dokumentarfilm *Las Hurdes*, vgl. Anm. 15.

Ferner sind Bezugnahmen auf Literatur und bildende Kunst bei Buñuel sehr ausgeprägt. Die literarische Dichte seiner Filme erfordert entsprechende Kenntnisse - 21 seiner Filme sind Literaturverfilmungen, in drei Fällen stammen die Vorlagen von Benito Galdós, dem einzigen Autor, den Buñuel mehrmals verfilmt hat. Erstaunlich ist, dass Buñuel (mit der Ausnahme von den Romanen Galdós') untereinander völlig unterschiedliche literarische Werke - in Genre, der Qualität und Bekanntheit⁶ - adaptiert hat und dabei, sofern es seine finanziellen und technischen Möglichkeiten zuließen, stets dem eigenen Stil (formal und inhaltlich) treu geblieben ist.

Es ist außerdem erstaunlich, dass dieses ‚intermediale Gesamtwerk‘ Buñuels sehr selten von Kritikern, aber auch von Wissenschaftlern, mit der Literatur assoziiert wird. Dies liegt nicht nur daran, dass seine gewichtigen inhaltlichen und stilistischen Eigenheiten das Literarische verdrängen, sondern ist ebenfalls der Tatsache geschuldet, dass viele der verfilmten Texte kaum bekannt sind. Trotzdem bleibt dieser Umstand ungewöhnlich, denn Buñuel arbeitet teilweise sehr nah am Text, übernimmt Dialoge und unauffällige Details aus den Vorlagen. Dann nimmt er wiederum stellenweise große inhaltliche und stilistische Modifikationen vor und verändert somit die Intention einiger literarischer Werke gänzlich. So erreicht er eine textuelle Nähe bei gleichzeitiger semantischer Entfernung, geht einen Dialog mit den Vorlagenwerken ein und schafft eine Re-Interpretation. Dies macht ihn zu einem Adapteur, der sich außerhalb der Debatte von ‚Texttreue‘ und ‚Untreue‘ à la „Nach den Motiven von...“ positioniert. Dem Umstand, dass Luis Buñuels Filme so eng mit der Literatur verknüpft sind, könnte aus wissenschaftlicher Sicht mehr Aufmerksamkeit entgegengebracht werden, denn die Kenntnis von Buñuels Vorlagen trägt zu einem besseren Erfassen seiner Werke und somit zu einem größeren Filmgenuss bei. Diese Arbeit nimmt sich zur Aufgabe, die Aufmerksamkeit auf die Interaktion zwischen Literatur und Film in Buñuels Schaffen zu lenken.

⁶ Ein großer Teil der literarischen Texte, auf die er zurückgriff, ist eher unbekannt und bisweilen in Vergessenheit geraten, auch, weil einige der Werke nicht mehr verlegt werden. Dazu zählen: „Las Jurdes, une étude de géographie humaine“ von Maurice Legendre, „El Gran Calavera“ von Adolfo Torrado, „Don Quintín el amargao o El que siembra vientos“ von Carlos Arniches und Antonio Estremera, *Muro blanco en Roca Negra* von Miguel Álvarez Acosta, *La mort en ce jardin* von José André Lacour oder „Travelin‘ Man“ von Peter Matthiessen. Den anderen Teil bilden ‚kanonische‘ Texte oder sog. ‚Klassiker‘ der Literaturgeschichte – die *Legenda aurea*, Galdós' *Tristana*, *Nazarin* und *Halma*, Defoes *Robinson Crusoe*, Brontës *Wuthering Heights*, Maupassants *Pierre et Jean* und Mirbeaus *Journal d'une femme de chambre*. Wiederum zeigt der Regisseur Interesse für eher unbekanntere Texte von sonst bekannten Autoren mit den Verfilmungen von Joseph Kessels *Belle de Jour*, Pierre Louÿs' *La femme et le pantin* und Marcelino Menéndez Pelayos *Historia de los heterodoxos españoles*.

Buñuels besonderen Umgang mit der Literatur zu untersuchen eröffnet mehrere reizvolle Perspektiven - seine Thematisierung der kulturellen Identität, seine Beschäftigung mit Macht und Gender, aber auch die unbekanntesten Texte selbst, die er verfilmt hat, sind in mehrfacher Hinsicht eine Betrachtung wert. Bestätigt wird das Vorhaben durch die Tatsache, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Verfilmungen literarischer Vorlagen noch sehr lückenhaft ist, vor allem von einem systematisch-intermedialen Standpunkt aus.⁷ Die Beschäftigung mit Buñuels Verfilmungen soll also dazu beitragen, dass der Blick auf sein Œuvre verändert wird.⁸

Eine der prominentesten Auffälligkeiten an Buñuels Œuvre ist seine stete Beschäftigung mit spezifischen Themen – darunter mit der Religion, mit Erotik oder mit der Bourgeoisie. Buñuels Behandlung der einzelnen Themen wiederholt und überschneidet sich zwar in seinem Gesamtwerk, jedoch werden die einzelnen Filme, mit Abstand betrachtet, von jeweils einem solchen Thema dominiert. Der Entschluss, die Klassifikation nach diesen

⁷ Die Notwendigkeit für eine Reform der bestehenden Analyseinstrumente für Literaturverfilmungen sowie der Vorschlag für ein neues Modell werden in Kapitel 3 dargestellt.

⁸ Es gibt mehrere Betrachtungsmöglichkeiten für die 21 Literaturverfilmungen Buñuels. Ginge man chronologisch vor, nach den Abschnitten des Buñuel'schen Schaffens, so ergäbe dies eine surrealistische / experimentelle Phase, eine kommerzielle oder mexikanische, eine französische, ‚avantgardistische‘ Phase und eine spanische Spätphase. Diese Aufteilung ist deswegen problematisch, weil es hierbei zu vielen Überlappungen kommt, denn das Surrealistische ist vielfach punktuell und vermehrt auch im Spätwerk vorhanden. Die mexikanische Phase betrifft ganze zwölf Literaturverfilmungen, unter die jedoch auch amerikanische, spanische und französische / französisch-italienische Co-Produktionen fallen. Diese Kategorisierungen sind zu wenig homogen, auch haben sie nicht wirklich etwas mit Buñuels Wahl der literarischen Vorlagen zu tun und sagen somit nichts über diese aus. Auch wenn die Zuteilung äußerst schwerfällt, besteht die Möglichkeit, die vorliegenden Filme in die aus der Filmkritik stammenden und zugegebenermaßen sehr ungenauen und umstrittenen Termini der ‚Filmgenres‘ zu unterteilen, vgl. Hickethier, Knut: „Genretheorie und Genreanalyse,“ in: Felix Jürgen (Hg.), *Moderne Film Theorie* [sic], Mainz: Bender, 2007, S. 62-96. So ergeben sich das Erotikdrama wie *Belle de Jour*, das Melodrama wie beispielsweise *Una mujer sin amor*, das sog. Psycho-Drama (*Él*), der Abenteuerfilm (*Robinson Crusoe*), die Komödie (*El Gran Calavera*), und die fiktive Dokumentation (*Las Hurdes*). Eine Reihe an nicht genau oder überhaupt nicht zuzuordnenden Filmen wie beispielsweise *La voie lactée*, *Simón del desierto*, *Viridiana* oder *Le journal d'une femme du chambre* fallen jedoch durch dieses Raster. Diese Methode der Klassifikation negiert des Weiteren in vielen Fällen den ‚Buñuel-Charakter‘ der Filme und klammert gleichzeitig die Möglichkeit, einige Themenbereiche zu bearbeiten, vollständig aus. Der Zugang zu den Texten wird außerdem erschwert, da die Textgattungen und Filmgenres sich oft stark voneinander unterscheiden. Ferner könnte man die Adaptionen Buñuels nach den adaptierten literarischen Werken ausrichten. Er hat fünfzehn Romane, zwei Dramen und vier zu anderen Gattungen gehörende Texte (Kurzgeschichte, Kompendium, historischer Text, christliches Traktat) bearbeitet. Jeweils sieben dieser Texte stammen aus Spanien und aus Frankreich, jeweils zwei aus Mexiko und aus England, je einer aus Italien und den USA. Jeweils ein Text wurde im Mittelalter und im 18. Jahrhundert verfasst, sieben stammen aus dem 19., zwölf aus dem 20. Jahrhundert. Es ist schwer, in dieser Auswahl des Regisseurs auf gemeinsame Nenner zu kommen, da die Werke inhaltlich und strukturell sehr unterschiedlich sind. Einige Gemeinsamkeiten gibt es dennoch. Der Großteil der Verfilmungen von Buñuel basiert auf Romanen, es sind v.a. Abenteuer-, Liebes- und Kriminalromane. Viele Texte haben einen katholischen Hintergrund, der romanische Sprachraum in diesen Werken dominiert. Darüber hinaus ist das 20. Jahrhundert in diesem Konglomerat aus Texten am meisten präsent. Ginge man ausschließlich nach ihren Herkunftsländern, ihren Epochen, ihren Genres, liefe man jedoch Gefahr, sich zu verirren, denn Buñuel veränderte in seinen Filmen eben jene Aspekte sehr oft und hatte bei der Konzeption seiner Werke sicherlich kein literaturhistorisches Muster vor Augen. Der Fokus auf die Literatur würde den Aspekt der Medialität der Verfilmung zu stark einschränken, daher wird auch diese Möglichkeit für die vorliegende Arbeit ausgeschlossen. Stattdessen werden hier die inhaltlichen Aspekte innerhalb von Buñuels Œuvre favorisiert.

Themen vorzunehmen, ergibt sich einerseits deshalb, weil das Erzählen von Geschichten und das Behandeln bestimmter Themenbereiche bei Buñuel im Vordergrund stehen; andererseits daher, dass sich an seinem Umgang mit jenen sehr viel über das Verhältnis der Medien Literatur und Film zueinander beobachten lässt. Diese Hauptthemen, die die Vorlagen ausmachen, finden sich in den Filmen (wenn auch modifiziert / überspitzt) wieder.⁹ Auf diese Weise werden die Analysen der vorliegenden Arbeit sich narrativen und semiotischen Strukturen nähern können, ohne das Formelle und Medienspezifische außer Acht zu lassen.

Wenn man nun also nach den Literaturverfilmungen Buñuels am dominantesten ausgeprägten Thema geht¹⁰ - was gleichwohl nicht immer ganz unproblematisch ist - so

⁹ Es gibt aber durchaus eine Verschiebung zwischen den Hauptthemen einiger Romane, vor allem bei *Pierre et Jean* und *La fièvre monte à El Pao*, und den Hauptaussagen der Verfilmungen von Buñuel. Meist jedoch lenkt der Regisseur die Aufmerksamkeit viel stärker auf bestimmte Themen, die in den Romanen bereits angelegt sind. Eine vollständige Änderung der Hauptaussagen und Schwerpunkte ist bei Buñuel dagegen nicht gegeben, wengleich einzelne Handlungsstränge, das Ende, ‚die Message‘ etc. oft modifiziert wurden.

¹⁰ Diese Einteilung lässt sich auf alle seine Filme, auch die mit Originaldrehbuch ausweiten, die bekanntesten Beispiele werden unten angeführt.

ergeben sich folgende Themenbereiche: Abenteuer,¹¹ Bourgeoisie,¹² Religion,¹³ Liebe,¹⁴ Obsessionen – von welchen gleich ausführlich die Rede seine wird – und (soziale) Ungerechtigkeit.¹⁵

Diese Arbeit will sich am Themenkomplex Obsessionen versuchen, also an den filmischen Adaptionen Buñuels, in denen die Protagonisten von Ideen, Personen oder Handlungen regelrecht besessen scheinen. Einerseits erlaubt dieser Schwerpunkt, Untersuchungen von Texten und Filmen unter den wohl spannendsten Gesichtspunkten – Macht, Geschlecht, Erotik, Fantasie und Krankheit – durchzuführen. Andererseits haben wir es bei dem Obsessionen-Komplex mit einem von Kritikern und Publikum geschätzten

¹¹ Als ‚Abenteuerfilme‘ kann man *El gran calavera* (1949), *La hija del engaño* (1951), *Robinson Crusoe* (1954) und *La mort en ce jardin* (1956) bezeichnen. Sie sind teils melodramatisch, teils mit Zügen einer Komödie und einem *Happy Ending* ausgestattet und stammen allesamt aus der Zeit des mexikanischen Exils (1946-1960) Buñuels. Dies erklärt oft ihre Plots, denn hier stand Buñuel noch am Beginn seiner mexikanische Karriere, er konnte sich nicht mehr, wie einst in Paris surrealistische Experimentalfilme erlauben, er war aber sehr wohl darauf bedacht, Geld für die Familie sowie Anerkennung zu verdienen. Die Vorlagen sind – bis auf den Defoe-Klassiker – eher unbekannt: Der Roman *La mort en ce jardin* wurde nur wenige Male verlegt. Ohne literarische Vorlage, doch unter das Hauptthema Abenteuer einzureihen wäre auch *Gran Casino* (1947). *La hija del engaño* ist nicht nur (wie *El gran calavera*) die Verfilmung eines mexikanischen Dramenstücks, sondern auch ein Filmremake von 1935. Passend zu der Zeit, in der die Filme entstanden, spielen hier Reisen eine große Rolle, sowie die Familien- und Gruppenzugehörigkeit. Kommerziell waren die Werke, wie intendiert, recht erfolgreich, von den Kritikern werden sie bis heute eher ignoriert. *Robinson Crusoe* erhielt jedoch eine Oscar-Nominierung für den Besten Hauptdarsteller.

¹² Die Literaturverfilmung von Mirbeaus Roman *Le journal d'une femme de chambre* (1964) deckt Albernes und Verheerendes über die Sitten der sozialen Gruppe der (europäischen) Bürgerlichen auf. Wie auch in den nicht auf literarischen Vorlagen basierenden Filmen *El ángel exterminador* (1962), *Le fantôme de la liberté* (1974) oder *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972) spielen hier die Schrullen der Bourgeois, ihre Lächerlichkeit aber auch die Gefahr, die von dieser Gesellschaftsschicht ausgeht, die größte Rolle. Die Filme, die sich über die bürgerliche Gesellschaft mokieren, zählen zu den berühmtesten und von den Kritikern am meisten gelobten Luis Buñuels. *Le charme discret de la bourgeoisie* erhielt als einziger seiner Filme einen Oscar.

¹³ Zu den Filmen mit der Religion als prominentestem Thema zählen *Nazarín* (1958-59), *Viridiana* (1961), *Simón del desierto* (1964-65) und *La voie lactée* (1969). Hierbei handelt es sich um Eremiten, Pilger, Priester, Heilige und gute Christen. Der Glaube wird persifliert und als sinnlos dargestellt, und doch gibt es einige Stellen, an denen die Bewunderung für fromme Christen, wie beispielsweise für den Priester *Nazarín*, deutlich wird. Buñuel hat sowohl einen seiner Lieblingsautoren Galdós als auch den italienischen Erzbischof Jacobus de Voragine und den spanischen Historiker Marcelino Menéndez Pelayo bearbeitet. Diese Filme sorgten für viel Aufsehen und wurden stark kritisiert. Die Vatikan-Zeitung „Osservatore Romano“ protestierte gegen *Viridiana*, in Spanien wurde der Film verboten. Ironischerweise kam der nicht gerade kirchenfreundliche *Nazarín* auf die 1995 von Vatikan veröffentlichte Filmliste, welche 45 der besten Filme aller Zeiten zu den Themen Religion, Werte und Kunst kürt - *Nazarín* gelangte dabei selbstredend in die Kategorie „Religion“.

¹⁴ Auch wenn es vielen Buñuel-Verehrern schwerfällt, den für Surrealismus und Spießerkritik stehenden Regisseur mit Sentimentalität zu assoziieren - *Una mujer sin amor* (1952, Mexiko), *Abismos de pasión* (1954, Mexiko) und *La fièvre monte à El Pao* (1959, Frankreich / Mexiko) erzählen von einer bedingungslosen, immerwährenden und in zwei von drei Fällen auch zum Tod führenden Liebe. Die Vorlagen von Guy de Maupassant und Emily Brontë sind weltberühmt, Henri Castillous gleichnamiger Roman dagegen fast unbekannt. Diese Filme umschreiben die Vorlagen teilweise zum *Happy Ending* oder dramatisieren das Ende. Sie zählen zu den unbekanntesten aus dem Gesamtwerk Buñuels.

¹⁵ Zu dieser Gruppe zählen *Las Hurdes* (1933), *El río y la muerte* (1954-1955), *Cela s'appelle l'aurore* (1956), *La joven* (1960) und *Tristana* (1970). Hierin stehen soziale Ungerechtigkeiten, politische Repressalien, der zweifelhafte Ehrenkodex, der Rassismus und die Ausbeutung der Frau im Vordergrund. Buñuel zeigt sich in jenen Filmen engagiert, kämpferisch und erbarmungslos – er fordert die Empathie des Zuschauers, indem er mehrfach die Aussagen der Vorlagentexte dramatisiert. *Tristana*, sicherlich der bekannteste Film dieser Kategorie, wurde als bester fremdsprachlicher Film für den Oskar nominiert.

Spezifikum Buñuels zu tun, die Sehnsüchte seiner Protagonisten sind abwechslungsreich, teilweise absurd, ihre Beweggründe mysteriös, der Ausgang ihrer Wünsche stets negativ.

Des Weiteren ist die Tatsache wichtig, dass die verfilmten Werke berühmter als ihre in Vergessenheit geratenen Vorlagen wurden und damit unbelastet von dem für Literaturverfilmungen nicht untypischen Vorurteil des ‚enttäuschten Erwartungshorizonts‘ sind. Diese Tatsache macht die Analyse gerade dieser Literaturverfilmungen besonders spannend, denn die Romane sind keineswegs ‚missglückt‘ und ihre Position in der Literaturgeschichte bedarf einer Revidierung. Anhand dieser Auswahl lässt sich veranschaulichen, wie unersetzbar literarische Vorlagen im Prozess des Verfilmens sind und wie sie dazu beitragen, Meisterwerke zu schaffen.

Hinzu kommt, dass wir es bei den vier Verfilmungen des Themenkomplexes Obsessionen ausschließlich mit Romanverfilmungen zu tun haben. Diese Arbeit wird sich somit auf die Gegenüberstellung von Roman und Film beschränken und andere Textgattungen ausklammern, mit denen Buñuel ebenfalls gearbeitet hat. Dies sorgt für Transparenz und eine gewisse Ökonomie; das hier entwickelte Analysemodell kann aber durchaus auf andere Textsorten übertragen werden.

1.2. Literaturverfilmungen und Obsessionen

Viele Filme Buñuels beinhalten, wie oben angemerkt, unerfüllt bleibende Wünsche und Protagonisten, welche bei der anhaltenden Nichterfüllung jener wie besessen wirken. In *L'âge d'or* beispielsweise wird ein Paar stets am Vollzug des Geschlechtsverkehrs gehindert, die Protagonisten im *Le charme direct de la bourgeoisie* können trotz zahlreicher Versuche nie gemeinsam speisen, in *L'angel exterminador* ist es für eine Menschenmenge unmöglich, ein Haus verlassen.¹⁶

Besonders raffiniert gestaltet der Regisseur die unerfüllten Wünsche seiner Protagonisten in den Filmen *Él* (1953, Mexiko), *Ensayo de un crimen* (1955), *Belle de jour* (1967, Frankreich / Italien) und *Cet obscur objet du désir* (1977, Frankreich / Spanien)¹⁷ allesamt Literaturverfilmungen, basierend auf Mercedes Pintos *Él* (1926), Rodolfo Usigli's *Ensayo de un crimen* (1944), Joseph Kessels *Belle de jour* (1928) und Pierre Louÿs' *La*

¹⁶ Diese drei Filme sind keine Literaturverfilmungen, dennoch wird im Laufe dieser Arbeit, wenn notwendig, auch auf Filme mit originalem Drehbuch verwiesen werden, um die Perspektive auf Buñuels Schaffen zu erweitern.

¹⁷ Auch *Un chien andalou* (1928), *L'Âge d'Or* (1930), *Susana* (1951) und *Subida als cielo* (1952), welche keine Literaturverfilmungen sind, sprechen von einer ungebändigten männlichen Begierde.

femme et le pantin (1898). In diesen filmischen Adaptionen werden Frauen, da sie dem triebgesteuerten Mann den Geschlechtsverkehr gewähren oder verweigern können, als Machthaberinnen dargestellt, aber auch als Opfer der Sexsucht der Männer oder als Sklavinnen ihrer eigenen Lust. Es gibt jedoch nicht nur Obsessionen sexueller Natur¹⁸ – in *Él* geht es vorrangig um krankhafte Eifersucht, in *Ensayo de un crimen* um das Besessensein von einem perfekten Mord. Doch kann auch hier die erotische Komponente nicht ausgeklammert werden - *Él* ist gekoppelt an weibliche Sexualität und den männlichen Zwang, sie in ihre Schranken zu weisen; *Ensayo* handelt von Morden an Frauen als Ersatz für sexuelle Triebbefriedigung.

Die vier filmischen Hauptfiguren haben somit unterschiedliche Ziele, die sie, so scheint es ihnen, zu ihrer individuellen sinnlichen Erfüllung führen werden: Francisco will seine Frau eingesperrt wissen, Archibaldo strebt nach dem Mord an einer Frau, Séverine muss sexuell gedemütigt werden und Mathieu um jeden Preis Conchita entjungfern. Während Francisco und Séverine ihrer (sexuellen) Erfüllung nah sind und eine Zeitlang teilweise Befriedigung erleben können, werden Archibaldo und Mathieu nur zum Narren gehalten. Letztendlich kann keiner der vier seinen Traum ausleben – Francisco lebt als Wahnsinniger abgeschieden im Kloster, Séverine bleibt dem Bordell durch ihren verunglückten Ehemann fern, Archibaldo beschließt, mit dem Morden aufzuhören und Mathieu wird mit seiner Angeboteten Opfer eines Bombenanschlages.

Die Romanciers behandeln die Themen etwas anders als ihr ‚Verfilmer‘: Pintos Werk von 1926 beleuchtet vor allem die Qualen der Protagonistin unter ihrem paranoiden Ehegatten; Usigli's Roman verweist auf das Konzept von Schuld und Sühne - ähnlich wie Kessels Roman, der seine *Belle de jour* geläutert zurücklässt, während Louÿs' Mateo in *La femme et le pantin* seiner Leidenschaft erst frönen darf, um die Geliebte schlussendlich wieder entbehren zu müssen. Die vier literarischen Werke variieren stilistisch und inhaltlich stark voneinander, sind allesamt von der Psychoanalyse und anderen literarischen Werken, die sich mit Obsessionen beschäftigen, beeinflusst.

Sigmund Freud hat die Zwangsgedanken und -handlungen zwar nicht erfunden, jedoch als einer der ersten Theoretiker definiert und ausführlich in seinen Schriften sowie in der

¹⁸ Sexuelles Verhalten außerhalb der Norm beschäftigt Buñuel in sehr vielen seiner Filme, wobei er die Bandbreite der Überschreitungen gern ausreizt – Pädophilie, das einzige Thema, das er ernsthaft behandelt, kommt in *Los olvidados* und *La joven* vor, in *Le fantôme de la liberté* haben wir es u.a. mit Androphilie zu tun, *Le journal d'une femme de chambre* erkundet den Fetischismus.

Praxis zu behandeln versucht. Viele der Thesen Freuds haben in der modernen Psychoanalyse bis heute noch ihre Gültigkeit, wichtige Ausnahmen aber bilden vor allem seine Einstufung der Homosexualität als Anomalie,¹⁹ seine mangelhafte Beschreibung der weiblichen Sexualität und die Vernachlässigung des Themas des kindlichen Missbrauchs. Viele seiner Ansätze, wie der Ödipuskomplex, bleiben umstritten, viele, wie die Idee des Penisneids wurden inzwischen widerlegt. All der Mängel seiner Schriften zum Trotz hat Freud mit seinen Werken das 20. Jahrhundert wie vielleicht kein anderer Autor und Denker geprägt. Das unablässige Reden über Gefühle und Gedanken, die ausschweifende Beschäftigung mit der Sexualität, das Erinnern und die Analyse der eigenen Kindheit, die ständige Definition von Wahnsinn und geistiger Gesundheit, all das sind Vorgänge, die – dank Freud - das 20. Jahrhundert bestimmen.²⁰ Für den Psychoanalytiker hingen zwanghafte Naturen stets mit sexuellen Störungen zusammen, im Grunde gehen alle neurotischen Störungen laut seiner Werke auf ein kindlich-sexuelles und negativ behaftetes Erlebnis zurück, von dem sich der Betroffene unterbewusst nicht lösen kann, und zur Überwindung dessen er neue Obsessionen entwickelt. Die Obsession hat somit doppelten Charakter – den der Gegenwart und den der Vergangenheit.

In seiner Monografie *Obsession. A History*²¹ zeichnet Lennard J. Davis die Ursprünge des Obsessiven in unserer Gesellschaft nach und beschreibt dieses als Eigenschaft der Moderne *per se*. Er arbeitet heraus, dass sich Krankheiten, die später als Zwangsstörung respektive das *obsessive-compulsive disorder*²² bekannt wurden, quasi aus einer genauso krankhaften Beschäftigung mit ihnen herausbildeten – das 19. und 20. Jahrhundert seien einerseits obsessiv / zwanghaft, weil sich das Leben stark veränderte und die Forschung andererseits sei ebenso obsessiv / zwanghaft in ihren Bemühungen, solche Krankheiten zu diagnostizieren - eine These von der ‚Konstruiertheit‘ von psychischen Störungen, die an

¹⁹ Obschon Freud in *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* schreibt: „Die psychoanalytische Forschung widersetzt sich mit aller Entschiedenheit dem Versuche, die Homosexuellen als eine besonders geartete Gruppe von den anderen Menschen abzutrennen. Indem sie auch andere als die manifest kundgegebenen Sexualerregungen studiert, erfährt sie, daß alle Menschen der gleichgeschlechtlichen Objektwahl fähig sind und dieselbe auch im Unbewußten vollzogen haben“ (vgl. in: Freud, Sigmund, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Frankfurt a.M.: Fischer, 1961, S. 11), erfährt die „Inversion“ dennoch bei ihm eine Sonderbehandlung, denn er meint nachweisen zu können, dass Homosexualität manchmal durch Hypnose „aufgelöst“ werden kann, andererseits, dass einige Homosexuelle auf einer Entwicklungsstufe „zurückgeblieben“ seien und somit hysterisch würden.

²⁰ Die literarischen Werke von Franz Kafka und Thomas Mann, die Filme Woody Allens und Alfred Hitchcocks sowie Salvador Dalís Malerei belegen die Kunst- und Nationen-übergreifende psychoanalytische Popularität und Relevanz im 20. Jahrhundert.

²¹ Davis, Lennart J., *Obsession. A History*, Kindle-Version, 2008.

²² In Kapitel 2.1. wird näher auf diese und andere Störungen eingegangen.

Michel Foucault anknüpft. Das Obsessive, gleich, inwieweit es konstruiert ist, brachte verschiedene Kunstwerke und Künstlerpersönlichkeiten hervor, die Davis in seinem Werk beschreibt. Das von ihm als „age of obsession“ betitelte Zeitalter, man könnte hier auch im Sinne Foucaults von einem Obsessions-Diskurs sprechen, spiegelt sich, so will diese Arbeit es darlegen, in den besagten vier Romanen und ihren Verfilmungen stark wider.

Während Pinto, Usigli und Kessel Freuds Psychoanalyse (und Louÿs andere literarische Texte), mehr oder weniger systematisch auf ihre Figuren anwenden, hat Buñuel weniger Interesse an Psychologisierung als Freud, eine ‚adäquate‘ Lösung für die psychischen Störungen, die er darstellt, wird in seinen Filmen negiert. Die Figuren sind zwar Sklaven ihrer Obsessionen, doch versuchen sie, ihr Leben selbst in die Hand nehmen, wie Archibaldo oder Séverine, und scheitern daran, wie Francisco, oder aber, alles wird durch einen unvorhergesehenen Zufall beendet, wie bei Mateo. In seiner Biografie schreibt Buñuel:

Je n’aime pas la psychologie, l’analyse et la psychanalyse. [...] D’autre part, inutile de dire que la lecture de Freud et la découverte de l’inconscient m’ont apporté beaucoup dans ma jeunesse.²³

Dieser Aussage zum Trotz stellt er mit Vorliebe die von Freud so ausführlich behandelten ‚Perversionen‘ in seinen Filmen dar, nicht nur in den vier, denen sich diese Arbeit widmen will - seine Faszination für Freuds Arbeit ist seit seinen Anfängen bei *Chien andalou* unübersehbar. Diese von Doppeldeutigkeit geprägte Beziehung zur Psychoanalyse wird auf seine Verfilmungen übertragen. Buñuel geht folglich, genau wie bei seiner Re-Interpretation von Romanen und anderen literarischen Werken, kritisch mit Freuds Schriften um und strebt, statt einer begeisterten Zustimmung und getreuen Wiedergabe, eine Diskussion an.

Anhand der Erforschung des Themas Obsessionen in Buñuels Filmen will die vorliegende Arbeit zusammenfassend darlegen, wie wegweisend seine Position als ‚Literaturverfilmer‘ für die folgenden Film-Generationen werden konnte und wie abwechslungsreich er diese gestaltet hat. Die Beleuchtung seiner Freud-Rezeption gestattet es, das Beziehungsgeflecht von Kinematografie und wissenschaftlichem Text, auch im Vergleich mit den literaturwissenschaftlich in den Hintergrund geratenen literarischen Vorlagen, aufzuzeigen. Außerdem können durch Buñuels Umgang mit der Psychoanalyse seine Eigenschaften als innovativer und unkonventioneller Regisseur zutage treten. Nicht zuletzt

²³ Buñuel, *Mon dernier soupir*, Kapitel „Pour et contre“.

wird mit diesen Bemühungen die Bedeutung des Phänomens der Obsessionen im 20. Jahrhundert herausgestellt.

1.3. Methodisches Vorgehen

Aus heuristischen Gründen werden der inhaltliche und der methodische Schwerpunkt in der vorliegenden Arbeit getrennt diskutiert. Im folgenden Kapitel werden historische, psychoanalytische und psychologische Aspekte des Obsessiven dargestellt. Da sowohl die Primärwerke als auch die Psychoanalyse einen wichtigen Zusammenhang zwischen sexuellen Störungen und Zwanghaftigkeit sehen, werden außerdem die Paraphilien nach Freuds und dem heutigen Verständnis definiert, um sie daraufhin auf die Psychoneurosen zurückzuführen, die Krankheit, an welcher der Großteil der Protagonisten der oben genannten Werke (in einem gewissen Grad) zu leiden scheint.²⁴

Das dritte Kapitel widmet sich sodann der Beziehung zwischen Roman und Film im Allgemeinen, indem es Definitionen, historische und technische Unterschiede und Gemeinsamkeiten, ebenso wie methodische Probleme der Literaturverfilmung darlegen wird. Nach einer kurzen Vorstellung der bisher gängigen Analysemöglichkeiten für Filme mit einem adaptierten Drehbuch soll eine neue Analysemethodik vorgeschlagen werden, welche intermediale, semiotisch-narrative, filmwissenschaftliche und kognitive Elemente vereint, leicht auf andere Medien übertragbar ist und es gestattet, bestimmte Themen, hier am Beispiel der Obsessionen, innerhalb verschiedener Medienverbundsysteme zu analysieren und zu vergleichen.

Im vierten und ‚praktischen‘ Teil der Arbeit wird das Instrumentarium dann auf den gewählten Roman- und Filmzyklus übertragen.²⁵ Dabei sollen im ersten Schritt die literarischen Werke mit der filmischen *histoire*- und *discours*-Ebene (auch im Hinblick auf Obsessionen) mithilfe intermedialer Betrachtung der Drehbücher verglichen, im zweiten sollen ausschließlich die Bezüge der Romane und Filme zu anderen Medien wie den Schriften Freuds bearbeitet werden, um anschließend die filmspezifischen Merkmale wie Töne, Dialoge und Schauspiel zu analysieren, welche teilweise ebenfalls bedeutungstragend für das zwanghafte Element dieser Werke sind.

²⁴ Hierbei soll es natürlich nicht um willkürliche Diagnosen der Protagonisten gehen, sondern darum, die Freud-Rezeption der Romanciers und des Regisseurs nachzuvollziehen und gegenüberzustellen.

²⁵ Da sich diese Arbeit eher weniger bekannte literarische Werke vornimmt (vor allem die Romane Pintos und Usiglis), soll hier zum besseren Verständnis vor den Analysen jeweils eine Inhaltswiedergabe erfolgen. Auf die detaillierte Zusammenfassung der Filme muss hier aus Platzgründen jedoch verzichtet werden.

Der fünfte Teil soll den anschließenden Vergleich der Werke untereinander beinhalten sowie eine Würdigung des Buñuel'schen Œuvres durch eine knappe Zusammenfassung der Rezeption der hier behandelten Werke in anderen Medien, ein Resümee der erarbeiteten Aspekte und einen Überblick über weiter bestehende Forschungslücken.

„In the history of obsession, the greatest single figure is Sigmund Freud”
(Lennart J. Davis, *Obsession, A History*, Kapitel 5,
„Freud and Obsession as the Gateway to Psychoanalysis”).

2. Obsessionen - eine Typologie

2.1. Definitionen und Hintergründe

Der Begriff ‚Obsession‘ stammt vom lateinischen Substantiv *obsessionem*, Belagerung, (Verb *obsidere*), im Mittelalter dazu gebraucht, um das „Einnehmen“ einer Stadt zu beschreiben; ab dem 17. Jahrhundert bezeichnete das englische *obsession* das Ergriffensein eines Menschen von einem bösen Geist. Mit der Aufklärung kam es, wie es Lennart J. Davis formuliert, zu einer „democratisation of madness“ - psychisch Kranke wurden nicht mehr lebenslang weggesperrt und ausgegrenzt, Probleme mit den Nerven konnten nun auch flüchtiger Natur sein.²⁶ Neurotisches Verhalten kam allmählich gar in Mode und galt beinahe als Voraussetzung dafür, zu den intellektuellen Kreisen zu gehören. So schrieben Honoré de Balzac oder Émile Zola unentwegt und obsessiv, literarische Figuren mit zwanghaften Verhaltensmustern wie Emily Brontës Heathcliff oder Fjodor Dostojewskis Raskolnikow wurden geschaffen. Zum Ende des 19. Jahrhunderts hatte dieses Phänomen dank Sigmund Freud einen Namen: Zwangsneurose, ins Englische übersetzt mit *obsessive neurosis*, ins Französische mit *névrose obsessionnelle*, ins Spanische mit *neurosis obsesiva*. Später wurde die Zwangsneurose zur „Zwangsstörung“²⁷ und *obsessive neurosis* zum *obsessive-compulsive disorder (OCD)*. In frankophonen Ländern ist von *trouble obsessionnel compulsif* die Rede, in hispanischen vom *trastorno obsesivo-compulsivo* (beide abgekürzt mit *TOC*). All diese Begriffe ähneln stark dem Konzept der *idée fixe*²⁸, das sich, genau wie *monomanie*, in der modernen Psychologie nicht durchgesetzt hat.²⁹

²⁶ Davis, *Obsession*, Kapitel 2, „The Emergence of Obsession”.

²⁷ Der Begriff ‚Neurose‘ bezeichnete einst alle durch Störungen im Nervensystem bedingten Krankheiten, „Nervenkrankheiten“. Freud benutzte den Begriff in Abgrenzung zur Psychose: Erste hat psychische, zweite hat physische Ursachen. Das Adjektiv ‚neurotisch‘ ist nicht zuletzt dank Woody Allen in den zeitgenössischen Sprachgebrauch übergegangen. In der modernen Psychologie werden die beiden Begriffe Neurose und Psychose aufgrund von fehlender Präzision nur noch eingeschränkt verwendet, vgl. Fröhlich, Werner D., *Wörterbuch der Psychologie*, München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2010, S. 342-343 und 390-391. Die Neuroseformen bei Freud werden in Kapitel 2.3. betrachtet.

²⁸ „An idea so rigidly held that every effort to change it is resisted. Such ideas may become obsessions that govern a person’s mental life and may take the form of delusions maintained despite evidence to the contrary,” in: Corsini, Raymond J., *The dictionary of psychology*, Psychology Press, 2002, S. 467. Der Begriff *idée fixe* wurde von Pierre Janet geprägt.

²⁹ *Monomanie* wurde um 1810 von Jean-Étienne Esquirol eingeführt und, so Davis, „was generally used to mean that only a single idea or faculty of the mind has been affected”; der Terminus sei direkter Vorläufer von *obsession* und damit von *OCD* und dem *obsessive-compulsive personality disorder*, in: *Obsession*, Kapitel 3, „Specialization as Monomania”.

‚Obsession‘ allein beschreibt (weder auf Deutsch noch auf Französisch oder Spanisch) keine psychische Krankheit, der Terminus wurde für diese Arbeit aufgrund seines ambivalenten Charakters ausgesucht, da er eine Gemüthaltung auf der Schwelle zwischen Leidenschaft und Besessenheit ausdrückt - mit Obsessionen werden Laster, Verbot, Sehnsucht und Abhängigkeit assoziiert, was auf die ausgesuchten Primärwerke dieser Arbeit sehr zutrifft.

Das *Cambridge Dictionary of Psychology* definiert *obsession*³⁰ als

A recurrent and persistent thought, image, idea, or impulse that causes the person distress and seems intrusive and inappropriate and beyond one's will to stop. Obsessions are often quite frustrating as they seem alien to the self, and yet the person is unable to prevent or stop the thought process involved.³¹

Das *obsessive-compulsive disorder* und sein deutschsprachiges Pendant, die Zwangsstörung,³² ist eine psychische Krankheit bestehend aus Gedanken und Handlungen, die dem Betroffenen keine Ruhe lassen und sich von diesem nicht steuern lassen, obschon die Person jene Umstände als sehr störend empfindet. Der zwanghafte Charakter des Phänomens Zwangsstörung / *OCD* bedingt, dass es, wie beinahe jede Form von Übermaß, gesellschaftlich meist verpönt wird - wenn man den Begriff nicht inflationär-umgangssprachlich für einen ‚Modemittel‘ o.ä. gebraucht. Der *ICD (International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems*, ein internationales medizinisches Klassifizierungssystem der Weltgesundheitsorganisation) klassifiziert die Zwangsstörung, aufgeteilt in Zwangsgedanken und Zwangshandlungen, folgendermaßen:

Zwangsgedanken sind Ideen, Vorstellungen oder Impulse, die den Patienten immer wieder stereotyp beschäftigen. Sie sind fast immer quälend, der Patient versucht häufig erfolglos, Widerstand zu leisten. Die Gedanken werden als zur eigenen Person gehörig erlebt, selbst wenn sie als unwillkürlich und häufig abstoßend empfunden werden. Zwangshandlungen oder -rituale sind Stereotypen, die ständig wiederholt werden. Sie werden weder als angenehm empfunden, noch dienen sie dazu, an sich nützliche Aufgaben zu erfüllen. Der Patient erlebt sie oft als Vorbeugung gegen ein objektiv unwahrscheinliches Ereignis, das ihm Schaden bringen oder bei dem er selbst Unheil anrichten könnte. Im allgemeinen wird dieses Verhalten als sinnlos und ineffektiv erlebt, es wird immer wieder versucht, dagegen anzugehen. Angst ist meist ständig vorhanden. Werden Zwangshandlungen unterdrückt, verstärkt sich die Angst deutlich.³³

³⁰ Das Adjektiv *obsessive* muss ohne die Worte *compulsive* oder *disorder* nicht gleich eine psychische Störung bedeuten, auch das Adjektiv *obsessed* wird im Englischen umgangssprachlich gebraucht, um zu signalisieren, dass eine Person etwas oder jemanden sehr liebt oder sich intensiv mit etwas beschäftigt.

³¹ *The Cambridge Dictionary of Psychology*, New York: Cambridge University Press, 2009, S. 345.

³² Da uns die fruchtbarsten Analysen zu diesem Thema in deutscher und englischer Sprache vorliegen, wird sich diese Arbeit fortan auf jene beiden Namen beschränken.

³³ <http://www.icd-code.de/suche/icd/code/F42.-.html?sp=SZwangsstörung>.

Zwangsgedanken können sich primär um Aggressivität, Sexualität, Blasphemie, Ansteckungsgefahr, pathologische Zweifel drehen; Zwangshandlungen sind meist mit Putzen, Kontrollieren und Zählen verbunden.³⁴ Im *Wörterbuch der Psychologie* von Werner D. Fröhlich findet sich eine nicht unwichtige Ergänzung, die Zwangsstörung werde „häufig mit major depressiven Störungen und anderen Angststörungen, mit Eß- und zwanghaften Persönlichkeitsstörungen und Tourette-Störung assoziiert“ und sie trete bei ca. 2,5% der Bevölkerung auf.³⁵

Ähnlich wie der *ICD* kommentiert das *DSM* (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, ein psychiatrisches Klassifikationssystem der USA seit 1952) das Zwangsstörungs-Pendant *obsessive-compulsive disorder*.³⁶ Auf der Website der American Psychiatric Association, welche das *DSM* herausgibt, wird der passive Teil des *OCD* folgendermaßen beschrieben:

Obsessions are recurrent and persistent thoughts, impulses, or images that cause distressing emotions such as anxiety or disgust. People with OCD recognize that the thoughts, impulses, or images are a product of their mind and are excessive or unreasonable. Yet these intrusive thoughts cannot be settled by logic or reasoning. Most people try to ignore or suppress such obsessions or neutralize them with some other thought or action.³⁷

Zusammengefasst bedeutet dies, beim *OCD* leiden Personen unter enormen Angstzuständen, die sie durch repetitive Gedanken und / oder Handlungen zu überwinden versuchen, wobei sie über die Sinnlosigkeit dieser Versuche Bescheid wissen, ohne etwas gegen sie unternehmen zu können. Ihre Kompensationsmaßnahmen schränken sie in ihrem täglichen Leben, ihren sozialen Kontakten, ihrer Arbeit stark ein. Betroffene können sich ihren Ängsten also nicht stellen, vielleicht sind sie sich dieser auch nicht vollends bewusst. Bis heute bleiben die genauen Ursachen für Zwangsstörungen nicht vollständig geklärt, vermutet werden

³⁴ Vgl. Davis, *Obsession*, „Introduction“.

³⁵ Fröhlich, *Wörterbuch der Psychologie*, S. 531.

³⁶ Vgl. <http://behavenet.com/obsessive-compulsive-disorder>: „People diagnosed with OCD spend over one hour daily struggling with repetitive intrusive thoughts, impulses and / or behavioral urges that increase their anxiety. They try to control their obsessions with compulsive behaviors (rituals) that function as an attempt to reduce their anxiety. Over time, the rituals become less and less effective in controlling the obsessions“.

³⁷ Vgl. <http://www.psychiatry.org/obsessive-compulsive-disorder>.

Verhaltens- und / oder Hirnstoffwechselstörungen – zur Behandlung werden verhaltenstherapeutische und medikamentöse Maßnahmen eingesetzt.³⁸

Ferner verzeichnet der *ICD* eine andere, sehr ähnliche und in diesem Zusammenhang interessante Krankheit: die anankastische bzw. zwanghafte Persönlichkeitsstörung; ihr *DSM*-Pendant heißt *obsessive-compulsive personality disorder*. Während die Zwangsstörung im *ICD* unter der Kategorie „Neurotische, Belastungs- und somatoforme Störungen“ aufgeführt ist, neben Krankheiten wie verschiedenen Phobien, dissoziativen Störungen oder Neurasthenien,³⁹ ist die zwanghafte Persönlichkeitsstörung bei „Persönlichkeits- und Verhaltensstörungen“ neben „Abnormen Gewohnheiten und Störungen der Impulskontrolle“, „Störungen der Geschlechtsidentität“ sowie „Störungen der Sexualpräferenz“ u.a. gelistet.⁴⁰ Und während die Nähe der zwanghaften Persönlichkeitsstörung zur Zwangsstörung zweifellos gegeben ist⁴¹ – wird diese Anomalie im *ICD* als Persönlichkeitsstörung definiert,

die durch Gefühle von Zweifel, Perfektionismus, übertriebener Gewissenhaftigkeit, ständigen Kontrollen, Halsstarrigkeit, Vorsicht und Starrheit gekennzeichnet ist. Es können beharrliche und unerwünschte Gedanken oder Impulse auftreten, die nicht die Schwere einer Zwangsstörung erreichen.⁴²

Hier liegt also eine leichtere Form der geschilderten Zwangsstörung vor. Der *DSM* schreibt, für die Diagnose des *obsessive-compulsive personality disorders* müssten mindestens vier der folgenden Verhaltensweisen bei dem Patienten zutreffen:

(1) is preoccupied with details, rules, lists, order, organization, or schedules to the extent that the major point of the activity is lost, (2) shows perfectionism that interferes with task completion (e.g., is unable to complete a project because his or her own overly strict standards are not met), (3) is excessively devoted to work and productivity to the exclusion of leisure activities and friendships (not accounted for by obvious economic necessity), (4) is overconscientious, scrupulous, and inflexible about matters of morality, ethics, or values (not accounted for by cultural or religious identification), (5) is unable to discard worn-out or worthless objects even when they have no sentimental value, (6) is reluctant to delegate tasks or to work with others unless they submit to exactly his or her way of doing things, (7) adopts a miserly

³⁸ Vgl. Goodman, Wanke K., „What Causes Obsessive-Compulsive Disorder (OCD)?“, 2006, <http://psychcentral.com/lib/what-causes-obsessive-compulsive-disorder-ocd/000506>. Zur medikamentösen Therapie werden Antidepressiva, genauer Serotoninwiederaufnahmehemmer (engl. *Selective Serotonin Reuptake Inhibitors, SSRIs*) eingesetzt, in Deutschland heißt das Medikament gegen Zwangsstörungen Fluvoxamin.

³⁹ Vgl. <http://www.icd-code.de/icd/code/F40-F48.html>. Zu Neurasthenien und Angststörungen s. Kapitel 2.3.

⁴⁰ Vgl. <http://www.icd-code.de/icd/code/F60-F69.html>. Zu den Persönlichkeitsstörungen zählen im Einzelnen: die paranoide, die schizoide, die dissoziale, die emotional instabile, die historionische, die anakastische, die ängstliche und die abhängige Persönlichkeitsstörung.

⁴¹ Vgl. auch Fröhlich, *Wörterbuch Psychologie*, S. 364-365.

⁴² <http://www.icd-code.de/icd/code/F60.-.html>.

spending style toward both self and others; money is viewed as something to be hoarded for future catastrophes, (8) shows rigidity and stubbornness.⁴³

Wichtig für die vorliegende Arbeit ist außerdem die Kategorie der paranoiden Zwangsstörung, die

durch übertriebene Empfindlichkeit gegenüber Zurückweisung, Nachtragen von Kränkungen, durch Misstrauen, sowie eine Neigung, Erlebtes zu verdrehen gekennzeichnet, indem neutrale oder freundliche Handlungen anderer als feindlich oder verächtlich missgedeutet werden, wiederkehrende unberechtigte Verdächtigungen hinsichtlich der sexuellen Treue des Ehegatten oder Sexualpartners, schließlich durch streitsüchtiges und beharrliches Bestehen auf eigenen Rechten. Diese Personen können zu überhöhtem Selbstwertgefühl und häufiger, übertriebener Selbstbezogenheit neigen.⁴⁴

Ähnlich wie die Zwangsstörung gibt es bei den Persönlichkeitsstörungen erhebliche Einschränkungen im Leben der Betroffenen sowie Beeinträchtigungen in ihrem Umfeld. Wie die Zwangsstörung werden die Persönlichkeitsstörungen ebenfalls verhaltenstherapeutisch und durch Einsatz von Psychopharmaka behandelt. Die Berliner Charité schätzt den Prozentsatz der Bevölkerung mit einer Persönlichkeitsstörung auf 10% ein,⁴⁵ die Zuordnungen zu einer Persönlichkeitsstörung sind insgesamt jedoch sehr kompliziert und oft undurchsichtig: „die diagnostische Reliabilität bei P. im Unterschied zu den übrigen Störungsgruppen [liegt] nur bei Werten zwischen 0,3 und 0,5.“⁴⁶

Lennart J. Davis sieht den großen Unterschied zwischen *OCD* und der zwanghaften Verhaltensstörung darin, dass Betroffene ihre Gedanken und Handlungen nicht als Bürde betrachten, sie hinnehmen und sie sogar mögen könnten.⁴⁷ Beide Störungen entstehen wohl in der Jugend, auch für die zwanghafte Persönlichkeitsstörung werden sowohl ein biologischer Ursprung als auch Verhaltensstörungen als Ursache angenommen.

Für Davis ist das Obsessive kein reines medizinisches Problem - den Ursprung psychischer Störungen bezeichnet er als *biocultural*. Sie hängen mit der modernen Kultur zusammen, welche Obsessionen oft begünstigt (in der Arbeit, beim Sport), um sie dann (womöglich frühzeitig), in einer wiederum obsessiven Art und Weise zu stigmatisieren - somit

⁴³ <http://behavenet.com/node/21656>.

⁴⁴ Solche Symptome zeigt Francisco, der Protagonist von *Él*, sie sollen in Kapitel 4.1. dieser Arbeit erörtert werden.

⁴⁵ Vgl. <http://psychiatrie.charite.de/patienten/krankheitsbilder/krankheitsbilder/persoendlichkeitsstoerungen/>.

⁴⁶ *Wörterbuch Psychologie*, S. 364-365.

⁴⁷ Vgl. Davis, *Obsession*, „Introduction“.

übt der Autor Kritik an der modernen Medizin. Davis zweifelt zwar nicht an, dass beschriebene Störungen ‚real‘ seien, schließt jedoch nicht aus, dass sie sich in einigen Jahrzehnten verändern oder gar auflösen könnten, da sie letztlich ein Produkt ihrer Zeit seien. Exemplarisch für diese These ist, dass vor den 1970er Jahren nur etwa 0,05% der Bevölkerung am *OCD* litten. Auch hätten sich sowohl Behandlungsmethoden als auch Bezeichnungen von psychischen Krankheiten in den letzten Jahrzehnten stark gewandelt. Davis plädiert dafür, die *biocultural*-Komponente von *OCD* in die Behandlungsmethoden von Betroffenen einzubeziehen, er schlägt damit eine Öffnung der Humanmedizin zur geisteswissenschaftlichen Sphäre vor – die Schilderung der damit tatsächlich einhergehenden Vorgänge bleibt zugegebenermaßen recht vage. Er kommt zu folgendem Resümee:

Perhaps the attempt to cure OCD will be regarded by our successors as the equivalent to treating homosexuality or masturbation in the past - those pandemic diseases that proved so intractable to cure. Perhaps the current explanations – that the illness is dissociated from its times and that its victim is the object of a capricious set of brain activities or crossed wires or neurotransmitter imbalances – are not right.⁴⁸

Dies ist eine Aussage, der Mediziner, die biochemische Veränderungen im Gehirn ihrer Patienten mit psychischen Störungen erforschen und medikamentös behandeln, zweifelsohne widersprechen werden. Dass eine Epoche bestimmte Krankheiten (aufgrund von Hygiene- und Umweltveränderungen beispielsweise) mit sich bringt, ist zweifellos richtig – so hatten Pest oder Lepra zu bestimmten Zeiten ihren Höhepunkt erreicht, während heute Krebs und HIV ‚Hochkonjunktur‘ haben. Dennoch gelten sie als ‚wahre‘ Krankheiten. Auf dem Gebiet der Psychologie ist es komplizierter: Phänomene, die mit der fortschreitenden Technisierung oder kultureller Veränderung zusammenhängen, wie ADHS, Shoppingsucht, Internetsucht oder Burn-out, stehen im Fokus der Öffentlichkeit und werden oft als ‚Modeerscheinungen‘ abgestempelt, viele neuartige Medikamente für solche Phänomene geraten aufgrund von fehlenden Erfolgszahlen in Kritik. Die negative Meinung über jene Störungen dürfte sich mit der Zeit ändern, wenn die uns noch so neu scheinenden technischen Entwicklungen, die sie teilweise mit auslösen, etabliert sind bzw. von anderen abgelöst werden. Möglicherweise verändern sich dann diese ‚neuen‘ Krankheiten selbst, werden umbenannt, oder verschwinden bzw. werden nicht mehr als Krankheiten angesehen.

⁴⁸ Davis, *Obsession*, „Conclusion“.

Darüber, wie viel Artifizielles letztendlich an der Zwangsneurose oder der zwanghaften Persönlichkeitsstörung ist, kann und soll hier nicht spekuliert werden. Die weiteren Erkenntnisse der Forschung auf diesem Gebiet sind abzuwarten. Von Bedeutung für diese Arbeit sind vor allem die historische Erklärung dieser Störungen, ihre gesellschaftliche Relevanz und ihre künstlerische Rezeption.

2.2. Perversionen und Paraphilien

Wie eingangs erwähnt, fand Freud heraus, dass zwischen psychischen und sexuellen Störungen eine Verbindung bestand, dass Letztere aus Ersteren hervorgingen und einander bedingten. Bevor hier also auf Zwangsneurose, Hysterie und andere neurotische Krankheitsformen, deren Begriffssystem Freud prägte und welche die Vorläufer von Zwangsstörung und zwanghafter Persönlichkeitsstörung bilden, eingegangen werden kann, muss seine Sicht auf die menschliche Sexualität beleuchtet werden. Auch sollen weitere Definitionen aus dem *ICD* herangezogen werden, da bei der Definition des Obsessiven die Sexualität bislang unerwähnt blieb und diese sowohl für das hier thematisierte Krankheitsbild als auch für die vorliegenden Primärwerke von großer Bedeutung ist.

Der menschliche Sexualtrieb ist, so Freud, aus mehreren „Partialtrieben“ zusammengesetzt, zu den „erogenen Zonen“ gehören neben Genitalien auch Mund, After und Blasen Ausgang. In seiner Entwicklung durchschreitet das „polymorph perverse“ Kind die orale, die anale und schließlich die ödipale Phase. Die erste, etwa bis zum 2. Lebensjahr andauernde Phase, ist verbunden mit Lustgewinn durch das Gestilltwerden, zweite, bis das Kind etwa drei ist, durch die Defäkation und letzte, die andauert bis ca. sieben, durch die Erforschung des eigenen Körpers, mitsamt einer ‚Verliebtheit‘ in das Elternteil gegensätzlichen Geschlechtes.⁴⁹ Dieses kindliche Verliebtsein, der Oedipus-Komplex, wird sodann überwunden, unter anderem durch für das Kind schmerzliche Erfahrungen wie

⁴⁹ Der Freud'sche Oedipus-Komplex ist als Topos und geflügeltes Wort in unseren Sprachgebrauch eingegangen. Er meint den kindlichen Wunsch, bei Jungen, die Mutter zu besitzen und den Vater zu töten und bei Mädchen, den Vater zu erobern und die Mutter zu ‚beseitigen‘. Carl Gustav Jung bezeichnet das weibliche Phänomen als Elektrakomplex. Diesen lehnt Freud jedoch ab, da er keine Deckungsgleichheit in den sexuellen Entwicklungen der beiden Geschlechter sieht. Vgl. Freud, Sigmund, „Über die Weibliche Sexualität,“ 1931, <http://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-weibliche-sexualitaet.html>.

Strafen, das Richten der Aufmerksamkeit auf eine andere Person (z.B. ein neues Baby); auch die „Kastrationsdrohung“ spielt hier eine Rolle.⁵⁰

Auf jene drei Phasen folgt die „Latenzperiode“, die Zeit der sexuellen Verdrängung, in welcher die Entwicklung von Abwehrmechanismen wie Scham, Ekel und Angst stattfindet.⁵¹ Einige der erogenen Zonen werden im Laufe dieser auf andere Ziele (soziale Kontakte, Spiele) umgewandelt, diesen Prozess nennt Freud „Sublimierung.“⁵² Die Latenzperiode dauert bis zur Pubertät, also etwa dem 12. Lebensjahr, an, um schließlich von der genitalen Phase abgelöst zu werden.

Während der oben genannten kindlichen Entwicklungsstufen können durch Fehler in der Erziehung oder durch andere Faktoren laut Freud sexuelle Störungen entstehen, die in der sexuell reifen genitalen Phase sichtbar werden und Betroffene gegenüber „gesunden“ Erwachsenen als in der sexuellen Entwicklung Gehemmte ausweisen. Diese Hemmnis bringt sodann eine Reihe von Anomalien oder „Abirrungen“ zutage - Neurosen, die Freud als das „Negativ der Perversion“ bezeichnet, entstehen.⁵³

In seinen *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* widmet sich der erste Abschnitt den angedeuteten „sexuellen Abirrungen.“ Dabei betont Freud die Unterscheidung zwischen dem Sexualobjekt und dem menschlichen Trieb. Die Wahl des Objektes, die nach dem Beenden der Latenzperiode, also ab der Pubertät, einsetzen kann, adele in unserer okzidentalen Kultur den Trieb, welcher sonst als minderwertig gelte.⁵⁴ Daher würden sexuelle Objekte, die nicht der Norm entsprechen, verpönt. Als Abweichungen vom „normalen Sexualobjekt“ führt Freud die Homosexualität, die Pädophilie und die Zoophilie auf.⁵⁵ „Abirrungen“ gelten als

⁵⁰ Wenn der kleine Junge beginne, mit seinen Genitalien zu spielen und die Erwachsenen dies bemerkten, würde ihm des Öfteren eine Kastration angedroht. Außerdem sähe er irgendwann, dass Mädchen und Frauen keinen Penis hätten, also „kastriert“ seien: „Wenn die Liebesbefriedigung auf dem Boden des Ödipuskomplexes den Penis kosten soll, so muß es zum Konflikt zwischen dem narzißtischen Interesse an diesem Körperteile und der libidinösen Besetzung der elterlichen Objekte kommen. In diesem Konflikt siegt normalerweise die erstere Macht; das Ich des Kindes wendet sich vom Ödipuskomplex ab,“ in: Sigmund Freud, „Der Untergang des Oedipus-Komplexes,“ 1924, <http://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-untergang-oedipuskomplex.html>. Bei Mädchen ist der Oedipus-Komplex doppelt – zuerst ist er an die Mutter, dann, nach dem Erkennen des fehlenden Gliedes, an den Vater gekoppelt. Der Komplex gipfelt in dem Wunsch, dem Vater ein Kind zu machen und wird dann verdrängt. Vgl. ebd.

⁵¹ Hier vollzieht sich die Ausbildung des Über-Ich. Laut Freud teilt sich die Persönlichkeit eines jeden Menschen in das Es, das Ich und das Über-Ich, wobei das Ich die Balance ist zwischen dem triebgesteuerten Es und dem „moralischen Gewissen“ des Über-Ich.

⁵² Freud, Sigmund, „Charakter und Analerotik“, 1908, <http://www.textlog.de/sigmund-freud-gesammelte-werke-1893-1939.html>.

⁵³ Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, S. 25.

⁵⁴ Ebd., S. 15, Anm. 12.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 5-15. Zu der längst überholten Ansicht der Homosexualität Freuds s. Anm. 19. Die Pädophilie und die Zoophilie werden heute nicht nur als Krankheiten angesehen, sondern auch als kriminelle Handlungen.

krankhaft, da sie die „normale“ Form der Begattung verdrängen und Betroffene einen Lustgewinn aus Vorgängen schöpfen, die unnatürliche Widerstände wie Ekel oder Schmerz von ihnen fordern.

Die zweite Unterkategorie der „sexuellen Abirrungen“ sind Abweichungen bezüglich des Sexualziels. Als „normales Sexualziel“ gilt:

die Vereinigung der Genitalien in dem als Begattung bezeichneten Akte, der zur Lösung der sexuellen Spannung und zum zeitweiligen Erlöschen des Sexualtriebes führt (Befriedigung analog der Sättigung beim Hunger).⁵⁶

Die „Überschätzung des Sexualobjekts“ dagegen

strahlt auf das psychische Gebiet aus und zeigt sich als logische Verblendung (Urteilsschwäche) angesichts der seelischen Leistungen und Vollkommenheiten des Sexualobjektes sowie als gläubige Gefügigkeit gegen die von letzterem ausgehenden Urteile.⁵⁷

Simpler formuliert, der Betroffene wird von dem Sexualobjekt vollständig besessen. Diese Überschätzung kann zu „anatomischen Überschreitungen“ führen, also Oral- oder Analverkehr, welche Freud jedoch nicht als direkte Perversionen klassifiziert,⁵⁸ es sei denn, sie verdrängen den vaginalen Verkehr völlig.

Unter „Ungeeigneter Ersatz des Sexualobjekt-Fetischismus“ verschiebt Freud Fälle, „in denen das normale Sexualobjekt ersetzt wird durch ein anderes, das zu ihm in Beziehung steht, dabei aber völlig ungeeignet ist, dem normalen Sexualziel zu dienen,⁵⁹ ein

Körperteil (Fuß, Haar) oder ein unbelebtes Objekt, welches in nachweisbarer Relation mit der Sexualperson, am besten mit der Sexualität derselben, steht. (Stücke der Kleidung, weiße Wäsche.)⁶⁰

Ebenso gibt es Fälle, bei denen „eine fetischistische Bedingung am Sexualobjekt erfordert wird, wenn das Sexualziel erreicht werden soll“ (bestimmte Haarfarbe, Kleidung, selbst Körperfehler).⁶¹ Der Autor räumt ein, dass eine gewisse Fixierung auf Körperteile und Gegenstände des begehrten Menschen durchaus „normal“ sei, jedoch tritt:

Der pathologische Fall [...] ein, wenn sich das Streben nach dem Fetisch [...] an die Stelle des normalen Zieles setzt, ferner wenn sich der Fetisch von der bestimmten

⁵⁶ Freud, *Drei Abhandlungen*, S. 15.

⁵⁷ Ebd., S. 15.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 15-17.

⁵⁹ Ebd., ebd., S. 17.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd.

Person loslöst, zum alleinigen Sexualobjekt wird. Es sind dies die allgemeinen Bedingungen für das Übergehen bloßer Variationen des Geschlechtstriebes in pathologische Verirrungen.⁶²

Als Ursprung dieser „Verirrungen“ begründet Freud in seinem Essay „Fetischismus“ von 1927 die Kastrationsangst – der Schock über das der Mutter fehlende Glied begünstige wohl in einigen Fällen die Entwicklung eines wie auch immer gearteten Fetisches: „der Fetisch ist der Ersatz für den Phallus des Weibes (der Mutter), an den das Knäblein geglaubt hat und auf den es — wir wissen warum — nicht verzichten will.“⁶³ Verbunden mit dieser kindlichen Einsicht ist auch die eigene Kastrationsangst der kleinen Jungen, diese Angst wird sodann beispielsweise auf einen Körperteil der Mutter verlagert und dieser zum Lustgewinn umfunktioniert. Warum genau Betroffene nun Füße, Schuhe oder Haare bevorzugen liege an ihren kindlichen Eindrücken und Erinnerungen oder „nicht bewußte[n] symbolische[n] Gedankenverbindung[en].“⁶⁴

Die zweite Abzweigung der Sexualziel-Verschiebungen in Freuds *Drei Abhandlungen* ist die „Fixierung des vorläufigen Sexualziels“, zu welcher der Voyeurismus ebenso wie der Sadismus und Masochismus gehören. Krankhaft gilt der Voyeur, wenn dieser sich nur auf bestimmte Körperteile fixiert, beim ‚Spannen‘ seinen Ekel überwindet (wenn er beispielsweise Menschen beim Stuhlgang zusieht) oder, wie schon an anderen Stellen angemerkt, mit seiner Tätigkeit den sexuellen Akt selbst ersetzt. Das Pendant zum Voyeur, der Exhibitionist, ist für Freud

abhängig vom Kastrationskomplex; er betont immer wieder die Integrität des eigenen (männlichen) Genitales und wiederholt die infantile Befriedigung über das Fehlen des Gliedes im weiblichen.⁶⁵

Der Sadismus kann, so Freud, als „selbständig gewordene[], übertriebene[], durch Verschiebung an die Hauptstelle gerückte[] aggressive[] Komponente des Sexualtriebes“ gesehen werden.⁶⁶ Dagegen hat die „ausschließliche[] Bindung der Befriedigung an die

⁶² Freud, *Drei Abhandlungen*, S. 18.

⁶³ Freud, „Fetischismus“, 1927, auf: <http://www.textlog.de/sigmund-freud-gesammelte-werke-1893-1939.html>.

⁶⁴ Freud, *Drei Abhandlungen*, S. 18. Tatsächlich sind Frauen selten Fetischisten. Dies kann damit begründet werden - wenn man sich denn auf die Theorie des Kastrationskomplexes einlässt - dass Mädchen mit ihrer Mutter geschlechtlich identisch sind und somit weder den „Schock“ über das fehlende Glied noch die damit verbundene Kastrationsangst entwickeln können. Eine medizinische Erklärung für dieses Phänomen ist bisher nicht bekannt.

⁶⁵ Ebd., S. 20. Während der Fetisch heute zwar teilweise als Krankheit eingestuft werden kann, wird ihm in der westlichen Welt zunehmend mediale Beachtung geschenkt, Musikvideos glorifizieren ihn gar. Voyeurismus und Exhibitionismus bleiben dagegen strafbar.

⁶⁶ Ebd.

Unterwerfung und Mißhandlung“ des Sexualpartners Anspruch auf den Namen einer Perversion.⁶⁷ Der Masochismus sei häufig „nichts anderes ist als eine Fortsetzung des Sadismus in Wendung gegen die eigene Person, welche dabei zunächst die Stelle des Sexualobjekts vertritt.“⁶⁸ Zu den Ursprüngen schreibt der Psychoanalytiker, sie stammten von einer Übertreibung und Fixation der „ursprünglich[] passive[n] Sexualeinstellung (Kastrationskomplex, Schuldbewußtsein).⁶⁹“ Die Verschmelzung ist diesem Gegensatzpaar inhärent: „Ein Sadist ist immer auch gleichzeitig ein Masochist, wenngleich die aktive oder die passive Seite der Perversion bei ihm stärker ausgebildet sein und seine vorwiegende sexuelle Betätigung darstellen kann.“⁷⁰

Für Freud sind all die oben geschilderten sexuellen Abweichungen tatsächlich erst Krankheiten zu deklarieren, wenn sie

sich inhaltlich so weit vom Normalen [entfernen], daß wir nicht umhinkönnen, sie für ‚krankhaft‘ zu erklären, insbesondere jene, in denen der Sexualtrieb in der Überwindung der Widerstände (Scham, Ekel, Grauen, Schmerz) erstaunliche Leistungen vollführt (Kotlecken, Leichenmißbrauch).⁷¹

Durch die Überwindung innerer Widerstände zur Triebbefriedigung konstituiert sich also das Abnormale, ferner zeigt es sich durch fixierte Handlungen, die den Geschlechtsverkehr verdrängen, (statt ihn nur vorläufig hinauszuzögern):⁷²

Es ist die Vermutung gestattet, daß diese Mächte daran beteiligt sind, den Trieb innerhalb der als normal geltenden Schranken zu bannen, und wenn sie sich im Individuum früher entwickelt haben, ehe der Sexualtrieb seine volle Stärke erlangte, so waren sie es wohl, die ihm die Richtung seiner Entwicklung angewiesen haben.⁷³

Der Autor resümiert, dass der Trieb „selbst nichts Einfaches, sondern aus Komponenten zusammengesetzt ist, die sich in den Perversionen wieder von ihm ablösen.“⁷⁴

„Perversionen“ oder „sexuelle Abirrungen“ werden heute gemeinhin als „Störungen der Sexualpräferenz“ oder „Paraphilien“ bezeichnet. Der *ICD* stuft den Fetischismus, fetischistischen Transvestitismus, Exhibitionismus, Voyeurismus, die Pädophilie und den

⁶⁷ Freud, *Drei Abhandlungen*, S. 20.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd., S. 20-21.

⁷⁰ Ebd., S. 21.

⁷¹ Ebd., S. 22.

⁷² Vgl. ebd., S. 20.

⁷³ Ebd., S. 23.

⁷⁴ Ebd.

Sadomasochismus⁷⁵ als solche Störungen ein; sowohl Kombinationen der genannten Präferenzen, als auch Handlungen wie Frotteurismus oder Nekrophilie.⁷⁶ Die Hypersexualität, umgangssprachlich ‚Sexsucht‘, ist als „gesteigertes sexuelles Verlangen“ mit ihrer weiblichen Form, der Nymphomanie, und ihrem männlichen Pendant, Satyriasis, im *ICD* unter „Sexuelle Funktionsstörungen, nicht verursacht durch eine organische Störung oder Krankheit“ festgehalten.⁷⁷ Wenn eine Person von einer anderen so ‚besessen‘ ist, dass sie ihr nachstellt (wie Francisco Gloria in *Él*), handelt es sich um ‚Stalking‘ und ein strafbares Vergehen, aber (noch) keine psychische Störung.⁷⁸

Wie Davis nachweist, sind sowohl übermäßige sexuelle Betätigung als auch das ‚Stalken‘ relativ neue Phänomene – so wird erst in der Forschungsliteratur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf die Gefahren eines ‚Zuviel‘ an sexuellem Verlangen hingewiesen, während Stalking bisher noch nicht offiziell als Krankheit gelistet sei.⁷⁹ Damit verweist der Autor erneut auf die Konstruierbarkeit von psychischen Störungen in unserem Zeitalter. Wenn Davis schreibt, „It is hard to imagine [...] contemporary adult narrative without the component of obsessive sexuality“,⁸⁰ dann hat er vermutlich recht, denn in den letzten Jahrzehnten ist die exzessive mediale Darstellung des Geschlechtsverkehrs beinahe zur Normalität geworden.

Die moderne Forschung greift bei Paraphilien weitgehend auf Freuds Erkenntnisse über Probleme in der kindlichen Entwicklung zurück, es wird versucht, Patienten durch Redetherapie zu heilen. Aktuelle Studien diskutieren neurobiologische Grundlagen für die Pädophilie, möglich sind solche Studien auch für die anderen Paraphiliearten.⁸¹ Es ist offensichtlich, dass die moderne Auffassung davon, was ‚pervers‘, also sexuell anormal ist, Freuds Klassifizierung stark ähnelt - ausgenommen davon ist eigentlich nur die Homosexualität. Die Definition davon, was ‚normal‘ und ‚krankhaft‘ ist, orientiert sich

⁷⁵ Der Arzt Richard von Krafft-Ebing prägte in *Psychopathia sexualis* von 1886 die Begrifflichkeiten „Sadismus“ und „Masochismus“ einerseits aus dem Namen des Marquis de Sade, andererseits des Autors Leopold Sacher-Masoch: von Krafft-Ebing, Richard, *Psychopathia sexualis*, München: Matthes & Seitz, 1984. Vgl. auch Kapitel 4.4.2.1.

⁷⁶ <http://www.icd-code.de/suche/icd/code/F65.-.html?sp=SF65>. Die Mehrzahl der Betroffenen, das ist registriert, sind männlich (außer bei Sadomasochismus).

⁷⁷ <http://www.icd-code.de/suche/icd/code/F52.-.html?sp=Snymphomanie>.

⁷⁸ Hypersexualität und Stalking betreffen sowohl Männer als auch Frauen.

⁷⁹ Davis, *Obsession*, „Introduction“.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Aktuell bewirbt die Berliner Charité mit dem Aufruf „Kein Täter werden“ eine neue Therapieform, die Menschen mit pädophilen Neigungen durch Verhaltenstherapie davon abhalten soll, eine Straftat zu begehen. Zur Prävention von Pädosexualität werden auch Medikamente zur Erregungshemmung verabreicht.

augenscheinlich weiterhin an der Prämisse, dass bei sexuellen Tätigkeiten weder der ‚normale‘ Koitus verdrängt, noch mentale Barrieren wie Schmerz oder Ekel überwunden werden sollten. Das Kinderzeugen wird heutzutage (zumindest in unserer westlichen Gesellschaft) nicht mehr als oberstes Ziel von Geschlechtsverkehr angesehen, sondern die Möglichkeit der festen Partnerschaft, (daher gilt Homosexualität als ‚normal‘, andere Lebensformen mit mehr als einem Menschen, einem Tier u.ä. aber nicht) und vor allem wird nun zur Regel erhoben, dass nichts stattfinden darf, was für andere Menschen schädlich sein könnte.

Nun muss die Freud'sche Verknüpfung zwischen neurotischer Anlage und sexueller Störung nachverfolgt werden, um ein vollständiges Bild der psychoanalytischen Sichtweise auf Obsessionen und somit auf die Vorlage für unsere Primärwerke zu erhalten.

2.3. Psychoneurosen

In seinen *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* vertritt Freud die These, dass die oben geschilderten sexuellen „Perversionen“ oder „Verirrungen“ nicht immer zwangsläufig Zeichen einer psychischen Krankheit sein müssen:

Wer in [...] irgendeiner Beziehung geistig abnorm ist, in sozialer, ethischer Hinsicht, der ist es nach meiner Erfahrung regelmäßig in seinem Sexualleben. Aber viele sind abnorm im Sexualleben, die in allen anderen Punkten dem Durchschnitt entsprechen [...].⁸²

Für Menschen mit psychischen Störungen heißt dies im Umkehrschluss - neurotische „Symptome sind [...] die Sexualbetätigung der Kranken.“⁸³ Die Triebbefriedigung stellt für Freud den Kern des menschlichen Daseins dar und daher geht er davon aus, dass viele psychische und physische Probleme, darunter die Neurosen, durch sexuelle Entwicklungsstörungen entstehen und im Erwachsenenalter unterschiedliche, sexuell motivierte Symptome mit sich bringen können. Das kleine Kind will erotische Fantasien ausleben, fürchtet aber eine Strafe oder Ähnliches und diese Furcht kann sich in seiner Psyche als traumatisches Erlebnis verankern. Durch diese Entwicklungsstörung entsteht eine Fixierung:

Wir nehmen nun an, daß diese Entwicklungen nicht immer so tadellos vollzogen werden, daß die gesamte Funktion der fortschrittlichen Veränderung unterliege. Wo ein

⁸² Freud, *Drei Abhandlungen*, S. 14.

⁸³ Ebd., S. 24.

Stück derselben die vorige Stufe festhält, da ergibt sich eine sogenannte ‚Fixierungsstelle‘, zu welcher die Funktion im Falle der Erkrankung durch äußerliche Störung regredieren kann.⁸⁴

Diese Störung kann sodann zu einer Neurose führen, die das Leben der Person in vielen Bereichen erschwert und wiederum, die Gefahr sexueller Störungen birgt.

Freud gliederte die Neurosen in Aktualneurosen und Psychoneurosen - erstere würden im Erwachsenenalter, letztere in der Kindheit verursacht. Aktualneurosen sind also organische Reaktionen mit Symptomen wie Ermattung, Lustlosigkeit, Schwindel, Angstattacken u.ä. auf innere Vorgänge – Freud benennt zwei Ausrichtungen der Aktualneurosen, die Angstneurosen und die Neurasthenie.⁸⁵ Zu Psychoneurosen zählen Zwangsneurose, Hysterie,⁸⁶ Paranoia⁸⁷ und Dementia praecox.⁸⁸ Die Hysterie, gekennzeichnet von Symptomen wie plötzlichen Lähmungen, Körperstarre u.ä. bildet sich laut Freud im Kleinkindalter; die Zwangsneurose mit ihren uns schon bekannten Zwangsgedanken und –handlungen im Alter von sechs bis acht und die Paranoia mit ihren Wahnvorstellungen im Teenager- oder Erwachsenenalter.⁸⁹ Der Unterschied zwischen beiden Neuroseformen ist, dass bei Neurasthenien die sexuellen Probleme in der Gegenwart zu suchen sind, „bei den Psychoneurosen [sind es] Momente infantiler Natur.“⁹⁰

⁸⁴ Freud, „Die Disposition zur Zwangsneurose“, 1913, <http://www.textlog.de/sigmund-freud-gesammelte-werke-1893-1939.html>.

⁸⁵ Vgl. Freud, „Die Sexualität in der Ätiologie der Neurosen“, 1898, <http://www.textlog.de/sigmund-freud-gesammelte-werke-1893-1939.html>. Freud führt Symptome wie Ermüdung, Verstopfung, Schlaflosigkeit, Unruhe auf sexuelle Probleme wie übertriebene Masturbation oder sexuellen Entzug zurück. Beide Störungen sind heute (freilich ohne die Freud'sche Begründung) im ICD unter „Neurotische, Belastungs- und somatoforme Störungen“ verzeichnet, vgl. <http://www.icd-code.de/icd/code/F40-F48.html>.

⁸⁶ Vgl. Freud, „Die Disposition zur Zwangsneurose“, 1913. Laut Freud würden bei einer Hysterie „verdrängte Triebimpulse unbewusst in Körpersymptome überführt [...], dort ihren mehr oder minder symbolischen Ausdruck finden und/oder auf unbewußten Wegen zu einer Selbstdarstellung führen, die verbirgt, was oder wie man tatsächlich ist,“ in: *Wörterbuch Psychologie*, S. 250. Das ICD fasst unter „dissoziativen Störungen“ „den Verlust der normalen Integration der Erinnerung an die Vergangenheit, des Identitätsbewusstseins, der Wahrnehmung unmittelbarer Empfindungen sowie der Kontrolle von Körperbewegungen. [...] Eher chronische Störungen, besonders Lähmungen und Gefühlsstörungen, entwickeln sich, wenn der Beginn mit unlösbaren Problemen oder interpersonalen Schwierigkeiten verbunden ist. [...] Sie werden als ursächlich psychogen angesehen, in enger zeitlicher Verbindung mit traumatisierenden Ereignissen, unlösbaren oder unerträglichen Konflikten oder gestörten Beziehungen. Die Symptome verkörpern häufig das Konzept der betroffenen Person, wie sich eine körperliche Krankheit manifestieren müsste. Körperliche Untersuchung und Befragungen geben keinen Hinweis auf eine bekannte somatische oder neurologische Krankheit. Zusätzlich ist der Funktionsverlust offensichtlich Ausdruck emotionaler Konflikte oder Bedürfnisse. Die Symptome können sich in enger Beziehung zu psychischer Belastung entwickeln und erscheinen oft plötzlich [...]“, in: <http://www.icd-code.de/suche/icd/code/F44.-.html?sp=SHysterie>.

⁸⁷ Zur paranoiden Störung, mit welcher sich Freuds Paranoia-Definition deckt, siehe s. Kapitel 2.1.

⁸⁸ Die „vorzeitige Demenz“ ist keine Krankheit der modernen Medizin. Freud fasst Paranoia und Dementia praecox unter „Paraphrenien“ zusammen.

⁸⁹ Es gibt unterschiedliche Mischtypen der Psychoneurosen mit den Aktualneurosen, auf die hier nicht weiter eingegangen werden soll, vgl. „Die Sexualität in der Ätiologie der Neurosen.“

⁹⁰ Vgl. Freud, „Die Sexualität in der Ätiologie der Neurosen.“

Die Hysterie mit ihren Anfällen kompensiert laut Freud den Wunsch nach masturbatorischer Befriedigung und homosexuellen Phantasien:

Der hysterische Charakter läßt ein Stück Sexualverdrängung erkennen, welches über das normale Maß hinausgeht, eine Steigerung der Widerstände gegen den Sexualtrieb, die uns als Scham, Ekel und Moral bekannt geworden sind, eine wie instinktive Flucht vor der intellektuellen Beschäftigung mit dem Sexualproblem, welche in ausgeprägten Fällen den Erfolg hat, die volle sexuelle Unwissenheit noch bis in die Jahre der erlangten Geschlechtsreife zu bewahren.⁹¹

Die Neurose zeichnet sich, wie schon einmal erwähnt, dadurch aus, „Negativ der Perversion“⁹² zu sein, denn die „Symptome bilden sich [...] zum Teil auf Kosten abnormer Sexualität“ – alles Herbeigesehnte wird ins Unbewusste verschoben und hemmt die gesunde sexuelle Betätigung.

Bei der Zwangsneurose verhält es sich ähnlich:

Ein Konflikt ist offenbar in dem Seelenleben des kleinen Lusternen vorhanden; neben dem Zwangswunsch steht eine Zwangsbefürchtung innig an den Wunsch geknüpft: sooft er so etwas denkt, muß er fürchten, es werde etwas Schreckliches geschehen. Dies Schreckliche kleidet sich bereits in eine charakteristische Unbestimmtheit, die fortan in den Äußerungen der Neurose niemals fehlen wird.⁹³

Das Kind, geprägt von elterlichen Moralvorstellungen, straft sich selbst für seine Gedanken, etwas Verbotenes zu begehren. Weiterhin schreibt Freud: „Der peinliche Affekt nimmt deutlich die Färbung des Unheimlichen, Abergläubischen an und gibt bereits Impulsen den Ursprung, etwas zur Abwendung des Unheiles zu tun, wie sie sich in den späteren *Schutzmaßregeln* durchsetzen werden.“⁹⁴ Hinzu käme noch die Einbildung, die Eltern wüssten, was das Kind denke und wünsche. Zusammenfassend heißt es für das Kind: „ein erotischer Trieb und eine Auflehnung gegen ihn, ein (noch nicht zwanghafter) Wunsch und eine (bereits zwanghafte) ihr widerstrebende Befürchtung, ein peinlicher Affekt und ein Drang zu Abwehrhandlungen; das Inventar der Neurose ist vollzählig.“ Dann kommt die Zeit der sexuellen Reife und mit ihr der Ausbruch der Krankheit:

Der Anlaß zur Erkrankung ergibt sich für die hysterisch disponierte Person, wenn infolge der fortschreitenden eigenen Reifung oder äußerer Lebensverhältnisse die reale Sexualforderung ernsthaft an sie herantritt. Zwischen dem Drängen des Triebes und

⁹¹ Freud, *Drei Abhandlungen*, S. 24.

⁹² Ebd., S. 25.

⁹³ Freud, „Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose, I B – die infantile Sexualität“, 1909, <http://www.textlog.de/sigmund-freud-gesammelte-werke-1893-1939.html>.

⁹⁴ Ebd.

dem Widerstreben der Sexualablehnung stellt sich dann der Ausweg der Krankheit her, der den Konflikt nicht löst, sondern ihm durch die Verwandlung der libidinösen Strebungen in Symptome zu entgehen sucht.⁹⁵

Es ist nicht unmöglich, so Freud, trotz Psychoneurose eine Zeit lang ein ‚normales‘ Geschlechtsleben zu führen, kommt es aber zu Enttäuschungen auf diesem Gebiet, so zieht sich der Erwachsene in die Kindheit und auf die fixierte Stufe kindlicher Entwicklung – bei der Zwangsneurose die anale Phase - zurück. Die an Zwangsneurose leidenden Männer haben homoerotische und die Frauen sadistische Fantasien.⁹⁶ Dies ist ein Abwehrmechanismus, den Freud Regression nennt. Diese Scham für diese Gedanken äußert sich dann beispielsweise in Waschwängen.⁹⁷ Außerdem verbindet Freud Charaktereigenschaften wie Pedanterie, Eigensinn oder Geiz mit den „sadistischen und analerotischen Zügen“ und somit mit Zwangsneurotikern.⁹⁸ Das Anale und der Waschwang lassen sich dadurch begründen, dass Kinder in der Analphase am Lustgewinn durch Kotproduktion und dem Spiel mit ihrem Kot durch elterliche Hygienemaßnahmen gehindert werden.

Über die Paraphrenien schreibt Freud:

Die ihnen beiden eigentümlichen Charaktere des Größenwahns, der Abwendung von der Welt der Objekte und der Erschwerung der Übertragung haben uns zum Schlüsse genötigt, daß deren disponierende Fixierung in einem Stadium der Libidoentwicklung vor der Herstellung der Objektwahl, also in der Phase des Autoerotismus und des Narzißmus zu suchen ist. Diese so spät auftretenden Erkrankungsformen gehen also auf sehr frühzeitige Hemmungen und Fixierungen zurück.⁹⁹

Paranoiker sind demnach ichbezogen und narzisstisch, jedoch lässt sich diese Störung psychoanalytisch schwer fassen. Vieles Neurotische und eben Paranoide lässt sich jedoch in der Eifersucht beobachten, welche Freud in drei Kategorien gliedert: die konkurrierende oder normale, die projizierte und die wahnhaftige.¹⁰⁰ Die normale Eifersucht „wurzelt tief im Unbewußten, setzt früheste Regungen der kindlichen Affektivität fort und stammt aus dem Ödipus- oder aus dem Geschwisterkomplex der ersten Sexualperiode.“¹⁰¹ Manchmal ist sie bisexuell gefärbt, „das heißt beim Manne wird außer dem Schmerz um das geliebte Weib und

⁹⁵ Freud, *Drei Abhandlungen*, S. 28.

⁹⁶ Vgl. Freud, „Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose, I B – die infantile Sexualität“.

⁹⁷ Vgl. Freud, „Die Disposition zur Zwangsneurose“.

⁹⁸ Vgl. Freud, „Charakter und Analerotik“.

⁹⁹ Freud, „Die Disposition zur Zwangsneurose.“

¹⁰⁰ Freud, „Über einige neurotische Mechanismen bei Eifersucht, Paranoia und Homosexualität“, 1922, <http://www.textlog.de/sigmund-freud-gesammelte-werke-1893-1939.html>.

¹⁰¹ Ebd.

dem Haß gegen den männlichen Rivalen auch Trauer um den unbewußt geliebten Mann und Haß gegen das Weib als Rivalin [...] wirksam.“¹⁰² Die projizierte Eifersucht „geht [...] aus der eigenen, im Leben betätigten Untreue oder aus Antrieben zur Untreue hervor, die der Verdrängung verfallen sind.“ Diese verschaffe dem eifersüchtigen Partner eine Erleichterung, indem er das selbst Begehrte auf den anderen projiziere.¹⁰³ In wahnhafter Eifersucht oder auch Eifersuchtsparanoia schwingen laut Freud immer homoerotische Züge mit. Und schließlich:

Die wahnhafte Eifersucht entspricht einer vergorenen Homosexualität und behauptet mit Recht ihren Platz unter den klassischen Formen der Paranoia. Als Versuch zur Abwehr einer überstarken homosexuellen Regung wäre sie (beim Manne) durch die Formel zu umschreiben: *Ich* liebe ihn ja nicht, *sie* liebt ihn.¹⁰⁴

Bei einem Eifersuchtswahn der Paranoiker würde, so Freud, eine Mischung aus allen dreien oben geschilderten Formen wirksam werden.

Personen, die an Psychoneurosen leiden, haben, so die Schlussfolgerung Freuds, überwiegend „perverse“ Anzeichen, sind latent homosexuell, neigen zu anatomischen Überschreitungen, zu Voyeurismus und Exhibitionismus, zu Masochismus und Sadismus, meist ist eine Mischung dieser Triebe, oft nicht völlig entwickelt, vorhanden,¹⁰⁵ die die Psychoanalyse aufdecken und heilen kann. Freud sah Neurotiker als „Personen, die den Normalen mindestens nahestehen“¹⁰⁶ und hielt die Psychoanalyse für fähig, sie vollständig durch Redekuren, Traumdeutung und Hypnosen von ihren Leiden zu heilen.

2.4. Resümee

In diesem Kapitel wurden Freuds Nachforschungen zur Neurose zusammengefasst. Diese psychische Störung entsteht, so der Autor, durch Verdrängung, und sie bringt neurotische Symptome wie rituelle Handlungen, Ängste, Wahnvorstellungen u.a. mit sich. Die Neurose unterteilt er in Psycho- und Aktualneurosen, unter erstere fallen wiederum die Zwangsneurose (welche in der zeitgenössischen Fachliteratur als Zwangsstörung definiert wird) und Paranoia (heute paranoide Störung). Diese beiden Aktualneurosearten sind es, die in den acht zu behandelnden Primärwerken der vorliegenden Arbeit eine wichtige Rolle spielen. Die obige

¹⁰² Freud, „Über einige neurotische Mechanismen bei Eifersucht, Paranoia und Homosexualität.“

¹⁰³ Vgl. ebd.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Vgl. Freud, *Drei Abhandlungen*, S. 28-29.

¹⁰⁶ Ebd., S. 23.

Übersicht zielt darauf, durch den psychoanalytischen Abriss die Vorlage für die Darstellung der Obsession in Buñuels Filmen und den Romanen auf denen sie basieren zu vergegenwärtigen. Dies wird helfen, die unterschiedlichen Darstellungsweisen von einem Phänomen nachzuzeichnen, das – davon wird hier ausgegangen - syntagmatisch für das 20. Jahrhundert ist.

Perversionen (nach heutiger Terminologie Paraphrenien), entstehen durch Entwicklungsfehler in der Kindheit und werden sowohl bei Freud als auch in der aktuellen Psychologie als Abweichungen von einem als gesund und „normal“ geltenden sexuellen Verhalten verstanden. ‚Perverse‘ Phantasien und Handlungen spielen im Großteil der zu untersuchenden Werke eine wichtige Stellung, vorrangig in Kessels und Louÿs‘ Romanen und in allen vier Verfilmungen Buñuels. Freud sah eine eindeutige Verknüpfung zwischen psychischen Anomalien und Perversionen, Buñuel versucht diese Verkettung aufzubrechen und strebt damit eine andere Sicht auf Sexualität an als die Psychoanalyse. Freud bot konkrete Lösungen für Neurotiker an und obschon er zugab, dass seine Analyse Grenzen hatte, so sah er sich imstande, das Leid seiner Patienten zu lindern; in den hier vorgestellten Werken werden Genesung, Wahnsinn und Tod als Ausgang für die Protagonisten thematisiert und es ist interessant zu verfolgen, ob und wie die Möglichkeit einer Auflösung der Obsessionen durch die Psychoanalyse demonstriert wird.

„Das narrative Potential des Films ist so ausgeprägt, daß er seine engste Verknüpfung nicht mit der Malerei und nicht einmal mit dem Drama, sondern mit dem Roman geknüpft hat“
(James Monaco, *Film verstehen*, S. 45).¹

3. Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Film

3.1. Generelles zur Literaturverfilmung

Bei einem beachtlichen Teil der berühmtesten Filme aller Zeiten handelt es sich um audiovisuelle Adaptionen von literarischen Erzählwerken - man denke etwa an *Ben Hur*, *Casablanca*, *One Flew Over The Cuckoo's Nest*, *The Godfather*, *Schindler's List* oder *The Lord of the Rings*. Namhafte Regisseure wie Woody Allen, Alfred Hitchcock, Roman Polanski, François Truffaut oder Andrei Tarkowsky verfilmten Literatur. Nicht selten gibt es bei Filmen keine direkte literarische Vorlage, aber die Nähe zum Literarischen ist dennoch evident – ob auf der *histoire*-Ebene wie bei *Star Wars* mit George Lucas' Drehbuch-Inspiration bei Akira Kurosawa, oder auf der *discours*-Ebene wie bei *Pulp Fiction* mit Quentin Tarantinos struktureller Anlehnung an die Trivialliteratur. Dies unterstreicht, dass Literatur für die Kinematografie wohl die reichste und beliebteste Inspirationsquelle darstellt.

Eine textuelle Basis spielt für den Großteil medialer Werke eine wichtige Rolle - sowohl für das Drama als auch die Oper, das Musical, den Film oder die Fernsehserie ist sie unerlässlich. Bei den textuellen ‚Urformen‘ dieser Mediengattungen gibt es selbstverständlich Unterschiede: Während der Dramentext (wie das Libretto) als Kunstform und als eine der drei ‚Naturformen der Dichtung‘ seit jeher anerkannt ist und ohne ihn eine Theatervorführung unmöglich wäre, zählt das Drehbuch für einen Film, eine Serie, TV-Show etc. (bisher noch) nicht zur Literatur.² Das Skript ist vielmehr eine Schnittstelle zwischen Literatur und Film, Serie u.a. Im Falle einer Literaturverfilmung wird aus einem literarischen Text - einem Roman, Dramenstück oder (in einem eher seltenen Fall) aus einem Gedicht ein Gebrauchstext, nach welchem ein Film realisiert werden kann.

¹ Monaco, James, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*. Rowohlt, 2006.

² Ein Drehbuch kann selbstverständlich auch über einen künstlerischen Wert verfügen und Merkmale von Literarizität aufweisen. Dies ist dennoch keine Voraussetzung. Auch die mangelnde Verbreitung dieser Texte erschwert ihren Einzug in den literarischen Kanon. Drehbücher bleiben (vorerst) Gebrauchstexte, für die Filmcrew bestimmt, und können eher nicht mit literarischen Vorlagen wie Romanen, Novellen, Dramentexten und Gedichten verglichen werden.

Für den Betrachter eines Films ist der Unterschied zwischen einem originalen und einem adaptierten Drehbuch nur dann bemerkbar, wenn er die erzählte Geschichte eines auf Literatur basierenden Films als etwas zuvor Gelesenes wiedererkennt.³ Die Kenntnis des Textes, welche im Theater zwingend notwendig ist, ist im Kino fakultativ.⁴ Doch der Rezipient, der in der Lage ist, die Vorlage mit dem Film zu vergleichen, verfügt über einen rezeptionellen Mehrwert gegenüber jenem Zuschauer, der keine Vergleichsmöglichkeiten hat. Auch die Beschäftigung mit dem literarischen Text nach der Filmbetrachtung kann zu interessanten Erkenntnissen führen.

Durch ihre Bearbeitung im Film erhält die Literatur also nicht nur eine neue, zusätzliche Interpretationsart, sondern sie regt den Rezipienten zu einer innovativen Form des Mediendialogs an. Damit stellt die Literaturverfilmung für die Literatur und die Kinematografie eine künstlerische Bereicherung und, entgegen vieler kritischer Meinungen, keinesfalls einen Verlust dar.⁵ Die Verfilmung spielt mit ihrer Medialität, stellt das Filmische in den Vordergrund und präsentiert damit ihre eigene Art des Erzählens. Die Übernahme eines literarischen Texts durch den Film ist also nicht nur, wie es oft vorwurfsvoll heißt, eine Frage der Bequemlichkeit der Filmindustrie. Die filmische Adaption sollte als Möglichkeit verstanden werden, neue Aspekte zu Texten, die im kollektiven Gedächtnis verhaftet sind, an den Tag zu bringen und bisher vielleicht eher unbekannte Texte einem breiteren Publikum zugänglich zu machen.

Der Film könnte zwar durchaus auf die Literatur verzichten, jedoch bedient er sich ihrer gern und oft, was nicht zuletzt daran liegt, dass Literatur als Erzählmedium dem Film nahe steht und sich das in ihr Erzählte relativ leicht in den Film transponieren lässt. Die Verfilmung von literarischen Texten ist keinesfalls ein Konzept, welches ausgedient hatte, sobald sich die relativ junge Kinematografie als eigenständige Kunstgattung etablieren

³ Dass sich bei dem einen oder anderen Rezipienten während der Betrachtung die Ahnung einschleichen kann, das Drehbuch basiere auf einem Roman, ist anzunehmen, aber generell lässt sich feststellen, dass ohne explizite Hinweise wie beispielsweise im Vorspann, ein Zuschauer ohne Kenntnis der Vorlage davon ausgehen wird, der Film basiere auf einem Originaldrehbuch. Explizite Verweise auf Literatur lassen die Mutmaßung, es gäbe einen literarischen Ursprungstext, größer werden, wie es bei Luis Buñuel der Fall ist, wenn er seinen Film *Robinson Crusoe* mit einem Close-up auf das Tagebuch des Protagonisten eröffnet - die literarische Vorlage für den Film ist ein fiktives Tagebuch, dies könnte ein Zuschauer ohne Kenntnis des Werks Defoes möglicherweise erraten. Filmische Verweise auf Literatur sprechen aber nicht unbedingt für eine Verfilmung.

⁴ Wenn der Rezipient eines Films zuvor aus der Zeitung oder dem Internet erfahren hat, dass der Film, den er sich anschaut, eine Literaturverfilmung ist, wird er, ohne die literarische Quelle gelesen zu haben, keine Äußerungen zu diesem Umstand machen können. Jedoch kann er sich eine distinguierte Meinung von dem Film als solchem bilden, kann das Schauspiel, die Story, die Qualität des Settings u.v.m. bewerten.

⁵ Die negative Reputation der Literaturverfilmung und die damit zusammenhängende Adaptionsdebatte werden in Kapitel 3.3. ausführlich besprochen.

konnte. Dass die Wechselbeziehung zwischen Literatur und Film fortbestehen wird, zeigt der Umstand, dass die Literatur nun zunehmend denselben Weg wie der Film wagt – in den letzten Jahren entstehen vermehrt Romane nach erfolgreichen Filmen, beispielsweise *The Mexican* oder *The Gladiator*.⁶ Die Verfilmungen von plurimedialen Gattungen wie Comics oder Musicals zeigen, dass der intermediale Diskurs sich derzeit in einer Phase des Aufblühens befindet und dass für dieses Phänomen kein Ende in Sicht ist.

3.2. Definitionen

Bevor die Gegenüberstellung von Erzähltext und Film, die Modellbildung und ihre Anwendung stattfinden können, ist es notwendig, einige in der Literatur- und Medienwissenschaft teilweise umstrittenen und gleichzeitig für das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit essenziellen Termini möglichst präzise zu definieren. Zweifelsohne können bei der Ausführung dieses Vorhabens nicht all die zahlreichen begrifflichen Kontroversen, die in den Geisteswissenschaften kursieren, aus dem Weg geräumt werden - der Fokus dieser Arbeit liegt ja auf der Literaturverfilmung und ihrer Intermedialität und lässt damit sehr viele wissenschaftliche Bereiche außer Acht. Doch nur durch die Präzisierung der Begrifflichkeiten im Hinblick auf den genannten Fokus dieser Arbeit kann ein in sich schlüssiges und funktionierendes Modell entstehen, welches bemüht ist, die tradierten Vorurteile und Fehlinterpretationen der letzten Jahrzehnte aus dem Bereich der Adaptionen- und Intermedialitätsforschung zu überwinden.

3.2.1. Medium / Medien

Aus dem Lateinischen übersetzt heißt *medium* Mitte, Öffentlichkeit oder öffentlicher Weg. Aus der Perspektive der Kulturwissenschaften sind Medien ganz allgemein Mittel der menschlichen Kommunikation und Vermittler von Botschaften. Sie bestehen aus unterschiedlichen Zeichensystemen und operieren mit Codes, welche vom Empfänger zu entschlüsseln sind.⁷ Der Empfänger hat einen aktiven Anteil an den Medien – durch sein

⁶ Vgl. *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*, hg. v. Robert Stam u. Alessandra Raengo, Malden, Mass.: Blackwell, 2008, S. 20.

⁷ Codes entstehen durch Konventionen und basieren auf Wiederholung, Zeichensysteme wiederum sind das Ergebnis von Konventionalisierung und Kodifizierung. vgl. Winkler, Hartmut, *Basiswissen Medien*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2008, S. 267-268.

Wissen und seinen kulturellen Horizont „projiziert er Inhalte auf das Medienprodukt.“⁸ Im Gegensatz zu anderen gesellschaftlichen Mechanismen (wie Politik, Kriminalität etc.) verfügen Medien über einen symbolischen Charakter,⁹ sie verweisen lediglich auf tatsächliche Handlungen, sie können aber durchaus ‚reale‘ Konsequenzen hervorrufen. Medien sind immer an eine technische Form (von Körpertechnik bis hin zu Hardware)¹⁰ gebunden und überwinden durch ihre Möglichkeiten der Speicherung Raum und Zeit.¹¹ Medien definieren sich durch Differenzen zueinander – das ‚Dazwischen‘ konstituiert Mediengrenzen und ihre Überschreitungen.¹²

Das Aufkommen der sog. Massemedien¹³ hat zahlreiche, zum Teil sehr irreführende Definitionen im alltäglichen Sprachgebrauch hervorgerufen. So bezeichnet man zuweilen nur die ‚neuen Medien‘ wie das Internet als solche; oder aber, man meint mit ‚Medien‘ nur die technische Apparatur wie den Fernseher sowie einzelne technische Produkte wie die DVDs und CDs; auch werden in einigen Fällen sämtliche mediale Einzelprodukte und künstlerischen Genres wie das Gedicht oder der Popsong bereits als separate und eigenständige Medien aufgefasst. Diese Ungenauigkeiten sind Spiegelbild des raschen technischen Fortschritts im Kommunikationsbereich.¹⁴ Selten herrscht auch in geisteswissenschaftlichen Debatten so viel Uneinigkeit über einen Begriff wie im Falle des Mediums. Es scheint unmöglich, für den „Integrationsbegriff“¹⁵ eine homogene Definition zu finden. Daher muss stets, gemäß dem Untersuchungsgegenstand, zwischen den jeweiligen Forschungsansätzen gewählt werden.¹⁶

Harry Pross unterteilte die Medien in den 1970er Jahren nach ihrem Technikanteil unter primäre Medien, die keine Technik benötigen, wie die Verbalsprache; sekundäre Medien wie Bücher, welche nur von der Senderseite Technik benötigen, wie den Druck und schließlich tertiäre Medien, welche von Sender- und Empfängerseite Technikeinsatz

⁸ Winkler, *Basiswissen Medien*, S. 265.

⁹ Ebd., S. 11.

¹⁰ Ebd., S. 91.

¹¹ Ebd., S. 11.

¹² Vgl. *Grundbegriffe der Medientheorie*, hg. v. Alexander Roesler u. Bernd Stiegler, Paderborn: Fink, 2005, S. 153.

¹³ Darunter versteht man gemeinhin „technisch produzierte und massenhaft verbreitete Kommunikationsmittel [...], die der Übermittlung von Informationen unterschiedlicher Art an große Gruppen von Menschen dienen.“ Die Kommunikation verläuft einseitig, das Publikum ist „verstreut auf viele Orte,“ vgl. Hickethier, Knut, *Einführung in die Medienwissenschaft²*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2010, S. 24-25.

¹⁴ Zur Theorie der „Leitmedien“, welche besagt, dass jede Ära ein bestimmtes „Hauptmedium“ besaß, vgl. Müller, Daniel, *Leitmedien: Konzepte-Relevanz-Geschichte*, Bielefeld: transcript, 2009.

¹⁵ Rajewsky, Irina, *Intermedialität*, Tübingen u. Basel: Francke, 2002, S. 201.

¹⁶ Für eine Übersicht s. Faulstich, Werner, *Grundwissen Medien*, München: Fink, 2004.

erfordern, wie das Kino.¹⁷ Manfred Faßler ergänzte die Kategorisierung 1997 in *Was ist Kommunikation?* um die quartären Medien, für welche sowohl auf Sender- als auch auf Empfängerseite computertechnische Apparatur und eine Internetverbindung erforderlich sind.¹⁸ Dieser Ansatz beleuchtet den sehr wichtigen medialen Aspekt der technischen Kanäle, vernachlässigt jedoch das Vorhandensein von Zeichensystemen – ein Gemälde drückt sich visuell aus, ein Buch dagegen verbal; beide sind laut Pross sekundäre Medien und damit für Vorhaben wie die der vorliegenden Arbeit nicht ausreichend definiert. Auch der technische Fortschritt stellt sich Pross' und Faßlers Modellen entgegen – ein Buch lässt sich heutzutage sowohl auf sekundärer als auch auf tertiärer (Hörbuch oder digitaler Reader) oder quartärer (online) Ebene rezipieren, es verändert seine technische Form und Verbreitung mit der Zeit. Auch beim Film hat es gravierende technische Veränderungen gegeben, er kann im Kino, im Fernsehen, auf DVD (nicht mehr Video) und im Internet geschaut werden. Es wird auf Dauer problematisch, mediale Produkte nach ihren Kanälen einzuordnen, welche sich im Zeitraum einiger Jahre stark verändern oder welche gar gänzlich verschwinden können.

Differenziert man Medien nach den Zeichensystemen, so kann man zwischen sprachlichen, visuellen, akustischen u.a. Medien unterscheiden. Diese Herangehensweise kann die Analyse erschweren, denn durch die gesonderte Betrachtung der Zeichensysteme werden diese eher in Opposition zueinander gestellt und der Blick auf das mediale Miteinander wird damit gleichzeitig getrübt; Phänomene wie Radio, Comic, Theater bleiben schwer zu fassen. Problematisch ist bei diesem Ansatz außerdem, dass sich die einzelnen Zeichensysteme unterschiedlich realisieren lassen – sowohl ein Gemälde als auch eine Fotografie bedienen sich des visuellen Zeichensystems, dennoch ergeben sie keinesfalls dasselbe mediale Produkt und können daher nicht als dasselbe Medium klassifiziert werden.

Werner Wolf und Irina Rajewsky verstehen unter einem Medium „ein konventionell im Sinn eines kognitiven *frame of reference* als distinkt wahrgenommenes Kommunikationsdispositiv“¹⁹ und vertreten damit einen weiten Medienbegriff, bei welchem die „Übertragung kultureller Inhalte“ im Vordergrund steht. Die einzelnen Kommunikationskanäle und technischen Apparaturen dienen als „Unterscheidungskriteri[en]

¹⁷ Pross, Harry, *Medienforschung: Film, Funk, Presse, Fernsehen*, Darmstadt: Habel, 1972.

¹⁸ Faßler, Manfred, *Was ist Kommunikation?* München: Fink, 1997.

¹⁹ Wolf, Werner, „Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft“, in: *Literaturwissenschaft - intermedial, interdisziplinär*, hg. v. Foltinek, Herbert u. Leitgeb, Christoph. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002, S. 163-192, hier: S. 165. Vgl. auch Rajewsky, *Intermedialität*, S. 7.

für mediale Unterformen.“²⁰ Das Mediendispositiv steht unter dem „Spannungsverhältnis ‚Technik-Subjekt,‘“ es beinhaltet die subjektive Rezeption, Produktion, besondere mediale Spezifika, gesellschaftliche Aspekte u.v.m.²¹ Obwohl sich viele dieser Phänomene aus mehreren Übertragungskanälen und semiotischen Systemen zusammensetzen, sind sie in sich schlüssige und Inhalte transponierende, distinkte Kommunikationsdispositive.²² Bei diesen sog. Medienkombinationen gibt es stets ein oder zwei dominante Zeichensysteme,²³ welche das narrative Potential vorantreiben, während die anderen Zeichensysteme im Dienste der „Übertragung kultureller Inhalte“ stehen und vervollständigende Beiwerke sind. Mit dem Konzept des Dispositivs wird hervorgehoben, dass „die Medien in einer grundsätzlichen Weise Wahrnehmung strukturieren“²⁴ und damit haben Mediendispositive Macht.²⁵

Leider legen sich Wolf und Rajewsky nicht immer darauf fest, was sie als Medium identifizieren. Wenn man ihre Definition auf die zeitgenössische mediale Situation überträgt, so sind heute vor allem Internet, Fernsehen, Radio, Zeitung, Theater, bildende Kunst, Tanz, Bildhauerei, Fotografie, Literatur, Musik jeweils als Einzelmedien anzusehen, denn sie verfügen alle über einen gesonderten Rezeptionsprozess, über eigene Technik und kulturelle Tradition. Hickethier umschreibt das Kino-Dispositiv so:

Das Produktive des Dispositiv-Begriffs liegt darin, dass er bislang getrennt betrachtete Aspekte wie Kinotechnik, kulturelle Traditionen der Wahrnehmung und psychische Verarbeitungsprozesse, fotografische Abbildungsverfahren, gesellschaftliche Konventionen und psychische Bearbeitungsformen in einem Zusammenhang sieht.²⁶

Es bietet sich an, statt, wie Hickethier vom Kinodispositiv, von einem Filmdispositiv auszugehen.²⁷ Das Kinodispositiv Baudrys hat im 2. Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts an

²⁰ Wolf, „Intermedialität,” S. 165.

²¹ Ebd.

²² Der Dispositiv-Begriff wurde von Michel Foucault geprägt und meint in seinen Werken eine mentale Vorrichtung, die die menschliche Wahrnehmung festlegt und steuert. Aus einer Vielzahl von Diskursen und Praxen wird ein netzartiges Dispositiv konstituiert, es regelt, was in einer Gesellschaft als „normal“ gilt, wie z.B. beim Sexualitätsdispositiv. Vgl. Foucault, Michel, *La volonté de savoir*, Paris: Gallimard, 1976. Bei seiner Abwandlung auf die Medien wurde der Begriff zuallererst von Jean-Louis Baudry in Form des Kinodispositivs verwendet. Vgl. Baudry, Jean-Louis, „Le dispositif“, in: *Persée* 23, 1995, S. 56-72. Der Dispositivbegriff weitete sich im Laufe der Jahre auf verschiedene Mediengattungen aus, vgl. Hickethier, *Einführung in die Medienwissenschaft*, S. 186-200.

²³ Vgl. Wolf, Werner, „Intermedialität und mediale Dominanz. Typologisch, funktionsgeschichtlich und akademisch-institutionell betrachtet,“ in: *Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität*, hg. v. Degner, Uta u. Wolf, Norbert, Bielefeld: transcript, 2010, S. 248.

²⁴ Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart / Weimar: Metzler, 1993, S. 19.

²⁵ Ebd., S. 21.

²⁶ Ebd., S. 19.

²⁷ Vgl. Ebd., S. 19-21.

Aktualität verloren, längst schauen wir Filme nicht mehr nur im Kino, sondern im Fernsehen, auf DVDs, mittels Pay-TV-Bestellungen²⁸ oder online. Früher exklusiv dem Kino vorbehaltenen Faktoren wie die 3-Technik, große Leinwände, das Filmschauen im Kollektiv oder gar spezifisches ‚Kino-Essen‘ werden zu Hause oder in anderen Einrichtungen wie Gemeindesälen o.ä. übernommen. Das Fernsehen zeigt zwar Filme, doch ist es vorrangig sein aus Serien, Nachrichten, Talkshows, Dokus, Spielfilmen (auch speziellen Fernsehfilmen) und Werbung gestaltetes, zeitgebundenes Programm, das dieses Mediendispositiv ausmacht.²⁹ Als Vorgänger für das Filmdispositiv könnte man das Videodispositiv nach Hickethier ansehen, welches de facto nicht mehr existiert.³⁰

Zusammenfassend wird der Ansatz des Mediendispositivs hier favorisiert, da er abgestimmt ist auf die aktuelle mediale Situation³¹ und weil er den Medienvergleich und die Medienkombination, welche in der vorliegenden Arbeit besondere Beachtung finden sollen, gebührend berücksichtigt - eine Überschneidung der Mediendispositive bleibt dabei leider unvermeidbar.³²

3.2.2. Kunst

Zur Kunst zählen wir eine große Anzahl an Artefakten verschiedenster medialer Ausformungen. Im Zuge der Verbreitung des Medienbegriffs und der damit eintretenden Verwirrung und fehlenden Trennschärfe sowie der umfangreichen Entwicklungen im Bereich

²⁸ Beispielsweise über die ‚TV-On-Demand‘-Dienste ‚Netflix‘ oder ‚Amazon Video‘.

²⁹ Die Rezeptionsweise von Fernsehen und Film kann sich, auch wenn sie Daheim stattfindet, unterscheiden - der Fernsehapparat läuft oft ‚nebenher‘, das Filmeschauen verläuft konzentrierter, im abgedunkeltem Raum, auf dem Laptop oder einer Leinwand. Vgl. Kap. 3.3.4. Auf die Prognose von der baldigen Ablösung des Fernsehens durch das Internet sei verwiesen, in der aktuellen Medienlandschaft hat es jedoch weiterhin Gültigkeit.

³⁰ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 16 und 20. Aufgrund der eben geschilderten technischen Fortschritte scheint es nicht sinnvoll, den Terminus ‚Videodispositiv‘ durch ‚DVD- und Blu-Ray-Dispositiv‘ zu ersetzen. Auch scheint Hickethiers Ausweitung des Mediendispositivs auf ‚andere audiovisuelle Varianten‘ nicht mehr tragbar. Vgl. ebd., S. 20.

³¹ Werner Faulstich vertritt die Unterteilung in Primär- bis Quartärmedien. Er legt die Anzahl der Einzelmedien auf zwanzig fest: Blatt, Brief, Buch, Chat, Computer, E-Mail, Fernsehen, Film, Foto, Heft, Hörfunk, Intranet/Extranet, Multimedia, Plakat, Telefon, Theater, Tonträger, Video, World Wide Web, Zeitschrift und Zeitung. Vor allem die Separierung in Chat, Computer, E-Mail, Intranet/Extranet, Multimedia und World Wide Web ist zu minutiös, verwirrend und aufgrund der raschen technischen Entwicklung bereits obsolet geworden. (Man denke nur an die Möglichkeit, mit dem Smartphone, einem Telefon, ins Internet zu gehen, E-Mails zu schreiben, zu chatten etc.) Vgl. Faulstich, *Grundwissen Medien*, 2004. Da das Internet viele Medien wie Literatur, Musik, Film, Fernsehen, Radio oder gar Telefon ohne inhaltliche Veränderung abbilden und übernehmen kann, ist es durchaus nicht unproblematisch, von einem ‚Internet-Dispositiv‘ zu sprechen, doch das Zusammenspiel verschiedener anderer, sich lediglich auf das Internet beschränkender Elemente wie Soziale Netzwerke, Blogs, *Online Games* etc. sprechen dafür. Vgl. Hickethier, *Einführung in die Medienwissenschaft*, S. 197-198. Ob das Internet in Zukunft als universales Verbundsystem aller existierenden medialen Prozesse agieren wird, ist letztlich nicht auszuschließen.

³² Das Internet oder das Fernsehen sind beispielsweise Mediensorten, welche das Filmdispositiv abbilden können, welches wiederum selbst Mediendispositive wie Opern oder Theaterstücke zu transponieren fähig ist.

Technik scheint der Kunstbegriff immer weiter in den Hintergrund zu treten. Neue digitale Formen wie Blogs oder Computerspiele, Genres wie Popsongs oder House-Tracks stellen Grenzpunkte auf diesem Gebiet dar, der sog. Unterhaltungscharakter überlagert oft den künstlerischen Gehalt und bei vielen Medienarten wird dadurch, nicht zu Unrecht, um den Kunststatus gestritten. Werner Wolf plädiert gar für die Ersetzung des umstrittenen Kunstbegriffs durch den ‚neutraleren‘ Intermedialitätsbegriff.³³ Diese Arbeit ist jedoch um die Formulierung eines Kunstbegriffs bemüht, da hier der Ansatz vertreten wird, dass sich Kunst nicht rein kommunikationstheoretisch erläutern lässt.³⁴ Der Kunstbegriff sollte nicht abgelöst werden von einem, wie oben gezeigt wurde, nicht unproblematischen Medienbegriff. Kunstwerke verfügen immer über einen medialen Anteil, aber nicht jedes Medium ist auch ein Kunstwerk.

Der Fortschritt der Menschheitsgeschichte bedingt drei Formen von Künsten: darstellend, symbolisch und reproduzierend. Darstellende Künste finden zur tatsächlichen Zeit statt, wie das Drama oder die (vorher nicht aufgezeichnete) Musik. Symbolisch sind Kunstformen zu bezeichnen, „die auf festgelegten Codes und Sprachkonventionen beruhen“,³⁵ wie Literatur oder Malerei. Reproduzierend sind die neuesten Kunstformen wie Film, Fotografie oder Rundfunk, sie sind „qualitativ direkter“ als die symbolischen.³⁶ Diese Trias sagt jedoch wenig über das Wesen und den Gehalt von Kunst aus.

Das Aristotelische Klassifizierungssystem für die Kunst³⁷ folgt dem Mimesis-Begriff - je mehr eine Kunstrichtung die Realität nachahmt, desto weniger abstrakt ist sie.³⁸ James Monaco unterscheidet in Anlehnung an dieses klassische System zwischen praktischer (Design), umweltbezogener (Architektur/Bildhauerei), visueller (Malerei etc.), dramatischer, narrativer und musikalischer Kunst.³⁹ Dieses „Abstraktionsspektrum“⁴⁰ erweist sich als problematisch, denn der Film kann in allen, die Fotografie, die Oper und andere Kunstformen können in mehreren Kriterien gleichzeitig operieren.

³³ Wolf, „Intermedialität: Ein weites Feld“, S. 165.

³⁴ Vgl. Schmücker, Reinold, *Was ist Kunst? Eine Grundlegung*. München: Fink, 1998.

³⁵ Monaco, *Film verstehen*, S. 21.

³⁶ Ebd.

³⁷ Es wurde hauptsächlich im 19. Jahrhundert formuliert, vgl. Monaco, *Film verstehen*, S. 22.

³⁸ Vgl. ebd.

³⁹ Ebd., S. 22-23.

⁴⁰ Ebd.

Das zeitgenössische Klassifizierungsmodell orientiert sich am Kommunikationsmedium, es ist ein Diagramm, dessen vertikale Achse die direkte Kunsterfahrung und die horizontale ihre Vermittlung abbildet.⁴¹ An Spitze der vertikalen Achse steht das Kunsterzeugnis, am unteren Ende die Aufführung, an der rechten Spitze der horizontalen Achse ist die symbolische Darstellung, an der linken die Aufzeichnung zu finden.⁴² Es wird also die Raum-Zeit-Relation eines Kunstwerks bestimmt. Auch dieses Modell ist kompliziert in der Zuordnung, hier werden die Ausdrucksformen, die ein Künstler verwenden kann, aufgezeigt,⁴³ jedoch können sich viele Kunstformen über breite Flächen erstrecken.

Als hilfreich bei der Bestimmung der künstlerischen Erfahrung erweisen sich die Produktionsbeziehungen, die sich in folgenden Determinanten äußern: die sozialpolitische, die psychologische, die technische und die ökonomische.⁴⁴ Die erste Determinante regelt das Verhältnis zwischen Kunst und Gesellschaft, die zweite die Relation zwischen Werk, Kunstschaffendem und Betrachter, die dritte bestimmt die „Sprache“ der Kunst, die vierte die Gegebenheiten ihrer Entstehung.⁴⁵ Diese Kunstdefinition konzentriert sich also statt auf den Abstraktionsgrad vielmehr auf werkexterne Gegebenheiten - die Präsentation des Kunstwerks, die Verbindung zur herrschenden Kunsttradition, die Künstlerabsicht und eine entsprechende Rezeption.

Die Beziehung zwischen Werk, Künstler und Rezipient rückt für die zeitgenössische Kunsterfahrung und -definition merklich in den Vordergrund, vor allem die Aktivität des Letzteren gewinnt immer mehr an Bedeutung für das Kunstwerk:

Während es der Vorteil der Massenproduktion ist, Kunst nicht länger einer Elite vorzubehalten, bedeutet dies andererseits, dass die Künstler ständig dafür kämpfen müssen, ihre Arbeit nicht zu einer reinen Ware werden zu lassen. Nur die aktive Teilnahme des Betrachters am anderen Ende des Prozesses ist dagegen eine Garantie.⁴⁶

Diese intellektuelle Einbindung und Herausforderung des Betrachters ist nicht die einzige Determinante des Kunstwerks, grenzt es aber deutlich von anderen gesellschaftlichen Mechanismen ab – so werden Essen oder Sport nicht als Kunst anerkannt, da die

⁴¹ Monaco, *Film verstehen*, S. 25.

⁴² Vgl. ebd., S. 26.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Vgl., ebd., S. 27.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 29-30.

⁴⁶ Ebd., S. 35.

Nahrungsaufnahme oder sportliche Wettkämpfe keine besondere geistige Leistung fordern.⁴⁷ Diese, zugegebenermaßen ebenfalls nicht unproblematische, auf Produktionsbedingungen fußende Kunstdefinition soll der vorliegenden Arbeit als Leitidee dienen – späterhin wird sich zeigen, wie wichtig die Rolle des Rezipienten für Literaturverfilmungen sein kann.

3.2.3. Intermedialität

Als Intermedialität wird die geisteswissenschaftliche Disziplin bezeichnet, welche die Relationen zwischen den Medien, ihre Parallelen, Gegensätze und Wechselwirkungen untersucht. Seit Medien existieren, wirken sie aufeinander ein, im Laufe der Zeit begannen sie außerdem, sich zu vermischen. Die Begriffsgeschichte von Intermedialität geht zurück auf das Jahr 1812, mit *intermedia* beschrieb Samuel Taylor Coleridge allerdings noch ein rein literarisches Phänomen.⁴⁸ Die intermediale Forschungsrichtung entwickelte sich als Anknüpfung an das erzähltheoretische Intertextualitätskonzept der 1970er Jahre.⁴⁹ Aage Hansen-Löwe führte den Terminus 1983 in seinem Aufsatz „Intermedialität und Intertextualität“ ein,⁵⁰ spätestens 1995 hatte sich der Begriff als *status quo* in der (deutschsprachigen) Forschung etabliert.⁵¹ Die Intermedialitätsforschung hat sich aus zwei Forschungssträngen entwickelt - einerseits aus den komparatistischen *interart studies*, die sich vor allem den Relationen zwischen Literatur, bildender Kunst und Musik widmen;⁵² andererseits entsprang sie der primär literaturzentrierten Auseinandersetzung mit dem Film der 1970er und 1980er Jahre, wiederum selbst begründet in den filmtheoretischen Schriften der 1940er-1960er Jahre, sowie der seit den 1970er Jahren immer eigenständiger werdenden Medienwissenschaft.⁵³

In den kulturwissenschaftlichen Diskursen trifft man, trotz der längst etablierten Forschungsrichtung Intermedialität, weiterhin auf die irrtümliche Bezeichnung

⁴⁷ Vgl. Monaco, *Film verstehen*, S. 31-32.

⁴⁸ Coleridge, Samuel Taylor, *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, hg. v. Thomas Middleton Raysor, London: Constable, 1936, S. 33.

⁴⁹ Wolf, „Intermedialität: Ein weites Feld“, S. 163.

⁵⁰ Hansen-Löwe, Aage A., „Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. In: Schmid, Wolf und Stempel, Wolf-Dieter (Hg.): *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien: Ges. zur Förderung slawistischer Studien, 1983, S. 291-360.

⁵¹ Rajewsky, *Intermedialität*, S. 45. In den USA und Kanada ist die Disziplin *intermediality* weit verbreitet, in Spanien, Frankreich oder Hispanoamerika ist sie viel weniger bekannt.

⁵² Vgl. ebd., S. 8.

⁵³ Vgl. ebd.

„Intertextualität“ zur Bezeichnung von intermedialen Konzepten.⁵⁴ Es ist für die vorliegende Arbeit entscheidend, scharf zwischen Intertextualität und Intermedialität zu unterscheiden. Wie Werner Wolf richtig bemerkt, kann man Text⁵⁵ und Medium nicht gleichsetzen.⁵⁶ Intertextualität ist intramedial,⁵⁷ da sie die Relationen von Texten untereinander meint, während Intermedialität über Textgrenzen hinweg geht.⁵⁸ Außerdem bleibt Intertextualität stets werkinern und äußert sich über Außenbezüge, während Intermedialität sich sowohl in Außen- als auch in Binnenbezügen, werkinern und werkextern zeigen kann.⁵⁹

Ähnlich dem Medienbegriff ist der Intermedialitätsbegriff mit verschiedenen Definitionen belegt.⁶⁰ Im Sammelband *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär* von 2002 formuliert Werner Wolf wichtige Thesen zur Intermedialitätsdebatte. Er favorisiert neben dem engen Textbegriff konsequenterweise einen weiten Intermedialitätsbegriff und beschreibt die Intermedialität folgerichtig als

das Überschreiten von Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen Kommunikationsmedien, wobei solches Überschreiten sowohl innerhalb von einzelnen Werken oder Zeichenkomplexen als auch zwischen solchen vorkommen kann.⁶¹

Irina Rajewsky beruft sich in der Monografie *Intermedialität* auf Werner Wolf und erweitert seine Ausführungen zu der bisher ausführlichsten systematischen Darstellung der Intermedialität. Laut Rajewsky ist Intermedialität „ein Hyperonym für die Gesamtheit aller

⁵⁴ Vgl. Winkler, *Basiswissen Medien*, S. 218, Mikos, Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz, 2003, S. 260-270, *A companion to literature and film*, hg.v. Stam, Robert u. Raengo, Alessandra, Oxford: Blackwell, 2008, S. 127, u.v.a.

⁵⁵ Ausgehend von einem engen Textbegriff, welcher den Text als sprachlichen Zeichenkomplex versteht, vgl. Wolf, „Intermedialität - ein weites Feld“, S. 165. Dieser wird hier ebenfalls vertreten. Das Konzept von Intermedialität ist wenig sinnig, wenn voneinander distinkte Medien weiterhin als ‚Texte‘ verstanden werden, denn dann könnten Relationen zwischen ihnen auch weiterhin unter ‚Intertextualität‘ eingeordnet werden.

⁵⁶ Ebd., S. 164.

⁵⁷ Vgl. ebd, S. 165-167.

⁵⁸ Damit ist Intermedialität ein breiteres Feld als Intertextualität. Beide Forschungsrichtungen werden von Wolf unter „Intersemiotische Beziehungen“ subsummiert, vgl. Ebd., S. 165-167.

⁵⁹ Vgl. ebd.

⁶⁰ Jürgen E. Müllers Intermedialitätsbegriff ist beispielsweise eng gefasst, denn er geht von einem weiten Text- und somit weiten Intertextualitätsbegriff aus und beruft sich mit seinem Intermedialitätskonzept auf Michael Bachtins Dialogprinzip und Julia Kristevas Intertextualitätskonzept. Vgl. Müller, Jürgen E., „Intermedialität und Medienwissenschaft“, in: *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, hg. v. Helbig, Jörg, Berlin: Schmidt, 1998, S. 31-40. Joachim Paech begreift Intermedialität in seinem Essay „Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen“ als Transformationsprozess, besonderes Augenmerk wird somit auf „Formen von Intermedialität [...] Brücken, Lücken, Intervalle oder Zwischenräume ebenso wie Grenzen und Schwellen, in denen ihr mediales Differenzial fungiert“, gelegt. Vgl. ebd., S. 25.

⁶¹ Wolf, „Intermedialität - ein weites Feld“, S. 167.

Mediengrenzen überschneidenden Phänomene,⁶² diese Phänomene müssen „mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren.“⁶³

Rajewsky unterscheidet zwischen Inter-, Intra- und Transmedialität. Intramedialität bezeichnet Phänomene, die „innerhalb eines Mediums bestehen, mit denen also eine Überschreitung von Mediengrenzen nicht einhergeht.“⁶⁴ Intramedial sind beispielsweise die soeben benannten intertextuellen Relationen, aber auch interfilmische, intermusikalische etc. Transmedialität dagegen betrifft

medienunspezifische ‚Wanderphänomene‘ [...] wie z.B. das Auftreten desselben Stoffes oder die Umsetzung einer bestimmten Ästhetik [...], ohne daß hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist.⁶⁵

Als Beispiel für Transmedialität finden sich bei Wolf „Erscheinungen empfindsamer Gefühlsästhetik, die im 18. Jahrhundert in mehreren Medien parallel zu beobachten war.“⁶⁶ Aber auch das Narrative zählt zu transmedialen Erscheinungen, da es vielen Kunstformen innewohnt.⁶⁷ So sollten beispielsweise Elemente des Erzählerischen im Film auch nicht sofort als intermediale Bezüge zur Literatur gesehen werden, es sei denn, sie verweisen explizit auf Literatur (-systeme).

Innerhalb der Intermedialität unterscheidet die Autorin zwischen drei Bereichen - der Medienkombination, dem Medienwechsel und den intermedialen Bezügen. Die Medienkombination meint das Zusammenspiel mindestens zweier Medien, „die im entstehenden Produkt materiell präsent sind und mit ihren je eigenen Mitteln zur (Bedeutungs-) Konstitution desselben beitragen“,⁶⁸ wie es im Falle der Oper, des Musicals u.a. ist. Von einem Medienwechsel ist dagegen die Rede, wenn ein Medium in ein anderes übergeht und dabei nur das letztere „materiell präsent“ ist,⁶⁹ dazu zählen alle Arten von Adaptionen. Bei einem intermedialen Bezug geht es darum, „Elemente und / oder Strukturen eines anderen [...] Mediums mit den eigenen, medien-spezifischen Mitteln“ zu thematisieren, zu simulieren oder gar zu reproduzieren. Die Spanne erstreckt sich von einem bloßen Verweis

⁶² Vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, S. 12.

⁶³ Ebd., S. 13.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Ebd. S. 12-13.

⁶⁶ Wolf, „Intermedialität - ein weites Feld“, S. 170-171.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 180.

⁶⁸ Rajewsky, *Intermedialität*, S. 201.

⁶⁹ Ebd.

auf ein anderes Medium – wie eine Bildbeschreibung innerhalb eines Films – bis hin zu komplexen Strukturen der fremdmedialen Aneignung wie der Nachahmung filmischer Strukturen in einem Roman.⁷⁰

In dieser Arbeit wird von dem „weiten“ Begriff Wolfs und Rajewskys ausgegangen, dies folgt aus der Anlehnung an den Medien- und Textbegriff der beiden Autoren. Es ergeben sich durch den weiten Intermedialitätsbegriff zwar, wie Rajewsky selbst einräumt,⁷¹ Schwierigkeiten einer einheitlichen Theorienbildung, jedoch erlaubt dieser, ein möglichst großes theoretisches Feld abzudecken und disziplinübergreifend zu arbeiten. Auch wenn einige intermediale Phänomene nicht ‚künstlerisch wertvoll‘ oder mit Bedeutung aufgeladen sind, so ist es dennoch essentiell für eine allumfassende Systematik wie die von Rajewsky, alles Intermediale als solches zu klassifizieren.⁷²

3.2.4. Literaturverfilmung / Adaption

Eine Literaturverfilmung ist die Umsetzung eines literarischen Textes in einen Kino- oder Fernsehfilm, ebenso wie in eine Fernsehserie, und damit eine Untergattung des Spielfilms. Die audiovisuelle Entlehnung des textuellen Kerns, der Story, kann sich dabei graduell unterscheiden - es kann rigide Detailtreue herrschen, es können aber auch wesentliche Merkmale transformiert werden. Die Beziehungen zwischen Text und Film, sowohl die Übernahme des Großteils eines literarischen Werks als auch die bloße Inspiration an ihm sind für jene Rezipienten, die mit der textuellen Vorlage vertraut sind, immer evident, denn in der Verfilmung werden Handlungsstränge, Figurennamen, Ideologien u.v.m. aus dem Vorlagentext übernommen,⁷³ Verfilmungen sind „eigenständige Werke“, welche „zu ihren Vorlagen in einem dialektischen Verhältnis stehen.“⁷⁴

Zuweilen kommt es vor, dass zusätzlich zu dem oben Genannten noch Originaldialoge oder stilistische Mittel des Autors in die Verfilmung eingeflochten werden. Auf diese

⁷⁰ Vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, S. 201. Dieser Abschnitt wird in 3.5. ausführlich bearbeitet.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 14.

⁷² Somit wird der These Eugenio Spedicato widersprochen, der das „bloße Zitieren“ und die „Erwähnung und Thematisierung“, welche bei Rajewsky bereits zu intermedialen Bezugnahmen gezählt werden, keinesfalls im Bereich der Intermedialität verortet. Vgl. Spedicato, Eugenio, „Literaturverfilmung als Äquivalenz-Phänomen. Stefan Zweigs Novelle *Angst* (1913) und Roberto Rossellinis gleichnamiger Film (1954)“, in: *Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen*, hg. v. ders. und Hanuschek, Sven, Königshausen & Neumann, 2008, S. 71-101, hier: S. 72.

⁷³ Selbstverständlich sind implizite Verweise auf einen literarischen Text ebenfalls möglich, aber dann kann keine Rede von einer Verfilmung mehr sein. Wenn sich ein Film generell an Ideen orientiert oder literarische Züge enthält, dann handelt es sich um intermediale Relationen.

⁷⁴ Spedicato, „Literaturverfilmung als Äquivalenz-Phänomen“, S. 80.

Relationen zum Text kann, muss aber nicht zwingend, im Vor- oder Nachspann des Films verwiesen werden; oft ist die Nähe zum literarischen Werk bereits mittels Filmtitel gegeben. Folglich findet bei der Literaturverfilmung immer ein Medienwechsel statt und sie stellt somit einen intermedialen Prozess dar.

Literaturverfilmung meint neben dem Vorgang des Verfilmens ebenso das fertige Produkt, also den Film, der durch die Adaption eines literarischen Werks entsteht und welcher selbst immer ein eigenständiges Kunstwerk darstellt, unerheblich, wie stark oder schwach er sich der Vorlage bedient. Die Verfilmung bleibt nichtsdestotrotz, wie eingangs thematisiert, stets eine Les- und Interpretationsart ihrer literarischen Vorlage und damit eine Rezeptionsform der Literatur. Literaturverfilmung meint auch, in Abgrenzung zu Science-Fiction, Thriller etc. ein filmisches Genre.⁷⁵

Der Begriff ‚Literaturverfilmung‘, seit 1912-13 im germanischen Sprachraum eingeführt,⁷⁶ gilt hierzulande als umstritten - seine Kritiker sehen in ihm Ausdruck einer zu starken Literaturabhängigkeit, ‚Verfilmung‘, so heißt es, klinge abgeleitet.⁷⁷ Im angloamerikanischen Sprachraum sowie in der französischen oder spanischen ist diese terminologische Problematik nicht gegeben, wobei es allerdings den ‚schlechten Ruf‘ der Verfilmung gegeben hat und dieser teilweise nach wie vor, ebenso wie in Deutschland, Bestand hat.⁷⁸

‚Adaption‘ meint prinzipiell dasselbe wie ‚Verfilmung.‘ Der Adaptionsbegriff ist jedoch wesentlich älter und deckt einen viel größeren Bereich ab als der der Verfilmung, denn er kann zahlreiche Mediengattungen meinen. Der Adaptionsbegriff lehnt sich implizit an der Evolutionstheorie an und meint, „dass sich eine bestimmte mediale Existenzform teilweise verändern muss, um in einer ihr fremden medialen Umwelt leben und gedeihen zu können.“⁷⁹ Eine Adaption kann zunächst innerhalb von zwei literarischen Gattungen stattfinden, als

⁷⁵ Vgl. Spedicato, „Literaturverfilmung als Äquivalenz-Phänomen“, S. 75.

⁷⁶ Vgl. Albersmeier, Franz-Josef: „Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptationsproblematik“, in: *Literaturverfilmungen*, hg. v. ders. und Roloff, Volker, Suhrkamp, 1989, S. 15-37; hier: S. 27.

⁷⁷ Die Bezeichnung ‚Verfilmung‘ hat für viele Wissenschaftler eine negative Konnotation, da sie Unselbstständigkeit und Minderwertigkeit andeutet. Vgl. Korte, Helmut: „Kunstwissenschaft – Medienwissenschaft. Methodische Anmerkungen zur Filmanalyse“, in: *Kunst und Künstler im Film*, hg. v. ders. u. Zahlten, Johannes. Hameln: *Niemeyer*, 1990, S. 21-42; hier: S. 22. Eine Auseinandersetzung mit diesem Thema folgt in Kapitel 3.3.3.

⁷⁸ Eine kurze Übersicht über die Stellung der Verfilmung und ihre historischen Hintergründe beinhaltet das Kapitel 3.3.3.

⁷⁹ Spedicato, „Literaturverfilmung als Äquivalenz-Phänomen“, S. 76.

Adaption von Romanen oder anderen literarischen Gattungen in einem Dramenstück. Eine medienübergreifende Adaption findet statt, wenn ein literarisches Werk von einem Comic aufgenommen wird, einer „bildersprachlich dominierte[n] Print-Adaption.“⁸⁰ Das literarische Werk kann aber eben auch vom audiovisuellen Medium adaptiert werden, als Literaturverfilmung oder Hörspielfassung.⁸¹ Zuallerletzt gibt es die Möglichkeit der interaktiven Adaption, also der Modellierung eines Textes zu einem Computerspiel.⁸² Immer populärer werden Adaptionen von nicht-literarischen Werken, beispielsweise kann ein Film zum Bühnenstück, Musical oder Hörbuch umgestaltet werden.⁸³

Einige Autoren weichen dem etwas in Verruf geratenen oben genannten Begrifflichkeiten aus und wenden sich den neutraleren Umschreibungen „Transformation“,⁸⁴ „Interpretation“ oder „Übersetzung“⁸⁵ zu. Diese Begriffe deuten auf viele kulturwissenschaftliche Prozesse hin und berücksichtigen weder die vorhandene Medialität, noch den literarischen Ursprung der Werke. Im Falle der ‚Übersetzung‘ stellen sie den Film mit einem Sprachsystem gleich, dies wird in der vorliegenden Arbeit abgelehnt. Es wird daher, trotz der geschilderten Kontroverse, weiterhin von ‚Literaturverfilmung‘ und ‚Filmadaption‘⁸⁶ die Rede sein. Adaptionen existieren seit jeher, sind fest in der Kunstpraxis verwurzelt und werden in den letzten Jahren vermehrt in der Intermedialitätsdebatte diskutiert. Daher wird hier die Ansicht vertreten, der Terminus ‚Literaturverfilmung‘ enthalte keinen Affront, denn er deutet lediglich auf den Ursprung jener Art von Filmen hin,⁸⁷ welcher im Folgenden gerade eine besondere Stellung zuteilwerden soll.

⁸⁰ Metzler Lexikon Literatur³, hg. v. Burdorf, Dieter; Fasbender, Christoph u.a., Stuttgart: Metzler, 2007, S. 5.

⁸¹ Vgl. ebd.

⁸² Vgl. ebd.

⁸³ Auch hier sind wie oben beschrieben, Abstufungen möglich. Ein Film, der von einem anderen adaptiert ist, wird Remake genannt. Es gibt sowohl Bücher nach Filmen als auch nach Computerspielen, die Möglichkeiten scheinen unbegrenzt zu sein.

⁸⁴ Schneider, Irmela, *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*, Tübingen, 1981 und Schanze, Helmut, „Literatur – Film – Fernsehen. Transformationsprozesse“, in: *Text und Kontext* 18, 1993, S. 14.

⁸⁵ S. Spedicato, Eugenio, *Literatur auf der Leinwand am Beispiel von Luchino Viscontis Morte e Venezia*, Königshausen & Neumann, 2008 und Dusi, Nicola, *Il cinema come traduzione: da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*. Turin, 2003.

⁸⁶ Vgl. Schwab, Ulrike, *Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption*, Berlin, 2006.

⁸⁷ Hier wird die von Albersmeier vertretene Meinung, dass der Terminus keine Abwertung darstellt, unterstützt. Er impliziert nur den Vorgang der Adaption, wie sie in vielen Kunstformen vorkommt, vgl. Albersmeier, *Literaturverfilmungen*, S. 24.

3.3. Zwei Konkurrenzmedien und ihr Konglomerat

Der Film hat, nach Jahrzehnte andauernden Bemühungen, seinen Kunststatus und seine Daseinsberechtigung neben Literatur, Musik, und bildender Kunst erlangt, während es der Verfilmung als Sonderfall des Films zum Teil nach wie vor an künstlerischer sowie gesellschaftlicher Anerkennung mangelt. Dieses Genre ist vor allem von literarischen ‚Treuepostulaten‘ und dem Kopie-Vorwurf belastet und hat eine, fast ein Jahrhundert andauernde, länder- und disziplinübergreifende Debatte ausgelöst. Mittlerweile werden, vor allem von literaturwissenschaftlicher Seite, zahlreiche Versuche unternommen, um die Verfilmung zu rehabilitieren.

In diesem Kapitel sollen die wichtigsten Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen Literatur und Film resümiert, historische Gegebenheiten um die Adaptionen Debatte wiedergegeben und die Besonderheiten der Literaturverfilmung hervorgehoben werden,⁸⁸ um darzulegen, wie die literarische Adaption entstand, welche Arten von wissenschaftlichen Ansätzen sich für ihre Analyse eignen und wohin sich dieses wissenschaftliche Feld künftig entwickeln kann.

3.3.1. Mediale und narrative Unterschiede

Die literarische Gattung Roman ist eine durch Sprache vermittelte Kunstform, im Hinblick auf die Vermittlungsfunktion mittels gedruckter Schrift ist der Roman in Buchform ein typografisches Medium.⁸⁹ Der Film ist eine Synthese aus Technik,⁹⁰ Industrie und Kunstwerk und in seiner Funktion als Träger und Vermittler von Informationen⁹¹ ebenso ein Speichermedium wie die Buchliteratur.⁹² Der Film ist, wie das Buch, auch ein wissenschaftliches Hilfsmittel, weshalb James Monaco ihn als „das erste wichtige allgemeine Kommunikationsmittel seit der Erfindung der Schrift“⁹³ bezeichnet.

⁸⁸ Diese Arbeit beschränkt sich auf die Gegenüberstellung von Romanen und Spielfilmen, lässt also literarische Gattungen wie Drama, Lyrik, Kurzgeschichte etc. und Filmgattungen wie Dokumentar- oder Kurz- oder Zeichentrickfilme, TV-Formate wie Shows oder Serien außen vor.

⁸⁹ Nach Hans H. Hiebel sind Bücher Speichermedien, die verbale Informationen vermitteln, vgl. „Vorwort“, in: *Die Medien. Logik – Leistung – Geschichte*, hg. v. ders., Hiebeler, Heinz u.a., München: Fink, 1998, S. 12-13.

⁹⁰ In dieser Arbeit kann nur sehr oberflächlich auf die technischen Eigenheiten des Kinematografen eingegangen werden. James Monaco befasst sich sehr ausführlich mit dieser Thematik: siehe Monaco, *Film verstehen*, S. 65-150.

⁹¹ Zur Kommunikationsmodellen der Audiovision vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 9-12.

⁹² Vgl. Hiebel, *Die Medien. Logik – Leistung – Geschichte*, S. 12.

⁹³ James Monaco, *Film verstehen*, S. 60.

Während die Literatur sich über das semiotische System Sprache ausdrückt, bedient sich der Film dreier semiotischer Systeme – Bild, Klang und Sprache; Literatur ist somit ein wortsprachliches und der Film „ein primär visuelles und sekundär akustisches Ausdruckssystem.“⁹⁴ Die Kopplung verschiedener Zeichensysteme, wie man sie im Film, der Klangkunst oder im Fotoroman antrifft, definiert Irina Rajewsky als Medienkombination,⁹⁵ den Träger der Medienkombination selbst als Hybridmedium.⁹⁶ Der Roman ist dagegen monomedial.

In Zusammenhang mit den technischen und semiotischen Differenzen von Roman und Film stehen die unterschiedlichen „Wahrnehmungskonstruktionen“ und „kulturelle[n] Ritualisierungen.“⁹⁷ Wie im vorherigen Kapitel beschrieben, ist die Literatur mit ihrer Untergattung Roman Mediendispositiv, eingebunden in gesellschaftliche Institutionalisierungen, umgeben von „ökonomischen, juristischen und administrativen Strukturen“,⁹⁸ mit eigenen technischen und rezeptionellen Erwartungen und der Fähigkeit, Wahrnehmung zu konstituieren. Auch mit dem Film und seinem „Realitätseindruck“, seiner „Anordnungsstruktur“ und dem „in den Betrachtern habitualisierten Rahmen“⁹⁹ handelt es sich, wie bereits festgestellt, um ein separates Dispositiv.

Es liegen also eindeutige Unterschiede zwischen den medienspezifischen Trägern von Film und Roman vor, und auch in ihren Produktions- und Aufzeichnungsvorgängen liegen gravierende Unterschiede.¹⁰⁰ So wirken an der Produktion eines Films normalerweise zahlreiche Personen mit – der sog. ‚Filmstab‘¹⁰¹ sowie Schauspieler und Komparsen. Dieser Menschengruppe steht meist ein einzelner Buchautor gegenüber, allerdings gestützt von

⁹⁴ Vgl. Schlickers, Sabine, *Verfilmtes Erzählen: narratologisch-komparative Untersuchung zu El beso de la mujer araña (Manuel Puig/Héctor Babenco) und Crónica de una muerte anunciada (Gabriel García Márquez/Francesco Rosi.)* Frankfurt a. M: Vervuert, 1997, S. 57.

⁹⁵ Rajewsky, *Intermedialität*, S. 15.

⁹⁶ Vgl. ebd. Das Phänomen der Vereinigung mehrerer semiotischer Systeme in einem Medium, wie es im Film auftritt, bezeichnet Rajewsky auch als Plurimedialität. Plurimediale Medien sind „Einzelmedien, die sich ihrerseits verschiedener Zeichensysteme bedienen, also (historisch betrachtet) mehrere konventionell als distinkt wahrgenommene mediale Systeme miteinander kombinieren (Medienkombination); vom Rezipienten aber (inzwischen) als eigenständiges Medium aufgefaßt werden [...]“. Vgl. ebd., S. 203.

⁹⁷ Vgl. Hickethier, *Einführung in die Medienwissenschaft*, S. 187-189.

⁹⁸ Ebd., S. 190.

⁹⁹ Ebd., S. 189-190.

¹⁰⁰ Nicht zu vergessen sind die vielfach höheren Kosten der filmischen Produktion, die technische Ausstattung, die Produktionsbedingungen wie Drehorte etc.

¹⁰¹ Der Filmstab teilt sich in die Bereiche Produktion, Regie, Szene / Maske / Kostüme, Kamera, Ton und Schnitt. Der Regisseur kann (dann ist die Rede vom sog. Autorenfilm) den Großteil der künstlerischen (und teilweise auch einige technische) Aspekte seines Films übernehmen, bleibt jedoch trotzdem auf Unterstützung angewiesen.

Agenten und Verlegern. Die Arbeit des Verlags, der Druck sowie der Vertrieb eines literarischen Werkes ähneln schon eher der filmischen Post-Produktion, welche wiederum eine beachtliche Anzahl an Akteuren benötigt. Die künstlerische und ökonomische Motivation lassen sich hierbei, wie Ulrike Schwab beschreibt, schwer trennen: „Das filmisch Mögliche und filmisch Machbare bestimmt sich letztlich nach dem Volumen respektive den Grenzen des zur Verfügung stehenden Budgets,“ beim Verfilmen sei die Frage der Filmrechte ebenfalls von Belang.¹⁰² Der Schreibprozess eines Buches ist ebenso gewissen Ansprüchen, Themenvorgaben, Konventionen etc. unterworfen, jedoch wohl etwas weniger als es beim Verfilmungsprozess der Fall ist.

Beide Medien erfuhren im Laufe ihrer Zeit Veränderungen – aus dem mündlichen und später handschriftlich aufgezeichneten Epos, dem Vorläufer des Romans, wurde die gedruckte Version des Romans, der nicht nur in Buchform, sondern teilweise auch, aufgeteilt, in Zeitungen und Zeitschriften erscheinen konnte. In den letzten Jahrzehnten hat sich eine neue Verschiebung ergeben – digitale Literatur ist nicht nur auf dem PC / Mobiltelefon oder E-Readern verfüg- und lesbar, auch gibt es neue literarische Formen, die Blogs und die Hyperlinks. Der Film war zu seiner Entstehungszeit ein rein visuelles Medium, das zuerst mit einer Untermalung von aufgezeichneten musikalischen Werken präsentiert und durch die Synchronisierung ab den 1930er Jahren zu einem audiovisuellen Medium wurde. Anfangs war der Film schwarzweiß, Bilder in Farbe kamen ebenfalls erst Mitte der 1930er Jahre auf. Durch die Erfindung des Fernsehapparates wurde es möglich, Filme Daheim zu schauen, Videorekorder ermöglichten ab den 1970er Jahren zudem die wiederholte und beliebige Ansicht durch das Spulen. Seit dem Beginn des 21. Jahrhunderts vereinfachten DVD- und Blu-ray-Player das Filmeschauen und verbesserten dessen Qualität; digitale Filmdatenbanken und Pay-TV gestatten es, eine sehr große Bandbreite an Filmen innerhalb kürzester Zeit verfügbar zu machen. Mittlerweile werden viele Filme digital produziert, sind als animierte Trick- und 3D-Versionen vorhanden.¹⁰³

Den gemeinsamen Kern von Roman und Film formuliert Schlickers sehr treffend als „eine semiotische Aufzeichnungstechnik [...], mit der fixierte und wiederholbare Texte

¹⁰² Vgl. Schwab, Ulrike, *Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption*, Berlin, 2006, S. 30.

¹⁰³ „Inzwischen wird von einer medialen ‚Verwertungskette‘ gesprochen. Die der Film vom Kino über den Video- und DVD-Markt zum Fernsehen [...] bis hin zum Internet durchläuft,“ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 1.

produziert werden.“¹⁰⁴ Literatur, Drama und Film gehören zu den Erzählmedien.¹⁰⁵ James Monaco betont die Nähe des Kinofilms zum Roman, die aufgrund von dessen narrativem Potential enger sei als die Verknüpfung zur bildenden Kunst oder zum Drama.¹⁰⁶ Knut Hickethier dagegen beruft sich auf die von David Bordwell nach Aristoteles aufgenommene Zweiteilung der Narratologie in „mimetisch“ und „diegetisch“ und beschreibt den Film als Kombination der Fähigkeiten des Romans (diegetische Narration) und des Dramas (mimetische Narration).¹⁰⁷

Als einen markanten Unterschied zwischen den beiden Medien – nach dem offensichtlichen, dem eben thematisierten Unterschied der medialen Vermittlung – betont Monaco die Begrenztheit der filmischen Dauer, welche die im Roman wiedergegebene Zeitspanne nicht abzubilden vermag.¹⁰⁸ Die wesentlich kürzere Dauer eines Films gegenüber der Erzählzeit eines Romans liegt mit an der beschränkten Konzentrationszeit, die ein Mensch audiovisuellen Medien gegenüber aufbringen kann, und sicherlich auch an finanziellen Faktoren.¹⁰⁹

Der nächste Kontrastpunkt laut Monaco ist die Tatsache, dass der Roman ein von einem Autor erzähltes und gelenktes Werk sei, aus welchem wir, die Leser, nur das herausläsen, „was er uns sehen und hören lassen möchte.“¹¹⁰ Dagegen sei es im Film durchaus möglich, Dinge zu sehen und zu hören, die der Regisseur nicht eingeplant habe.¹¹¹ Damit seien wir vom stark fokussierten literarischen Autorblick ‚befreit‘: „Beim Film haben wir ein gewisses Maß an Freiheit auszuwählen, unsere Aufmerksamkeit eher auf dieses Detail und

¹⁰⁴ Schlickers, *Verfilmtes Erzählen*, S. 57. Unter Texten werden komplexe Zeichensysteme verstanden, vgl. ebd., Anm. 85.

¹⁰⁵ Zur Beschreibung der narrativen Eigenschaften s. Kuhn, Markus, *Filmnarratologie: ein erzähltheoretisches Analysemodell*, Berlin: de Gruyter, 2011, S. 47-64.

¹⁰⁶ Vgl. Monaco, *Film verstehen*, S. 45. Technisch gesehen hat der Film die größte Nähe zur Fotografie. Aber auch das szenische Medium Drama kann Anspruch auf nächste Verwandtschaft erheben, schließlich teilt es mit dem Film die Plurimedialität und die kollektive Produktion und Rezeption, vgl. Bohnenkamp, Anne, *Literaturverfilmungen*, Stuttgart: Reclam, 2005, S. 27-28. Franz-Josef Albersmeier geht dagegen aufgrund der Annahme eines weit gefassten Literaturbegriffs gar davon aus, dass der Spielfilm stets „literarische Fiktion“ beinhaltet. Vgl. *Theater, Film und Literatur in Frankreich*, S. 2.

¹⁰⁷ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 112-113.

¹⁰⁸ Vgl. Monaco, *Film verstehen*, S. 45.

¹⁰⁹ Vgl. Schlickers, *Verfilmtes Erzählen*, S. 56. Für das Fernsehen angelegte Serien ahmen die Erzähldauer von Romanen nach, werden mit Abständen gesendet; ebenso kann die Lektüre eines langen Romans vom Leser selbst aufgeteilt werden.

¹¹⁰ Monaco, *Film verstehen*, S. 46. So ist die Interpretation der Schauspieler durch den Regisseur immer nur bis zu bestimmten Grenzen lenkbar, ebenso wie Wetter, Licht, Stimmlagen u.v.m.

¹¹¹ Vgl. ebd.

nicht auf ein anderes zu lenken.“¹¹² Zweifelsohne kann man auch aus der Literatur durchaus mehr herauslesen, als der Autor beabsichtigt, jedoch entspringt solch ein Werk dem Geist einer einzelnen Person, während bei dem Film durch Schauspieler und Komparsen, Schnitt und Montage, Ausstattung, Orte und viele möglichen Zufälle Bedeutungen ‚von außen‘ hinzukommen können.

Da die erzählte Geschichte im Film visualisiert ist, „gewinnt der Film seine treibende Kraft aus den Materialien der Geschichte und der objektiven Natur des Bildes“, statt, wie der Roman, aus der subjektiven, versprachlichten Autorperspektive.¹¹³ Monaco sieht den Film daher als eine „sehr viel reichere Erfahrung“ als den Roman an:

Der Zufall spielt eine weitaus größere Rolle [als im Roman], und das Endresultat ist, daß der Betrachter sehr viel mehr Möglichkeiten hat, aktiv an der Erfahrung teilzunehmen.¹¹⁴

Ähnlich wie Monaco formuliert Knut Hickethier den semantischen Mehrwert der televisuellen Zeichen im Gegensatz zu den sprachlichen:

Das besondere des filmischen Textes liegt gerade darin, dass er Bedeutungen nicht nur jeweils auf der Ebene des gesprochenen Textes, des Abgebildeten, der Struktur der Bilder und ihrer Verbindung (Montage) entstehen lässt, sondern dass diese Bedeutungen auch im Spiel der einzelnen Ausdrucks- und Mitteilungsebenen miteinander entstehen.¹¹⁵

Hinzu kämen die Illusion von Zweidimensionalität des filmischen Bildes, die „spezifische[] Verzahnung von Raum und Zeit“ und die Performanz mittels „Zeigen von Bewegungen.“¹¹⁶ Die Dualität von Repräsentation und Performanz führe zu „einer neuen Form des bildhaften Erzählens und des narrativen Zeigens“ und somit zu einer ganz eigenen Art des Narrativen.¹¹⁷

In der Distanz des filmischen Erzählers sieht Monaco aber zu Recht auch einen Verlust gegenüber der Literatur, da die teils so ironische Stellung des Erzählers zur erzählten Welt im Roman filmisch nicht nachgeahmt werden könne.¹¹⁸ Der linguistische Reichtum der Literatur gestattet ihr unter anderem, komplexe Zusammenhänge ausführlicher erklären zu können, als

¹¹² Monaco, *Film verstehen*, S. 46.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Ebd., S. 46-47.

¹¹⁵ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 24.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 42.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Vgl. Monaco, *Film verstehen*, S. 47.

es im Film, wo die Sprache durch andere Kommunikationskanäle verdrängt wird, je möglich wäre.

3.3.2. Rezeptionsbedingte Differenzen

Rezeption bedeutet das menschliche Wahrnehmen, Verstehen und Bewerten eines Werkes. Die kognitive Aufnahme eines Werkes ist, so die klassische Lehrmeinung, sowohl von der Autorintention als auch von der Werkimmanenz abhängig. Die Rezeptionsästhetik, ursprünglich ein literaturtheoretischer Ansatz, entstand in den 1960er Jahren und behandelt vor allem die möglichen Wirkungsweisen eines literarischen Textes auf seine Leser. Damit schreibt sie dem Rezipienten eine weitaus gewichtigere Rolle zu als zuvor. Die Rezeption kann den ‚Werksinn‘ und die Autorintention ergänzen und verändern und somit wird sie zu einem aktiven, formgebenden Prozess. Auch auf den Erwartungshorizont der Rezipienten nimmt diese Verschiebung Einfluss.¹¹⁹ Siegfried J. Schmidt geht gar von einer durch Medien konstituierten Realität aus, die Rezipienten seien es, die den Medien Bedeutung zuwiesen.¹²⁰

Die neuere, medienwissenschaftliche Rezeptionsforschung berücksichtigt ebenfalls „die individuellen Voraussetzungen sowie den sozialen Kontext der Aufnahme und Verarbeitung von Informationen.“¹²¹ Das Verstehen von literarischen Texten und von Filmen wird bei diesem psychologisch begründeten Konzept als Interaktion verstanden, die sowohl das Produkt als auch Leser- bzw. Zuschauerkompetenz einbezieht; auf das Lesen als kognitiven Prozess wird hier stärker als zuvor Wert gelegt.¹²²

Die geistige Aufnahme von Lektüre ist vor allem ein intimer Prozess, innerhalb dessen der geschriebene Text dem eigenen Lesetempo gemäß konsumiert wird. Der Leser kann innehalten, nachsinnen, Textstellen wiederholt lesen, um so das Gelesene für sich selbst besser nachvollziehen und speichern zu können – kurzum, er muss sich nur auf die geschriebene Sprache im Buch konzentrieren. Das literarische Textverstehen setzt sich vor allem zusammen aus „einer kognitiven Tätigkeit, die Reflexion und Selbstreflexion einschließt.“¹²³ Das aufgeführte Drama hat den zusätzlichen Wert der Unmittelbarkeit

¹¹⁹ Vgl. *Metzler Lexikon Literatur*, S. 650.

¹²⁰ Vgl. Schmidt, Siegfried J., *Die Welt der Medien. Grundlagen und Perspektiven der Medienbeobachtung*. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg, 1996 und Hickethier, *Einführung in die Filmwissenschaft*, S. 53.

¹²¹ Schwab, *Erzähltext und Spielfilm*, S. 10.

¹²² Ebd., S. 12-13. Das Lesen eines literarischen Textes wird in drei Kognitionsebenen eingeordnet – das „erste Verstehensniveau“, das „erste analytische Lesen“ und das „vertiefte analytische Lesen“. Dieses Modell ist auch auf Filme anwendbar, vgl. Schwab, *Erzähltext und Spielfilm*, S. 14-15 und 25.

¹²³ Ebd., S. 25.

gegenüber der geschriebenen Literatur – die visuelle Darstellung und der gesprochene Text liefern einen Mehrwert an Sinneseindrücken und an Bedeutung, erfordern schnellere Auffassung und büßen durch diesen Mehrwert gleichzeitig einiges ein.

Noch intensiver ist die Rezeption des Kinofilms. Die Schnitttechnik reiht verschiedene Einstellungen aneinander, wobei die kürzeste, das Einzelbild, nur 1/24 Sekunde dauern kann; hinzu kommen die wechselnden Einstellungsgrößen und Kamerabewegungen, die unterschiedlichen Interieurs und Exterieurs, die Filmfiguren mit ihrer Ausstattung, die Dialoge, die Filmmusik, Geräusche, möglicherweise noch andere Medien wie Schrift, zum Beispiel als Untertitel, gegebenenfalls Spezialeffekte hinzu – mit all diesen und noch vielen anderen möglichen Faktoren wird der Filmschauende konfrontiert.¹²⁴ Die Rezeption von Filmen ist daher zweifellos viel gedrängter als die von Literatur,¹²⁵ die Aufnahme somit unkontrollierter und der Eindruck flüchtiger.

Die filmische Rezeption wie Schwab sie umschreibt, setzt sich zusammen aus „einem emotionalen Beteiligtsein, das bisensual induziert wird und sich echtzeitbezogen vollzieht.“¹²⁶ Der Mimesis-Charakter des Films ist außerdem weitaus stärker als der eines Theaterstücks, Romans oder Gedichts – vor den Fernschirmen oder Kinoleinwänden sehen und hören wir eine fiktive Wirklichkeit, die dem wahren Leben sehr nahe kommen kann – viel näher, als Literatur sie verbal zu schildern oder im Theater zu verkörpern vermag. Der Film befriedigt die „zeitgenössische[] Sehnsucht nach größtmöglicher Ähnlichkeit der Abbildung mit dem Abgebildeten“¹²⁷ und kann theoretisch alle uns bekannten Facetten der Realität wiedergeben sowie Neues und Unbekanntes thematisieren.

Der Unterschied in der Wirklichkeitswiedergabe ist historisch festgelegt, Literatur zählt zu den symbolischen Künsten, die „auf festgelegten Codes und Sprachkonventionen beruhen“ und der Film zu den reproduzierenden, „die einen direkteren Weg zwischen

¹²⁴ Hickethier beschreibt die Schnitttechnik und die Einstellungswechsel als einen ständigen Wechsel zwischen Nähe und Distanz: „Die ganzheitliche Sicht auf die Theaterbühne ist im Kino auf immer verloren. Doch dafür erhält der Zuschauer etwas anderes: eine wechselnde Ansicht der Menschen, ein ständiges Näherkommen und Fernwerden, das ihn in ein ganz neues Verhältnis zur Welt setzt.“ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 60-61.

¹²⁵ Die Möglichkeiten von Pausieren oder von Kapitel zu Kapitel springen, die der DVD- oder Blu-ray-Player heutzutage beim Filmeschauen zu Hause bieten (einst war es das Spulen) ändern trotzdem nicht grundlegend den ursprünglichen Charakter der Kino-Rezeption. Als positiven Aspekt für diese betrachtet Schlickers den dunkeln Kinosaal, der die geistige Aufnahme des Films vereinfacht, während die häusliche Lektüre von vielen Störfaktoren abhängt, vgl. Schlickers, *Verfilmtes Erzählen*, S. 35. Doch auch im Kino ist man von solchen Störfaktoren nicht frei und während man sie zu Hause beim Lesen oder Filmeschauen bedingt kontrollieren kann, lassen sie sich im Vorführraum des Kinos meist nicht steuern.

¹²⁶ Schwab, *Erzähltext und Spielfilm*, S. 25.

¹²⁷ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 45.

Gegenstand und Betrachter herstellen.¹²⁸ Die symbolischen Künste regierten sieben Jahrtausende hindurch – die Bilder oder Geschichten wurden aufbewahrt und gaben, so Monaco, „Informationen über den Gegenstand zum Betrachter“ weiter. Weil „diese Sprachen von Individuen verwandt [wurden], [...] war und ist das Element der Auswahl höchst bedeutsam in den symbolischen Künsten.“¹²⁹ Die reproduzierenden Künste sind viel direkter als die symbolischen. Zwar haben auch sie ihre eigenen Konventionen und Codes, denn sie sind kein Teil der Realität, sondern von Menschenhand produziert, aber „im Vergleich zur geschriebenen wie zur bildlichen Sprache ist die Sprache der reproduzierten Medien zugleich bedeutend einfacher und weniger zweideutig.“¹³⁰ Außerdem sieht Monaco in der Geschichte der letztgenannten Künste eine Entwicklung zu größerer Wahrheitstreue hin: vom Stumm- zum Tonfilm, vom Schwarzweiß- zu Farbfilm.¹³¹ Der Autor folgert:

Der Film schließt die Intervention einer dritten Partei zwischen dem Gegenstand und dem Betrachter nicht völlig aus, aber er reduziert die Verzerrung erheblich, die durch die Gegenwart eines Künstlers unweigerlich entsteht.¹³²

Das Individuum der symbolischen Künste scheint hier deutlich an Gewicht verloren zu haben. Das im Film Dargestellte kann und will direkter, näher an der Realität sein als das literarisch Formulierte oder das Gemalte. Sabine Schlickers bemerkt außerdem, dass emotionale Eindrücke beim Zuschauen in höherem Maße gegeben seien als bei der Lektüre.¹³³ Filme könnten Emotionen wie den Schock nicht nur nachbilden, sondern auch produzieren.¹³⁴ Aufgrund der Vielzahl an semiotischen Systemen und der Realitätsnähe des Films ist diese Intensität seiner Rezeption nur folgerichtig. Dennoch vermag auch die Lektüre sehr wohl starke Gefühlsregungen auszulösen.¹³⁵

Auch der in den Film eingeschriebene Kamerablick ist ein wichtiger Faktor bei der Unterscheidung zwischen literarischer und filmischer Kognition:

Die Verschränkung zwischen der Strukturierung der Zuschauerwahrnehmung durch das Bild und der Annahme des Zuschauers, er blicke auf etwas, was sich ihm wie eine

¹²⁸ Monaco, *Film verstehen*, S. 20-21. Vgl. Kapitel 3.2.2.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Ebd., S. 21.

¹³² Ebd.

¹³³ Schlickers, *Verfilmtes Erzählen*, S. 37.

¹³⁴ Ebd., S. 38.

¹³⁵ Die Welle an Suiziden nach Goethes *Die Leiden des jungen Werther* beweist, dass Lektüre sehr wohl Rezipienten aufs Tiefste erschüttern kann. Ob die Rezipienten heutzutage noch immer auf die gleiche Weise auf Literatur reagieren als vor 250 Jahren, mag jedoch angezweifelt werden.

Realität präsentiert, kennzeichnet die filmische Rezeption. [...] Der Zuschauer sieht, [...] was die Kamera sieht, und was die Kamera zeigt, erscheint nur als Produkt des Zuschauerblicks.¹³⁶

Damit lässt sich der Betrachter auf eine Täuschung ein – die technischen Prozesse der Aufnahme und des Schnitts werden zugunsten des Eindrucks verdrängt, man schaue in eine Filmwelt, „die die Kamera stellvertretend für uns aufgenommen hat.“¹³⁷ Anders als bei einer direkt erlebten Theateraufführung, beim Nichteinhalten des literarischen Fiktionspaktes, können wir das filmisch Vermittelte unter keinen Umständen für real halten, denn die Apparatur weist unmissverständlich darauf hin, jedoch kann der Betrachter beispielsweise einen Film oder eine Show mit einer Dokumentation verwechseln.

Die Imagination des Empfängers wird dagegen durch die Lektüre viel stärker angeregt als durch das Filmeschauen. Seit ihren Ursprüngen, noch lange bevor es Kinematografie gab, löste gesprochene oder geschriebene Literatur bewegte ‚filmische‘ Bilder im Kopf der Rezipienten aus und das wird sie, trotz aller technischen Entwicklung, auch weiterhin stets tun – die menschliche Fantasie verbildlicht den literarischen Text.¹³⁸ Die Filmwahrnehmung verläuft reziprok zur Buchrezeption – die gezeigten Bilder werden erst abstrahiert und dann semantisch nachvollzogen.¹³⁹ Dem Film wird daher oft vorgeworfen, er „[unterbinde] die Vorstellungswelt des Rezipienten durch [seine] ikonisierende Bildhaftigkeit.“¹⁴⁰

Dieser Vorwurf ist nur bedingt berechtigt – der Film kann Bildfolgen in der Vorstellung auslösen, die über das Gezeigte hinausgehen, und zumeist sind diese auch von den Filmemachern intendiert – der Zuschauer soll über das Dargestellte hinweg weiterdenken.¹⁴¹ Gast beschreibt in seinem Aufsatz „Lesen oder Zuschauen?“ die unterschiedlichen produktiven Vorgänge beim Rezipieren beider Medien folgendermaßen:

Die Textstimuli für die Phantasietätigkeit sind aufgrund medialer Unterschiede beim Sehen anderer Art: Nicht die inkomplette Personenzeichnung im Roman zum Beispiel, die der Leser im Kopf selbst ergänzen muß, sondern die Montage zweier

¹³⁶ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 56.

¹³⁷ Ebd., S. 57.

¹³⁸ Schlickers formuliert diesen Prozess so: „In einem Generierungsprozeß versucht der Leser, die Zeichen des (literarischen) Textes zu konkretisieren, indem er sie in ein Situationsgefüge [...] eingliedert, beziehungsweise indem er die fiktionale Welt (re-)konstruiert.“ Vgl. *Verfilmtes Erzählen*, S. 33.

¹³⁹ Schlickers schreibt, die Filmwahrnehmung sei aufgrund der Kombination mehrerer Zeichensysteme synästhetisch: „sie erfordert [...] die simultane Dekodierung und Semantisierung der unterschiedlichen Zeichentypen“, Vgl. ebd., S. 33-34.

¹⁴⁰ Dreisen, Carmen, *Intermedialität am Beispiel von Moderato cantabile & Hiroshima mon amour*, Hamburg: Diplomatica-Verl., 2010, S. 23.

¹⁴¹ Dieser Vorgang ist selbstverständlich abhängig von der kinematografischen Qualität.

Einstellungen, die Komposition von Sequenzen werden vom Zuschauer mit Sinn versehen, in ihrer Bedeutung „entschlüsselt.“¹⁴²

Man kann Gast nur zustimmen, dass genau diese ‚Lücken‘ im Film es sind, die wir in unserer Vorstellung automatisch mit Bedeutung füllen.

Für Schlickers sind die beiden Aufnahmeprozesse trotz ihrer Gegenläufigkeit ähnlich, denn sie „verlangen [...] die gleichen Prozesse der Mustererkennung und die gleichen sinnbildenden Aktivitäten.“¹⁴³ Aber es bleibt festzuhalten, dass sich die Imagination beim Lesen auf einem anderen Niveau befindet – vom Sprachlichen hebt sie sich automatisch ins Visuelle. Bei dem Film bleibt das Gezeigte und das Vorgestellte in demselben kognitiven Bereich und ist meist weniger intensiv, somit ist die Fantasietätigkeit bei der Lektüre umfangreicher. Dieser Unterschied liegt, wie Schlickers es präzisiert, darin, dass

die abbildhaften Vorgaben des Films weniger Unbestimmtheitsstellen als literarische Texte enthalten und die visuell-kognitive Zeichenkonstitution des Zuschauers weniger individuell ist als die des Lesers.¹⁴⁴

Dieser Feststellung ist zuzustimmen – der Film muss schlüssige Szenen liefern, um von dem Rezipienten verstanden zu werden, und lässt durch seine Visualisierung weniger Raum für Fantasie als die Lektüre. Während jeder Mensch beim Lesen seiner Fantasie freien Lauf lassen kann, nehmen die Filmaufnahmen bereits vieles vorweg - wie Personenzeichnung, Ausstattung etc. Wenn bestimmte Schauspieler für den Zuschauer unsympathisch sind, so beeinflusst dies die Wirkung des Films auf diesen Zuschauer, wenn die Drehorte bekannt sind oder der Soundtrack sie an einen intimen Moment erinnert, dann löst dies ebenfalls bestimmte Sinneswahrnehmungen bei Schauenden aus. Daher sind laut Schlickers die einst wahrgenommenen ikonischen Bilder des Films prägender als die mentalen, beim Lesen hervorgerufenen.¹⁴⁵ Reale Bilder haben eine stärkere Nachwirkung als solche, die man geistig imaginiert.¹⁴⁶

Da der Umgang mit der Analyse und Deutung von Filmen weit hinter der Beschäftigung mit Literatur zurückliegt, zum Beispiel im Schulunterricht, und da das Untersuchen von Filmen, das mit vielen technischen Aspekten zusammenhängt, eher

¹⁴² Gast, Wolfgang, *Literaturverfilmung*, Bamberg: Buchner, 1993, S. 11.

¹⁴³ Schlickers, *Verfilmtes Erzählen*, S. 34.

¹⁴⁴ Ebd., S. 35.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Es ist zweifelsfrei wichtig zu erwähnen, dass die Fantasiebildung stark von der Fähigkeit und Bereitschaft jedes einzelnen Rezipienten abhängt.

als ‚Expertenwissen‘¹⁴⁷ gilt, wird hier auf die Notwendigkeit der filmischen Kognitionswissenschaft verwiesen. Es darf letztendlich nicht vergessen werden, dass die literarischen Texte in erster Linie über eine lineare Sprachlichkeit verfügen, während in Filmen die Simultaneität der Wahrnehmung herrscht, daher sind wertende Vergleiche zwischen Literatur und Film unangemessen.

3.3.3. Historische Hintergründe und Ursachen

Die nicht unproblematische Relation zwischen den beiden Kunstformen Literatur und Kinematografie resultiert zuallererst aus den historischen Gegebenheiten. Mündlich überlieferte Literatur existiert schon seit Jahrtausenden, ihre schriftliche Form seit vielen Jahrhunderten. Innerhalb ihrer Gattungstrios Epos, Drama und Lyrik gab es seit jeher Konkurrenzbeziehungen. Der Roman als neueste Gattung hat sich nach der Ablösung von normativen Poetiken erst im 18. Jahrhundert etablieren können, obschon es viele Jahrhunderte zuvor bereits Formen von Prosatexten gab, welche heute zu der Gattung Roman zugeordnet werden können. Lange Zeit galt der Roman in Abgrenzung von der Lyrik und dem Drama als minderwertig und profan.

Das Kino, die sog. „siebte Kunst“, wurde 1895 geboren, als in Paris die erste Kinematografen-Vorstellung der Gebrüder Auguste und Louis Lumière stattfand und es erging ihm bei seiner Rezeption durch Kritiker und Öffentlichkeit ähnlich wie seinerzeit dem Roman. Die mangelnde künstlerische Akzeptanz gehört offenbar zu jeder neuen medialen Form. Wie die 1839 entstandene Fotografie, die jahrzehntelang um ihren Kunststatus buhlen musste, wurde der Film als Jahrmarktattraktion und als technikgebundene Kopie der Wirklichkeit abgetan. Dies geschah in beiden Fällen wohl nicht nur aufgrund des altherwürdigen Status der bildenden Kunst oder der Literatur und der scheinbaren Kunstlosigkeit der neuen Medien. Die Anfeindung der älteren Kunstgattungen durch kritische Texte und Polemiken hat selbstverständlich mit einer Furcht vor Verdrängung der alten

¹⁴⁷ „[...] die Kenntnis künstlerischer Ausdrucksweisen, besonderer filmsprachlicher Mittel [ist] im Allgemeinen nicht sehr stark entwickelt. [...] Anders als bei der Literatur, deren Erzählformen in der Schule nahe gebracht werden, gibt es dort kaum Heranführungen an die ästhetischen Gestaltungsmittel des Films [...],“ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 2.

Formen durch die neuen zu tun und mit der Erkenntnis, dass die neuen medialen Gattungen visionär und bahnbrechend sein können.¹⁴⁸

Die Urangst der ‚alten‘ Kunstgattungen war keinesfalls unbegründet: Die Fotografie bediente sich wie selbstverständlich der Motive der bildenden Kunst und der Film, die ‚bewegte Fotografie‘, nahm Anleihen bei der Literatur. Dies geschah in beiden Fällen zunächst primär aus Gründen der Einfachheit heraus, denn das Adaptieren der schon existierenden Motive war, ist und bleibt ein eher bequemes und tendenziell lukratives Unternehmen. Ebenso resultierte das ‚Kopieren‘ aus dem Drang, den öffentlich kritisierten technischen ‚Mangel‘ beider Medien zu überspielen und sich durch die etablierten Gattungen zu nobilitieren. Auch der Aspekt der Gewöhnung an die alten Formen spielte eine Rolle.¹⁴⁹ Neben der eben genannten kulturellen Legitimation und den ökonomischen sowie praktischen Gründen wurde der Rückgriff des Kinos auf populäre und künstlerisch anerkannte Stoffe der Literatur auch vorgenommen, da der Roman sich durch seine Erzählweise, die geprägt ist von Orts- und Zeitwechselln mit meist mehreren Handlungssträngen, besonders gut für die Literaturverfilmung eignet.¹⁵⁰

Die Fotografie konnte sich im Laufe der Jahre weitgehend von der ‚Malerei-Abhängigkeit‘ emanzipieren – sie fand neue Formen, genauso wie die bildende Kunst selbst; die beiden Kunstgattungen entfernten sich voneinander und so hat die Konkurrenz zwischen ihnen lange nicht mehr die Intensität wie zur Entstehungszeit des Lichtbildes. Zwischen dem Kino und der Literatur herrscht zwar ein größerer Unterschied (narratologisch, medial und wahrnehmungsspezifisch) als zwischen der Fotografie und der Malerei, doch hat das Konkurrenzverhältnis dieser Medien weiterhin Bestand. Dies liegt u.a. an der Literaturverfilmung, welche eine durch ihren Erfolg nicht mehr wegzudenkende Institution geworden ist. Diese Gattung, in der sich beide Medien treffen, stellt ein einmaliges Spezifikum in der Kunst dar und ist zu einem großen Streitpunkt in den Geisteswissenschaften und der Gesellschaft geworden.

¹⁴⁸ Es sollte jedoch nicht vergessen werden, dass sowohl in der Malerei als auch im Roman die Ursprünge von Fotografie respektive der Kinematografie bereits vorausgenommen wurden. In der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts gab es eine zunehmende Tendenz zur „realistischen“ Malweise, in der Literatur gelten Stendhal, Flaubert oder Joyce mit ihrer, den neuen Wahrnehmungshorizont markierenden Schreibweise, als Vorreiter des Films.

¹⁴⁹ „Die Fotografie benutzte diese vorfotografischen Formen, weil diese die Wahrnehmung der Betrachter geprägt hatten und über ihre Vertrautheit sich das Neue des fotografischen Bildes vermitteln ließ“, Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 44.

¹⁵⁰ Vgl. Schlickers, *Verfilmtes Erzählen*, S. 14.

Das Kino wurde rasch sehr beliebt, denn kein Medium zuvor schaffte es, die „Relativität von Zeit, Raum und visueller Perspektive, die Fragmentarität der Wahrnehmung, die Simultaneität der Erfahrungen“ darzustellen.¹⁵¹ Der Film wird aufgrund von dieser Nähe zur Literatur seit seiner Geburtsstunde mit jener in Verbindung gebracht. Literaturverfilmungen sind im Grunde so alt wie der Film selbst¹⁵² und laut Volker Roloff ist die Relation zwischen Literatur und Film „überhaupt nur im Rahmen einer wechselseitigen Abhängigkeit zu denken und zu verstehen.“¹⁵³

Zu den ersten filmischen Adaptionen literarischer Texte gehörten ‚Bebildungen‘ von Dramenstücken, die an sich noch keine eigenständigen Adaptionen darstellten, sondern vielmehr ein ökonomischer Schachzug von Filmgesellschaften waren.¹⁵⁴ Ab 1908 entbrannte in Frankreich eine *querelle d'adaptation* – die *anciens* sahen in ihr einen Verrat am literarischen Erbe, die *modernes* traten für die Aufwertung des Kinos durch den Rückgriff auf Literatur (und vor allem auf die noble Gattung Theater) ein,¹⁵⁵ „Werktreue“ wurde zum einseitigen Postulat erhoben und der Filmproduktion als Maßstab vorgehalten.¹⁵⁶ Ab den 1920er Jahren gab es eine erste avantgardistische Bewegung, welche „die Abkehr des Films von der Literatur und die Schaffung des reinen, des ‚filmischen‘ Films“ einforderte.¹⁵⁷

Durch die Einführung des Tonfilms um 1930 wurde jedoch eine noch größere Nähe zur Literatur erreicht und durch erfolgreiche und gelungene Literaturadaptionen die Beziehung beider Medien weiter verfestigt. Die Verfilmung fand immer mehr Fürsprecher während die Literatur ihrerseits von kinematografischen Einflüssen nicht unberührt blieb, ab den 1920er Jahren entstand die sog. „filmische Schreibweise“,¹⁵⁸ eine intermediale literarische Auseinandersetzung mit dem Film.

¹⁵¹ Rajewsky, *Intermedialität*, S. 29.

¹⁵² Vgl. Schlickers, *Verfilmtes Erzählen*, S. 9.

¹⁵³ Roloff, Volker, „Film und Literatur. Zur Theorie und Praxis der intermedialen Analyse am Beispiel von Buñuel, Truffaut, Godard und Antonioni“, in: *Literatur intermedial. Musik-Malerei-Photographie-Film*, hg. v. Peter V. Zima, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, S. 269-309, hier: S. 269.

¹⁵⁴ Albersmeier, *Literaturverfilmungen*, S. 24.

¹⁵⁵ Ebd., S. 20-21.

¹⁵⁶ Schwab, *Erzähltext und Spielfilm*, S. 36.

¹⁵⁷ Ebd., S. 36-37.

¹⁵⁸ Vgl. Schlickers, *Verfilmtes Erzählen*, S. 12. Ein prominentes Beispiel hierfür ist Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929).

Seit dem Ende der 1930er Jahre an forderten französische Autoren und Filmkritiker in ihren Schriften ein neues Kino.¹⁵⁹ Sie standen ein für die „Loslösung von filmfremden Vorbildern, Ausarbeitung medienpezifischer Ausdrucksformen, [...] Unabhängigkeit von Theater und Literatur.“¹⁶⁰ Diese cineastische Avantgarde-Bewegung schaffte einen Gegenpol zur Literaturabhängigkeit des Kinos; auch auf theoretischer Basis gab es vielfach Bemühungen, die filmische Autonomie zu betonen.¹⁶¹ Parallel zu dieser Entwicklung konnte paradoxerweise nun auch die Literaturverfilmung langsam als eigenständiges Genre betrachtet werden,¹⁶² denn die Regisseure entwickelten in ihren Werken zusehends eine autonome Bildsprache.

In den 1950er Jahren gelang es dem Regisseur Robert Bresson, die Verfilmung endgültig als Kunstwerk zu manifestieren, durch Filme wie *Journal d'un curé de campagne* bewies er „daß [...] der Hegemonieanspruch der ‚nobleren‘ Literatur ein veraltetes Paradigma literarisch vorbelasteten Filmverständnisses ist.“¹⁶³ Dank der theoretischen (allen voran von André Bazin, dem Chefredakteur der *Cahiers du Cinéma* von 1951 bis 1958)¹⁶⁴ und praktischen Werke des *cinéma d'auteur* von François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer und Claude Chabrol emanzipierte sich der Film und mit ihm die Literaturverfilmung endgültig.¹⁶⁵ Letztere feierte kommerzielle Erfolge und war sowohl für die Filmindustrie als auch für den Literaturbetrieb von großem Vorteil.¹⁶⁶ Der Umgang mit den Vorlagen wurde durch die Nobilitierung des Films freier, Neuinterpretationen häuften

¹⁵⁹ Dazu gehören Autoren wie Marcel Pagnol, Jean Cocteau, André Malraux u.v.m.

¹⁶⁰ Albersmeier, Franz-Josef, *Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, S. 182.

¹⁶¹ Zu namhaften Kino-Theoretikern mit dieser Bestrebung zählen Béla Balász, Christian Metz und Siegfried Kracauer.

¹⁶² Vgl. Albersmeier, *Theater, Film und Literatur in Frankreich*, S. 182.

¹⁶³ Albersmeier, *Literaturverfilmungen*, S. 26.

¹⁶⁴ Einen großen Beitrag zu dieser Entwicklung leistete Bazin mit seinem Essay „Pour un cinéma impur. Défence de l'adaptation“ von 1951.

¹⁶⁵ Eine diesen Anhängern der *Nouvelle Vague* entgegengesetzte Richtung steuerte die Filmologie-Bewegung an, eine Schule, die zwischen 1947 und 1961 phänomenologisch arbeitete und daraufhin beinahe gänzlich in Vergessenheit geraten ist, wobei Filmkritiker wie Christian Metz oder Jean Mitry von der Filmologie stark beeinflusst worden sind. Vgl. dazu: Kling, Silvia, *Filmologie und Intermedialität: der filmologische Beitrag zu einem aktuellen medienwissenschaftlichen Konzept*. Tübingen: Stauffenburg, 2002.

¹⁶⁶ Dazu zählen einerseits der *nouveau roman*, entstanden zwischen 1950 und 1970, der die „genaue, fragmentarische Augenblickswahrnehmung“ nachahmt, um „Wirklichkeit“ auf eine neue, verfremdete Art und Weise darzustellen.“ Vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, S. 31. Versuche der schriftlichen Annäherung an filmische Methoden durch minutiöse Beschreibung sind vor allem Ziel dieser literarischen Bewegung, deren wichtiger Vertreter Alain Robbe-Grillet mit Romanen wie *La Jalousie* (1957) ist. Andererseits zählen dazu die steigenden Leserzahlen der Vorlagen (vor allem der vergessenen „Klassiker“) nach erfolgreichen Literaturverfilmungen.

sich,¹⁶⁷ der ‚Kulturauftrag‘ des Films durch Tradierung literarischer Klassiker hatte nicht mehr oberste Priorität.

Der obige Abschnitt behandelt die Film-Literatur-Relation aus der französischen Perspektive, da hier nicht nur der kinematografische Geburtstort liegt, sondern auch, weil die Verfilmung in Frankreich eine außergewöhnliche Rolle innehatte. So schreibt Albersmeier:

In keinem anderen Land hat die Adaptionproblematik die Gemüter so lange erhitzt [...]. In keinem Land waren weite Teile der Filmproduktion derart von literarischen und theatralischen Themen [...] geprägt [...]. In keinem Land wurde die Institution Literaturverfilmung so ethnozentrisch ausgelegt [...].¹⁶⁸

Auch in Deutschland war die Etablierung der Filmadaption kompliziert, auch hier gab es eine Kino-Debatte,¹⁶⁹ die den Film als der Literatur unterlegen einstufte. Erst zehn bis zwanzig Jahre später als in Frankreich konnte sich das Kino als der Literatur ebenbürtige Kunstgattung etablieren,¹⁷⁰ die Hochphase der deutschen Literaturverfilmung fand in den 1970er Jahren statt.¹⁷¹

Die Abwertung des Films und vor allem der Verfilmung werden von Geisteswissenschaftlern, Journalisten und dem Publikum teilweise bis heute weitergetragen. Seit den 1970er-80er Jahren wächst das länderübergreifende literaturwissenschaftliche Interesse an filmischen Adaptionen.¹⁷² Dies geschieht zunächst einmal mit „genuin literaturwissenschaftlichen Methoden:“¹⁷³ „Der ‚Film‘ wird am fremdbestimmten theoretischen Maß gemessen [...] und bleibt daher mit seinem narrativen Potential hinter der ‚Literatur‘ zurück.“¹⁷⁴ Die Vorstellung der ästhetischen Unterlegenheit des Films wird so am Leben erhalten. Die Verfilmung hat sich zwar weitgehend thematisch und inhaltlich liberalisiert, nichtsdestotrotz wird sie in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts und teilweise gar in das 21. Jahrhundert hinein weiterhin als Trivialisierung des meist kanonisierten literarischen Textes betrachtet.¹⁷⁵

¹⁶⁷ Vgl. Albersmeier, *Literaturverfilmungen*, S. 26.

¹⁶⁸ Ebd., S. 24-25.

¹⁶⁹ Von 1909 bis 1929, vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, S. 30.

¹⁷⁰ Vgl. Albersmeier, *Literaturverfilmungen*, S. 27-30.

¹⁷¹ Vgl. Schwab, *Erzähltext und Spielfilm*, S. 38.

¹⁷² In Kapitel 3.4.1. werden die erzähltheoretischen Ansätze ausführlicher betrachtet. Die im Folgenden beschriebene Einstellung des Publikums und der Wissenschaft gegenüber der Literaturverfilmung gilt nicht nur für den deutschen, sondern auch den romanischen Sprachraum. Aus Platzgründen kann den nationalen Beziehungen und wissenschaftshistorischen Urteilen der filmischen Adaption keine Rechnung getragen werden.

¹⁷³ Gast, *Literaturverfilmung*, S. 8.

¹⁷⁴ Schwab, *Erzähltext und Spielfilm*, S. 46.

¹⁷⁵ Vgl. Bohnenkamp, *Literaturverfilmungen*, S. 9-10.

Das Dilemma der filmischen Adaptionen fasst Volk folgendermaßen zusammen: „Kritisiert wurden sie im Laufe ihrer Geschichte wahlweise. Mal von Seiten der kulturellen Traditionalisten, mal von Seiten der Avantgardisten.“¹⁷⁶ Verfechter der Kinematografie lehnen die Literaturverfilmung darum ab, da sie der Meinung sind, der Film solle sich als eigenständiges Medium nicht am Inventar der ‚Konkurrenzkunst‘ bedienen - durch ihre Literarität störe sie das Bild einer autonomen Kunstgattung. Sabine Schlickers schreibt:

Aus der Perspektive der Filmsemiotik gilt die Literaturverfilmung nur dann als „gelingen“, wenn sie allein als Film betrachtet werden kann und die literarische Vorlage außer Acht gelassen wird.¹⁷⁷

Der Aufsatz „Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen“ spezifiziert diese filmwissenschaftliche Haltung:

Ihnen [den Cineasten] gilt sie [die Literaturverfilmung] als Ausdruck einer schlechten Filmkultur, als Symptom einer von Staat und Fernsehen beherrschten und dirigierten Kinofilmproduktion, als letztlich nicht zu sich selbst gekommener Film.¹⁷⁸

Durch die Negierung alles Literarischen will sich die Filmwissenschaft einerseits ein für alle Mal als Disziplin etablieren und gesteht sich andererseits nicht ein, dass das Bedienen an literarischen Stoffen nicht einfach eingestellt werden kann.

Gegen diese Ansicht sprechen nicht nur die bereits thematisierten kommerziellen Vorteile, die die Filmindustrie durch Verfilmungen erzielt. Es hat sich zudem gezeigt, dass das Verfilmen für die Kinematografie keine Gefahr darstellt - Filme mit originalem und adaptiertem Drehbuch koexistieren problemlos nebeneinander. Eine erfolgreiche Literaturverfilmung wird zuallererst als Film geehrt, das Lob ernten vor allem der Regisseur, das Produktionsteam und / oder die Schauspieler. An die literarische Vorlage kann erinnert werden, aber die Preise und Anerkennungen gebühren dem kinematografischen Lager. Ein weiteres Argument gegen diese ‚avantgardistische‘ Argumentation ist die Tatsache, dass einige Literaturverfilmungen den intellektuellen und / oder künstlerischen Anspruch ihrer

¹⁷⁶ Volk, Stefan, *Film lesen: ein Modell zum Vergleich von Literaturverfilmungen mit ihren Vorlagen*, Marburg: Tectum-Verlag, 2010, S. 9.

¹⁷⁷ Schlickers, *Verfilmtes Erzählen*, S. 19. Auch am Beispiel des Buñuel'schen Œuvres wird diese Haltung offenbar. Die Mehrheit der Autoren, die sich mit seinen Filmen beschäftigen, blenden die Tatsache, dass die meisten von ihnen Literaturverfilmungen sind, aus - siehe Kapitel 4. Diese Ansichtswiese kann bei Filmen, deren Vorlagen eher unbekannt sind, selbstverständlich eher durchgesetzt werden.

¹⁷⁸ W. Gast, K. Hickethier, B. Vollmers: „Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen“, in: *Literaturverfilmung*, S. 12-20, hier: S. 14.

Vorlagen durchaus übertreffen können,¹⁷⁹ dieser Aspekt spricht erneut für die Ebenbürtigkeit der Kinematografie und der Literatur.

In dem ‚Filmland‘ per se, den USA, ist die Rezeption der Literaturverfilmung entgegen der soeben (stark verallgemeinert) dargestellten europäischen stets positiv gewesen: „Das Überlegenheitsgefühl der ‚hohen‘ Literatur gegenüber dem ‚niederen‘ Film ist der amerikanischen Kulturgeschichte vergleichsweise fremd.“¹⁸⁰ So verleiht die Jury des Academy Award schon seit 1928 den Oscar für das „Best Adapted Screenplay.“ Ein gutes US-amerikanisches Beispiel für die fruchtbare Wechselbeziehung zwischen Literatur und Kino ist der *film noir* – eine nachträgliche Gattungsbezeichnung primär für Hollywood-Filme der 1940er und 1950er Jahre. Hierbei wurde amerikanische Kriminalliteratur der *hard-boiled school* verfilmt, die Ergebnisse wiederum beeinflussten viele literarische Werke des 20. Jahrhunderts.¹⁸¹ Der Erfolg des *film noir* beweist, dass in den USA kein unbedingter Drang herrschte, Kulturvermittlung von Literaturklassikern zu betreiben.

Die andere, aus dem Lager der ‚Traditionalisten‘, vornehmlich von Literaturwissenschaftlern kommende Anti-Adaptions-Position, beharrt darauf, die Literaturverfilmung sei eine Nachahmerin, welche nie an das literarische ‚Original‘ heranreichen könne und wird als Plagiat, Verfremdung und somit als ein Scheitern angesehen. Sie soll werkgetreu agieren und verbleibt damit als ‚gute Kopie‘ trotzdem immer hinter dem ‚Original‘. Wenn sie sich vom Inhalt zu stark entfernt und neue, nur dem filmischen Medium eigene Impulse liefert, droht sie, das ‚Treuepostulat‘ zu gefährden; dann wird ihr oft der Status der Literaturverfilmung von Kritikern ganz abgesprochen, es heißt, die Verfilmung habe nichts mehr mit der literarischen Vorlage gemein. So lautet, knapp zusammengefasst, der klassische kritische, vor allem im Frankreich und Deutschland bis in die 1990er Jahre hineinreichende, traditionelle Ansatz.

Das Bestreben nach unbedingter Werktreue ist ein Trugschluss und die Geschichte zeigt, dass freie filmische Interpretationen durchaus erfolgreich und anerkannt sein können – Stanley Kubricks *A Clockwork Orange*, Blake Edwards’ *Breakfast at Tiffany’s* oder Josef von

¹⁷⁹ Es ist schon recht auffällig und in gewisser Weise auch verständlich, dass sich Regisseure bei unbekannteren Vorlagen mehr Freiheiten erlauben als bei kanonisierten Klassikern der Literaturgeschichte. Ein prominentes Beispiel ist Buñuels weltbekannter Film *Belle de Jour* und der zum Zeitpunkt seines Erscheinens stark kritisierte, mittlerweile in allgemeine Vergessenheit geratene, gleichnamige Roman von Joseph Kessel.

¹⁸⁰ Albersmeier, *Literaturverfilmungen*, S. 31

¹⁸¹ Zum Film Noir siehe u.a. Dixon, Wheeler Winston, *Film Noir and the Cinema of Paranoia*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2009 und Werner, Paul, *Film Noir und Neo-Noir*, München: vertigo, 2005.

Sternbergs *Der Blaue Engel* sind nur einige wenige Beispiele für einen reflektierten und semantisch modifizierenden Umgang mit Literatur. Im Gegenzug können stark am literarischen Werk orientierte Verfilmungen Missmut auf sich ziehen, wie beispielsweise Volker Schlöndorffs *Homo Faber*, Joe Wrights *Pride and Prejudice* oder Hermine Huntgeburths *Effi Briest*. Abschließend bleibt zu sagen, dass, unabhängig davon, wie nah der Film der Vorlage stehen mag, er sie ohnehin mit den filmeigenen Mitteln transponieren muss und sich daher zweifelsfrei immer von der adaptierten Literatur unterscheiden wird. Die letztendliche filmische Qualität hängt nicht von Treue und Untreue ab, sondern vielmehr von sinngemäßer Interpretation, einem tiefen Verständnis des literarischen Textes und einer entsprechenden Wiedergabe der Filmemacher.

Mit dem Problem des ‚Treuepostulats‘ ist folgendes Urteil nah verwandt - der Film als Unterhaltungs- und Massenmedium, der von einer breiteren Zuschauermenge rezipiert wird und Teil der Popkultur ist, sei dadurch weniger elitär als die Literatur. Seine Aufnahme scheint oberflächlich betrachtet simpel, sein Wesen ist technisch, daher sei der filmische Inhalt weniger intellektuell als der literarische. Aus diesen Gründen, so die logische Konsequenz, könne eine Literaturverfilmung die komplexen literarischen Zusammenhänge nur skizzenhaft und verzerrend wiedergeben. Die angebliche semantische Unterlegenheit des Films gegenüber der Literatur bewirkte einen ‚Minderwertigkeitskomplex‘ des Films¹⁸² und hatte unter anderem zur Folge, dass die Filmwissenschaft (z.B. in Deutschland) sich als Domäne bis heute noch nicht vollkommen etabliert hat. Die noch viele Mängel aufweisenden Analysemethoden von Literaturverfilmungen, von welchen im nächsten Kapitel die Rede sein wird, sind selbstverständlich ein Indikator für dieses komplexe Problem.

Dem Vorwurf der leichteren Konsumierbarkeit und der damit zusammenhängenden semantischen Schwäche lässt sich einiges entgegenen. Aufgrund der semantischen Polyvalenz des Films ist eine „bedeutungsgleiche Umsetzung“ eines literarischen Textes in einen Film unmöglich.¹⁸³

Die Adaptation kann [...] niemals [...] das vollständige Sinnpotential der literarischen Vorlage wiedergeben, da die Adaptation immer nur begrenzt Aspekte des Sinnpotentials konkretisieren kann.¹⁸⁴

¹⁸² Schlickers, *Verfilmtes Erzählen*, S. 18.

¹⁸³ Ebd., S. 55.

¹⁸⁴ Vgl. ebd.

Diese Auslese und Begrenzung liegt u.a. an der im Vergleich zum Roman viel kürzeren filmischen Erzähldauer. Dieses Defizit wird jedoch durch den medienspezifischen Mehrwert des Kinofilms kompensiert – durch seine plurimediale Beschaffenheit kann er schneller Erzählen, denn er kombiniert bewegtes Bild mit verbaler und non-verbaler Sprache und Musik. Das Verwenden der filmeigenen Stilmittel in Kombination mit intermedialen Möglichkeiten erschafft eine Erzählweise, die der literarischen ebenbürtig sein kann.

Eine präzise ‚Übersetzung‘ von Literatur in Film ist aufgrund der verschiedenen medialen Kanäle unmöglich.¹⁸⁵ Jedoch darf nicht vergessen werden, dass die Mehrzahl der Regisseure ihren Film als Neuinterpretation (und Modifikation) eines literarischen Textes verstehen will und nicht als direkte ‚Übersetzung.‘ Ganz gleich, wie wenig kreativ die ‚Verfilmer‘ bei der Adaption vorgehen mögen, sie schaffen trotz allem ein neuartiges Werk. Ferner spricht die „Polyvalenz-These“ entschieden gegen jegliches Werktreue-Postulat: „Sie bestimmt den literarischen Text als vielfältig auswertbar und betont an der Bedeutungskonstitution durch Leser die Individualität der Ergebnisse.“¹⁸⁶

Das Besondere der Literaturverfilmung und gleichzeitig das Unbehagen, welches sie zuweilen auslöst, liegen darin, dass dank ihr die imaginierten Bilder eines jeden Zuschauers, welcher die literarische Vorlage kennt, auf die Phantasie und Interpretation des Regisseurs treffen – „Bildphantasie[n]“ werden realisiert und können als den eigenen ähnlich oder sie übertreffend befunden werden oder aber, sie stoßen ab, da sie den eigenen Vorstellungen widersprechen.¹⁸⁷

Eine Verfilmung kann und wird meist nicht mit der Interpretation des Lesers übereinstimmen, wie die Autoren Gast, Hickethier und Vollmers meinen:

Sicher ist jeder Zuschauer einer Adaption enttäuscht, wenn er das Buch bereits kennt, muß es in der Regel sein, weil er sein selbstgeformtes Bild des literarisch vermittelten Geschehens im Film nicht wiederentdeckt.¹⁸⁸

Eine Enttäuschung des Zuschauers muss jedoch nicht unbedingt eintreffen. Gerade wenn die Verfilmung sich eine gewisse Distanz vom literarischen Text erlaubt und neue Aspekte zutage bringt, besteht durchaus die Möglichkeit, dass das neuere Werk den Rezipienten überrascht, fesselt, ihm neue Erkenntnisse bezüglich der Vorlage liefert und ihn daher nicht enttäuscht,

¹⁸⁵ Vgl. Monaco, *Film verstehen*, S. 62.

¹⁸⁶ Schwab, *Erzähltext und Spielfilm*, S. 25.

¹⁸⁷ Vgl. Roloff, „Film und Literatur“, S. 274.

¹⁸⁸ Gast u.a., „Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen“, S. 14.

auch wenn sie seiner ursprünglichen Vorstellungen nicht entspricht. Schlickers beschreibt die Theorie vom sog. „enttäuschten Erwartungshorizont“ des Rezipienten zu Recht als „eingefahren“, „hinfällig“ und gar „konditioniert“,¹⁸⁹ Schwab schreibt: „Es gibt a priori kein identisches Textverständnis und somit auch kein verbindliches Interpretationsvorbild.“¹⁹⁰

Es existiert nach wie vor eine generelle Abneigung gegenüber der Literaturverfilmung, die nichts mit der Abwertung des Films gegenüber dem Roman gemein hat – die „prinzipielle Höherschätzung des auratischen Originals gegenüber allen ‚abgeleiteten‘ Werken ‚aus zweiter Hand.‘“¹⁹¹ Da Adaptionen sich häufig bei der Herausbildung einer neuen medienspezifischen Gattung finden (wie beispielsweise das Adaptieren der Malerei in der frühen Fotografie), gelten Literaturverfilmungen in der Filmtheorie oft als „Übergangsformen.“¹⁹² Diese Theorie erweist sich als nicht mehr haltbar, vielmehr muss die Literaturverfilmung wie jede andere Form der künstlerischen Adaption angesehen werden. Gegen die Bevorzugung des Originals und Herabsetzung der Adaption argumentiert Anne Bohnenkamp sehr treffend, wenn sie von der Unmöglichkeit eines genau zu identifizierenden Originals angesichts der allgegenwärtigen Phänomene Intertextualität und Hybridisierung schreibt.¹⁹³ Sehr richtig weisen Gast, Hickethier und Vollmers darauf hin, dass die Bühnenadaption längst volle Eigenständigkeit erreicht hat, und fordern diese für die Literaturverfilmung,¹⁹⁴ denn das

Aufgreifen bereits vorhandener, literarischer oder in anderer Form gestalteter Stoffe, Handlungen, Motive stellt eine Grundform kultureller Überlieferung und Traditionsbildung dar.¹⁹⁵

Viele Werke seien uns nur noch als Bearbeitung, Kopie bekannt.¹⁹⁶ In Verruf gerieten solche Neufassungen erst durch die Konstituierung bürgerlicher Gesellschaftsentwürfe (darunter das Aufkommen des romantischen Geniekults, der Verurteilung des Plagiats und der Konstituierung des Urheberrechts) und mittels der Technisierung der Übermittlungspraktiken

¹⁸⁹ Schlickers, *Verfilmtes Erzählen*, S. 40.

¹⁹⁰ Schwab, *Erzähltext und Spielfilm*, S. 26.

¹⁹¹ Bohnenkamp, *Literaturverfilmungen*, S. 11.

¹⁹² Gast u.a., „Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen“, S. 15.

¹⁹³ Gast, *Literaturverfilmung*, S. 11.

¹⁹⁴ Gast u.a., „Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen“, S. 20.

¹⁹⁵ Ebd., S. 12. Für Albersmeier ist die Filmadaption „zuallererst lediglich eine partikulare medienspezifische Ausprägung jener umfassenderen Adaptationsprozesse, in die sämtliche traditionellen Künste und neuzeitliche Medien eingeschlossen sind“, Albersmeier, *Theater, Film und Literatur in Frankreich*, S. 171.

¹⁹⁶ Vgl. ebd.

– durch letzteres würden die künstlerischen Errungenschaften des Bearbeiters stark reduziert.¹⁹⁷

Den Autoren von „Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen“, zufolge machte aber erst das Kino das Adaptionproblem wirklich „virulent“, denn mit seiner Geburt entstand ein regelrechter „Stoffhunger.“¹⁹⁸ Dieser sei ein „Symptom für die Ungleichzeitigkeiten in der Entstehung“ moderner Massenmedien.¹⁹⁹ Im Gegensatz zu den historischen Medien wie Literatur, die innerhalb eines größeren Zeitraums entstanden sind, seien für die Entwicklung des Kinos

neben der [...] Erfindung spezifischer technischer Reproduktionsverfahren vor allem Aspekte der ökonomischen Verwertung und der politischen Indienstnahme ausschlaggebend.²⁰⁰

Hinzu käme die Aufgabe, ein Publikum, Autoren, Produzenten, Kommunikationsbedürfnisse etc. zu finden.²⁰¹ Es wird deutlich: das Problem des Stoffmangels und die Kritik an Adaptionen kamen etwa gleichzeitig zur Geltung und sind miteinander verwoben.²⁰²

Es ist unbestreitbar, dass es nicht wenige inhaltlich und technisch minderwertige Verfilmungen gibt. Es gibt ebenso mangelhafte Romane und auf Originaldrehbüchern basierte Filme. Doch die Adaptionen-Vorurteile erweisen sich allesamt als überholt. Mittlerweile haben viele Wissenschaftler und große Teile des Publikums dieses Filmgenre als fruchtbar, gewinnbringend und äußerst spannend anerkannt und damit den obigen Vorurteilen widersprochen. Die Qualität entscheidet letztendlich über Erfolg oder Niedergang und Eugenio Spedicato hat Recht, wenn er schreibt: „Gute Stoffe sind wichtig für die innere Kohärenz und den Erfolg eines Kunstwerks, und deswegen werden sie oft nachgeahmt und variationsreich neu verwendet.“²⁰³

¹⁹⁷ Vgl. Albersmeier, *Literaturverfilmungen*, S. 12-13. Genannt wird ferner die Aufwertung des Autors am Ende des 19. Jahrhunderts, die im Theater Einzug hielt. Veränderungen ihrer Stücke wurden oftmals als ‚Schmarotzertum‘ angesehen. Diese Haltung setzte sich in der Adaptiondiskussion in Hinsicht auf den Kinofilm fort. Vgl. ebd., S. 13.

¹⁹⁸ Ebd., S. 13.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Ebd.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Die Verwendung literarischer Stoffe machte wohlgermerkt auch vor dem im Vergleich zum Kino ‚neueren‘ Medium Fernsehen keinen Halt. Hier werden nicht nur literarische Stoffe zu TV-Filmen, sondern auch zu Serien und Shows umgewandelt.

²⁰³ Spedicato, Eugenio: „Literaturverfilmung als Äquivalenz-Phänomen. Stefan Zweigs Novelle *Angst* (1913) und Roberto Rossellinis gleichnamiger Film (1954)“, in: *Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen*, hg. v. ders. und Sven Hanuschek, Königshausen & Neumann, 2008, S. 81.

Die Geschichte und die Gegenwart zeigen – bekannte und beliebte Literatur kann den Erfolg einer Filmadaption sichern,²⁰⁴ eine erfolgreiche Literaturverfilmung kann wiederum eine (neue) Konsumwelle der literarischen Vorlage hervorrufen, ebenso gibt es mittlerweile Romane, welche vom Autor gezielt im Hinblick darauf verfasst werden, verfilmt zu werden.²⁰⁵ Andererseits können Bücher auch nach der erfolgreichen Vermarktung eines Films geschrieben werden und die Filmhandlung (modifizierend) wiedergeben, oder eine Fortsetzung respektive einen Vorgriff, ein „Was zuvor geschah“ liefern.²⁰⁶

Seit der Entstehung des Films blieb die Nähe und gegenseitige Beeinflussung von Film und Literatur somit bestehen und hat sich in den letzten Jahrzehnten offenbar noch verstärkt - Volker Roloff bemerkt nicht zu Unrecht die Ähnlichkeit zwischen populären Filmgenres des kommerziellen Kinos und den literarischen Gattungen der 19. und 20. Jahrhunderts.²⁰⁷ Die Grenzen zwischen Literatur und Film durch Phänomene wie digitale Literatur und *novelization*²⁰⁸ vermischen sich zunehmend. Annette Simonis beschreibt eine generelle Zunahme der Intermedialität in Filmen der letzten Jahrzehnte, eine „weitreichende[...] filmische [...] Erkundung von Buch, Schrift, Theater, Oper, Musik, Gemälde und Fotografie in neueren Filmproduktionen“, eine „erhöhte Komplexität im Kino der 1990er Jahre und der Gegenwart.“²⁰⁹ Diese „neuartige Kinoästhetik“ ist das Ergebnis einer veränderten medialen Gesamtsituation, in der „Phänomene des Medienwechsels und der Medienkombination [...] integraler Bestandteil gegenwärtiger kultureller Kommunikationen und Kulturtechniken“²¹⁰ sind. Diese Tendenz „entlastet“ einerseits die Literatur als Inspirationsquelle für den Film (wobei sie doch weiterhin eine der wichtigsten Quellen für den Film bleiben wird), andererseits beweist dies, dass der Film sich vollends als Kunst etabliert hat und durch seine Plurimedialität zu einer Art „Supermedium“ (neben dem

²⁰⁴ Vgl. Schwab, *Erzähltext und Spielfilm*, S. 30.

²⁰⁵ Wie das beispielsweise bei dem Autor Stephen King der Fall ist, welcher des Öfteren auch selbst Drehbücher zur Verfilmung seiner Romane schreibt.

²⁰⁶ Bei *Gone with the Wind* entstand beispielsweise erst der Roman, kurz darauf seine Verfilmung, dann, 52 Jahre später, der Fortsetzungsroman *Scarlett* und daraufhin die gleichnamige kurze Fernsehserie.

²⁰⁷ Roloff, „Film und Literatur“, S. 287.

²⁰⁸ Als *novelization* bezeichnet man ein literarisches Werk, das nach einem visuellen Medium wie Kino, Fernsehen oder Computerspiel geschrieben wurde.

²⁰⁹ Simonis, Annette, *Intermediales Spiel im Film: Ästhetische Erfahrung zwischen Schrift, Bild und Musik*. Bielefeld: transcript, 2000, S. 9-11.

²¹⁰ Ebd., S. 12.

Internet) aufsteigt,²¹¹ denn die Intermedialität ist „Ausdruck eines selbstbewussten Auftretens.“²¹²

Aktuell zeigen z.B. Computerspiele, die Literatur adaptieren, dass das Übernehmen von literarischen Stoffen weiterhin beliebt bleiben wird. Parallel zu der Akzeptanz und teilweisen Aufwertung der Adaption wächst der Zweig der Trivialliteratur und damit büßt die Literatur ihren überlegenen Status etwas ein. Ebenso verändern sich die literarischen Rezeptionswege (Hörbuch, E-Book) hin zur Technisierung, welche der filmischen Rezeption näher stehen. Das Konkurrenzverhalten zwischen Literatur und Film wird sich sicherlich nicht auflösen, der Beweis für die Gleichberechtigung beider Medien jedoch wurde längst erbracht und muss sich nur noch weiter verfestigen.

3.4. Theoretische Grundlagen und ihre Probleme

Nach der näheren Definition der Literaturverfilmung, der Darstellung ihrer Entstehungsgeschichte und der Gegenüberstellung von Roman und Film sollen nun die wissenschaftlichen Bemühungen um eine theoretische Basis für eine Analyse der filmischen Adaption vorgestellt werden. Diese stammen aus der Erzähltheorie,²¹³ der

²¹¹ Simonis, *Intermediales Spiel im Film*, S. 16. Zum intermedialen Konzept des Wiedereintritts, wie es bei einem Film, welcher andere Medien semantisch und syntaktisch thematisiert, der Fall ist, schreibt Simonis: „Nachdem sich das Kino im zwanzigsten Jahrhundert als eine eigene Medien- und Kunstform etablieren konnte, kehren die anderen Medien wie Drama, Oper, Theater, Buch und Schrift in der Figur des re-entry in den Filmen wieder und eröffnen nun ein weites Spektrum von Bedeutungsdimensionen,“ Ebd., S. 31.

²¹² Ebd., S. 39.

²¹³ Die Begriffe ‚Narratologie‘, ‚Erzähltheorie‘ und ‚Erzählforschung‘ meinen im Grunde dasselbe und werden hier daher synonym gebraucht.

Medienwissenschaft²¹⁴ und der Intermedialitätstheorie.²¹⁵ In der sehr stark verkürzten Darstellung sollen ebenso die Mängel thematisiert werden, die diese Ansätze methodologisch aufweisen²¹⁶ und das Desiderat einer anderen, kombinierenden Methode sichtbar gemacht werden.

3.4.1. Narratologie

„Die Narratologie boomt“, so lautet der Einführungssatz von Markus Kuhns Monografie *Filmnarratologie*.²¹⁷ Die Erzählforschung ‚boomt‘ nicht nur seit Jahrzehnten, sie entwickelt sich beständig fort und weitet ihr Arbeitsfeld aus, wie es bei Kuhn weiter im Text heißt: „Eine kontextuelle, transgenerische, interdisziplinäre und vor allem transmediale Erweiterung des Gegenstandsfelds der Narratologie wird angestrebt und erprobt.“²¹⁸ Des Films und vor allem der filmischen Adaption hat sich die Narratologie, wie im vorherigen Kapitel angedeutet, als erste Forschungsrichtung angenommen.

Die ersten Film- und Verfilmungstheorien aus der Literatur- und Sprachwissenschaft sind strukturalistisch angelegt. Allen voran die Filmkritiker André Bazin (*Qu'est-ce que le cinéma?*, 1959-1962), Christian Metz (*Langage er Cinéma*, 1971) und Seymour Chatman (*Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, 1978) haben neue Erkenntnisse über das Erzählmedium Film gewonnen, indem sie ihn mit der Literatur

²¹⁴ In Deutschland ist die Filmwissenschaft ein Zweig der Medienwissenschaft und kein eigenes Studienfach wie beispielsweise in den USA oder Frankreich.

²¹⁵ Es gibt von Seiten der Rezeptionsästhetik ebenfalls Versuche, eine Methode für die Adaptionanalyse zu entwerfen. Dass dieses Projekt in der Praxis zum Scheitern verurteilt ist, beweist die Promotionsschrift von Wan-Seok Nam, *Literaturverfilmung als Wahrnehmungsprozeß narrativer Texte: Analyse von Verfilmungen ausgewählter Werke Heinrich Bölls anhand eines wahrnehmungstheoretisch fundierten Modells* aus dem Jahr 1998. Der Autor versucht, David Bordwells Modell aus *Narration in the Fiction Film* auf Literaturverfilmungen zu übertragen, jedoch verwirft er den erzähltheoretischen Ansatz, einerseits, weil dieser nicht intermedial arbeite, andererseits, weil er „zu analytisch und deskriptiv“ vorgehe (vgl. S. 2) und will den Vorgang der Literaturverfilmung als schematischen Wahrnehmungsprozess beschreiben. Seine kognitionstheoretischen Text- und Filmanalysen gliedert Nam in die Kapitel „Vorgeschichte“, „Fabel und Sujetkonstruktion“, „Taktiken der Sujetkonstruktion“, „Narrative Strategien“ und „Narrative Modi“. Seine Parameter sind mit den in der Narrativik bestehenden Größen durchaus vergleichbar, nur gewinnt er durch seine Untersuchung wesentlich weniger Ergebnisse als mit der erzähltheoretischen Methode. Seine Textarbeit ist sehr oberflächlich, auch lässt er alle intermedialen Unterschiede von Literatur und Film gänzlich außer Acht, obwohl er die Gewichtung der Medialität eingangs betont. Als Leser bemerkt man nicht einmal den Übergang zwischen Nams Text- und Filmanalysen. Alles in allem ist diese Methode sehr weit davon entfernt, ein nützliches Instrumentarium zum Analysieren von Literaturverfilmungen zu sein. Bordwells Einteilung der Filme in „classical“, „art-cinema“, „historical-materialist“, und „parametrical narration“, (welche Nam fälschlicherweise auf Literatur überträgt) werden hier abgelehnt, sie beruhen auf stereotypen Filmmustern, welche sich durch die rasche Entstehung neuer Filmsorten widerlegen lassen.

²¹⁶ In diesem Kapitel wird vor allem auf die deutschsprachige Forschungsliteratur Bezug genommen, weil die Adaptionforschung hierzulande besonders ergiebig ist. US-amerikanische Leistungen sollen dieses Bild aufgrund ihrer Diversität und der Tatsache, dass die USA Vorreiter in der Adaptionforschung waren, ergänzen.

²¹⁷ Kuhn, *Filmnarratologie*, S. 1.

²¹⁸ Ebd., S. 2.

verglichen und sie von ihr abgrenzten, wobei sie den Film selbstverständlich erzähltheoretischen Mustern unterwarfen.²¹⁹ Auch in den folgenden Jahrzehnten wird die Literaturverfilmung durch deutsche Vertreter wie Joachim Paech, Wolfgang Gast oder Franz-Josef Albersmeier primär mit erzähltheoretisch orientierten Methoden analysiert, wenngleich diese Autoren sich vermehrt für den Medienwechsel der Adaption interessieren.²²⁰

Seit den 1980er Jahren findet die Vermischung der Erzählforschung mit dem Strukturalismus und die Öffnung dieser Disziplinen über Gattungs- und Mediengrenzen hinaus statt, die Verfilmung rückt immer weiter in das öffentliche Interesse und emanzipiert sich. Irmela Schneider wagt mit *Der verwandelte Text* von 1981 den Versuch, ein Instrumentarium speziell für Literaturverfilmungen zu entwerfen. Dieses hat, trotz vieler Mängel, nachhaltige Auswirkungen und wird u.a. von Walter Hagenbüchle (*Narrative Strukturen in Literatur und Film*, 1991), Michael Schaudig (*Literatur im Medienwechsel*, 1992) oder Michaela Mundt (*Transformationsanalyse*, 1994) rezipiert und weiterentwickelt.

Sabine Schlickers gelingt im Jahr 1997 das Erstellen des wohl bis dato fundiertesten Analyseinstrumentariums für Literaturverfilmungen. Die Autorin verbindet Literatur- und Filmwissenschaft miteinander und fordert eine „komparative Narratologie.“²²¹ Sie nutzt für ihre Filmanalysen primär literaturtheoretische Methoden, vor allem strukturalistische, rezeptionstheoretische und semiotische, und ergänzt sie durch ein breit gefächertes filmwissenschaftliches Vokabular. Schlickers argumentiert, die narratologischen Modellbildungen dienen allgemein zur Erläuterung „fundamentaler Funktions- und Wirkungsmechanismen des Erzählens in allen Medien.“²²²

²¹⁹ Es ist von Semiotikern und Linguisten lange Zeit versucht worden, den Film als Sprache zu betrachten, vgl. u.a. Christian Metz, „Das Kino: langue oder langage?“, in: ders: *Semiologie des Films*, München 1972. Monaco schreibt: „Als Medium ist der Film ein der Sprache sehr ähnliches Phänomen. Er hat keine kodifizierte Grammatik, kein aufgelistetes Vokabular, er hat nicht einmal besondere Gebrauchsregeln, insofern ist er also kein Sprachsystem wie [...] Deutsch.“ Er weist nach, dass die Bezeichnung „Film als Sprache“ metaphorisch gebraucht werden muss: „Der Film kann [...] in gewisser Weise [da Kommunikationssystem] eine Sprache sein, aber ist ganz sicher kein Sprachsystem.“ Deshalb eigne sich „wie die Linguistik [...] die Semiotik nicht besonders gut dafür, den vollständigen metaphysischen Sinn ihres Gegenstandes zu beschreiben“, vgl. Monaco, *Film verstehen*, S. 61.

²²⁰ Die US-amerikanische Forschung begann deutlich früher als die deutsche, sich mit der Filmadaption zu beschäftigen. Auch wenn hier der Fokus mehr auf den Unterschieden zwischen den beiden Medien liegt - denn die US-amerikanische Auffassung von der Verfilmung, ist, wie in Kapitel 3.3 angemerkt, mit weitaus weniger Vorurteilen belastet als die europäische - so ist vom wissenschaftlichen Standpunkt aus eine „Literarisierung“ der Verfilmung noch bis ins 21. Jahrhundert zu verzeichnen. Auch der US-amerikanischen Forschung fehlt eine einheitliche Theorie.

²²¹ Schlickers, *Verfilmtes Erzählen*, S. 375-376.

²²² Ebd., S. 31.

„Methodisch ist die Anwendung literaturtheoretischer Kategorien dadurch gerechtfertigt, daß der Spielfilm als Erzählform analog zur sprachlich-literarischen Kommunikation des literarischen Erzähltextes funktioniert.“²²³

Zweifelsohne sind einige von Schlickers Thesen mittlerweile überholt, doch ihr Konzept der Gegenüberstellung literarischer und filmischer Erzählinstanzen wird auch in der vorliegenden Arbeit eine große Rolle spielen.

Der erzähltheoretische Ansatz zur Betrachtung von Literaturverfilmungen und auch Filmen im Allgemeinen wird heutzutage noch durch die Tatsache legitimiert, dass viele Kunstarten (Literatur, Malerei, Film) das Erzählen als Gemeinsamkeit haben. Ob im Roman, in der Oper, im Ballett oder im Film, die Story bleibt trotz Medienwechsel und verschiedenartiger Interpretationen bestehen: „Solange die Story intakt bleibt, ist sie in jedem Discourse erkennbar.“²²⁴ Ein markantes Beispiel für diese mediale Ausweitung ist die Arbeit der Hamburger Narratologen.²²⁵ Markus Kuhn verfolgt diese medienkomparatistische Linie in der wohl bis dato ausführlichsten und aktuellsten erzähltheoretisch motivierten Arbeit zu Filmadaptionen von 2011.²²⁶ Sein filmnarratologisches Konzept ist für alle Filmarten gedacht, nicht nur für Literaturverfilmungen, er bezeichnet die deskriptive Filmnarratologie als „sinnvolle Basis für inter- und transmediale Forschungen.“²²⁷ Das Modell berücksichtigt die multimediale Realität, stützt sich auf narrative Erkenntnisse Genettes, nicht ohne auf Mängel vorheriger filmnarratologischer Analysen hinzuweisen und Anregungen zu ihrer Beseitigung zu liefern, und wird für die Methodik der vorliegenden Arbeit von großem Nutzen sein. Anders als die meisten seiner Kollegen hat Kuhn nicht ein bis zwei Filmbeispiele, er berücksichtigt ca. 250 Filme in seiner Arbeit,²²⁸ wobei selbstverständlich keine in die Tiefe gehenden Analysen betrieben werden können - seine Filmbeispiele dienen der Veranschaulichung seiner Methode.

Die Notwendigkeit einer wie oben geschilderten Filmnarratologie besteht weiterhin. Doch auch die bisher sicher vollständigste Analyse auf diesem Gebiet lässt nichtdestotrotz

²²³ Ebd. Die filmwissenschaftlichen Analysemethoden allein erweisen sich laut der Autorin als „wenig nutzbar, da die Filmwissenschaft meist nicht die Vergleichbarkeit literarischen und filmischen Erzählens in den Blick nimmt,“ vgl. ebd., S. 374.

²²⁴ Reetz, Jana, *Literaturverfilmung als Interpretation der Vorlage: eine exemplarische Analyse der Jane-Austen-Adaption Clueless*, Hamburg, 2008, S. 23.

²²⁵ <http://www.icn.uni-hamburg.de>.

²²⁶ Kuhn, *Filmnarratologie*, S. 201.

²²⁷ Ebd., S. 6. Zur Definition der Transmedialität bei Rajewsky, auf welche diese Arbeit sich stützt, vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, S. 206.

²²⁸ Vgl. Kuhn, *Filmnarratologie*, S. 10, Anm. 2.

vieles außer Acht – sie schenkt intermedialen Vorgängen nicht genügend Beachtung, sie lässt eine Reihe filmspezifischer Aspekte außer Acht, welche die Filmwissenschaftler ausführlicher aufbereitet haben; auch eine mangelnde Konzentration auf die *histoire*-Ebene ist zu verzeichnen, welche sowohl für die Analyse von Filmen mit originalem Drehbuch als auch für Literaturverfilmungen ein Verlust ist. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das filmnarratologische Modell sich zwar sehr gut zur Analyse von Filmen und Verfilmungen eignet, sie sich aber durch ihren strengen erzähltheoretischen Fokus selbst beschränkt.²²⁹

Eugenio Spedicato wendet sich in seinen beiden 2008 erschienenen Werken *Literaturverfilmung als Äquivalenz-Phänomen* und *Literatur auf der Leinwand* gegen den in den Untersuchungen von Irmela Schneider, Helmut Kreuzer, Klaus Kanzog und Michaela Mundt postulierten Analogie-Begriff für die Verfilmung und argumentiert, es gehe bei dem Adaptionvorgang nicht um Ähnlichkeitsbeziehungen sondern eine „adäquate Transposition.“²³⁰ „Das zweite System ist eine Transposition des ersten; während dieser Transposition wurde der Rahmen verändert, aber die Substanz wurde beibehalten.“²³¹ Er weist nach, dass diese Substitution eines Elementes durch ein anderes qua Äquivalenzprinzip vollzogen würde. Dies bringe „semantische Gleichwertigkeit, wenn nicht gar Bereicherung und Horizonterweiterung mit sich.“²³² Diese Betrachtungsweise hebt die Literaturverfilmung aus der sie herabsetzenden erzähltheoretisch motivierten Perspektive heraus, welche die literarische Vorlage stets als überlegen ansieht. Spedicatos Ansatz ist entgegen anderen narrativikzentrierten Untersuchungen auf der *histoire*-Ebene angesiedelt, und zur Unterstützung seiner Analysen verwendet er Drehbuchzitate. Auch intermediale und filmwissenschaftliche Vorgänge werden bei Spedicato angeschnitten, jedoch mangelt diesen Ausführungen an Deutlichkeit und Präzision.

²²⁹ Dass ein allzu ambitionierter erzähltheoretischer Ansatz („längst überfälliges, stringent deduktiv hergeleitetes wissenschaftliches Fundament“) durchaus auch scheitern kann, beweist Stefan Volk mit seiner 2010 erschienenen Monografie *Filme lesen*. Da „[a]usdrücklich nicht beabsichtigt [...] wird, anhand der ausgewählten Literaturverfilmungen einen konkreten praktischen Vergleich durchzuführen“, ist die Frage sehr wohl gerechtfertigt, was dann an der Wiedergabe der allbekannten Story-Diskurs-Dualität in Roman und Film neu sein soll, vgl. Volk, *Film lesen*, S. 12.

²³⁰ Vgl. Eugenio Spedicato, „Literaturverfilmung als Äquivalenz-Phänomen“, S. 83-84. Spedicato beruft sich in seinen Schriften auf die Textlinguistik, indem er Verfilmungen als „intermediale Übersetzungen“ bezeichnet und ihre Analyse Übersetzungskriterien unterwirft. Er plädiert für das Verständnis von Verfilmungen als „Interpretationsfilmen“, der Akt des Verfilmens sei ein „idealiter Dialog“ und eine Verhandlung des Regisseurs mit dem Autor der Vorlage. Vgl. ebd., S. 7-8.

²³¹ Ebd., S. 85.

²³² Vgl. ebd., S. 86-87. Tut sie dies nicht, so Spedicato, „täte man gut daran, nicht von Literaturverfilmung zu sprechen.“ Dieser Ansicht wird in der vorliegenden Arbeit widersprochen, vgl. Kapitel 3.2.4.

Sehr eindringlich wird der Leser der 2006 erschienen Monografie *Erzähltext und Spielfilm* von Ulrike Schwab der Notwendigkeit gewahr, Medienwissenschaft mit Literaturwissenschaft für die Bearbeitung von Literaturverfilmungen zu kombinieren - ihre Arbeit steht auf der Schwelle zwischen den beiden Disziplinen. Die Autorin hebt die Wichtigkeit des Drehbuchs heraus – ein Umstand, welcher in der vorliegenden Arbeit mit Nachdruck unterstützt wird.²³³ Schwab schenkt der *histoire*-Ebene in ihren Analysen große Aufmerksamkeit. So weitet sie Baruch Hochmanns Modell aus *Character in Literature* auf filmische Charaktere aus, welches jedoch mit seinen acht Gegensatzpaaren sehr verwirrend anmutet.²³⁴ Bei der filmischen Handlungsanalyse nimmt sie die klassische, starre Unterteilung des Handlungsaufbaus in „Konflikt, Spannung und Lösung“ auf.²³⁵ Durch die Rückführung der „gesamten us-amerikanischen [sic] und [...] meisten andernorts produzierten Spielfilme“ auf „ein narratives Grundmuster“²³⁶ schränkt sie ihre Sicht zu sehr auf sog. ‚kommerzielle‘ Filme ein. Schwabs Analysen teilen sich in zwei Bereiche, die sie als die ‚interne‘ und ‚externe Sicht‘ benennt. Erstere betrachtet „Struktur, Charakter und Atmosphäre“,²³⁷ zweite Rezeptions- und Produktionsbedingungen. Auf diese Zweiteilung wird in der vorliegenden Arbeit verzichtet, denn es wird ein einheitliches Modell angestrebt, in welches gleichzeitig sowohl inhaltliche und formale Faktoren als auch jene der Produktionsseite einfließen sollen.

3.4.2. Medienwissenschaft

Die deutsche Medienwissenschaft entstand in den 1970er Jahren und wandte sich im Bereich Film vor allem der Frage nach einer Filmsprache zu.²³⁸ Knut Hickethier, einer ihrer wichtigsten Vertreter, ist Befürworter der hermeneutischen integrierenden Filmanalyse, dies formuliert er in seiner *Film und Fernsehanalyse*:

Wenn hier ein eher integrierender als die Differenzen betonender Ansatz vertreten wird, dann vor allem deshalb, weil es in der gegenwärtigen filmanalytischen Praxis nach wie vor schwierig scheint, in audiovisuellen Produkten Sinnzusammenhänge zu

²³³ Autoren, die sich der Analyse von Literaturverfilmungen widmen, ziehen Filmzitate meist gar nicht heran oder beschränken sich darauf, die Zeiteinheit anzugeben, in der das Zitat im Film getätigt wird. Spedicato verwendet Drehbücher punktuell.

²³⁴ Vgl. Schwab, *Erzähltext und Spielfilm*, S. 123-130.

²³⁵ Ebd., S. 107-114.

²³⁶ Ebd., S. 102. Die Anwendung der klassischen, dreiaktigen Spielfilm-Struktur wird in der vorliegenden Arbeit verworfen, da sie auf viele, unter anderem auch die hier behandelten Filme nicht zutrifft. Vgl. ebd., S. 109 ff.

²³⁷ Die strukturellen Analysen der filmischen Erzählung sind eher oberflächlich und bleiben hinter denen von Schlickers oder Kuhn weit zurück.

²³⁸ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 2.

erkennen und zu beschreiben, die sich auf unterschiedliche Zeichenebenen (Bild, Ton, schauspielerische Darstellung, Szenerie, Montage etc.) zugleich beziehen.²³⁹

Diese Art der Analyse, welche große Parallelen zu literaturwissenschaftlichen Methoden aufweist, lässt sich in fünf Schritte zusammenfassen – ein „erstes Verständnis“, die Darlegung einer Auslegungshypothese, die eigentliche Analyse, die Erschließung des Kontexts und schließlich einer Zusammenfassung der Befunde.²⁴⁰ Dies ist eine sinnvolle Herangehensweise, denn sie berücksichtigt sowohl den Inhalt des Films als auch seine Produktion und Rezeption; Hickethiers *Film- und Fernsehanalyse* leistet somit die eigentliche Basis für jede Auseinandersetzung mit dem Medium Film. Leider lässt sie wenig bis keinen Raum für einen Vergleich mit der literarischen Vorlage oder für die Untersuchung anderer intermedialer Aspekte, die Literaturverfilmung ist auch nicht das primäre Zielobjekt dieser Analysemethodik.

In seinem Aufsatz „Kunstwissenschaft – Medienwissenschaft. Methodische Anmerkungen zur Filmanalyse“ von 1990 entwirft Helmut Korte eine systematische Filmanalyse. Die traditionell geisteswissenschaftlichen, hermeneutischen Ansätze hält er für subjektiv,²⁴¹ auch der rezeptionsästhetische Ansatz sei „unbefriedigend.“²⁴² Daher plädiert der Autor dafür, nach der Niederschrift eines ersten Eindrucks von einem Film,²⁴³ ein Filmprotokoll zu erstellen, indem die einzelnen Einstellungen nummeriert, Kameraaktivitäten festgehalten, Bildinhalte wiedergegeben, Einstellungslängen notiert und Töne beschrieben werden sollen.²⁴⁴ Aufgrund des Aufwandes und der Tatsache, dass das Protokoll „nicht zwangsläufig in einem adäquaten Verhältnis zu den daraus ableitbaren oder abgeleiteten Erkenntnissen steht“, schlägt Korte vor, diese nur auf ausgewählte, als entscheidend erachtete Filmszenen anzuwenden.²⁴⁵

²³⁹ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 33.

²⁴⁰ Ebd., S. 34-35. Kanzog schlägt außerdem vier Schritte zum Übergang von einer Beschreibung zur Interpretation vor, s. Kanzog, Klaus, *Einführung in die Filmphilologie*, München, 1991, S. 152 ff.

²⁴¹ Vgl. Korte, „Kunstwissenschaft - Medienwissenschaft“, S. 23-24.

²⁴² Vgl. ebd., S. 25.

²⁴³ Vgl. ebd., S. 40.

²⁴⁴ Vgl. ebd., S. 29-30. Auch Faulstich plädiert für das Filmprotokoll, vgl. Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn: Fink, 2005, S. 67-76.

²⁴⁵ Vgl. Korte, „Kunstwissenschaft - Medienwissenschaft“, S. 30.

Gegenüber dem „unhandlichen“ und „unübersichtlichen“ Einstellungsprotokoll seien ein Sequenzprotokoll²⁴⁶ oder eine Sequenzgrafik²⁴⁷ laut Korte „überschaubar“ und kurz. Hierfür muss eine Segmentierung des Handlungsverlaufs vorgenommen und der Film tabellarisch und stichwortartig in Handlungseinheiten, welche durchaus mehrere Einstellungen umfassen können, eingeteilt werden.²⁴⁸ Dies soll im Anschluss an die Wiedergabe des Inhalts und der Form des Films mit zumindest punktueller Einbindung des Filmprotokolls geschehen.²⁴⁹

Nun folgt eine Reihe von Methoden, zwischen denen der Untersuchende selbst wählen muss. Genauer als das Sequenzprotokoll oder die Sequenzgrafik sind das Einstellungsprofil²⁵⁰ und die Einstellungsgrafik. Ersteres wertet Korte wieder mit einem „erheblichen Zeitaufwand“ und „einer gewissen Unübersichtlichkeit und damit einem erschwerten interpretatorischen Zugriff“ herab.²⁵¹ Die Einstellungsgrafik zieht der Autor vor, da sie auf Einstellungsgrößen verzichtet und damit „praktikabler“ schein.²⁵² Hinzu kommt die Schnittfrequenzgrafik, die die Anzahl von Schnitte pro Sequenz respektive Schnitte pro Zeiteinheit darstellt.²⁵³ Auch hier räumt der Autor erneut ein, die erste Variante sei „nur bedingt vom Leser nachvollziehbar“, da die Sequenzeinteilung durch „Voreinschätzung“ des Films getroffen würde.²⁵⁴

²⁴⁶ Bestehend aus Nummer, Foto, Zeitangabe und Beschreibung. Vgl. auch Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 76-83. Ein Film lässt sich in mehrere Handlungseinheiten, Sequenzen genannt, unterteilen, die jeweils aus mehreren Einstellungen bestehen können. Die Sequenzen lassen sich inhaltlich bestimmen – es gibt einen eindeutigen Handlungszusammenhang, „der sich begründbar innerhalb der fortlaufenden Einstellungsabfolge eingrenzen lässt,“ s. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 146-147. Generell wird zwischen drei Typen von Sequenzen unterschieden – der Szene, die keine Auslassungen beinhaltet, also bei der eine Einheit des Geschehens vorhanden ist; die gewöhnliche Sequenz, bei der kleine Auslassungen vorkommen und die Episodensequenz, welche sich aus einzelnen Episoden zusammensetzt, vgl. Hickethier, ebd.

²⁴⁷ „Dazu werden bei konstanter Vertikalachse auf der Horizontalen je nach gewähltem Maßstab [...] die aufeinanderfolgenden Sequenzen (untere Zeile) und gegebenenfalls die ihnen zugeordneten Subsequenzen (obere Zeile) in ihrer Länge notiert.“ Vgl. Korte, „Kunstwissenschaft - Medienwissenschaft“, S. 32, vgl. Abb. S. 33.

²⁴⁸ Vgl. Korte, „Kunstwissenschaft - Medienwissenschaft“, S. 31-32. Eine Sequenz ist abgeschlossen, wenn es einen Ort-, Zeit-, oder Figurenwechsel gibt, einen inhaltlichen Wechsel (Ende eines Handlungsstrangs, oder eine Änderung im Stil oder Ton. Vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 76.

²⁴⁹ Vgl. ebd., S. 40. Auch Werner Faulstich und Klaus Kanzog beharren auf der Notwendigkeit des Filmprotokolls, vgl. Faulstich, Werner, *Einführung in die Filmanalyse*, Tübingen, 1998, S. 17 und Kanzog, *Einführung in die Filmphilologie*, S. 135.

²⁵⁰ „Hier wird jede Einstellung auf der Horizontalachse in der Länge (z.B. 1 mm=1 Sec) und die jeweilige Einstellungsgröße auf der Vertikalen angegeben.“ Über der Horizontalachse befinden sich stichwortartige Zusammenfassungen, vgl. Korte, „Kunstwissenschaft - Medienwissenschaft“, S. 32-34.

²⁵¹ Ebd., S. 35.

²⁵² Ebd.

²⁵³ Vgl. ebd., S. 35-36.

²⁵⁴ Ebd. S. 35.

Zu guter Letzt erlauben Zeitachsen und Balkendiagramme bestimmte „auffallende [...] Merkmale“ im Film oder das Auftreten bestimmter Personen zeitlich zu messen.²⁵⁵ Diese können ebenso gut direkt beim Schauen mit Videorecorder oder DVD-Player bestimmt werden. Trotz dieses systematischen Ansatzes konstatiert Korte, dass seine Analyse viel Kreativität erfordere, „um die aufgeführten Instrumente den spezifischen Analyseinstrumenten anzupassen.“²⁵⁶ Dies widerspricht im Grunde seinem mathematischen, Präzision anstrebenden Anspruch.

James Monaco weist nach, dass sich eine Filmeinstellung in mehrere Teile gliedern kann, sodass sie kein einzelnes „Stück“ Film darstellen muss.²⁵⁷ So folgert er, dass der Film „von einem kontinuierlichen System abhängt, in dem wir keine Grundeinheit erkennen können und die wir daher nicht quantitativ beschreiben können.“²⁵⁸ Knut Hickethier lehnt die Protokollierung von Filmen ab – er hält sie „in ihrer Notwendigkeit nicht immer [für] einsehbar“ und betrachtet die Methode als „heimliche Hoffnung, mit dem Protokoll eines Films sich bereits der ästhetischen Struktur des Films in intensiver Weise versichert zu haben.“²⁵⁹ Außerdem sei für ihn die Protokollierung seit der verbreiteten Benutzung der Videorecorder (heutzutage DVD- und Bluray-Player) „nicht mehr plausibel zu begründen“. Stattdessen schlägt der Autor vor, anstatt Protokollen Filmanalysen mithilfe des Rekorders durchzuführen.²⁶⁰

Das Einstellungsprotokoll erscheint in der Tat als unergiebig für die Filmanalyse, denn es bleibt unklar, welchem Erkenntnisinteresse es dienen könnte und es ist, wie Korte selbst ganz richtig bemerkt, mit mehr Aufwand als Erkenntnis verbunden. Die Segmentierung des Films in Form eines Sequenzprotokolls kann zuweilen recht nützlich für einen Handlungsüberblick sein.²⁶¹ Ferner liefern Einstellungsgrafiken oder -profile eine gute

²⁵⁵ Korte, „Kunstwissenschaft - Medienwissenschaft“, S. 38-39.

²⁵⁶ Ebd., S. 40.

²⁵⁷ Monaco, *Film verstehen*, S. 160-161.

²⁵⁸ Ebd., S. 161.

²⁵⁹ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 37.

²⁶⁰ Vgl. ebd., S. 38.

²⁶¹ Die Gegenüberstellung von Dramenszenen Shakespeares und Filmsequenzen Luhrmanns in Jens Thieles Aufsatz „Kiss kiss bang bang.‘ - William Shakespeares Romeo und Julia“ sind sinnvoll, denn der Film *William Shakespeare's Romeo + Juliet* übernimmt die Shakespeare'schen Verse, ist dem Drama ähnlich gegliedert, verändert aber die Spielorte in moderne Schauplätze. Durch die Gegenüberstellung lässt sich der Medientransfer gut beobachten, vgl. Korte, Helmut, *Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*⁴, Berlin: Schmidt, 2010, S. 195-237. Für viele Filme (einschließlich Literaturverfilmungen) ist die Anfertigung von Sequenzgrafiken dagegen völlig unnütz. Faulstich rät zum Sequenzprotokoll, um Filme mit gleichen Handlungsmustern gegenüberzustellen, vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 82-83.

Übersicht über den Filmaufbau, ebenso wie die Schnitthäufigkeit, doch nur, wenn sie punktuell angewendet werden.²⁶² Die Schnitthäufigkeit in einem Film beispielsweise, „die mit der vom Betrachter erlebten [Spannung] keineswegs übereinstimmen muß,“²⁶³ kann auch durch genaues Betrachten festgestellt und gegenüber der ersten flüchtigen subjektiven Erfahrung abgegrenzt werden,²⁶⁴ ohne dass ein Protokoll dafür angefertigt wird. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass all die soeben skizzierten Maßnahmen als Ergänzung und Erleichterung, keineswegs jedoch als einzige Mittel und Wege einer Filmanalyse verwendet werden sollten.

In den letzten Jahrzehnten wurde außerdem die computergestützte Filmanalyse als filmanalytische Praxis erprobt.²⁶⁵ Hier werden einige Schritte der zuvor erläuterten systematischen Filmanalyse automatisiert, um die quantitative Auswertung zu erleichtern – so speichert ein Computer Informationen zu einzelnen Einstellungen.²⁶⁶ Inwieweit man den Computer in die Filmanalyse eindringen lassen sollte, hängt immer von den Fragestellungen und Erwartungen ab. Dass der Film, wie jede andere Kunst, sich letztendlich immer einem technisierten analytischen Zugang verwehren wird, legt bereits Sabine Schlickers deutlich dar, wenn sie schreibt, dass „der Film ein ko- und kontextsensitives semiotisches Zeichensystem mit narrativen Strukturen darstellt, das nur im übersummativen Ganzen erschließbar ist.“²⁶⁷

Die Handlungsanalyse bleibt, wie oben nachgewiesen wurde, schematisch. Auch weist die filmwissenschaftliche Figurenanalyse viele Mängel auf. Werner Faulstich schreibt, dass aufgrund der kürzeren Erzählzeit von Filmen diese meist nicht so viele Figuren vorstellen könnten wie Romane, auch „[tut sich] der Film [...] schwerer damit, Figuren in den Mittelpunkt zu stellen und allzu ausführlich und differenziert zu charakterisieren.“²⁶⁸ Dies trifft oft zu, viele Filmfiguren sind jedoch psychologisch sehr ausgereift und in ihrer Deutung äußerst kompliziert. Auch wenn filmisch die Innensicht auf Figuren nicht so stark offengelegt

²⁶² Knut Hickethier befürwortet den Einsatz von Sequenz- und Einstellungsprotokollen, zu Letzteren schreibt er: „Einstellungsprotokolle sollten [...] dort angefertigt werden, wo Irritationen über das filmische Erzählen entstanden sind, wo bereits eine präzise Frage formuliert ist und Strukturmomente des Films im Detail genauer untersucht und erörtert werden sollen.“ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 38-39.

²⁶³ Korte, „Kunstwissenschaft - Medienwissenschaft“, S. 37.

²⁶⁴ Wobei bemerkt werden muss, dass es wichtiger ist, das vom Betrachter Erlebte festzuhalten, als Fakten über die Schnitttechnik, denn Ersteres ist das, was der Regisseur, der Kameramann u.a. beim Zuschauer zu erreichen suchen. Korte fordert aller Systematik zum Trotz eine Interpretation der Ergebnisse und ihre Überprüfung am Film selbst, vgl. ebd., S. 37-38.

²⁶⁵ Vgl. Korte, *Einführung in die systematische Filmanalyse*, S. 33-34.

²⁶⁶ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 40-41.

²⁶⁷ Schlickers, *Verfilmtes erzählen*, S. 26.

²⁶⁸ Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 97. Der Autor räumt jedoch selbst ein, dass die sog. dynamischen Filmfiguren durchaus einen psychologischen Wandel erleben können, vgl. ebd., S. 101-102.

werden kann, so können sie dennoch aufgrund ihres Auftretens, ihrer Handlungen, ihrer verbalen und non-verbalen Kommunikation, ihres Aussehens und des Settings charakterisiert werden. Nicht nur für Literaturverfilmungen ist eine ausführlichere und von starren Zuweisungen losgelöste Figurenanalyse von Nöten – auf die statischen Unterteilungen in „Held“, „Protagonist“, „Haupt-“, und „Nebenfigur“²⁶⁹ wird hier daher verzichtet.²⁷⁰ Auf Faulstichs Einwand zur Besetzung einer Rolle mit einem bestimmten Schauspieler und die damit verbundenen filminternen und rezeptionsbedingten Zusammenhänge wird im folgenden Kapitel näher eingegangen.²⁷¹

Der filmwissenschaftliche Zweig der Medienwissenschaft fokussiert seinen Blick auf die medialen Besonderheiten des Films, auf seine Technik, seine Bildsprache und vieles mehr, um ihn von der Literatur deutlich abzugrenzen. Damit verbunden ist eine Nichtbeachtung oder gar Abwertung der Literaturverfilmung, auch in nicht-literaturbasierten Filmen werden literaturbezogene Aspekte von Film- und Medienwissenschaftlern möglichst ausgeblendet.²⁷² Die hermeneutisch motivierte, „subjektive“ Analyse der Literaturwissenschaft wird oftmals stark kritisiert und ein objektiverer „wissenschaftlicher“ Zugang gefordert, der, wie bereits ausgeführt, oftmals unerreicht bleibt.

3.4.3. Intermedialitätstheorie

Die Intermedialitätsforschung untersucht verschiedene Typen von Medienrelationen - Thematisierungen, Nachahmungen, Grenzüberschreitungen und Verschmelzungen, und legt die Mediengrenzen oder die Herausbildung neuer medialer Formen fest. Dieser von Literatur- und Medienwissenschaftlern begründete Forschungszeit ermöglicht es, „eine Vielzahl verwandter Phänomene, die in der Regel bislang getrennt untersucht wurden, erstmals synoptisch zu sehen“ und die Rezipienten überhaupt erst für solche Phänomene zu sensibilisieren,²⁷³ welche in den 2010er Jahren „derart geläufige Verfahren“ sind, „dass sie meist unbewusst und unmerklich vollzogen werden.“²⁷⁴ Die Intermedialitätsforschung als

²⁶⁹ Vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 97.

²⁷⁰ Für viele Filme, beispielsweise einige Hollywood-Produktionen, dürften einige dieser Modi durchaus gelten. Für Literaturverfilmungen, die die Komplexität ihrer Vorlage extrem verflachen, ebenfalls. Für komplexe Filme wie die Buñuels ist so ein Raster meist kontraproduktiv.

²⁷¹ Vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 102.

²⁷² Das bedeutet jedoch nicht, dass die erzählerische Funktion des Films negiert wird, vgl. bspw. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 129-143.

²⁷³ Wolf, „Intermedialität - ein weites Feld“, S. 187.

²⁷⁴ Simonis, *Intermediales Spiel im Film*, S. 31.

Schirmherrin verschiedenster medialer Phänomene ist somit wichtiger Bestandteil der Literatur-, Medien- und Kunstwissenschaft. Die intermedialen Untersuchungen weisen sowohl in ihrer Vorgehensweise als auch in der Wahl der zu untersuchenden Medien einen literaturwissenschaftlichen Schwerpunkt auf.

Es gibt mittlerweile eine große Menge an Publikationen, welche sich der Intermedialität widmen. Da wären zuallererst die theoretischen und viele Medienphänomene besprechenden Sammelbände wie *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*²⁷⁵ oder *Intermedialität – Analog / Digital: Theorien, Methoden Analysen*²⁷⁶ zu nennen, welche neben (teilweise diffusen und sich widersprechenden) Definitionen auch konkrete Beispiele anhand von verschiedenen Medienarten geben; interessant sind hierbei vor allem die Untersuchungen zur digitalen Intermedialität im zweitgenannten Band. Aus theoretischer Sicht hat Irina Rajewsky, wie eingangs erwähnt, die bisher vollständigste Monographie zur Untersuchung intermedialer Phänomene herausgeben. Ihr Fokus liegt vor allem auf der Einbeziehung der von Literatur ausgehenden intermedialen Bezüge (etwa Ekphrasis, ‚filmische‘ Schreibweise oder ‚Musikalisierung‘ von Literatur) in einem als Ganzes gefassten Phänomenbereich, ohne das Aufsplintern in jeweilige Disziplinen; mit ihrem Intermedialitätskonzept plädiert sie für eine alle Geisteswissenschaften übergreifende Intermedialität.²⁷⁷ Mit dem Fokus auf literarische Intermedialität klammert Rajewsky andere Medien in ihrem komplexen Intermedialitäts-Schaubild²⁷⁸ aus, den Großteil ihrer Parameter erklärt sie anhand von Literatur-Beispielen, wenngleich diese durchaus auf andere Medien ausgeweitet werden können (und sollen). Außerdem fehlen ihrer Arbeit Verweise auf die interpretatorische Seite der intermedialen Phänomene.

Ferner gibt es Werke zu spezifischen Arten von Intermedialität - für das vorliegende Vorhaben sind natürlich jene interessant, welche die Relation von Literatur und Kino behandeln, wie *Literatur intermedial* (1995), *Kino-/RoMania* (1999) oder *Literary Intermediality* (2007). Andere Sammelbände widmen sich der Intermedialität im Hinblick auf ein Thema, einen Autor oder eine Epoche, zu den für die vorliegenden Literaturverfilmungen

²⁷⁵ Hg. v. Jörg Helbig, Berlin: Schmidt, 1998.

²⁷⁶ Hg. v. Joachim Paech, Jens Schröter, München: Fink, 2008.

²⁷⁷ Wolfs und Rajewskys Ansätze überschneiden sich vielfach, doch wird im Folgenden lediglich auf Rajewskys Ausführungen Bezug genommen, da ihre Arbeit ausführlicher und systematischer und besser geeignet ist für die vorliegende Fragestellung als die Arbeit Wolfs.

²⁷⁸ Vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, S. 157. Da Rajewskys literarische Beispiele teilweise nicht nur schwer nachvollziehbar, sondern noch schwerer wiederzugeben sind, wird hier, wenn notwendig, versucht, ihre Kategorien mit Beispielen anderer Medien, vor allem filmischer, zu bereichern. Vgl. 3.5.2., Anm. 342 und 344.

relevanten Bänden zählen *Luis Buñuel: Film – Literatur – Intermedialität* (1994) oder *Intermedialität in Hispanoamerika: Brüche und Zwischenräume* (2007). Beide Arten von Publikationen erhalten eine generelle Einführung mit einer (zumeist oberflächlichen) Definition von Intermedialität, welche in den darauf folgenden analytischen Aufsätzen jeweils unterschiedlich interpretiert wird. Bei der Gegenüberstellung der Literaturvorlagen und ihrer Verfilmungen steht zumeist der inhaltlichen Wandel im Vordergrund, wobei dem *discours* eher weniger Beachtung geschenkt wird. Ausführlicher und systematischer als die zuletzt genannten Werke gehen die drei Sammelbände *Literature and Film* von Robert Stam und Annette Simonis' Sammelband *Intermediales Spiel im Film* vor. Mit ihrem starken literaturwissenschaftlichen Fokus schaffen es jedoch jene Sammelbände kaum, die intermediale Natur der Literaturverfilmung methodologisch zu fassen.

Ogleich die Intermedialität also vielfach bearbeitet wurde, fehlen ihr auch heute noch wichtige Instrumentarien, welche vor allem für das Anliegen dieser Arbeit von Nutzen wären. Die etwas in Vergessenheit geratene und doch so wichtige Literaturverfilmung wurde aus intermedialer Sicht noch keines Schemas bedacht, welches die Einwirkungen der literarischen Vorlage gebührend beleuchten könnte, wohl, weil sie ein vergleichsweise ‚altes‘ Phänomen ist, auch, weil filmische Intermedialität systematisch schwer zu fassen ist. Dieser Umstand ist bedauerlich, wird doch oft festgestellt, in unserer Zeit herrsche ‚Hochkonjunktur‘ der filmischen Intermedialität.²⁷⁹

3.4.4. Desiderat

Die Gegenüberstellung in Kapitel 3.3. hat gezeigt, dass die Literatur und der Film, trotz vieler Ähnlichkeiten, aus historischen, medialen und rezeptionsbedingten Blickpunkten gesehen sehr unterschiedlich sind. Und die wissenschaftlichen Herangehensweisen an sie weichen konsequenterweise voneinander ab – bei Romanen werden vor allem der Inhalt, der Stil und der historische Hintergrund bearbeitet. Beim Film sind neben Sujet, Stil und Hintergrund auch das Schauspiel, die Ausstattung, die Drehorte etc. zu beachten. Während beim Roman der Fokus auf der Sprache liegt, sind filmische Dialoge nur ein kleiner Teil der Analyse – Musik, Töne und non-verbale Kommunikation können diesen in den Untersuchungen gleichberechtigt sein.

²⁷⁹ Simonis, *Intermediales Spiel im Film*, S. 33.

Aus den obigen Ausführungen zur problematischen wissenschaftlichen Stellung des Genres Literaturverfilmungen und ihrer noch nicht hinreichend fächerübergreifenden Thematisierung ergibt sich, dass sich die theoretischen Zugänge zu dieser Art von Filmen als kompliziert erweisen. Ulrike Schwab verwirft die bisher fruchtbarste Analyserichtung, die Literarische, für die Adaption:

Die Literaturwissenschaft hat ihre Theorien, Methoden und Normen an literarischen Produkten entwickelt. Ihr Instrumentarium kann folglich auch nur literarischen Produkten adäquat und nur für diese gültig sein.²⁸⁰

Die Medienwissenschaft verzichtet weitgehend auf die interdisziplinäre Arbeit mit der Narratologie, andererseits verfügt sie dennoch nicht über genügend filmspezifische Methoden, um gänzlich ohne sie auszukommen.²⁸¹ Aus diesen Gründen hat sich für die filmische Literaturadaption noch keine Methodik entwickelt.²⁸²

Franz-Josef Albersmeier geht von der Unmöglichkeit einer einzigen, allgemeingültigen Analysetechnik aus:

Zwar gibt es zahlreiche Versuche, Literaturverfilmungen typologisch zu fassen, doch muß jede Typologie angesichts der unbegrenzten Differenziertheit empirisch nachweisbarer Formen von Verfilmungen ebenso lückenhaft wie normativ-abstrakt bleiben.²⁸³

Knut Hickethier vertritt dieselbe Meinung und zieht eine Parallele zwischen der Literatur- und der Filmanalyse:

So wie in der Philologie die Interpretation der großen Werke der Literatur von Generation zu Generation neu geleistet werden muß und sich die Interpretierenden in der Literatur selbst wiedererkennen und über die Auseinandersetzung mit ihr sich selbst definieren, so ist auch Film- und Fernsehanalyse im Prinzip eine sich historisch verstehende Arbeit, die zu immer neuer Überprüfung der Analyse-Ergebnisse und Interpretationen herausfordert.²⁸⁴

Laut Hickethier ist die Filmanalyse daher stets „revisionsbedürftig.“²⁸⁵ Aufgrund dessen plädiert der Autor auch für die „Vielfalt der Methoden,“ „so daß aus der Synthese der

²⁸⁰ Schwab, *Erzähltext und Spielfilm*, S. 44.

²⁸¹ Vgl. Schlickers, *Verfilmtes Erzählen*, S. 24.

²⁸² Vgl. Bohnenkamp, *Literaturverfilmungen*, S. 18.

²⁸³ Albersmeier, *Theater, Film und Literatur in Frankreich*, S. 172.

²⁸⁴ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 28-29.

²⁸⁵ Ebd., S. 29.

verschiedenen Ansätze ein umfassendes Bild des Films [...] entsteht,“ jedoch nicht für eine „Methodenkombination.“²⁸⁶

Diesen Kommentaren zum Trotz will die vorliegende Arbeit versuchen, ein einheitliches und methodenkombinatorisches Modell zu entwerfen. Hickethiers Parallelstellung mit der Literaturwissenschaft ist sehr schlüssig – auch bei der Literaturverfilmung gibt es nicht die ‚eine‘ Methode, es muss stets nach dem Text, dem eigenen Erkenntnisinteresse, den Gegebenheiten etc. gefragt werden. Doch geistes- und kulturwissenschaftlichen Ansätze aus über dreißig Jahren belegen, dass ein Modell für filmische Adaptionen ein Desiderat darstellt und gleichzeitig zeugen sie von der Unmöglichkeit, es zu realisieren. Dies kommt insbesondere daher, dass die zuvor beschriebenen wissenschaftlichen Ansätze allein unmöglich fähig sind, alle sich bei Literaturverfilmungen stellenden Fragen zu beantworten.

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Literaturverfilmungen sollte von einer Gleichwertigkeit zwischen Roman und Film ausgehen, folglich sollten in jener Methode beide Medien aus jeweils zwei Perspektiven betrachtet und dabei die Darstellungs- und Wahrnehmungsmechanismen dieser beiden Medien herangezogen werden.²⁸⁷ Da die Literaturverfilmung per se ein Hybridmedium darstellt, ist es naheliegend, in der Methodenkombination Ansätze einer Lösung für das methodologische Problem zu suchen. Das Modell muss, abhängig von Erkenntnisinteresse selbstverständlich modifiziert werden und bleibt so inhaltlich und formal wandelbar.

Solch eine Zusammenfassung von mehreren geisteswissenschaftlichen Teilbereichen ist zweifellos nicht neu - meistens werden, wie zuvor skizziert, ein literaturzentrierter und ein filmwissenschaftlicher Ansatz kombiniert, in einigen Fällen kommen rezeptionsbezogene Erkenntnisse hinzu – wie beispielsweise bei Sabine Schlickers oder Markus Kuhn. Doch diese methodenkombinatorischen Arbeiten beinhalten auch methodologische Schwierigkeiten, wie das Überbewerten der syntaktischen Merkmale gegenüber den semantischen oder die Schwierigkeit ihrer Anwendbarkeit. Auf diese Faktoren will vorliegende Arbeit ein besonderes Augenmerk legen.

Die Koppelung dieser Paradigmen soll in der vorliegenden Arbeit aus dem intermedialen Standpunkt heraus erarbeitet werden - jegliche Beschäftigung mit der

²⁸⁶ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 30.

²⁸⁷ Vgl. Albersmeier, *Theater, Film und Literatur in Frankreich*, S. 172-173.

Literaturverfilmung ist stets eine intermediale Angelegenheit, denn bei der Verfilmung haben wir es mit der Transposition eines Mediums in ein anderes zu tun. Eine Literaturverfilmung kann alle drei Kriterien der Intermedialität nach Rajewsky enthalten – sie ist erstens stets ein Phänomen des Medienwechsels und zweitens immer ein Hybridmedium. Die filmische Adaption kann außerdem alle Arten der in 3.2.3. angedeuteten intermedialen Bezüge zu unterschiedlichen Mediendispositiven enthalten. Daher versteht sich das Modell der vorliegenden Arbeit als ein per se intermediales.

3.5. Analysemodell für Literaturverfilmungen

Das hier vorgestellte Modell wird, wie in 3.4.4. erwähnt, dem dreistufigen Modell Irina Rajewskys entlehnt, das sich aus intermedialen Bezügen, Medienkombination und Medienwechsel zusammensetzt. Wie herausgearbeitet wurde, ist das wichtigste Verbindungsstück zwischen Roman und Film ihr Sujet / ihre Story. Daher ist es sinnvoll, die Analyse mit dem narratologischen Teil zu beginnen - mit der *histoire* und dem *discours* der Vorlage und der Verfilmung, wobei im *histoire*-Teil die Inhalte des Romantexts und des Drehbuchs bearbeitet und im *discours*-Abschnitt das literarische und filmische Erzählen verglichen werden sollen. Diese erste Stufe des Analysemodells befasst sich also mit dem Medienwechsel von Roman zum Film. Der zweite Abschnitt vertieft die Untersuchungen, indem er sich, wie im 2. Kapitel dargelegt, dem Einfluss Freuds psychoanalytischer Schriften auf die ausgewählten Romane und Filme widmet. Somit handelt es sich um intermediale Bezüge, Phänomene, welche nicht den Medienwechsel von Roman zu Film und die filmische Medienkombination an sich betreffen, sondern Referenzen mit und ohne ‚Als-ob-Charakter‘ darstellen. Der mediale Reichtum der filmeigenen Gestaltungsmittel, also des Zusammenspiels von Ton und bewegtem Bild soll im darauffolgenden methodischen Teil erklärt werden. Dieser letzte Teil widmet sich der Medienkombination, analysiert er doch die der plurimedialen Literaturverfilmung eigenen Gestaltungsmittel.

3.5.1. Medienwechsel

Zuallererst können Informationen zur Entstehung und Rezeption der zu analysierenden Werke hilfreich sein, um die Hintergründe rund um den Verfilmungshintergrund zu beleuchten. Daraufhin konzentriert sich das Modell auf die *histoire*-Ebene des Romans - die

Hauptaussagen der textuellen Vorlage sollen zusammengefasst, die Protagonisten vorgestellt, der Stil des Autors und der Entstehungshintergrund beleuchtet werden. Die Ergebnisse können je nach der Beschaffenheit der Werke und dem Erkenntnisinteresse stark variieren und es ist dem Analysierenden überlassen zu entscheiden, ob er sein Augenmerk auf semantische Räume, Figurenkonstellationen, sprachliche Besonderheiten oder andere narrative Merkmale richten möchte.

Diese Ergebnisse sollen sodann mit der *histoire*-Ebene der Verfilmung verglichen werden – d.h. die Übernahme oder Modifizierung der Geschichte, von Details wie Schauplätzen, Namen, der Epoche, den Charakteristika der Protagonisten u.v.m. Da es bei Adaptionen um eine inhaltliche Re-Interpretation geht, genügt es nicht, die Verfilmung auf der Oberfläche mit ihrer Quelle zu vergleichen – in diesem Analyseschritt muss (in Teilen) auf das Drehbuch eingegangen werden. Neben der Handlungs- und Dialoganalyse ist die Figurenanalyse von großer Bedeutung.²⁸⁸

Je nach der Nähe der Adaption zu ihrer Vorlage können hier entweder minutiöse Vergleichsstudien der Dialoge durchgeführt oder lediglich einzelne Details hervorgehoben werden.²⁸⁹ Helmut Kreuzer hat fünf Adaptionsarten formuliert - die „Aneignung von literarischem Stoff“, eine „uneigentliche“ Verfilmung, die sich bruchstückhaft an einem literarischen Text bedient, sie ist dabei aber die häufigste ihrer Art.²⁹⁰ Die „Illustration“: eine „gutgemeinte, aber verfehlte Adaption“, da sie die medienspezifischen Unterschiede bei der Transposition nicht bedenke und ein direktes „Übersetzen“ anstrebe.²⁹¹ Die „interpretierende Transformation“- dabei würden Inhalt und Sinn möglichst korrekt in das audiovisuelle Medium übertragen und die neuen medialen Gegebenheiten berücksichtigt. Der Inhalt und die Form der Vorlage würden so modifiziert, dass die Adaption „semiotisch, ästhetisch und soziologisch adäquat“ wirke.²⁹² Die „transformierende Bearbeitung“ tritt ein, wenn die Abweichungen vom Text „aus der Kritik an der Vorlage folgen oder aus einem

²⁸⁸ Siehe z.B. Koch, Thomas, *Literarische Menschendarstellung. Studie zu ihrer Theorie und Praxis*. Tübingen: Stauffenburg, 1991. Die ausführlichste Monografie auf dem Gebiet filmischer Figur ist wohl Jens Eders *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg: Schüren, 2008.

²⁸⁹ Der filmische Umgang mit den Dialogen der literarischen Vorlage ist für viele Werke bedeutungstragend – so übernehmen Shakespeare-Verfilmungen von Kenneth Branagh die kompletten Damentexte, Verfilmungen wie *The Great Gatsby* von 2013 entfernen sich dagegen vollkommen vom literarischen Text und haben somit sehr unterschiedliche Aussagen über ihre literarische Basis.

²⁹⁰ Kreuzer, Helmut, „Arten der Literaturadaption“, in: *Literaturverfilmung*, Gast, S. 27.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Kreuzer, *Literaturverfilmungen*, S. 28.

Wirkungswillen, dem die Vorlage aus historischen Gründen nicht genügen kann.“ Der Vergleich mit der Vorlage bleibe wichtig, auch wenn es auf die Abweichungen mehr ankomme als auf die Übereinstimmung.²⁹³ Die „Dokumentation“ sei die Aufzeichnung von Theaterstücken oder eine speziell für das Fernsehen gedrehte Version, welche dort ausgestrahlt würde. Diese sei für ihn unterhalb aller anderen Adaptionarten einzuordnen, da sie die „ursprüngliche Wirkung notwendig entstellt.“²⁹⁴ Erneut ist in Abhängigkeit von der Beschaffenheit der Werke und des Forschungsvorhabens zu entscheiden, mit welchen dieser Parameter die Gratwanderung zwischen Literaturnähe und –entfernung zu eruieren ist.²⁹⁵

Auf die Analyse der *histoire*-Ebene folgt die Auseinandersetzung mit dem *discours*, also mit der narrativen Bestimmung von Modus, Stimme und Zeit im Roman und Film. Für diesen Schritt gibt es, wie in 3.4.1. gezeigt, sehr gute Orientierungswerke, vor allem sollen hier Sabine Schlickers’ und Thomas Kuhns Monografien und Aufsätze²⁹⁶ verwendet werden, welche nun, sehr stark verkürzt und auf die zu behandelnden Verfilmungen zugeschnitten, wiedergegeben werden.

Parallel zu dem literarischen Kommunikationsmodell muss zunächst eines für den Film entwickelt werden.²⁹⁷ Auf der Senderseite steht auf der 1. Ebene der reale Regisseur mit seinem Team, auf Empfängerseite der reale Zuschauer; auf zweiter Ebene befinden sich der implizite Autor und / oder Regisseur und der implizite Zuschauer – die ersten beiden Ebenen

²⁹³ Kreuzer, *Literaturverfilmungen*, S. 30.

²⁹⁴ Ebd.

²⁹⁵ Sabine Schlickers definiert drei Arten der filmischen Adaption von Literatur – die „Bebilderung“, die ein Drama direkt und meist ohne Einstellungsänderungen aufzeichnet; die frei gestaltete, nur die *histoire* wiedergebende Form und die dazwischen liegende Transposition. Dies ist eine klassische, dreistufige Adaptionunterteilung, die im Grunde zwischen Werktreue, Modifikation und größter Abweichung, oder auch ‚Inspiration‘ unterscheidet. Vgl. Schlickers, *Verfilmtes Erzählen*, S. 15. Eine Literaturverfilmung ist für Eugenio Spedicato entweder eine Reaktivierung oder eine Neugestaltung. Reaktivierung bedeutet eine „detailgetreue Reproduktion [...], die jede Aktualisierung oder zeit-räumliche Verschiebung vermeidet“; eine Neugestaltung ist eine freiere Interpretation. S. Spedicato, *Literatur auf der Leinwand*, S. 15. In seiner Monografie *Literatur auf der Leinwand* setzt der Autor das Begriffspaar mit Adaption und Innovation gleich: „Adaption bedeutete Präservation in der medialen Veränderung, die meistens mit Angleichung, Komprimierung und Visualität-Matching identisch ist, während Innovation auf Amplifikation, auf den Einbau von neuen Textsinnkonzepten ins alte Gefüge des Prätextes hindeutet, um ihn zu glossieren oder durch Adjunkte zu ergänzen.“ Vgl. Spedicato, *Literaturverfilmung*, S. 83-88.

²⁹⁶ Neben *Verfilmtes Erzählen* und *Filmnarratologie* sollen auch Schlickers’ und Kuhns Essays „Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature“ und „Film Narratology: Who Tells? Who Shows? Who Focalizes? Narrative Mediation in Self-Reflexive Fiction Films“, in: *Narratologia: Point of View, Perspective and Focalization*, hg. v. Hühn, Peter u. Schmid, Wolf, Berlin: de Gruyter, 2009, S. 243- 258 und S. 259-278 mit einbezogen werden.

²⁹⁷ Hier wird eine Mischung aus Kuhns und Schlickers’ aktuellsten Modellen wiedergegeben. Wie in der literarischen Variante sind hier mindestens sechs Ebenen denkbar. Die Ebenen der Senderseite werden abgekürzt mit S1, S2 usw., die der Empfängerseite mit E1, E2 etc. S. Kuhn, *Filmnarratologie*, S. 81-87.

entsprechen also dem literarischen Modell.²⁹⁸ Dem extradiegetischen Adressaten²⁹⁹ auf Empfängerebene der dritten Ebene des Kommunikationssystems steht eine filmische Erzählinstanz gegenüber, die sich von der literarischen unterscheidet. Schlickers nennt diese extradiegetische Erzählinstanz metaphorisch „Kamera.“³⁰⁰ Gemeint ist die Gesamtheit aller filmischen Einstellungen, also alles, was in einem Film visuell vermittelt wird.

Bei Kuhn heißt Schlickers’ „Kamera“ „audiovisuelle narrative Instanz“ und vereint in sich eine visuelle und „eine oder mehrere fakultative sprachliche Erzählinstanz(en).“³⁰¹ Diese Zweiteilung Kuhns ist eine sinnvolle Überarbeitung, denn die omnipräsente Sicht der „zeigenden“ visuellen Erzählinstanz ist nicht identisch mit einer möglichen sprachlichen Instanz,³⁰² geäußert vor allem durch Voice-over, seltener durch Schrifttafeln oder Textinserts.³⁰³ Die visuelle Erzählinstanz ist ein Zusammenspiel der Kameratätigkeit, der Montage und der *mise-en-scène*.³⁰⁴ Zwischen den beiden Instanzen gibt es keine Hierarchien, jedoch können bei Diskrepanzen in der Erzählsituation Spannungen entstehen.³⁰⁵ Es kann zum Beispiel vorkommen, dass die sprachliche Erzählinstanz weniger sagt, als die visuelle Instanz zeigt, oder andersherum.³⁰⁶ Die Erzählinstanz kann also sowohl zeigen als auch

²⁹⁸ Bei Kuhn heißen die Ebenen S1 und S2 intra- und extratextuell, richtiger wäre es, sie in intra- und extramedial umzubenennen, denn es handelt sich bei dem Modell ja um kein literarisches, sondern um ein filmisches. Vgl. ebd., S. 85.

²⁹⁹ Wenn Der Protagonist aus Woody Allens *Amny Hall*, Alvy Singer, direkt in die Kamera schaut und sein Publikum anredet, dann spricht er den extradiegetischen Adressaten an. Zur Abgrenzung des realen Zuschauers vom impliziten Zuschauer und extradiegetischen Adressaten s. ebd., S. 112-115.

³⁰⁰ Vgl. Schlickers, *Verfilmtes Erzählen*, S. 77. Der Begriff wird zur Abgrenzung vor der technischen Apparatur stets in Anführungsstriche gesetzt, da er für eine fiktive Instanz, eine Metapher steht.

³⁰¹ Kuhn, *Filmnarratologie*, S. 84-85, Abgekürzt mit VEI und SEI.

³⁰² Ebd., S. 85. Schlickers charakterisiert diese sprachliche Erzähldistanz bereits als Erzähler im Film und damit verlegt sie diese in die 4. Ebene. So hat der Film laut ihr eine Kommunikationsebene mehr als der Roman, die Erzählung zweiter Ordnung ist aber im Gegensatz zu der „Kamera“ nur mit verbaler und non-verbaler Kommunikation ausgestattet, nicht jedoch mit filmischen Mitteln, vgl. *Verfilmtes Erzählen*, S. 81. Die Autorin hat ihren Ansatz später korrigiert, s. „Focalization, Ocularization and Auricularization“, S. 244-245.

³⁰³ Voice-over ist die kommentierende Stimme, die über eine Filmsequenz gelegt wird (wie zu Beginn Jean-Pierre Jeunets *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*). Schrifttafeln werden vor allem in Stummfilmen verwendet und können heute als Kapitel den Film gliedern (wie bei Lars von Triers *Dogville*). Bei Textinserts werden Texte ins Filmbild eingeblendet (wie die Namen der Protagonistinnen in Sophia Coppolas *Virgin Suicides*). Schlickers überarbeitet ihr Konzept von der filmischen Erzählinstanz, indem sie auf der 3. Kommunikationsebene „Kamera“, „subjektive Kamera“ und Voice-over vereint, s. ebd., S. 244. Ihr Entwurf bleibt jedoch hinter Kuhns Ausführlichkeit zurück.

³⁰⁴ Vgl. Kuhn, *Filmnarratologie*, S. 86-92.

³⁰⁵ Vgl., Ebd., S. 97-98. Ausführlich zur Relation von VEI und SEI s. ebd., S. 98-100.

³⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 101-103.

mündlich erzählen und schriftlich erläutern und spiegelt den medienkombinatorischen Charakter des Films wider.³⁰⁷

Der Spezialfall der filmischen Erzählinstanz ist die „subjektive Kamera.“ Dabei wird mit der Kamera aus dem scheinbaren Standpunkt einer Figur heraus gefilmt. Die „subjektive Kamera“ kann gar die Machart eines ganzen Films ausmachen, wie in *The Blair Witch Project* und anderen Horrorfilmen der 2000er Jahre, wo eine Figur den Film anscheinend mit einer Handkamera aufzeichnet, um den Dokumentationscharakter des Films und seinen angeblichen Realitätsgehalt zu unterstreichen. Der persönliche Bezug dieser Filmweise ist sehr hoch, trotzdem kann hier nicht von einem intradiegetischen Standpunkt die Rede sein.³⁰⁸

Die vierte Ebene des filmischen Kommunikationssystems ist ebenso wie die literarische intradiegetisch: Auf der Senderseite befinden sich die diegetische Welt mit den Figuren, ihr gegenüber steht der intradiegetische Adressat.³⁰⁹ Die fünfte Ebene des Kommunikationssystems ist metadiegetisch - hier finden die Träume, Flashbacks und eingeschobenen Geschichten statt - die sechste Ebene ist dementsprechend metametadiegetisch.

Das Wissen um die Erzählinstanz und die einzelnen Kommunikationsebenen ist wichtig für die intermediale Analyse – indem verglichen werden kann, inwiefern der im Roman angelegte erzählerische Standpunkt aufgenommen oder verworfen wird, lässt sich vieles über den Adaptionvorgang aussagen. Auch die Überprüfung der Verwendung der Meta-Ebenen erweist sich vor allem bei Regisseuren wie Luis Buñuel als äußerst fruchtbar.

Die Bestimmung der Fokalisierung ist im Film komplizierter als im Roman, da der Film bildlich, sprachlich und akustisch erzählt. Für eine detailgetreue Analyse der Fokalisierung führt Schlickers in Anlehnung an François Jost neben der Genetteschen Fokalisierung die Begriffe Okularisierung und Aurikularisierung ein – Fokalisierung für die Perspektive des „Sagens und Wissens“ im Roman und Film, Okularisierung für die des

³⁰⁷ Theoretisch kann diese Instanz nicht nur auf dritter Ebene vorgefunden werden - sie ist intra- oder metadiegetisch, wenn beispielsweise ein ‚Film im Film‘ gezeigt wird, vgl. Schlickers, „Focalization, Ocularization and Auricularization“, S. 244.

³⁰⁸ Vgl. Schlickers, ebd., S. 245.

³⁰⁹ Vgl. ebd., S. 244. Kuhns vierte Ebene ist sehr missverständlich, er revidiert sie jedoch in seinem Essay „Film Narratology“, vgl. Kuhn, S. 261.

Sehens, Aurikularisierung schließlich für den auditiven *point de vue*.³¹⁰ Markus Kuhn behält diese Einteilung bei.³¹¹

Die Nulloktularisierung, der filmische „Normalfall“ ist lässt sich durch eine hetero- und extradiegetische filmische Erzählinstanz und sog. „nobody’s shots“ bestimmen – Figuren werden „von außen“ gezeigt.³¹² Eine interne Okularisierung wird mit der oben erwähnten „subjektiven Kamera“ erreicht, aber auch durch „montage, lap dissolves, fade-over, color fade, slow-motion, distortion of sound, music and other devices.“³¹³ Die interne Okularisierung durchbricht die „mimetische Illusion“ und lenkt die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Erzählakt durch Kamerabewegungen, die den Blick der Figur nachahmen, oder auf ungewöhnliche Schnittfolgen.³¹⁴ Flashbacks, Traumsequenzen und Meta-Erzählungen sind dagegen (wenn nicht mit der „subjektiven Kamera“ gefilmt wurde) nullokularisiert, da der Erzählende, Träumende oder Erinnernde von außen gezeigt wird, während oder bevor bzw. nachdem er erlebt, träumt oder erzählt.³¹⁵ Die Okularisierung im Film steht immer im Zusammenspiel mit der Fokalisierung – im Flashback sieht sich die Figur selbst in einer erinnerten Situation. Diese Sequenz verfügt zwar über eine Nulloktularisierung – die Figur sieht sich selbst, dennoch herrscht in dieser „subjektive[n] Form des Sich-Erinnerns“ die interne Fokalisierung.³¹⁶ Die externe Okularisierung findet statt, wenn „eindeutig markiert ist, dass eine Figur etwas wahrnimmt, was die VEI nicht zeigt.“³¹⁷ Dem Adressaten wird die Sicht auf etwas verweigert, was eine Figur sieht, während der Sehprozess und mögliche Konsequenzen dargestellt werden.

Geräusche aus dem *off* sowie nicht weiter definierte Geräusche wie Stimmengewirr, „die potentiell von allen im Raum befindlichen diegetischen Figuren vernommen werden können“³¹⁸ sind der Nullaurikularisierung zuzuordnen. Der extradiegetische Erzähler, der oft zu Beginn und am Ende, manchmal auch zwischendurch als Voice-over spricht, kann hetero-

³¹⁰ Vgl. Schlickers, „Focalization, Ocularization and Auricularization“.

³¹¹ Schlickers verwendet in ihrer Monografie die französischen, in ihrem Essay die englischen Termini, hier werden, wie in Kuhns *Filmnarratologie*, die deutschen Begriffe übernommen.

³¹² Schlickers, „Focalization, Ocularization and Auricularization“, S. 249.

³¹³ Ebd., S. 249.

³¹⁴ Vgl. Schlickers, *Verfilmtes Erzählen*, S. 147.

³¹⁵ Vgl. ebd.

³¹⁶ Ebd., S. 148.

³¹⁷ Kuhn, *Filmnarratologie*, S. 128. Diese Art der Okularisierung wird von Schlickers abgelehnt, für die vorliegende Arbeit scheint sie jedoch sinnvoll.

³¹⁸ Kuhn, *Filmnarratologie*, S. 129.

oder homo- bzw. autodiegetisch sein, die Szene ist dann nullaurikularisiert. Die interne Aurikularisierung tritt bei Subjektivität in der Filmakustik ein – einerseits durch Töne, die sichtlich subjektiv empfunden sind, da sie von der filmischen Realität abweichen, also mentalen Ursprungs einer Figur sind, beispielsweise ‚Stimmen im Kopf‘ darstellen. Andererseits wird auditive Subjektivität durch „die Montage oder durch das Bild konstituiert.“³¹⁹ Das Abspielen eines Liedes, welches eine Figur mit Kopfhörern hört, ist ein Beispiel für die interne Aurikularisierung. Auch das Nichthören kann intern dargestellt werden, wie in Alejandro González Iñárritus Film *Babel*, ab dem Zeitpunkt, an dem die taube Chieko eine volle Diskothek betritt und für den Zuschauer kein Ton zu hören ist. Die interne Aurikularisierung geht meist mit der internen Fokalisierung einher oder wird „durch den Kontext expliziert.“³²⁰ Die externe Aurikularisierung tritt ein, wenn „eine Figur etwas hört, das weder VEI noch SEI präsentieren, z.B. wenn sie etwas zugeflüstert bekommt.“³²¹ Diese Kategorie muss erweitert werden – wenn durch laute Geräusche aus dem *off* nicht mehr zu hören ist, was die Figuren sagen, wie das unter anderem in einigen Szenen von Buñuels *Le charme discret de la bourgeoisie* der Fall ist, dann handelt es sich ebenfalls um eine externe Aurikularisierung.

Die filmische Fokalisierung ist, wie an vorherigen Beispielen deutlich wurde, „nur [...] unter Berücksichtigung des spezifischen Ko- und Kontextes“ zu bestimmen, „in dem sie auftritt.“³²² Diese Trennung von Fokalisierung und Okularisierung / Aurikularisierung erlaubt eine weitaus differenziertere Betrachtungsweise der filmischen Erzählung.³²³ Die filmische Fokalisierung wird maßgeblich von der Montage bestimmt: „Focalization can only be determined through the interplay of the edited shots.“³²⁴ Sie lässt sich theoretisch auf der 2., 3., 4., 5. usf. Kommunikationsebenen nachweisen. Das „Wissen und Sagen“ bezieht sich nicht nur auf einen impliziten Regisseur oder extradiegetischen Erzähler, es lässt sich auf eine erzählende Figur, andere Figuren, sowie den extra- und intradiegetischen Adressaten übertragen und bestimmen.³²⁵

³¹⁹ Schlickers, *Verfilmtes Erzählen*, S. 149.

³²⁰ Ebd. Hier gibt es ebenfalls eine Reihe von Ausnahmen, wie sich später zeigen wird.

³²¹ Auch dies ist eine sinnvolle Hinzufügung Kuhns, s. *Filmnarratologie*, S. 129.

³²² Ebd., S. 152.

³²³ Hickethier dagegen unterscheidet lediglich zwischen auktorialem und personalen Erzähler im Film, vgl. *Film- und Fernsehanalyse*, S. 126-127.

³²⁴ Kuhn, „Film Narratology“, S. 262.

³²⁵ Vgl. Schlickers, „Focalization, Ocularization and Auricularization“, S. 247-248.

Neben Modus und Stimme spielt auch die Zeitstruktur eine wichtige Rolle in der literarischen und der filmischen Narration. Sabine Schlickers benennt drei Aspekte der Zeit in Roman und Film: „narrative Anordnung der Elemente der *histoire*, Dauer und Frequenz.“³²⁶ Bei der narrativen Anordnung geht es um die Chronologie oder die Anachronie der Erzählung („Diskordanz von Akt- und Textzeit“),³²⁷ also Prolepsen und Analepsen im Roman und Flashbacks und Flashforwards im Film; hierbei sind fünf Anachronie-Typen zu unterscheiden – Zeitpermutation, Zeitverflechtung, Zeitüberlagerung, Zeitzirkularität und Synchronie.³²⁸

Bei Zeitpermutation werden Handlungsstränge durch Analepsen oder Prolepsen umgestellt, dadurch entstehen zwei voneinander abhängige Zeitebenen,³²⁹ beispielsweise bei einer Handlung in der fiktionalen Gegenwart und der Erinnerungen an ein Ereignis in der fiktionalen Vergangenheit. Zeitverflechtung verwebt mehrere Stränge durch Alternation, Verkettung oder Einbettung miteinander.³³⁰ Bei Zeitüberlagerung kommt noch ein Wechsel der Zeitebene hinzu,³³¹ wie beispielsweise in dem Film *Pulp Fiction*, in welchem verschiedene Stränge mit unterschiedlichen Protagonisten, an jeweils anderen Orten und zu unterschiedlichen Zeiten nebeneinander erzählt werden. Zeitzirkularität liegt vor, wenn aus der Gegenwart eines Romans oder Films auf ein Ereignis der fiktionalen Zukunft vorausgewiesen wird und dann von der fiktionalen Vergangenheit bis dahin erzählt wird. Bei Synchronie wird ein Ereignis mehrmals aus verschiedenen Perspektiven dargestellt und damit Gleichzeitigkeit illustriert.³³²

Die narrative Dauer ist „das Verhältnis vom Textumfang zur Aktzeit beziehungsweise [...] das Verhältnis von der Projektionszeit zur Aktzeit.“³³³ Die Aktzeit des Films ist einfach zu messen, für den Roman dagegen muss man sich mit einer durchschnittlichen Lesezeit begnügen.³³⁴ Bei Überlappung findet Isochronie, bei Diskordanz Anisochronie statt - dann

³²⁶ Schlickers, *Verfilmtes Erzählen*, S. 105. Die Autorin stützt sich primär auf Gérard Genettes und Alfonso de Toros Ausführungen zu diesem Thema.

³²⁷ Vgl. ebd. „Textzeit“ muss um den Begriff „Filmzeit“ ergänzt werden.

³²⁸ Vgl. ebd., S. 106.

³²⁹ Vgl. ebd.

³³⁰ Bei der Alternation wechseln sich zwei Stränge ab, bei der Verkettung werden die Stränge hintereinander zu Ende erzählt, bei der Einbettung werden ein oder mehrere Stränge von einem weiteren Strang eingerahmt, vgl. ebd., S. 86-87.

³³¹ Vgl. ebd.

³³² Vgl. Schlickers, *Verfilmtes Erzählen*, S. 105.

³³³ Ebd., S. 107.

³³⁴ Vgl. ebd., S. 108-109.

handelt es sich um eine Pause, eine Zeitraffung oder eine Ellipse.³³⁵ Bei der Frequenz, der „Häufigkeit der erzählten Ereignisse im récit“³³⁶ wird zwischen singulärem, repetitivem und iterativem Erzählen unterschieden.³³⁷

Selbstverständlich ist es nicht nur unmöglich, sondern semantisch auch sinnlos, jede Filmsequenz nach ihrer Fokalisierung, dem Erzähler und ihrer Mittelbarkeit zu bestimmen. All die eben skizzierten Analysen auf *discours*-Ebene sollen dazu dienen, sowohl im Text als auch im Film besonders auffällige Merkmale sowie prägnante Veränderungen in der Adaption zutage bringen. Sie sollen eher vereinzelt als großflächig angewendet werden. Die Disposition der Vorlage und Adaption entscheiden letztlich darüber, wie oberflächlich oder tiefgehend die *discours*-Analyse vorgenommen wird.

3.5.2. Intermediale Bezüge

Dieser Analyseschritt stützt sich hauptsächlich auf das Kapitel „intermediale Bezüge“ aus der Monografie von Irina Rajewsky.³³⁸ Zunächst kann ein intermedialer Bezug zur Einzel- oder Systemreferenz gezählt werden. Im ersten Fall bezieht sich ein mediales Produkt auf ein anderes, zum Beispiel beschreibt eine Figur im Roman eine bestimmte Symphonie. Im zweiten Fall bezieht sich ein mediales Produkt auf ein mediales System oder Subsystem, beispielsweise ein Film auf die Malerei als semiotisches System. Die Systemreferenz teilt sich in Systemerwähnung und Systemkontamination.

Bei der Systemerwähnung gibt es wiederum zwei Fälle – die explizite ist lediglich eine Reflexion eines Mediums über ein anderes Mediensystem:

Das Bezugssystem – z. B. der Film oder das Fernsehen – wird schlicht benannt, ohne daß dies eine Modifikation des narrativen Diskurses oder die Illusion eines televisuellen oder filmischen ‚Als ob‘ mit sich brächte.³³⁹

Die Systemerwähnung qua Transposition ruft ein mediales System indirekt auf, bildet eine fremdmediale Illusion (erzeugt also einen ‚Als-ob‘-Charakter)³⁴⁰ und bedarf einer

³³⁵ Schlickers, *Verfilmtes Erzählen*, S. 108-109.

³³⁶ Ebd.

³³⁷ Singulär bedeutet, ein Ereignis wird einmal erzählt, repetitiv oder rituell heißt, dass ein Ereignis mehrmals erzählt wird (auf die Aufnahme von anaphorischem Erzählen bzw. multipler Singularität wird hier verzichtet), iterativ meint einmaliges Erzählen sich wiederholender Ereignisse. Vgl. ebd., S. 109-110.

³³⁸ Vgl. Kapitel 2.1.3.

³³⁹ Rajewsky, *Intermedialität*, S. 79.

³⁴⁰ Vgl. ebd., S. 198.

Markierung.³⁴¹ Die intermediale Referenz ist hier also, anders als bei der expliziten Erwähnung, medial deutlich, unter die Systemerwähnung qua Transposition fällt somit die ‚filmische Schreibweise‘ u.v.m. Sie besteht aus drei sich in der intermedialen Intensität unterscheidenden Rekursverfahren: der evozierenden, der simulierenden und der (teil-)reproduzierenden Systemerwähnung.³⁴²

Die Systemkontamination arbeitet wie die Systemerwähnung ebenfalls mit Illusionsbildung, ist jedoch ‚radikaler‘ – das Mediensystem ist ‚fremdmedial ‚kontaminiert‘‘³⁴³ und damit im Vergleich beispielsweise zu einem konventionellen Erzählen grundlegend in Richtung auf das kontaktgebende System modifiziert.³⁴³ Auch hier existieren zwei Formen: die Systemkontamination qua Translation und die teilaktualisierende Systemkontamination.³⁴⁴

Einzelreferenzen sind die wohl gängigste Sorte intermedialer Bezüge, ihr Vorkommen wirkt sich nur dann auf den Rezipienten aus, wenn er das thematisierte mediale Werk kennt.³⁴⁵ Diese intermedialen Thematisierungen sind ein wichtiger Bestandteil von literaturzentrierter Intermedialitätsforschung.³⁴⁶ Solche Verweise in literarischen Texten erfüllen vielfache Funktionen. Neben dem Vergnügen, „das durch das Dechiffrieren von Anspielungen auf verschiedene Künste [...] vermittelt wird“, nennt Werner Wolf die „Nobilitierung eines literarischen Gegenstandes“ sowohl als auch

³⁴¹ Vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, S. 200.

³⁴² Vgl. ebd., S. 83-117. Die evozierende Systemerwähnung thematisiert, ähnlich wie die explizite Systemerwähnung ein anderes mediales System, mit dem Unterschied, dass es zu einer fremdmedialen Illusionsbildung kommt - als Beispiel benennt Rajewsky den im Roman beschriebenen Vergleich einer Situation mit einer Soap-Opera; wenn dieser „in die Bedeutungskonstitution des jeweiligen Textes“ einginge, also wenn die Figuren so angelegt seien, dass der Leser dazu angeleitet würde, sie mit Seriencharakteren zu vergleichen. Die simulierende Systemerwähnung ahmt das Fremdmedium dagegen auf der *discours*-Ebene nach. Beispielsweise rekurriert der Film *A Single Man* von Tom Ford mit seinen Aufnahmen und der Beleuchtung auf die Modofotografie-Ästhetik. Die (teil-)reproduzierende Systemerwähnung verändert tatsächlich Diskursteile eines Mediums, also werden fremdmediale Strukturen mit den medieneigenen Mitteln reproduziert, beispielsweise, wenn Lars von Triers *Dogville*, mit Theaterdekoration gedreht, auf Drama-Elemente rekurriert.

³⁴³ Ebd., S. 205.

³⁴⁴ Rajewskys Beispiel für die Systemkontamination qua Translation ist Andrea de Carlos *Uccelli da gabbia e da voliera*, ein Text, der sich durch seine „Performativierungsstrategie“ dem Film stark annähert (und dabei über das ‚filmische Erzählen‘ weit hinausgeht). Denkbar in dieser Intermedialitätskategorie ist ein Film wie Julie Taymors *Frida*, welcher den Vorgang des Malens in die filmische Struktur einbindet, indem beispielsweise auf Kahlos interaktiven Bildern Filmfiguren zu entspringen scheinen. Als Beispiel für die teilaktualisierende Systemkontamination wählt Rajewski Antonio Tabucchis Kurzgeschichte *Cinema*, in welcher zu Beginn eine Handlungsebene eingeflochten ist, die dem Leser als fiktionale Wirklichkeit erscheint, sich dann aber als fiktionale Filmhandlung entpuppt, vgl. ebd., S. 118-148. Auch der Fotorealismus der Malerei entspricht dieser Kategorie.

³⁴⁵ Wenn beispielsweise die Figuren in Woody Allens *Manhattan* über „The Academy of the Overrated“ - überbewertete Personen der Kunstwelt - reden und Gustav Mahler oder Scott Fitzgerald aufzählen, dann erreicht diese Szene nur dann Aufmerksamkeit und löst Erinnerungen an Symphonieklänge oder Sätze aus, wenn der Rezipient mit den Genannten vertraut ist.

³⁴⁶ Vgl. Wolf, „Intermedialität: Ein weites Feld“, S. 179.

„Vorstellungshilfen“ (beispielsweise durch Ekphrasis).³⁴⁷ Die Systemerwähnung bedarf einer erhöhten Aufmerksamkeit und Sensibilität des Rezipienten, wobei die Kategorie der (teil-)reproduzierenden Systemerwähnung nicht übersehen werden kann. Diese Arten von intermedialen Verweisen können „als indirekte Formen von Selbstreferenz an[ge]sehen“ werden.³⁴⁸ Das extreme Beispiel der Systemkontamination ist eine seltene Ausnahme, die jedem Rezipienten ohne besondere Kenntnisse der intermedialen Terminologie auffallen würde und welche unter anderem dazu geeignet ist, Mediengrenzen zu erproben und auszuweiten.

Zuallererst soll im Analyseinstrumentarium, wie soeben skizziert, untersucht werden, ob bereits in den literarischen Vorlagen intermediale Relationen angelegt sind – also, ob die Vorlage bewusst dazu geschaffen sei, verfilmt zu werden, oder ob jene in einem „filmischen“ Stil verfasst sei – also, ob ein Fall von Systemerwähnung vorliegt. Hinzu kommt die Frage nach anderen, fremdmedialen Referenzen, so beispielsweise die Thematisierung der Malerei oder Musik, wobei zu beachten gilt, ob diese Einzelreferenzen bleiben, oder die literarische Struktur durchbrechen. Von filmischer Seite sind dieselben Fragen zu beantworten, danach, wie – neben der offensichtlichen Übernahme der Story im Drehbuch – der Film sonst Bezug auf die Vorlage nimmt, beispielsweise, indem er mit den medieneigenen Mitteln den literarischen Stil nachahmt, oder gar den des Autors seiner Vorlage. Ferner sollte die Suche nach dem Bezug auf andere Medien fortgeführt werden. Interessant ist in vielen Fällen auch die Frage, ob der Film das eventuelle Remake eines anderen ist, also ob Intramedialität³⁴⁹ vorliegt. Abschließend stellen sich natürlich Fragen nach der Wirkung von und den Gründen für diese intermedialen Bezüge.

3.5.3. Medienkombination

In Anlehnung an Knut Hickethier, Werner Faulstich und James Monaco sollen nun die filmspezifischen Analyseschritte durchgeführt werden (ihr erzähltheoretischer Anteil, behandelt im ersten Methodenschritt, wird hier ausgelassen). Zu den filmwissenschaftlichen Parametern zählen Kameraführung, -winkel, Einstellungsgrößen, die Bildkomposition, die

³⁴⁷ Wolf, „Intermedialität: Ein weites Feld“, S. 179.

³⁴⁸ Ebd.

³⁴⁹ Dies ist beispielsweise bei Buñuels *El Gran Calavera* und *La hija del engaño* der Fall.

Beleuchtung, die Montage, das Schauspiel und das Setting sowie Sprache, Geräusche, Musik im Film und Filmmusik.³⁵⁰

Die Einstellung ist die kleinste Einheit der Filmtechnik, sie kann nach der Größe,³⁵¹ der Perspektive, der Länge, der Kamera- und Objektbewegung und den Achsenverhältnissen bestimmt werden.³⁵² Wie Knut Hickethier betont, werden wir durch den Einstellungswechsel „in unterschiedliche Nähe zum Objekt gesetzt, werden ihm nahegebracht und von ihm entfernt.“³⁵³ Die verschiedenen Einstellungsgrößen sind ein Mittel, um Details hervorzuheben, etwas aus der Ferne anzudeuten, einen Überblick zu verschaffen, Emotionen hervorzubringen und vieles mehr. Der Wechsel der Einstellungen bewirkt außerdem eine „Aufmerksamkeitserzeugung,“ die „Dynamisierung des Gezeigten und des Zuschauers“ und wirkt „stimulierend und erlebnisfördernd.“³⁵⁴

Die Einstellungsperspektiven zeigen das Filmgeschehen aus verschiedenen Standpunkten. Die Normalsicht ergibt sich bei Augenhöhe der handelnden Figuren,³⁵⁵ daneben gibt es die Aufsicht, die ein Objekt leicht von oben zeigt sowie die Vogelperspektive, die es senkrecht von oben filmt.³⁵⁶ Die „Bauchsicht“ zeigt eine Person oder ein Objekt aus leichter Untersicht, die Froschperspektive nimmt vom Boden auf.³⁵⁷ Ein Perspektivwechsel macht laut Faulstich „etwa Personenkonstellationen sichtbar [...] oder auch einen charakterlichen Wandel.“³⁵⁸ Hierarchien können sichtbar gemacht werden, die Relationen von Mensch und Natur u.ä. Auch eine subjektive Sichtweise wird durch die Einstellungsperspektive erreicht.

³⁵⁰ Da diese Arbeit sich auf Filme der 1950er bis 70er Jahre konzentriert, wird hier der Aspekt der neueren Filmtechniken ausgeklammert. Zu diesem Thema wird James Monacos überarbeitete Monografie *Film verstehen* von 2009 empfohlen.

³⁵¹ Vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 117 ff. und Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 58 ff. Die Einstellungsgrößen werden üblicherweise folgendermaßen kategorisiert und bezeichnet: „extreme long shot“ für Weitaufnahmen von Landschaften, „long shot“, die Totale, für einen gesamten Raum mitsamt Figuren. Die Halbtotale zeigt einen Menschen ganz; der „medium shot“, die Halbnaher, zeigt einen Menschen vom Kopf bis zur Hüfte. Die Halbnaher lässt sich nach Anzahl der gezeigten Menschen in „single shot“, „two-shot“, „three-shot“ und „group shot“ unterteilen. (Die sog. Amerikanische Einstellung wird aufgrund ihrer Ähnlichkeit zum „medium shot“ ausgeklammert.) Die Nahaufnahme, „close shot“, zeigt eine Person bis zur Oberkörpermitte, während im „close up,“ der Großaufnahme, nur das Gesicht gezeigt wird. Das „extreme close up“ schließlich ist eine Detailaufnahme.

³⁵² Vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 115.

³⁵³ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 60.

³⁵⁴ Ebd.

³⁵⁵ Ebd., S. 61.

³⁵⁶ Vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 121.

³⁵⁷ Vgl. Ebd.

³⁵⁸ Ebd., S. 123.

Die Kamerabewegungen lassen sich in Schwenk, Parallelfahrt, Aufzugsfahrt, Verfolgungsfahrt und Handkamera unterteilen, der „Normalzustand“ ist statisch.³⁵⁹ Die Kamera kann in allen Bewegungsrichtungen filmen, heranzoomen oder zurückzoomen,³⁶⁰ die Objektbewegung kann ebenso in allen Richtungen stattfinden.³⁶¹ Bei dem Schwenk bewegt sich die Kamera um ihre eigene Achse, die Kamerafahrt wird mit verschiedenen Fortbewegungsmitteln wie Dolly, Auto, Hubschrauber usw. realisiert.³⁶² Auch hierbei kann die subjektive Sichtweise einer Person nachempfunden werden. Die Objektbewegungen innerhalb des Bildausschnitts sind „Kraftlinien“, dynamisch und zielgerichtet. Sie können parallel zur Bildfläche und deckungsgleich mit der Zuschauerblickachse stattfinden. Bei Letzterem wird der Zuschauer angesprochen, zuweilen können Bewegungen in seine Zuschauerblickrichtung als bedrohlich empfunden werden.³⁶³ Kamera- und Objektbewegungen können auch kombiniert werden.³⁶⁴

Die *mise-en-scène*, der „kalkulierte[...] Aufbau eines Bildes und seine Veränderung ohne Schnitte“³⁶⁵ ist ein wichtiger Bestandteil der Filmanalyse. James Monaco unterteilt in seiner Monografie die *mise-en-scène* in die Bildkomposition und die diachrone Aufnahme. Für die Bildsyntax seien die Begrenzungen des Bildkaders, also das Bildformat und die Komposition innerhalb des Kaders von größter Bedeutung.³⁶⁶ Als offene Form wird die Bildkomposition beschrieben, in welcher der Zuschauer das ‚Drumherum‘ des gefilmten Bildes mitbekommt, die geschlossene Form ist das Gegenteil.³⁶⁷ Die Objektbewegung darf ebenfalls nicht vergessen werden:

Wenn die Kamera dem Objekt eher getreulich folgt, ist die Form meistens geschlossen; wenn der Filmemacher dem Objekt andererseits erlaubt – es hierin sogar bestärkt –, das Bild zu verlassen und wieder neu zu betreten, ist die Form logischerweise offen.³⁶⁸

³⁵⁹ Vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 123.

³⁶⁰ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 69-70.

³⁶¹ Vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 123-124.

³⁶² Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 63.

³⁶³ Vgl. ebd., S. 65.

³⁶⁴ Vgl. ebd., S. 67-68.

³⁶⁵ Vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 125.

³⁶⁶ Vgl. Monaco, *Film verstehen*, S. 187.

³⁶⁷ Vgl. ebd., S. 188.

³⁶⁸ Ebd., S. 189. Zu weiteren Faktoren des statischen Filmbildes wie Tiefenebene, Proportion u.v.m., s. S. 187-200.

Die Beleuchtung gestattet es den Filmemachern, hervorzuheben und zu verschleiern; hierbei bedient sich der Film der fotografischen Terminologie: Frontalbeleuchtung, Ober- und Unterlicht, Gegen- und Seitenlicht sowie Spots.³⁶⁹ Es kann durch Über-, Unter-, und Mehrfachbelichtung von der filmischen Norm abgewichen werden, das gefilmte Bild kann auffällige Schatten aufweisen und somit verschiedene Stimmungen beim Betrachter erzeugen.³⁷⁰ Für bestimmte Emotionen stehen in einem Film häufig auftretende Farben³⁷¹ sowie künstlich erzeugte Farbeffekte. Für die diachronische Aufnahme sind laut Hickethier die Wahl der Einstellungen, die Schärfe sowie die Perspektive die bedeutendsten Faktoren.³⁷²

Die Montage ist die Aneinanderreihung von filmischen Einstellungen, einzelne geschnittene Filmteile werden durch Kleben aneinander montiert und ergeben so schließlich den fertigen Film.³⁷³ Durch das Zusammenfügen von zueinander passenden (oder gerade einander widersprechenden) Einstellungen werden neue Bedeutungen generiert und somit bildet die Montage „als eine *produktive* Form der zeitlichen Gestaltung filmischer und televisueller Abläufe das Kernstück der filmischen Narration.“³⁷⁴ Der „unsichtbare Schnitt“ ist die wohl üblichste Montageform, d.h. Einstellungen werden so aneinander gefügt, dass der Schnitt für den Rezipienten kaum merkbar ist.³⁷⁵ Abweichungen von dieser Form verweisen auf die filmische Gemachtheit, welche ansonsten fast vollkommen ausgeblendet würde. Es gibt verschiedenartige Variationen von Blenden, um beispielsweise „einen markanten Einschnitt in das Handlungskontinuum“ zu bringen.³⁷⁶

Die schauspielerische Interpretation der literarischen Figur und (in Maßen auch) ihre Ausstattung durch Kostüme, Make-Up, Haarstyling etc. in der Verfilmung sind ebenfalls bei der filmischen Analyse zu betrachten. Knut Hickethier beschreibt in seinem Aufsatz „Der Schauspieler als Produzent“³⁷⁷ die konkurrierenden Auffassungen in den Filmtheorien über

³⁶⁹ Vgl. Monaco, *Film verstehen*, S. 199.

³⁷⁰ Für Hickethiers Erklärung der Wirkung von unterschiedlicher Lichtgestaltung, s. *Film- und Fernsehanalyse*, S. 78-84.

³⁷¹ Vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 148-151.

³⁷² Vgl. Monaco, *Film verstehen*, S. 203-205.

³⁷³ Filme, die aus einer einzigen Einstellung bestehen, sind äußerst selten. Die zwei prominentesten Beispiele hierfür sind Alexander Sokurows *Russkij Kovcheg* von 2002 und Sebastian Schippers *Victoria* von 2015.

³⁷⁴ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 145.

³⁷⁵ Vgl. ebd., S. 149-155.

³⁷⁶ Ebd.

³⁷⁷ Hickethier, Knut: „Der Schauspieler als Produzent. Überlegungen zur Theorie des medialen Schauspielens“, in: *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*, hg. v. Heller, Heinz-B. u.a., Schüren, 1999.

die Schauspielkunst³⁷⁸ – denen des Naturalismus und denen der Autonomie. Er verweist darauf, dass „Reduktion des Ausdrucks“ viele Jahrzehnte lang als filmschauspielerisches Ideal galt: „Unterspielen“, die Rücknahme allen artifiziell erzeugten Ausdrucks bis hin zum ‚Nichtspielen‘ ist als Postulat die Ergänzung zur Kritik am ‚over-acting‘ [...].³⁷⁹ Grund dafür sei das Filmemachen an sich - seit der Durchsetzung der Montage wird episodisch gedreht, geschnitten, es werden bestimmte Körperteile und Gesten fokussiert, Schauspiel wird zur „Parzellierung.“³⁸⁰ Auch wurde „Illusionsstreigerung der als intakt erscheinenden diegetischen Welt des Films“ angestrebt.³⁸¹ Sog. Materialtheorien von der Unselbstständigkeit und dem Unbeteiligtsein des Schauspielers an der Kunst durch Autoren wie Béla Balázs und Rudolf Arnheim verfechten diese Sichtweise. Seit den sechziger Jahren wächst das wissenschaftliche Interesse an der autonomen, produktionstheoretischen Definitionsweise, welche auch Hickethier in seinen Schriften teilt, von einer Art Filmschauspielerei, bei welcher der Schauspieler in den Vordergrund rückt und welche seine Leistung als eigenständig anerkennt.³⁸² Diese wird in den 1970er Jahren wieder von den rezeptionsbedingten Theorien abgelöst. Jene fragen

nach der Relation des abgebildeten Darstellers bzw. der filmischen Figur zum Zuschauer, wobei zu diskutieren ist, ob eine solche Relation nur innerhalb der narrativen Strukturen des Films verstanden werden kann oder ob auch unabhängig davon eine Relation herstellbar ist.³⁸³

Das Filmschauspiel übernimmt dabei zwei Funktionen – die der Narration und die der Präsentation. Die narrative Funktion macht sich durch Gesten, Blicke, also Handlungen mit deiktischer Funktion der Schauspieler bemerkbar. Die präsentative Funktion beinhaltet Bilder, „die *quer* zum Erzählfluß stehen und diesen oft anhalten.“³⁸⁴ Es geht um das Mimische, Äußerliche des Schauspielers, eine ‚Leere‘, die Zuschauer mit ihren eigenen Vorstellungen füllen können. Die erste Funktion des Schauspiels entspricht damit dem materialtheoretischen Ansatz, die zweite dem des „Unterspielens.“³⁸⁵ Parallel zu der konkreten Darstellung durch

³⁷⁸ Filmschauspielerei ist, wie Hickethier bemerkt, ein theoretisch noch immer nicht zureichend untersuchtes Feld, vgl. ebd., S. 28-29. Zu den Unterschieden zwischen Theater- und Filmschauspielerei s. ders., *Film- und Fernsehanalyse*, S. 160 ff.

³⁷⁹ Hickethier, „Der Schauspieler als Produzent“, S. 15.

³⁸⁰ Vgl. ebd., S. 14.

³⁸¹ Ebd., S. 16.

³⁸² Vgl. ebd., S. 18-22.

³⁸³ Ebd., S. 23.

³⁸⁴ Hickethier, „Der Schauspieler als Produzent“, S. 24.

³⁸⁵ Vgl. ebd.

den Schauspieler greifen die Zuschauer, zum Befüllen einer semantischen Lücke, auf kulturelle Muster zurück. Hickethier nennt dieses Konstrukt „Image“:

Image und konkrete schauspielerische Gestaltung stehen in einem Wechselverhältnis. Das Image als etwas Verallgemeinerbares wird durch die Konkretion des Darstellers angereichert, individueller gestaltet, variiert, es wird durch die Rollenbiografie erweitert, die wir im Kopf haben, wenn wir einen Schauspieler in einer neuen Rollengestaltung sehen. Umgekehrt tragen Individualisierung und Neuversinnlichung durch den Darsteller zur Variation und Aktualisierung des Images bei und halten es damit lebendig.³⁸⁶

In Analysen des filmischen Schauspiels gehen indirekt also auch das öffentliche Auftreten der Schauspieler, ihre Filmografie, ihr Aussehen, ihr Stil ein, denn diese Faktoren kreieren einen Mythos um einige Darsteller:

Das Begehren des Zuschauers nach dem, was der Schauspieler verkörpert, was er an sinnlicher Präsenz vermittelt, was durch ihn, seinen Körper hindurch zu uns als Zuschauer *spricht*, ist es, was uns zu der inneren Dynamik führt, die Schauspieler innerhalb einer Filmgeschichte entwickeln.³⁸⁷

Die Wahl eines bestimmten Schauspielers kann im Zuschauer, der dessen Werk kennt, der Einzelheiten aus dessen Privatleben weiß, bestimmte Emotionen auslösen; seine Leistung in der Verkörperung einer Figur kann einem dem Schauspieler typischen Rollenmuster entsprechen oder als außergewöhnlich eingestuft werden.

Rezeptionsbezogene Schauspielanalysen erlauben zusammenfassend einerseits, das filmisch konstruierte Schauspielen zu analysieren und hinter das oft nur scheinbar „Naturalistische“ zu blicken und andererseits, den Mythos einzelner Schauspieler zu ergründen. Hickethier beschreibt das Filmsehen auch als erotisches Moment und ein „ständig wechselndes Spannungsverhältnis von Nähe und Distanz [...], so daß wir uns [...] zu einer Filmfigur nicht nur *hingezogen*, sondern oft auch zugleich von ihr *abgestoßen* fühlen.“³⁸⁸ Im praktischen Teil dieser Arbeit werden jene Ausführungen mit besonderem Augenmerk auf Catherine Deneuve, Michel Piccoli, Fernando Rey u.a. berücksichtigt.

Außerdem gilt es in der filmbezogenen Untersuchung die Fragen danach, ob die Rolle mit Distanz oder größtmöglicher Verschmelzung gespielt wird und das, was dies für die Vorlage und die Verfilmung bedeutet, zu beantworten. Dabei wird hier, wie von Hickethier

³⁸⁶ Hickethier, „Der Schauspieler als Produzent“, S. 25.

³⁸⁷ Ebd., S. 27.

³⁸⁸ Hickethier, „Der Schauspieler als Produzent“, S. 29. Eder behandelt die Darsteller-Zuschauer-Relation sehr ausführlich in seiner Monografie, *Die Figur im Film*, S. 646 ff.

vorgeschlagen, von den im Theater begründeten drei Grundformen ausgegangen. Die erste Form, begründet von Konstantin Stanislawski, erweitert von Lee Strasberg, zielt mit der größtmöglichen Verschmelzung des Darstellers mit seiner Rolle ab, es soll „Lebensechtheit“ erzeugt werden.³⁸⁹ Dieser Stil wurde im klassischen Hollywood-Kino (ca. 1930 bis 1950) und später, mit Strasbergs Schule des *Method Acting* verfolgt, und hat auch bis heute, vor allem in US-amerikanischen Produktionen, seine Gültigkeit. Die zweite Methode ist Brechts „Konzept des sozialen Gestus“ entlehnt:

Der Schauspieler sollte [...] seine Rolle so vorführen, daß dabei sichtbar wurde: Hier wird eine Rolle ‚ausgestellt‘, dem Betrachter zu Test- und Beobachtungszwecken vorgesetzt, und nicht um sich dadurch der Illusion einer anderen Welt hinzugeben.³⁹⁰

Diese Spielweise mit Distanz ist darauf ausgerichtet, „den Zuschauer zu einer rationalen Bewertung des Gezeigten“ zu bringen, ihn also zur Mitarbeit zu bewegen, weshalb Wert gelegt wird auf die „Betonung von sozial typischen Verhaltensweisen, von Formen, die auf die zugrundeliegende Mechanik einer gesellschaftlichen Situation verweisen.“³⁹¹ Solche Darstellungsweisen sind vor allem in europäischen Filmen der 1960er Jahre zu finden. Die dritte Grundform des Darsteller-Rollen-Verhältnisses ist die der Improvisation und Mitbeteiligung des Schauspielers an der Konzeption der Filmszenen und Dialoge.³⁹² Als Referenz bringt Hickethier Alexander Kluges Filme an, doch gibt es heutzutage viele solcher Beispiele, darunter die *Before*-Trilogie von Richard Linklater oder Larry Davids Fernsehserie *Curb your Enthusiasm*.

Zu der Wahl der Schauspieler und ihrer Leistung kommen noch die filmspezifischen Faktoren wie Drehorte, Ausstattung des Sets etc. hinzu. Während die Dialoge zumeist schon im narrativen Analyseteil beschrieben werden, gehören Geräusche und Musik zu den filmspezifischen und damit ganz klar un-literarischen Aspekten. Töne wie zum Beispiel Gesprächsfetzen oder Tierlaute werden, das zeigen die Filme Buñuels, nicht nur zur Wahrnehmungssteuerung der Zuschauer verwendet, sondern ebenfalls, um einen Verfremdungseffekt zu erzielen, beispielsweise durch Asynchronie.³⁹³

³⁸⁹ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 167.

³⁹⁰ Ebd., S. 168.

³⁹¹ Ebd.

³⁹² Vgl. ebd., S. 169.

³⁹³ Vgl. ebd., S. 96-98.

Rajewsky unterscheidet bei Filmmusik³⁹⁴ zwischen intra- und extradiegetischer Musik, erstere sei „der präsentierten ‚Welt‘ selbst zugehörig und innerhalb dieser erzeugt, gehört, abgespielt,“³⁹⁵ weitere gehöre nicht der Diegese an, fungiere als „Stimmungsmusik‘ oder Akzentuierung.“³⁹⁶ Während intradiegetische Musik oft nicht Teil des offiziellen Soundtracks ist und eher dazu dient, intermediale Bezüge herzustellen, ist die Verwendung extradiegetischer Filmmusik neben dem Bestreben, bestimmte Gefühle der Protagonisten leichter zu transponieren, unter anderem dazu da, einen höheren Erkennungswert des Films zu erreichen und geschieht zuweilen auch aus finanziellen Gründen.³⁹⁷ Die Nichtverwendung oder der sehr sparsame Einsatz extradiegetischer Musik, wie es zuweilen bei Buñuel der Fall ist, ist oft umso auffälliger, da es das filmische Geschehen heraushebt und sich von der filmischen Massenkultur abgrenzt.

³⁹⁴ Zur Analyse von Filmmusik vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 140-145 und Hickethier, *Film und Fernsehanalyse*, S. 98-102. Es ist üblich, dass ein Soundtrack zu einem Film nachträglich auf CD, iTunes etc. erscheint, darauf können sowohl für den Film komponierte als auch ältere Lieder verschiedener Genres zu hören sein. Manchmal hat die filmische Verwendung von bestimmter Musik eine intermediale Relation zur Folge (eine Filmoper oder ein Musical-Film sind von ‚klassischen‘ Spielfilmen abzugrenzen, da dort die Musik im Vordergrund steht, obwohl hier die Möglichkeit zu intermedialen Relationen selbstverständlich umso mehr besteht), beispielsweise wenn in Garry Marshalls *Pretty Woman* die Hauptfiguren in die Oper gehen, um „Traviata“ zu hören, dann ruft die emotionale Reaktion Vivians auf das Stück dem Zuschauer nicht nur Verdis Werk, sondern auch Dumas‘ *Kameliendame* in Erinnerung und schafft eine Verbindung zwischen diesen Werken.

³⁹⁵ Wie im Falle des Films *Ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants* von Yvan Attal - dort hört Gabrielle, gespielt von Charlotte Gainsbourg, mit Kopfhörern Musik, die Geräusche um sie herum verstummen, das Lied „Creep“ von der Band Radiohead ertönt laut hörbar für den Rezipienten. Dies ist ein Fall von intradiegetischer Filmmusik, die zudem intern aurikularisiert ist. Als die Protagonistin jedoch die Kopfhörer hinwirft und dem attraktiven Fremden Fremden (Johnny Depp) nachläuft, ist das Lied weiterhin für die Zuschauer zu hören – nun ist der Song extradiegetisch wahrnehmbar. Wenn Gabrielle das Lied in der Küche hört, während ihr Mann und der Sohn in der Nähe sind, ist das Lied wieder intradiegetisch - sie denkt an den Fremden – die Sequenz ist aber nullaurikularisiert. „Creep“ (1992) erschien auf der Soundtrack-CD des Films (2004).

³⁹⁶ Rajewsky, *Intermedialität*, S. 199. Die extradiegetische Filmmusik ertönt also aus dem *off* und wird von den Filmfiguren nicht wahrgenommen.

³⁹⁷ Filmmusik hat sich vor allem in den letzten Jahrzehnten zur autonomen Musikgattung entwickelt – Soundtracks von *Star Wars* oder *C'era una volta il West* zeugen von dieser Popularität. Im Fernsehen, Radio und Internet werden solche Stücke weiter verwendet.

„Les paranoïaques sont comme les poètes. Ils naissent ainsi. Par la suite ils interprètent toujours la réalité dans le sens de leur obsession, à laquelle tout se rapporte”
(Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, Kapitel „Él”).

4.1. *Él*, oder die paranoide Eifersucht

4.1.1. Medienwechsel

4.1.1.1. Entstehungshintergrund

Mercedes Pinto (1883-1976), spanische Autorin einiger Romane, Gedichte und Dramen sowie Journalistin und Frauenrechtlerin, war ab 1924 gezwungen, sich aufgrund ihrer Schriften und vor allem nach ihrem Vortrag „El divorcio como medida higiénica“ bei einer Konferenz an der Universidad Central de Madrid, ins Exil zu begeben, welches sie in Uruguay, Chile, Kuba und vor allem in Mexiko, wo sie bis zu ihrem Lebensende blieb, zubrachte. In ihrer Madrider Rede legte Pinto die Gefahren dar, welche sich von männlichen Ehegatten mit wahnhafter Paranoia für deren Familien ergäben, betonte dabei die gesellschaftlichen Ungerechtigkeiten, die zwischen den Geschlechtern herrschten, wenn einer der Partner an der „manía persecutoria“ erkrankte, und forderte die gesetzliche Regelung einer Scheidungsgenehmigung in diesem Fall: „un divorcio rápido, que basado en un certificado radical de doctores especializados evite el nacimiento de nuevos seres, o la muerte violenta de la esposa.“¹

Im uruguayischen Exil wird 1926 Pintos bekanntestes Werk herausgegeben, der Roman *Él* (auch bekannt unter dem Namen *Pensamientos*), inspiriert – wie ihr Vortrag - von den Erfahrungen mit ihrem ersten Ehemann und dem Vater ihrer drei Kinder, Juan de Foronda y Cubillas,² welcher später aufgrund seiner paranoiden Störung in eine Anstalt eingewiesen

¹ Pintos Definition der Paranoia bleibt vage, sie appelliert an die Emotionen ihrer Hörer: „quiero llevar a las conciencias la persuasión por el sentimiento que se adueña del alma, que la pedantería de lucir conocimientos que pudieran parecer pegadizos y de Enciclopedia económica.“ Vgl. Pinto, Mercedes, „El divorcio como medida higiénica“, in: *El*, Ediciones Escalera, Madrid, 2011, S. 97-107. Zu Zeiten der Militärdiktatur von Miguel Primo de Riveira konnte Pintos Umgang mit diesem Thema nicht geduldet werden und die Autorin wurde verbannt, vgl. dazu: Llarena, Alicia, *Yo soy la novela. Vida y obra de Mercedes Pinto*, Cabildo de Gran Canaria, 2003, S. 59-66. Diese Biografie ist zur Zeit nicht in Druckform erhältlich, wurde aber von der Autorin für die vorliegende Arbeit als PDF zur Verfügung gestellt. Darin fokussiert sich die kanarische Literaturwissenschaftlerin Llarena vor allem darauf, Parallelen zwischen Pintos Leben und Werk herzustellen und auf die mangelnde wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Autorin hinzuweisen.

² Gerardo Cummings betont, Foronda sei ein Herzog gewesen, vgl. Cummings, Gerardo, „*Él*: de Mercedes Pinto a Luis Buñuel“, in: *Filología y Lingüística XXX 1*, 2004, S. 75-91, hier: S. 89. Nieves Pérez Riego spricht von einem Marinekapitän, vgl. Pérez Riego, Nieves, „*El*“, de Mercedes Pinto: vanuadia y paranoia“, in: *Quaderni Ibero-Americani: Attualita Culturale della Penisola Iberica e America Latina*, 1998, S. 69-79, hier: S. 69.

wurde.³ Der Roman ist bis dato kaum erforscht⁴ und wird zumeist nur im Zusammenhang mit seiner berühmten Verfilmung erwähnt, was erstaunlich ist, stellt er doch auf für diese Epoche in Spanien ungewöhnlich direkte Weise und aus feministischer Sicht ein Tabuthema dar.⁵

Ein Paratext in Form einer Widmung wendet sich an Pintos ersten Sohn, den 1924 verstorbenen Juan Francisco, „que fue compañero de mi vida andariega y luchadora [...] que fuiste para mí amigo más que hijo“ (*Él*, S. 15). Die Autorin leitet ihr Buch mit einer „Aclaración“ ein, worin sie die vier Essays rechtfertigt, die das Werk umrahmen,⁶ deren Autoren vorstellt und ihre fachlichen Fähigkeiten preist. Der kurze Text endet mit dem Verweis darauf, dass in Uruguay, wo sich Pinto zur Zeit befände, die Geschichte um *Él* womöglich anders, also besser für die Protagonistin, ausgegangen wäre (vgl. *Él*, S. 17-18).

Das erste Essay stammt von dem Juraprofessor Jaime Torrubiano Ripoll, welcher bewundernde Worte für die Person und das Werk der Autorin findet und ihr seinen Dank für das Thematisieren eines wichtigen Problems ausspricht, wenngleich er dem Roman eine gewisse geschlechtsspezifische Wertung verleiht: „*Él* es un libro vivido, vivido con hartura, vivido con todo el apasionamiento de un gran corazón de mujer“ (*Él*, S. 94). Als praktizierender Katholik kann Ripoll Pintos Forderung nach einem Recht auf Scheidung nicht gutheißen und übt Kritik an ihrem angedeuteten Bruch mit der Kirche: „Es posible, amiga mía, rehacer muchas vidas, restañar muchos corazones, salvar muchas almas [...] sin poner nuestra conciencia en contradicción con la santísima ley de Dios“ (*Él*, S. 95-96). Stattdessen plädiert er für bessere Aufklärung in den Bereichen der Sexualität und der Psyche, verbleibt jedoch insgesamt vage mit seinen Vorschlägen für die Verbesserung der Lage der Ehefrau und

³ Foronda soll sich 1926 das Leben genommen haben, vgl. Pérez Riego, „'El', de Mercedes Pinto“, S. 71. Mit ihrem zweiten Mann, dem Anwalt Rubén Rojo, welcher sie ins Exil begleitete, hatte Pinto zwei weitere Kinder.

⁴ Die Regierung der kanarischen Inseln gab im Jahr 2009 eine neue Edition von *Él* heraus (die insgesamt siebte Ausgabe des Romans in Spanien und Lateinamerika) und widmete damit den 21. Februar 2009, „Día de las Letras Canarias“ der Schriftstellerin: „El Gobierno de Canarias viene realizando una labor de fomento de la lectura a través de su red de bibliotecas [...] Mercedes Pinto, una mujer cuya formación, cuya lucha y cuya aportación a las mujeres y a Canarias, desde dentro y desde fuera de las Islas, supone un ejemplo a recuperar y a reivindicar.“ S. Luis Brito, Milagros, in: Pinto, Mercedes, *Él*, Gobierno de Canarias, 2009, S. 7-8. Fortan wird im Fließtext aus dieser Ausgabe unter der Angabe von „*Él*“ zitiert.

⁵ Vgl. Llarena, Alicia, „Prólogo“, *Él*, S. 9. Pintos feministische Vorreiterrolle und ihre für die spanische Gesellschaft auch im 21. Jahrhundert weiterhin aktuellen Forderungen werden in David Bantes *Ellas. Mercedes Pinto*, einem Spielfilm, der Zeitzeugen wie Alicia Llarena mit Fiktion verknüpft, thematisiert: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/el-documental/documental-2-ellas-mercedes-pinto/1714919>.

⁶ Zwei Texte wurden dem Roman jeweils voran-, und zwei hintangestellt. Die männlichen Autoren sind bis auf den Uruguayer Carlos Rossi Spanier und entweder Mediziner oder Juristen, drei von ihnen Professoren, zwei als Autoren tätig. Die kanarische Edition von *Él* verlagert diese Texte in den Anhang, „[c]on el objeto de no entorpecer el encuentro del lector“, s. „Prólogo“, *Él*, S. 10; die Madrider Ausgabe von 2011 verzichtet gänzlich darauf sie abzdrukken. In der vorliegenden Arbeit werden sie vor der eigentlichen Textsynthese besprochen.

fordert Pinto schließlich auf, ihm bei seinen Bemühungen, die Gesellschaft aufzuklären, zu helfen.

Der Psychiatrieprofessor Santín Carlos Rossi findet dagegen ausschließlich lobende Worte für *Él* in seinem ebenfalls für das Prolog bestimmten Aufsatz. Für ihn hat ihr Werk nicht nur herausragende literarische Qualität, sondern ist auch eine zeitgenössische Chronik. Pinto sei nicht nur „un diagnóstico preciso“ (*Él*, S. 98) der Paranoia gelungen, ihr Roman sei auch Zeugnis für die gesellschaftliche Ungleichstellung von Mann und Frau. Rossi resümiert seine Ausführungen folgendermaßen:

Este es el drama milenario cuyos personajes son el Eterno Masculino y el Eterno Femenino, y que no tendrá un desenlace digno de la grandeza humana hasta el día en que la moral, la educación y la legislación, consagren la igualdad social de los sexos (*Él*, S. 99).

Der Psychiater und Medizinprofessor Julio Camino Galicia⁷ verfasste seinen Beitrag als Epilog, sein Lob für Pintos Roman ist noch eindringlicher als das seiner Vorgänger. Er warnt vor häuslicher Gewalt am Beispiel der von ihrem paranoiden Mann ermordeten Schauspielerin Conchita Robles (vgl. *Él*, S. 104). Eine Mitschuld an solchen Fällen gibt Camino Galicia explizit der Justiz, den Geistlichen, den Ärzten und der Gesellschaft:

no son muchas veces sólo estos pobres enfermos [...] los causantes de las desgracias, delitos y dramas patológicos, [...] sino que lo son también los ignorantes, los malvados y los egoístas que les rodean (*Él*, S. 106).

Durch ihren Unwillen, die psychisch Kranken als solche zu erkennen und einer Behandlung zuzuführen, trügen diese Menschen die Verantwortung für Schicksale wie das von Mercedes Pinto mit (vgl. *Él*, S. 105-107). Damit klagt der Autor nicht nur die Gesetzgebung seines Landes an, sondern auch seine Kollegen.

Der Schriftsteller und Rechtsberater Alberto Valero Martín⁸ schrieb den letzten Kommentar zu Pintos *Él*. Er zitiert Cristóbal de Castros lobende Worte aus dessen Vorwort zu Mercedes Pintos Gedichtband *Brisas del Teide*. Dies ist der kürzeste, aber auch direkteste der vier Paratexte. Martín fragt, ob eine Frau sich emanzipieren solle „de todos modos, frente a la Ley, y contra la Ley?“ und beantwortet dies mit Ja. Es reiche nicht aus, sich über das Unrecht zu beklagen: „Tiene derecho a su felicidad y a su vida y debe defender su vida y su felicidad“ (*Él*, S. 110).

⁷ Julio Camino Galicia führte, wie Pinto bemerkt, Hypnosen bei Patienten mit nervlichen Leiden durch, und knüpfte damit an die Schule Freuds an, vgl. *Él*, S. 17.

⁸ Pinto bezeichnet ihn als „abogado de moda“ und „lord Byron de la poesía española“, ebd., S. 17.

Diese vier Essays verleihen Pintos kurzem Roman nicht nur mehr Bedeutung und Gültigkeit,⁹ sie stellen auch eine Konfrontation dar zwischen der Autorin und jenen Personen, an die sich ihre Ideen im Grunde richten – Männer, Anwälte, Forscher, Akademiker – jene also, die die Diskussionen um Stigma, Aufklärung und Scheidungsregelungen beeinflussen könnten. Nicht jeder dieser Autoren ist mit allen Forderungen Pintos einverstanden, nicht jeder gleichermaßen von ihrem schriftstellerischen Talent beeindruckt, doch alle vier erkennen das von ihr angeprangerte gesellschaftliche Problem als solches an. Die Befürwortung der Thesen Pintos steigt beinahe exponentiell an - der radikalste und kompromissloseste Text ist taktisch geschickt an das Ende des Werks montiert. Doch auch in den weniger leidenschaftlichen Zeilen der anderen Autoren erkennt der Leser, dass das Recht auf der Seite Pintos zu finden sein muss.¹⁰

Luis Buñuels gleichnamiger Film von 1952 ist, so heißt es im Vorspann, „inspirado en la obra ‚El‘ de Mercedes Pinto.“ Der Regisseur kannte die Autorin, sie waren zur gleichen Zeit in Madrid, wo sie in Intellektuellenkreisen verkehrten und trafen sich später im mexikanischen Exil.¹¹ Die Söhne Pintos, Rubén und Gustavo Rojo, spielten 1949 in Buñuels *El gran calavera* mit. Der Regisseur gab an, Pinto habe seine Verfilmung ihres Romans gefallen.¹² Dieser Film, obschon er innerhalb von nur drei Wochen gedreht wurde,¹³ gehörte zu einem seiner persönlichen Lieblingsfilme.¹⁴

Ernesto R. Acevedo-Muñoz bezeichnet die Darstellung des männlichen Protagonisten in Buñuels Film als eine „clear violation of the Mexican patriarchal image“ und als ein „way of referring to the [...] crisis of masculinity.“¹⁵ Diese Möglichkeit, das Scheitern des *machismo* zu illustrieren und einige andere Gründe, welche im Laufe dieser Analysen herausgearbeitet werden sollen, haben den Regisseur wohl dazu bewogen, den kaum bekannten, autobiographisch geprägten Roman seiner Zeitgenössin in Mexiko zu verfilmen. Der Film *Él*, an dessen Drehbuch Luis Alcoriza mitwirkte, wurde erstmals im April 1953 in Cannes gezeigt und erhielt zunächst vernichtende Kritiken. Auch die Zuschauer sollen

⁹ Vgl. Llarena, *Yo soy la novela*, S. 13.

¹⁰ Pinto unterstreicht die Daseinsberechtigung ihrer Thesen in der „Aclaración“ mit der Bemerkung, sie habe Katholiken, Atheisten und Liberale gleichermaßen zu Wort kommen lassen, vgl. *Él*, S. 18.

¹¹ Vgl. „Mercedes Pinto. Paisaje interior“, *Día de las Letras Canarias* 09, <http://www.aliciallarena.com/downloads/mercedespinto.paisajeinterior.pdf>.

¹² Vgl. *Objects of Desire. Conversations with Luis Buñuel*, hg. v. Lenti, Paul, New York: Masilio, 1992, S. 99.

¹³ Ebd., S. 102.

¹⁴ Vgl. *Mon dernier soupir*, Kapitel „Él“.

¹⁵ Vgl. Acevedo-Muñoz, Ernesto R., *Buñuel and Mexico: the crisis of national cinema*, Berkeley [u.a], Univ. of California Press, 2003, S. 124.

während der Vorstellungen gelacht haben¹⁶ - dass darin eine Geisteskrankheit thematisiert wurde, ist offensichtlich nicht verstanden worden. Später erlangte der Film zwar filmkritische Anerkennung,¹⁷ nichtsdestotrotz gehört er zu den wissenschaftlich weniger erforschten Werken Buñuels.¹⁸

4.1.1.2. Zusammenfassung von *Él*

Él ist in drei Kapitel unterteilt -,„Invitación al dolor“, „*Él*“ und „Plegarria a la luz“. Das erste, sehr kurze, Kapitel beginnt als Appell an den Schmerz aus der Ich-Erzählsituation:

Tú me has elegido como a una novia desde que abrí los ojos a la luz... tú me has alimentado dándome a beber en tu cáliz más áureo, las lágrimas más amargas y excitantes [...] (*Él*, S. 19).

Trotz der Leiden, die der Schmerz verursacht, wird auch ein Dank an ihn ausgesprochen, denn: „por ti veo pequeños los que un día me parecieron grandes, y hermoso lo que me aterraba por no comprenderlo, y dominando bajo mis ojos lo que me deslumbraba la vista!“ (*Él*, S. 19-20).¹⁹

Das nächste Kapitel leitet die Ich-Erzählerin mit der Bemerkung ein, sie habe die Erlebnisse ihrer Hochzeitsnacht niedergeschrieben und einem Richter gezeigt, der die Schrift jedoch abgelehnt habe: „No publiques eso, porque cien manos honradas se alargarán justicieras a estrangular su garganta“ (*Él*, S. 21). Auch der Beichtvater habe gesagt: „Rompe eso enseguida; esto pide castigo y el castigo sólo Dios puede darlo.“ Der Arzt dagegen riet ihr: „Publica estas páginas, porque las aberraciones miradas con los ojos de la ciencia, pueden evitar en su día males mayores.“ Die Erzählerin beschließt jedoch, auf die anderen beiden Männer zu hören und zerreißt die Schrift, sich fragend, ob alle Frauen wie sie litten (vgl. ebd.).

¹⁶ *Mon dernier soupir*, Kapitel „*Él*“.

¹⁷ Vgl. Gutiérrez-Albilla, Julián Daniel, „The refusal of visual mastery: paranoia, the scream and the gaze in *Él*“, in: *Queering Buñuel: Sexual dissidence and psychoanalysis in his Mexican and Spanish cinema*. London / New York: Tauris Academic Studies, 2008, S. 147-180, hier: S. 147-148.

¹⁸ Die detaillierteste Analyse stammt wohl von Gutiérrez-Albilla. Sie enthält einige interessante Sichtweisen, büßt jedoch durch zu arge Bemühungen, das Werk zu „queeren“ sowie möglichst viele theoretische und künstlerische Bezüge hinzuzuziehen, an Präzision und Aussagekraft ein.

¹⁹ Es tritt kurzzeitig ein Erzählerwechsel ein, denn im nächsten Abschnitt erklärt der fiktive Herausgeber die Hintergründe: „Cuando hicimos el hoyo para plantar el rosal blanco [...] fue cuando encontré el cofre de metal con este manuscrito, que hoy publico“ (*Él*, S. 20.) Der Titel des gefundenen Manuskriptes „empezaba con esta palabra escrita en color rojo, no sé si con tinta o con sagre:“ (ebd.); das Wort ist „*Él*“ - die nächste Seite trägt dieses Wort als Kapitelüberschrift. Im zweiten Kapitel findet eine Rückkehr zur ursprünglichen Ich-Erzählerin statt.

Schon während der Hochzeitsreise sei „Él“ misstrauisch geworden bei dem an Tuberkulose erkrankten englischen Hotelnachbarn, den das Paar durch eine dünne Wand hören konnte:

A veces, por correspondencia nerviosa, a fuerza de oír toser al vecino [...] sécabaseme la garganta y tosía a mi vez, y entonces *Él* tirábase hacia mí, queriendo estrangularme entre sus manos (*Él*, S. 22).

Als sie laute Seufzer hören, wirft „Él“ der Ehefrau vor, der Nachbar wolle ihre Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Er will schließlich den Nachbarn töten und reißt die Tür zu seinem Zimmer ein, nur um die Totenwache jenes Mannes zu stören (vgl. *Él*, S. 23).

Ferner beschreibt die Erzählerin einen Verdacht „absurda, cruel y escandalosa“ des Ehemannes ihr gegenüber, wobei er ihr Nachts die Finger zusammenbindet (*Él*, S. 24). Auf einer gemeinsamen Schiffsreise will „Él“ sich umzubringen, die Erzählerin entdeckt ihn nachts an der Reling und bei dem Versuch, ihn am Bademantel festzuhalten, „*Él* entonces me golpeó en la frente haciéndome una herida que conservaré toda mi vida.“ Matrosen eilen jedoch herbei, um ihr zu helfen. Der Arzt scheint nicht überzeugt von der Schilderung der Frau: „Son trastornos que tienen muchas mujeres: duchas frías y mucha distracción“ (*Él*, S. 25). Als die Erzählerin ein Kind erwartet, hofft sie, dass dies die Beziehung verbessern werde. Doch der Gatte reagiert nicht, wie erwartet: „¡Qué inoportunidad más grande. Por todos lados gastos y más gastos!“ (*Él*, S. 27). Er scheint den Sohn nicht zu lieben, in Gesellschaft gibt er sich jedoch als liebevoller Vater.

Als die Schwester der Protagonistin stirbt, bleibt „Él“ verständnislos und kalt, er zwingt die Frau, das Haus der Verstorbenen frühzeitig zu verlassen und als sie zu Hause in Tränen ausbricht, befiehlt er ihr: „¡A la mesa! [...] no acostumbro a sostener discusiones inútiles“ (*Él*, S. 32). Die Erzählerin trifft bei der Beerdigung der Schwester einen Onkel, den sie sehr lange nicht gesehen habe, dieser alte Mann küsst die Nichte auf die Stirn, was „Él“ sieht und sogleich droht: „En casa sabrás tú si las mujeres se dejan besar impunemente“ (*Él*, S. 34).

Die Ehefrau wird zusehends unsicherer und einsamer: „llegué a tener mucho miedo de que me saludara un hombre en la calle, aunque fuera viejo y ruin, y jamás me asomaba a las ventanas ni salía al jardín“ (*Él*, S. 37). Ein Kater wird zu ihrem treuen Begleiter und obschon „Él“ das Haustier zuerst mit Wohlwollen behandelt, wird er mit der Zeit immer eifersüchtiger auf ihn, was darin mündet, dass er ihn in einem Sack vom Dach herunterwirft (*Él*, S. 38).

Bei einem nächtlichen Spaziergang am Meer kommt es zu einer weiteren physischen Auseinandersetzung zwischen dem Ehepaar, die Frau will gehen, der Mann hält sie fest, „en la lucha logré desasirme, dándome en la boca contra una piedra“ (*Él*, S. 39), „Él“ bittet um Vergebung, als Fischer an dem Paar vorbeikommen, wird so getan, als sei nichts passiert.

Die Erzählerin beschließt schließlich, zu einem vertrauenswürdigen Anwalt zu gehen. Bei diesem erfährt sie, dass ohne Zeugen für die physische Gewalt ihr gegenüber – die Bediensteten zählten nicht – nichts für sie getan werden könne: „Tus heridas no son mortales... Tus hijos mayores de tres años, por lo pronto, tendrán que quedar con *Él*“ (*Él*, S. 43). An diese Geschichte reiht sich eine Episode mit der eigenen Mutter ein, welcher die Erzählerin ihre Leiden anzuvertrauen gedenkt. Doch „Él“ kommt ihr zuvor, er spricht zu der Schwiegermutter, bevor er sie auf die Tochter treffen lässt. Diese belehrt sodann ihre Tochter: „Debes ser con *Él* más afectuosa y condescendiente; tiene quejas de ti y me las ha explicado tan razonablemente, que me ha convencido“ (*Él*, S. 44). Der Garten spendet der Erzählerin etwas Ruhe, dort „parecía que mi alma se refrescaba en un remanso de sosiego y de paz“, sie kümmert sich hingebungsvoll um ihre Veilchen. Als ihr Mann das bemerkt, reißt er die Veilchen aus der Erde (*Él*, S. 45).

Am Silvesterabend ist die Erzählerin allein mit dem Ehemann zu Hause und er bedroht sie mit einem Revolver. Doch die Waffe erweist sich als Spielzeug. Einige Tage später richtet er die Waffe wieder gegen sie, diesmal ist sie echt: „Sonó un tiro y la bala pasó silbando, arrancando la carne de mi hombro y a través del humo y de la bruma que el desmayo ponía ante mi vista, estaba *Él* desencajado y anhelante.“ Er vergewissert sich, dass sie lebt und droht ihr, sie wirklich zu töten, wenn sie jemandem von dem Vorfall erzählt (*Él*, S. 47).

Ein drittes Kind, eine Tochter, wird geboren und erneut ist der Vater weit von Fürsorge entfernt: „Discusiones, gritos, órdenes dichas con voz cortante y dura, criadas que corren azoradas, imposiciones, disgusto en todos los rostros“ (*Él*, S. 48). Er zerrt sie direkt nach der Niederkunft aus dem Bett, denn eine Bedienstete habe einen Fehler begangen „y yo debía ser la responsable por no haber dado mis órdenes a tiempo“ (ebd.). Die Frau wird ohnmächtig und verliert viel Blut.

Eines Tages lassen sich die vielen blauen Flecke, Blutergüsse und Wunden der Hausherrin nicht mehr verdecken: „se me levantó la manga que cubría uno de ellos y una sirvienta vio con espanto las indelebles señales de martirio“ (*Él*, S. 50). Die Erzählerin

überhört voller Scham, wie jene Bedienstete sich mit einer anderen darüber berät, mit jemandem über den Fall zu sprechen, zweitere überredet sie, es nicht zu tun:

cuando el zapatero golpeaba a su mujer porque es una borracha que tiene a su marido avergonzado y fui yo a defenderla, que luego ella disculpó a su marido y los dos se quedaron enfadados conmigo (ebd.).

Als ihr ältester Sohn einen Papagei im Garten findet, dessen Krallen sich in einem Ast verfangen, beschließen die beiden, ihn zu behalten. Doch dann sagt der Sohn, der Papagei erinnere ihn an seine Mutter. Daraufhin kommt der Erzählerin „una idea sentimental“ und sie schlägt vor, ihn wegfliegen zu lassen: „Va a estar el pajarito muy triste encerrado: ¡es tan hermosa la libertad!“ Der Vater bekommt das Gespräch mit und tritt den Papagei tot (*Él*, S. 51).

Der Tod eines anderen Tiers, des Hundes, bringt die Erzählerin erneut dazu, einen Anwalt aufzusuchen, jener „era joven, fino, de talento grandísimo“ (*Él*, S. 53), aber auch er nimmt die Sorgen der Frau nicht ernst, einerseits, weil er in dem Altersunterschied des Paares einen Nachteil für die Gattin sieht: „Importa mucho en un matrimonio que el marido no sea ‚el tipo‘ de la esposa,“ und andererseits, weil er einen Artikel über „Él“ in der Zeitung gefunden hatte, in dem von den beruflichen Verdiensten von „Él“ die Rede war (ebd.).

Die Erzählerin ist sich dessen gewiss, dass sich noch eine größere Krise mit ihrem Mann anbahnt, und tatsächlich, eines Nachts, „me desperté con el susto de sentirme con los brazos en alto, que vi al despertar sujetos por la muñeca con una mano de *Él* que trataba de enlazarlos con una cuerda resistente“ (*Él*, S. 55-56). Die Frau kann sich nicht befreien, ist an den Beinen festgebunden, doch ihr Geschrei weckt die Bediensteten und „Él“, „con inconcebible destreza desató las piernas, enrolló las dos cuerdas, y abriendo la ventana las tiró por ella cerrando rapidísimo.“ (ebd.) Sie will den Bediensteten alles erzählen, doch „Él“ sabotiert dieses Vorhaben und sagt, sie habe schlecht geträumt.

„Él“ fühlt sich immer stärker von Kollegen in seiner Arbeit bedroht und erklärt der Ehefrau:

Yo creí que eran más mis enemigos y veo ahora que sólo son esos pocos que me rodean de cerca los que verdaderamente me dañan. Pero yo podré solo contra ellos y, al denunciar sus maldades, nuestros jefes me lo agradecerán, y premiarán mis hechos con honores y con el puesto superior a que aspiro... (*Él*, S. 63).

Die Erzählerin bittet einige der Männer, sich nicht an ihm zu rächen, denn er sei nicht mehr zurechnungsfähig, diese jedoch glauben an keine Krankheit, sondern daran, dass „Él“ mit voller Absicht böse sei. Dies hat zur Folge, dass ihr Ehemann seinen Posten an den

Erzfeind verliert, worüber er sich sehr bestürzt zeigt: „Yo no puedo soportar una humillación, ni vivir sin honores...“ (*Él*, S. 64).

Im nächsten Abschnitt hört sie einen Schuss, ihr Mann hat erneut versucht, sich das Leben zu nehmen (vgl. *Él*, S. 64-65). Im Krankenhaus fantasiert der Verletzte, greift einen Krankenpfleger an und sein Arzt verordnet eine Zwangsjacke, während die Frau nicht erreichen kann, dass jener sich der eigentlichen Geisteskrankheit des Gatten annimmt. Mit der Begründung, „[a]quello no era un manicomio y los intereses del establecimiento peligraban con la estancia allí de quien daba un escándalo por hora“ (*Él*, S. 71), wird beschlossen, dass der Kranke das Spital verlassen muss.

Wieder zu Hause, verschlechtert sich der Zustand, „Él“ hält die eigene Frau für den Tod. (vgl. *Él*, S. 72). Sie findet ihn in seinem Arbeitszimmer vor, „acurrucado en un rincón medio desnudo, guardando puñados de billetes de banco en la camisa.“ Er sagt ihr, er liebe sein Geld, „que es mi vida y mi Dios“, dann würgt er seine Frau, welche sich befreien kann und wegläuft (vgl. *Él*, S. 74). Nach diesem Vorfall gelingt es ihr nichtsdestotrotz, das Leben des Ehemannes zu retten, denn sie findet ihn „hecho un ovillo [...], agitado de un temblor convulsivo; [...] la faz amarillenta“ (ebd.) vor, er atmet scheinbar nicht mehr. Bevor der verspätete Arzt kommt, schafft sie es, ihn wiederzubeleben (*Él*, S. 75-76).

Der Statthalter will „Él“ schließlich ganz entlassen, die Erzählerin will dies nicht zulassen, bringe dies doch den sozialen und finanziellen Abstieg ihrer Familie und behauptet: „Está bien ya; débil aún para trabajar, es cierto, pero de mentalidad está muy bien“ (vgl. *Él*, S. 77). Um diese Aussage zu beweisen, geht sie mit ihrem Mann spazieren, und tatsächlich scheint jener gut aufgelegt, grüßt alle, die an ihnen vorbeigehen. Bei dem Statthalter weigert er sich jedoch: „¿Crees que yo, que soy el sultán de Marruecos, voy a saludar a mi peluquero?“ (*Él*, S. 78). Er macht sich lustig über den Mann und grüßt ihn höhnisch und übertrieben, was missverstanden wird: „la vanidad del gobernador, quedando satisfecha ante un saludo que consideró preferente“, führt zur Rehabilitierung „Él“'s (ebd.).

Als der Mann schließlich in völlige Schwachsinnigkeit verfällt, entscheiden sich die Ärzte, ihn in eine Anstalt einzuweisen (*Él*, S. 79). Die Erzählerin berichtet, dass sie sich langsam erhole: „[p]or fin me encontraba. Era una mujer que regresaba. Un alma que volvía a la envoltura corporal“ (*Él*, S. 83). Jedoch werden in ihrer Umgebung Stimmen laut, der Gatte solle aus dem Irrenhaus entlassen werden: „Las razonadas cartas de *Él* hacían en ellos la impresión de que era tal vez víctima de mi poco deseo de reanudar mi vida anterior a su lado“

(*Él*, S. 83-84). Darauf folgen „cartas de los médicos avisándome de una trama tenebrosa que, ayudado desde fuera por algunos malvados, tejía contra su madre y contra mí...“ (*Él*, S. 85). Tatsächlich wird „Él“s Entlassung erwirkt, denn der Richter glaubt nicht, dass der Gatte verrückt sei: „Los locos disparatan y ese hombre ha estado dos horas en mi despacho contándome sus penas de un modo razonable“ (*Él*, S. 86).

Die Erzählerin sieht sich machtlos und flieht mit ihren Kindern, die Schuld für das Exil gibt sie den Ärzten und Advokaten, die sich nicht für sie eingesetzt hätten und stattdessen ihrem Mann Recht gaben, ihn für gesund erklärten; sie verflucht „los que desarraigaron mis pies del adorado suelo en que nací“ (*Él*, S. 88). Den neuen Lebensort beschreibt die Erzählerin als Oase, doch gebe es im Leben immer „lobos rugidores“, die „nos aguardaban con las centellas de los ojos puestas en la esperanza de devorar las carnes inocentes“ (*Él*, S. 89). Stimmen dieser Unschuldigen, mit denen das Erzähler-Ich schließlich verschmilzt, hätten sie dazu bewogen, ihre Geschichte niederzuschreiben:

con la sangre misma que salía de las heridas que en nuestras manos y en nuestros pies hicieron las zarzas del desierto, escribimos las líneas estas de verdad tan grande como el poder de Dios y el muy grande también de las tinieblas y aquí las dejaremos encerradas en este cofrecillo, al pie del rosal blanco que está junto a la fuente (*Él*, S. 90).

Das letzte, aus nur einigen Sätzen bestehende, Kurzkapitel „Plegaria a la luz“, setzt mit den Worten „¡Bendita y alabada sea la luz, madre y señora de todo lo creado!“ ein. Erneut aus der Ich-Perspektive geschrieben, wird das Licht als Befreier gepriesen. Der Roman endet mit dem Aufruf: „Rezad todos conmigo, vosotros los que os veis atacados por la sombra maldita y gritemos unidos con valor y con fe: *Fiat lux! Amén, amén*“ (ebd).

Im Schwarz-Weiß-Film *Él*²⁰ wird die Handlung in das Mexiko der 1950er Jahre verlegt, die Protagonisten bekommen Namen – „Él“ heißt hier Francisco Galván (gespielt von Arturo de Córdova), seine Ehefrau - Gloria (Delia Garcés). Zu den größten *histoire*-Veränderungen gegenüber der Vorlage zählt die Hinzufügung der Figur des Raúl (Luis Beristáin), eines Ingenieurs und guten Bekannten Franciscos, welcher zuerst mit der Argentinierin Gloria verlobt ist, und die Francisco ihm ausspannt. Galván ist vom ersten Anblick an hingerissen von der jungen Frau, stellt ihr nach und folgt ihr mit dem Wagen, bis

²⁰ Zitiert wird fortan aus dem Drehbuch: Alcoriza, Luis & Buñuel, Luis: *Él*. Cinématèque Suisse, 1952. Dieses Original-Drehbuch zählt 113 Szenen, jedoch stimmen sie nicht immer mit dem Film überein – einige Szenen und Dialoge fehlen, andere kommen nicht im Film vor. Für die Analysen wurde die DVD „La vie criminelle d’archibald de la Cruz & El“, *Collection Auteurs*, 2001, verwendet.

er sieht, dass sie sich mit Raúl trifft. Daraufhin sucht er den Ingenieur unter einem Vorwand in seinem Büro auf und lädt ihn und seine Verlobte zu einem Essen bei ihm zu Hause ein, wo er die junge Frau für sich gewinnen kann. Gloria kommt schlussendlich wieder mit ihrem Ex-Verlobten zusammen, nachdem sie ihm von all ihren Leiden an der Seite Franciscos berichtet hat und noch weitere erleben muss. Francisco lebt nach einem Aufenthalt in der Psychiatrie im Kloster. Gloria und Raúl haben einen Sohn, wobei offen gelassen wird, wessen Kind er ist, der Name Francisco weist aber darauf hin, dass Raúl ihn adoptiert hat. Weitere filmische Ergänzungen sind Szenen in der Kirche sowie die Figur des Padre Velasco.

4.1.1.3. Gesellschaft und Religion bei Pinto

Das Leben der Erzählerin an der Seite von „Él“ scheint wenig lebenswert – sie erleidet psychischen und physischen Schmerz, wird gedemütigt,²¹ gescholten, geschlagen, gewürgt und gar angeschossen. Sie wird immer unsicherer und verzweifelt, da niemand in ihrer Umgebung ihr Glauben schenkt. Es ist der jungen Frau verwehrt, am sozialen Leben teilzunehmen²² und kleine Freuden wie das Kümmern um Pflanzen oder Tiere zu erleben. Die Schwankungen in dem Verhalten des Mannes sind wenig vorhersehbar, daher ist das Beisammensein von einer steten Angst überschattet: „Un contratiempo sin importancia motivó una de sus explosiones de furor, y más tarde su rencor y mis temores sellaron nuestros labios“ (*Él*, S. 43). Das Liebesleben, so wird angedeutet, ist von „feroces caricias“ bestimmt, welche der Frau, „estremecí de terror“ (ebd.), wohl das Gegenteil von Lust bereiten mögen.²³

Die Ich-Erzählerin beklagt die starre Gesellschaftsordnung, die sie daran hindert, den Fall ihres Ehemannes publik zu machen: „Y la inocencia que las buenas madres españoles quieren cristalizar en las vírgenes, tendiendo aún sobre mí su espeso velo, me impedía separar, distanciar, seleccionar...“ (*Él*, S. 22). Ferner kritisiert sie auch Familienangehörige, eine Person, der sie vertraut habe, sagt ihr: „Ya ves cómo eran infundadas tus sospechas de que *Él* no anda bien de la cabeza; si así fuera no trabajaría con el talento que lo hace“ (*Él*, S. 24). Die Menschen in ihrer Umgebung rechtfertigen „Él“: „Rarezas... carácter... mala educación... resabios... nerviosismos“, sie selbst dagegen solle sich mit folgenden Eigenschaften ausstatten: „Paciencia... resignación... dulzura... templanza...“ (*Él*, S. 52). Als

²¹ „Él“ beschimpft die Frau unter anderem als „imbécil“ und „necia“ (*Él*, S. 61.)

²² Eine Ausnahme bildet das zeitweise Unterrichten an einer Schule, vgl. *Él*, S. 58.

²³ Mit „Él“ an ihrer Seite fühlt sich die Protagonistin zudem wie im Albtraum (vgl. *Él*, S. 32), seine Stimme wird „el clarín de guerra de mi vida“ beschrieben (ebd.).

die Ärzte den Mann letztendlich ins Irrenhaus einweisen, gibt es aus dem Umfeld weiterhin Kritik an ihr: „No faltó quien me hablase de desafecto y de poco espíritu de sacrificio al hacer que *Él* continuase en el manicomio“ (*Él*, S. 81), und: „Y aun los amigos que más me habían compadecido me hacían preguntas capciosas“ (*Él*, S. 84).

Auch die Mediziner (mit Ausnahme des im ersten Kapitels erwähnten) werden verurteilt, die Erzählerin berichtet, dass ein Arzt, „aquel buen doctor de aspecto venerable, me dijo bondadoso: No se excite, estos nervios en las señoras son muy molestos“ (*Él*, S. 25). Dabei wisse sie, dass die Wissenschaft ihr rechtgeben würde, jedoch mangelte es daran, „encontrar los hombres salvadores que les gritaran con estentórea voz a los médicos de los frascos de sanguijuelas: - ¡Aquí hay un enfermo y una víctima...!“ (*Él*, S. 38). Der Irrenarzt, den sie nach der Verschlimmerung des Zustandes des Gatten holen lässt, ist ebenfalls keine Hilfe – im Gegenteil, er ist betrunken belästigt die Hausherrin, sodass sie sich in ihrem Zimmer einsperren muss (vgl. *Él*, S. 72). Ein anderer Arzt „uno de esos santos de Dios que todavía ponen sanguijuelas para curar las pulmonías,“²⁴ warnt sie, „que este hombre ‚va a terminar‘ por volverse loco,“ und stellt die Frau auf eine „lenta tortura“ ein (*Él*, S. 35). Tatsächlich wird die Krankheit „*Él*“s viel zu lange (mehr als zehn Jahre, so muss man annehmen) von den Medizinerinnen verkannt oder verharmlost, sein Benehmen wird teilweise als Böswilligkeit oder Verstellung abgetan.²⁵

Der Anwalt, den die Erzählerin konsultiert, „un caballero anciano y de un extraordinario talento,“ kann ihr ebenso wenig helfen, er kann nur „tristemente“ zuhören und „dolorido“ lächeln (*Él*, S. 42-43). Sie ist der Ansicht, dass sie Ärzte und Anwälte lügen „por no exponerse a las iras de *Él*, o a las de la ‚mano predestinada y trágica‘ que va tras *Él*“ oder „por no perder la amodorrante paz de su vivir“, kurzum, sie sind nicht inkompetent, sondern feige, „traidores“ und „malvados“ (*Él*, S. 88-89).

²⁴ Mit dem doppelten Verweis auf Blutegel werden auch die rückschrittlichen Methoden der Mediziner kritisiert.
²⁵ Der Direktor des Krankenhauses sagt: „Jamás volverá este hombre que tanto me ha hecho sufrir, a esta casa. Si viene como loco, porque aquí no entran esa clase de enfermos, y si viene como cuerdo, porque lo despediré desde la puerta, por grosero y malvado, ¡a tiros si fuera necesario...!“ (*Él*, S. 71).

Der Ehemann wird im Roman stets als *er* benannt – „tal vez porque en la vida de un paranoico todo gira en torno a sí mismo“²⁶ und großgeschrieben²⁷ wie Gott,²⁸ jedoch wirkt diese Figur eher teuflisch: „se dilatava ante mí, como una sima infernal. Por los dientes, contraídos, dejaba escapar el gruñido sordo y espeluznante de los lobos“ (*Él*, S. 56). Einerseits wird *er* als Unmensch gezeichnet und dämonisiert,²⁹ andererseits steht „Él“ verallgemeinernd für alle Männer mit solch einer psychischen Krankheit.³⁰

„Él“ habe einen blinden Stolz, der ihn daran hindere, rechtschaffen zu handeln (vgl. *Él*, S. 30). Auch sei er heuchlerisch und gerissen, denn er könne mit Leichtigkeit, „reunir ante el público [...] los restos de su razón dispersa“ (*Él*, S. 29). Durch seine Halluzinationen sei der Ehemann von bestimmten Dingen so sehr überzeugt, dass er auch andere für die eigenen Ansichten gewinnen könne:

al quemarse la punta de un cigarro, dice que se le han quemado por culpa de ‚H‘ o ‚B‘ unos papeles importantes; y los vecinos ‚han visto por las rendijas del balcón un poco de humo...‘ y se dirán: ‘¿Se quemarían los papeles o no? Había un poco de humo, es lo cierto...’ (*Él*, S. 52).

Ferner sei er kalthertzig und geizig, so jagt er mit „la amoralidad absoluta de los últimos escalones de su desequilibrio mental“ eine verarmte Witwe fort, die ihren Wechsel bei ihm einlösen wollte (*Él*, S. 27).³¹ Die Geburt seines eigenen Kindes kommentiert er folgendermaßen:

Bien se conoce que tú no tienes dinero ni lo has tenido en tu vida y que no sabes tampoco lo que cuesta ganarlo. Ya podía tu papá haberte dejado algo, con que poder responder a estos ridículos alardes de maternidad (*Él*, S. 28).³²

²⁶ Pérez Riego, „El“, de Mercedes Pinto,“ S. 73. Dies dient sicherlich unter anderem dazu, die Anonymität des ersten Mannes Pintos und seiner Familie zu schützen.

²⁷ In der kanarischen Ausgabe wird das Wort, ungleich der Madrider, kursiv geschrieben.

²⁸ Als ihr Mann sehr oft das Wort „yo“ ausspricht, „en mi imaginación atormentada por aquella aplastadora dictadura, quedaba por unos momentos el ‚yo‘ aquel, como salido de los labios bíblicos, de un Dios tonante, de tiara y cetro...“ (*Él*, S. 31). Oder, als ein Arzt ihr sagt, ihr Mann würde verrückt werden: „¡¡Indudablemente había que esperar a que saliese por las calles diciendo que era Dios...!!“ (*Él*, S. 35). Weiter heißt es in der Beschreibung seiner Stimmungsschwankungen: „Él era Amo, Rey, Dios... ¡todo!“ (S. 49). Auch sagt der Ehemann selbst: „Yo soy como Dios“ (*Él*, S. 64).

²⁹ Die Erzählerin bezeichnet den Gatten zudem als verhasst, als „una fiera acorralada“ (*Él*, S. 24), „nublada por la idiotez“ (*Él*, S. 61).

³⁰ vgl. Pérez Riego, „El“, de Mercedes Pinto,“ S. 73.

³¹ Er begründet seine Absage damit, die Frau sei noch jung und hübsch und könne damit dazuverdienen, vgl. ebd.

³² Bei der übertriebenen Eifersucht, die dieser Mann hegt, ist es sehr fragwürdig, wie er seiner Frau gestatten würde, Geld verdienen zu wollen. Sein Geiz äußert sich noch darin, dass „Él“ Geschenke für die Kinder als „juguetes inútiles, en los que se ha gastado mi dinero“ [...] bezeichnet und an Weihnachten den Tannenbaum mit den Worten „¡[...]no el tuyo, que no lo tienes, sino mi dinero!“ umwirft (*Él*, S. 60). Als die Krankheit progressiert, betet er, wie oben beschrieben, gar sein Geld an.

Die Erzählerin beobachtet ihre Kinder zu der Zeit, als ihr Mann sich schon im Irrenhaus befindet, welche sich vergnügten „como corderillos en libertad“ und denkt an die Zeit zurück, „cuando los juguetes eran desterrados por peligrosos, los juegos por innecesarios, y hasta mis besos, sobre los frescos labios de mis niños, prohibidos [...] ¡por inmorales!“ (Él, S. 85).

Dass er die Kinder misshandeln könnte, wird in der (sehr vorsichtig angedeuteten) Schilderung davon, der Mann habe sich mit der kleinen Tochter einsperrt, deutlich.³³ Er ist kurzum eine Gefahr für alle Familienmitglieder.³⁴

Die Erzählerin beschreibt ihr Verhalten dem Ehegatten gegenüber als „cariñosa y atenta“ (Él, S. 30), niemals wird ein verbaler Ausfall ihrerseits erwähnt, sie scheint dem Mann stets, wenn auch ängstlich, zu gehorchen. Beim Zusammenleben mit ihm spricht sie von einer „tortura“ (Él, S. 32) und vor allem von einem „martirio“ (Él, S. 23, 33, 36, 43, 44, 71 u.a.)³⁵. Ihr Beichtvater beruhigt sie damit, dass „una santa muy grande del cielo [...] había sufrido penas muy semejantes y mayores“ (Él, S. 44). Gerardo Cummings bezeichnet diese Verherrlichung der Opferrolle durch die Erzählerin zu Recht als „complejo de mártir.“³⁶ Sie beschließt, sich ihrem Gatten nicht zu widersetzen als er sie nicht um die Schwester trauern lässt, und so den Schmerz zu vergrößern, damit die Schwester „verá desde arriba mi cuerpo sentado ante la mesa cargada de manjares, y mi alma de rodillas ante su lecho de muerte bebiendo es su mejilla la última lágrima de cristal“ (Él, S. 33). Während sie mit dem Gatten speist, „partí el pan despacito y con unción sagrada lo desleí en mi boca pronunciando las palabras sagradas: ‚Tomad y comed, que éste es mi cuerpo‘“ (ebd). Sie betet zu Gott, er möge sich der Seele der Schwester erbarmen, sie opfere sich für sie. „Él“s Verhalten sieht sie als göttliche Prüfung an, das Ertragen seiner Schrockheit und das Unterdrücken ihrer Trauer für den Tod der Schwester ist für sie eine Opfergabe. So stilisiert sie sich zu einer Quasi-Heiligen.

Als der Mann in der Anstalt ist, rechtfertigt sie sich: „No se daban [ihre Umgebung] cuenta de que era mi cariño hacia Él quien me ordenaba su continuación“ (Él, S. 81).

³³ Eine Bedienstete die Erzählerin aufgeregt ins Haus und sagt ihr, „Él“ habe sich mit der Tochter eingeschlossen. Die Mutter, deren Arm kürzlich vom Gatten ausgerenkt wurde, schlägt die Tür ein: „sin cuidarme del dolor de mi brazo enfermo, sentí crujir los goznes y la puerta me cedió paso“, „avanzando a la cama donde acababa de echar a la niña, la tomé por un brazo y la arrastré fuera de la habitación, mientras con mi mano enferma rechazaba a Él amenazante“ (Él, S. 77). Auch berichtet sie dem Anwalt von „tentativas horribles“ den Kindern gegenüber (Él, S. 43).

³⁴ Die Erzählerin beschreibt, dass sie „...vi cruzar por sus ojos la ráfaga rojiza de un atentado criminal“ (Él, S. 61).

³⁵ Auch ihre Mutter ist „llorando y acongojada como una Dolorosa“ (Él, S. 35) und „mística e inocente“ (Él, S. 70).

³⁶ Cummings, Gerardo, „Él. De Mercedes Pinto a Luis Buñuel“, in: *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 30 (1), 2004, S. 75-90, hier: S. 82.

Während diese noch bestehenden Gefühle ihm gegenüber fraglich bleiben, ist außer Frage, dass die Frau - sei aus Pflichtbewusstsein, Güte oder Zuneigung - seinen Tod mehrmals verhinderte.

„Él“ ist nicht immer grausam, und wenn die Erzählerin es am wenigsten erwartet, kann er „sonriente, decidido, amable“ sein (*Él*, S. 29). Als er ihr von seinem Albtraum erzählt, gesteht er: „Desde que te conocí sueño con él, y tengo miedo de que una noche al ir a matarlo te hago daño a ti“ (*Él*, S. 28), ist sich also dessen bewusst, dass er der Frau wehtut und ist erschreckt darüber, denn solches Benehmen ist nicht absichtsvoll und von seinem Bewusstsein entkoppelt. Nach den physischen Übergriffen auf die Frau kommen stets Entschuldigungen seinerseits: „Deploraba sus pasados errores y solía pedirme perdón llorando como un niño“ (*Él*, S. 49). Die Erzählerin erinnert sich an seine Briefe aus der Verlobungszeit, in denen er sich für seine Abwesenheit entschuldigte: „Me sentí inspirado para hacer algunos experimentos científicos y luego se apoderó de mí un dolor de cabeza tan enorme que tuve que acostarme“ (*Él*, S. 62). Diese Missdeutung der eigenen Symptome schätzt die Erzählerin folgendermaßen ein: „¡Con cuánta sagacidad y cuán astutamente sabía ocultarme sus momentáneas caídas en la imbecilidad más denigrante!“ Sie beobachtet, dass er „se daba mucha cuenta de su perturbación y luchaba por disimulármelas a mí, constante testigo de sus trastornos y sus crisis fatales“ (ebd.). Sie empfindet sein Nichteingestehen des Problems also als „Täuschungsmanöver,“ ein Akt der Bosheit und Heuchelei gegen ihre Person und nicht als Teil einer fürchterlichen Krankheit.

Etwa ab dem letzten Viertel des Romans beginnt die Erzählerin, Mitleid für ihren Mann zu empfinden: „sentía por *Él* una honda y profunda piedad, que le demostraba en todo momento, haciendo olvido en ocasiones de mi dignidad de mujer y perdonando, perdonando continuamente...“ (*Él*, S. 63). Auch das Vergeben wird zur Opfergabe der Protagonistin. Nun ist es die Mutter, die im Krankenhaus die Fürsorge der Richter bewundert, jedoch ohne den Schwiegersohn zu selbst bedauern (vgl. *Él*, S. 66). Zeitweise weicht die entmenschlichte Bezeichnung „Él“ gar dem humaneren „el enfermo.“³⁷ Die Erzählerin gesteht gleichzeitig: „no obstante, mi piedad se derramaba sobre *Él* en los momentos en que su sueño me permitía algunos ratos de tranquilidad“ (ebd.).

Tatsächlich wird die Frau durch die Konsequenzen des zweiten Selbstmordversuchs und der Zustandsverschlechterung „Él“s, also durch die allgemeine Anerkennung des

³⁷ Als der Mann in die geschlossene Anstalt muss, „mandó que todos lo llamasen ‚señor‘ y ‚don‘“ (*Él*, S. 80).

Unrechts, das ihr geschieht, stärker. Als sie gefragt wird, ob sie sich fürchte, antwortet sie: „El miedo en las almas como la mía no viene, no puede venir, no es lógico que venga de actos cuya notoria injusticia saltan a la vista de todos“ (*Él*, S. 78). Sie wirkt nun zum Teil befreit: „Sus mandatos de ahora, o no eran obedecidos, o lo eran en cuanto convenía obedecerlos, engañándole con arte para no excitarlo inútilmente“ (*Él*, S. 79). Dass sie die erneute Entlassung des Ehemannes und die damit zusammenhängenden neuen Probleme, zumal die Kinder wachsen, nicht miterleben möchte und flieht, erscheint als längst überfällige Konsequenz ihrerseits.

Die stark personalisierte Sichtweise einer sehr traumatisierten Frau erlaubt insgesamt wenig Mitleid für die Figur des „Él“ und ebensowenig Verständnis für seine Krankheit. Pinto sieht ihren Auftrag darin, für die Frauen zu kämpfen: „yo soy mujer y vengo a hablar por ellas.“³⁸ Die patriarchalische spanische Gesellschaft, so suggeriert der Roman, gibt dem Mann, ganz gleich, wie krank oder wie gefährlich er für die gesamte Familie ist, immer recht, der Frau wird in den meisten Fällen nicht einmal Gehör geschenkt und wenn doch, dann wird sie nicht ernstgenommen. Eine Scheidung, wie die Autorin sie in ihrer Rede in der Universidad Central de México fordert, ist unmöglich: „¿Qué ayuda puede darnos la justicia? Ninguna; porque la locura por sí no es causa de divorcio.“³⁹

Die Erzählerin leidet schier unendlich und büßt für etwas, das sie nie beging, sie ist kurzum eine Märtyrerin, die Gott anfleht um „la muerte liberadora, la muerte generosa, la muerte anhelada por los atormentados y los irredentos...!“ (*Él*, S. 48). In ihrem Leben kannte sie kaum Freuden, sondern Qualen und Pein sowie „la mentira, la ocultación y el disimulo“ (*Él*, S. 70). Die dargestellten Frauen - die Erzählerin, die Mutter, die Bediensteten - sind gutmütig, schwach, gehorsam, nicht in der Lage, aufzubegehren und erscheinen als Kollektiv.⁴⁰

Die Männer dagegen, auch die gelehrten, sind Reaktionäre und Machos: „Cuando *Él* atacaba al médico en su honor, se encolerizaba éste acusándolo de malvado“ (*Él*, S. 69). Auch die männlichen Figuren des Romans treten primär als uniformes Geschlecht auf - sind autoritär, feige und leiden an mangelndem Einfühlungsvermögen.⁴¹ Sie allein trügen die

³⁸ Pinto, „El divorcio como medida higiénica“, S. 98.

³⁹ ebd., S. 105.

⁴⁰ Die Geburt eines Kindes ist „hora suprema en la vida de toda mujer“, die Erzählerin spricht ferner verallgemeinernd von „nos gusta“ und meint damit alle Frauen (*Él*, S. 48).

⁴¹ Die Protagonistin begegnet oft Männern, die wesentlich älter sind als sie, wie „Él“ selbst – ein Anwalt bemerkt: „Usted parece hija suya“ (*Él*, S. 53) ein anderer Anwalt, an den sie sich wendet, „podía [...] haber sido mi padre“ (*Él*, S. 42).

Schuld am Leid der Erzählerin: „Por los hombres cobardes abandonaré mi hogar y mi patria“ und: „Anatema mil veces sobre los hombres ruines que no supieron levantar la voz viril para defender mi verdad“ (*Él*, S. 88). Die feministische Schlussfolgerung sehnt einen Triumph und (überirdische) Rache herbei:

Que en mi alma de mujer existe la semilla heroica que vuestros padres no pudieron sembraros y sobre la cadena de los dolores, tal vez el tiempo corone un día las sienes pálidas que vosotros, indiferentes a mi agonía, ¡supisteis taladrar... !“ (*Él*, S. 89).

So bleibt das Schicksal „Él“s im Dunkeln, das *testimonio* klagt an, verurteilt, verwünscht, rechnet ab mit der spanischen Medizin, Gesetzeslage, der misogynen Gesellschaft insgesamt und vor allem mit den Männern.

4.1.1.4. Gesellschaft und Religion bei Buñuel

Die filmische Protagonistin Gloria ist emanzipierter als die Erzählerin Pintos. Die Argentinierin entscheidet sich bewusst für den viel älteren Francisco, der ihr sichtlich mehr gefällt als Raúl und küsst ihn bei ihrem dritten Wiedersehen, obschon sie mit ihrem Verlobten bei ihm zu Besuch ist. Da Francisco offensichtlich auch den Geschmack der Mutter trifft⁴² – er ist sehr reich, angesehen und weltgewandt - handelt sie zwar gesellschaftskonform, jedoch vielleicht etwas weniger sittsam als man es von einer gläubigen und gut erzogenen jungen Frau erwartet hätte. Ebendies wirft Francisco ihr in der Hochzeitsnacht vor: „Me imagino que te habrá [Raúl] acariciado, aún besado muchas veces“ (*Guion*, S. 37). Gloria ist auch nicht verlegen, ihrem Ex-Verlobten die Hochzeitsnacht und andere Details aus dem Leben mit dem Ehemann zu schildern. Sie scheint sich ihres guten Aussehens bewusst zu sein – so plaudert sie herzlich mit ihrem Bekannten Ricardo als sie ihm mit Francisco begegnet („Vinimos en el mismo avión desde Buenos Aires. Después lo he visto un par de veces en sociedad“ (*Guion*, S. 40), während dieser die Frischvermählte mit einer gehörigen Portion Kühnheit umgarnt.

Als Francisco die Gattin bittet, sich um seinen Anwalt zu kümmern: „Así que quiero que estés muy amable con él, que derrochas simpatía“ (*Guion*, S. 54), kokettiert sie vielleicht etwas mehr als nötig mit ihm. Dabei hat der Anwalt ihr bereits anvertraut, dass Franciscos Erwartungen zu hoch und sein Fall sehr kompliziert seien: „su esposo es un gran

⁴² Am Tisch beim Diner sagt Doña Esperanza, Glorias Mutter, zu Francisco: „No creo que haya muchas jóvenes casaderas capaces de resistirle“ (*Guion*, S. 26). Die hübsche Frau (Aurora Walker) Ende vierzig scheint ironischerweise viel besser selbst zu dem gleichaltrigen Francisco zu passen als ihre Tochter. Francisco verspricht gar Raúl: „yo le hago la corte a la mamá“ (*Guion*, S. 18) um ihn zu überreden, mit Gloria zu seinem Diner zu kommen.

optimista“ (*Guion*, S. 57). Einen ‚Vorteil‘ für Franciscos Rechtsstreit um die Ländereien seiner Ahnen kann sie nun also nicht mehr erhoffen, vielmehr scheint sie einfach die Nähe dieses attraktiven Mannes zu genießen und geht auch mit ihm im Garten spazieren. Wie damals Francisco, vor ihrem ersten Kuss, erzählt sie dem Anwalt, wie gerne sie spaziere (*Guion*, S. 29 und 58). Als Francisco ihr sagt, er liebe an ihr „[t]u dulzura... esa especie de aura de bondad, de resignación“ antwortet sie keck: „¿Ah, sí? Pues mira, mi madre me decía a veces lo contrario“ (*Guion*, S. 41). Tatsächlich erweist sie sich als gutherzig und ausdauernd mit Francisco, kennt jedoch, wie sich zeigen wird, auch Grenzen.

Die Filmfigur reagiert zudem schneller auf die Gefahr, der sie mit ihrem Mann ausgesetzt ist, als die Romanfigur. Sie kritisiert ihn bereits auf der Hochzeitsreise vorsichtig: „[...] a veces eres algo injusto“ (*Guion*, S. 42); als er sie für die Art rügt, wie sie mit dem Anwalt getanzt habe: „Te portaste como una cualquiera“ (*Guion*, S. 62), verlässt sie wütend den Raum, später rät sie ihm gar, zum Arzt zu gehen: „¿Por qué no ves a un médico, Francisco? Estás enfermo. Es seguro que te pondrás bien“ (*Guion*, S. 87). Diese Verhaltensmuster wären für die Erzählerin des Romans *Él* undenkbar, jene wagt es nie, das Verhalten des Mannes oder seine Krankheit mit ihm zu diskutieren.

Nachdem Francisco Gloria würgt und versucht, sie von Glockenturm zu werfen, rennt sie weg und trifft auf Raúl, von dem sie sich heimfahren lässt. Jener bietet ihr seine Unterstützung an: „si algo te ocurre, o me necesitas... yo vivo donde siempre. Llámame y sea día o noche, me tendrás aquí“ (*Guion*, S. 74). Als sie daraufhin von Francisco ausgeschimpft wird, der sie mit Raúl beobachtet hatte, droht sie, sicherlich gestärkt durch das Gespräch mit dem ehemaligen Verlobten, ihrem Mann mit der Trennung: „estoy dispuesta a todo. A separarme de tí, a irme a casa de mi madre... a todo“ (*Guion*, S. 76) – erneut eine Aussage, welche in der Vorlage unerhört wäre. Da ihr Verhältnis mit der Mutter um einiges intimer als

das im Roman ist,⁴³ mag man ihr die Drohung durchaus glauben. In dieser relativen Freiheit der Frau liegt ein bedeutender Unterschied zur Vorlage. Es ist gut vorstellbar, dass Gloria zurück nach Argentinien gehen könnte, einen Mann wie Ricardo, so suggeriert der Film, würde sie problemlos für sich gewinnen. Nachdem Francisco eines Nachts also versucht, die Frau ‚zuzunähen‘,⁴⁴ verlässt sie ihn, im Gegensatz zur Romanfigur, sofort.

Glorias Entscheidung für Francisco scheint Raúl nicht daran zu hindern, sie ‚zurückzunehmen‘ und sogar den Sohn des Konkurrenten anzuerkennen. Als er sie zum ersten Mal nach der Trennung wiedersieht, gesteht er: „No te guardo rencor, Gloria. Te portaste noblemente conmigo al advertirme a tiempo. ¿Qué podías hacer si lo querías más a él?“ (*Guion*, S. 35). Dieser Mann und seine bedingungslose Liebe für Gloria tragen dazu bei, dass die Lage der Frau aufgewertet wird und der Film, zumindest teilweise, ein *Happy Ending* erhält.⁴⁵ Als Vorbild für Raúl hat Buñuel sicherlich Pintos zweiter Mann Rubén Rojo gedient, der mit der deutlich älteren, noch verheirateten Pinto ein Verhältnis begann, mit ihr zwei Kinder zeugte und ihr und ihren anderen Kindern aus erster Ehe ins Ausland folgte.⁴⁶

Die übrigen Reaktionen der Umwelt auf Glorias Probleme mit dem Ehemann sind der Vorlage dafür sehr ähnlich. Nach dem ersten Mal, als Francisco Gloria schlägt – Grund dafür ist ihr Flirt mit dem Anwalt – informiert sie ihre Mutter, diese will ihrer Tochter jedoch keinen Glauben schenken: „Que debes ser más comprensiva, más cariñosa con él“ (*Guion*, S. 65). Sie

⁴³ Dass die Mutter auf die Tochter hört, beweist die Sequenz mit Raúl, der die beiden Frauen zum Essen bei Francisco abholt. Gloria will ihn aufs Land, wo er einen Staudamm baut, begleiten, die Mutter muss notgedrungen mit, ist zwar sehr unzufrieden, willigt aber sofort ein als die Tochter entschieden sagt: „Yo quiero ir, mamá“ (*Guion*, S. 20). Später, als sie Francisco und Gloria nach der Hochzeitsreise in Empfang nimmt, erklärt sie, wie viel ihr an der Tochter liege: „Es la primera vez que nos separamos“ (*Guion*, S. 50). Sie sieht es als selbstverständlich an, das Paar in deren Haus zu erwarten und mit ihnen zu speisen. Francisco entschuldigt sich und seine Frau und lässt die Schwiegermutter eine Stunde lang warten. Sodann lässt er ihr durch Pablo ausrichten, der Tochter ginge es nicht gut. Die Mutter wird nicht zu Gloria gelassen, ihr Verhalten (die Sorge, das Warten) beweisen jedoch, dass sie zu ihrer Tochter steht. Später, nachdem Francisco sie durch ein Gespräch überzeugt hatte, wirkt sie kälter im Umgang zu ihrer Tochter: „Vamos a hablar como dos amigas“ (*Guion*, S. 65). Dass der Schwiegersohn die Tochter geschlagen habe, findet sie nicht weiter schlimm: „Francisco está celoso, hija. Cree que tu conducta no es muy... correcta. El reconoce que precisamente por lo mucho que te quiere, a veces, se ciega“ (*Guion*, S. 66). Es ist aber dennoch glaubwürdig, dass weitere Vergehen Franciscos die Mutter wieder auf die Seite der Tochter bringen würden.

⁴⁴ Er wickelt Rasierklinge, Schere und Nadel in Watte und packt ein Betäubungsmittel in die Tasche seines Hausmantels sowie ein Seil, mit dem er die Ehefrau sodann in ihrem Bett zu fesseln versucht. Diese schreit jedoch so laut, dass sie alle Bediensteten weckt, welche gleichzeitig selbst laut werden: damit wird Francisco erschreckt und flüchtet. Gloria kann nicht wissen, was genau der Mann mit ihr vorhatte, da seine ‚Instrumente‘ nicht in ihrer Sichtweite waren, aber das nächtliche Fesseln hat ausgereicht, Francisco zu verlassen.

⁴⁵ Hinzu kommt, dass Franciscos Kloster in Kolumbien liegt und nur aufgrund der Tatsache, dass Raúl dort beruflich zu tun hatte, sucht die Familie zum ersten Mal jenes Kloster auf, ohne jedoch Francisco sehen zu wollen. Raúl betont, dass Francisco „se portó tan bien con nosotros al salir del sanatorio“ (*Guion*, S. 99). Die neue Familie Glorias ist also in Sicherheit.

⁴⁶ Zu dem Verhältnis Pintos mit Rojo vgl. Llaraena, *Yo soy la novela*, S. 54. Die Autorin thematisiert ihre Beziehung zum Advokaten Rojo, den sie möglicherweise kennen lernte, als sich über ihre Ehe beraten ließ, in ihrem autobiografisch gefärbten Roman nicht; somit wird der Protagonistin in *Él* kein Liebesglück gewährt. Es ist interessant, dass Buñuel diesen Umstand in seiner Adaption ‚korrigiert‘ und sich damit der Biografie Pintos weiter annähert hat.

vertraut sich daraufhin Padre Velasco, Freund der Familie und Beichtvater Franciscos an, welcher ihr selbst die Schuld gibt: „Es natural que a veces le ofendas – con tu conducta que yo no califico, en absoluto, de mala, sino a lo más de ligera“ (*Guion*, S. 67). Franciscos Unglück ist es, dass er ausgerechnet während einer Messe einen Anfall bekommt und den Padre attackiert. Er wird sofort aufgehalten und in eine Anstalt eingeliefert, dies ist – was die Reaktion der Umwelt betrifft – ein bedeutender Unterschied gegenüber der Vorlage.

Gloria muss also im Gegensatz zur Romanfigur wesentlich weniger Leiden ertragen, erstens, weil sie sich recht schnell zur Wehr setzt, zweites, weil Francisco, wie im nächsten Kapitel thematisiert werden soll, etwas weniger gefährlich ist und vor allem drittens, weil er weggesperrt wird und keine Gefahr mehr für sie darstellen kann.⁴⁷

Die in Buñuels Film porträtierte mexikanische Bourgeoisie ähnelt stark der des Romans. Weil Francisco reich ist und mit den richtigen Leuten verkehrt, wird er gemocht, seine Soireen sind beliebt und schick. Es ist, wie Gloria Raúl erzählt: „Todos le estiman y lo respetan, nadie se imagine lo que es en el fondo“ (*Guion*, S. 35.) Der Mann hat den Padre Velasco stets auf seiner Seite, in der zweiten Filmsequenz stellt dieser ihm andere Priester vor, „que tienen grandes deseos de conocerlo“ (*Guion*, S. 4). Velasco spricht stets mit großer Bewunderung von Francisco, dem „caballero cristiano y dignísimo que creo podría servir de ejemplo“ (*Guion*, S. 67). Den jungen Anwalt Franciscos verurteilt er dafür, dass er angeblich „con [...] descoco“ mit Gloria tanze, wohingegen Francisco mit seiner Tanzpartnerin „todo un caballero“ sei (*Guion*, S. 58). Dass dieser *caballero* seinem Freund hinterlistig die Verlobte ausgespannt hatte, das erwähnt der Padre nicht.

Auch sein Diener Pablo ist Francisco treu ergeben: „Ya sabe el señor que nadie le quiere y le respeta tanto que yo“ (*Guion*, S. 11), er verrät dem Herren sofort, dass Gloria mit dem Anwalt spazieren gegangen sei (vgl. *Guion*, S. 59). Francisco vertraut Pablo sehr private Angelegenheiten an, wie Probleme mit seinem Gerichtsstreit und die Sorge, seine Frau betrüge ihn. Als er sein aufgelöstes Dienstmädchen sieht, welches offensichtlich von Pablo belästigt, wenn nicht gar vergewaltigt wurde, entlässt Francisco - „para evitar que vuelva a repetirse esta situación“ (*Guion*, S. 11) – das Mädchen anstatt des Butlers. Als Francisco sich im Hotel von Ricardo provoziert fühlt und ihn ohrfeigt (der Mann hatte ausgerechnet in

⁴⁷ Auch hier lehnt sich Buñuel möglicherweise an das Schicksal der Schriftstellerin selbst an - diese konnte, nachdem Foronda, ihr Mann, 1919 in eine Anstalt eingewiesen wurde, mit ihren Kindern in Madrid leben und arbeiten. 1924 hatte sie mithilfe einflussreicher Freunde Forondas eine Genehmigung erhalten, mit ihnen (und dem neuen Partner sowie einem Kind von ihm und in Erwartung eines weiteren) nach Montevideo zu emigrieren. Foronda verstarb kurz darauf, 1926 heiratete Pinto Rojo. Vgl. Llarena, *Yo soy la novela*, S. 64-65.

demselben Restaurant gegessen wie er und Gloria und ein Hotelzimmer nebenan bezogen!), wird der sich wehrende Ricardo vom Hotelangestellten an den Pranger gestellt: „Recoja sus cosas inmediatamente y váyase del hotel“ (*Guion*, S. 48), welcher sich im Anschluss ausgiebig bei Don Francisco entschuldigt.

Trotz alledem gerät das traditionelle Männlichkeitsbild in diesem Film, wie eingangs erwähnt, ins Schwanken. Pinto beklagt die Unterdrückung der Frau durch das Patriarchat. Jenes ist bei Buñuel bereits, wie Acevedo-Muñoz richtig feststellt, „disempowered“ – Franciscos Gerichtsstreit um die Ländereien ist aussichtslos und er kann, im Gegensatz zu Pintos Protagonisten seinen Namen nicht weiterführen.⁴⁸ Nicht umsonst habe der Regisseur Guanajuato als Heimatstätte Galváns ausgesucht:

since the 1700s the city has been an enclave of silver mining of the Bajío region, both of which accounted for the aristocratic aura and enormous wealth of the city's 'old' families. Therefore, Francisco's origins certainly mark him as someone from a privileged background, and consequently as someone who sees the Revolution as a threat.⁴⁹

Francisco, dieser Angehörige einer schwindenden Elite, der, obschon er Gloria darum gebeten hat, ihm beim Verfassen eines Briefes zu helfen, ihr sofort wieder befiehlt, aufzuhören: „Es muy denigrante para mí que tengas que hacerme este trabajo insignificante“ (*Guion*, S. 85), wird kontrastiert von Raúl, einem Ingenieur und sehr modernen Mann, nicht zuletzt, weil er Untreue akzeptiert und das Kind des Nebenbuhlers adoptiert.⁵⁰ Leidenschaftliche Eifersucht ist etwas für den ‚rückständigen‘ *caballero*, einen Mann wie den älteren Hotelgast, der, nachdem Francisco ihm erzählt, Ricardo „ha tratado de sorprender nuestra intimidad de un modo innoble“ jenen mit der Aussage bedroht, er hätte ihn an Franciscos Stelle erschossen (*Guion*, S. 48).

Wie Peter W. Evans richtig feststellt: „The measure of Francisco's loss of power and growing alienation from the patriarchal order is his willingness to appear dishevelled, weeping, distraught.“⁵¹ Mit diesen „conventional markers of femininity“⁵² beschreibt der Autor die Sequenz, als Francisco sich bei Pablo über seine Frau beschwert⁵³ – ermattet,

⁴⁸ Acevedo-Muñoz, *Buñuel and Mexico*, S. 136.

⁴⁹ Ebd., S. 134.

⁵⁰ Für Evans ist der Schnurrbart, den die beiden Männer abwechselnd tragen – zuerst Francisco, dann Raúl, Indikator für ihre jeweilige Überlegenheit in dem filmischen Abschnitt. Vgl. Evans, Peter W., *The films of Luis Buñuel. Subjectivity and Desire*, Oxford: Clarendon Press, 1995, S. 123.

⁵¹ Ebd., S. 121.

⁵² Ebd.

⁵³ Vgl. Kapitel 4.1.2.1.

verzweifelt, hilfeschend; dabei erscheint er auch vor seiner Frau schwächlich und weinerlich in der Sequenz, in welcher sie ihm mit einem Schreiben hilft.⁵⁴

Buñuel will mit seinem Film also die „psychological crisis of one Mexican man as the trauma of the entire Mexican patriarchy“⁵⁵ illustrieren. Der *machismo*, wie Francisco ihn verkörpert, sei „closely associated with the nation’s identity“ gewesen und nun also im Begriff, abzudanken. Acevedo-Muñoz geht noch weiter, wenn er schreibt: „Patriarchy, masculinity, and insanity are the same thing in Buñuels *Él*.“⁵⁶ Dieser Formel ist nicht ohne Einwand zuzustimmen, denn es gibt sehr wohl einen neuen Männlichkeitsentwurf, verkörpert durch Raúl, jedoch ist das machistische Männlichkeitsbild im Film durchaus mit dem Scheitern gleichzusetzen – weder Franciscos noch Pablos oder Ricardos Benehmen scheint nachahmungswert, ‚belohnt‘ wird am Ende nur Raúl.

Die Religion nimmt eine sehr interessante Stellung in diesem Film ein. Einerseits steht sie für Erlösung – im Kloster, so Francisco, „encontré verdadera paz del alma“ (*Guion*, S. 102). Andererseits wird die Kirche, selbstverständlich im Gegensatz zur Vorlage, erotisch aufgeladen. Die erste Filmsequenz zeigt Padre Velasco bei der Fußwaschung von Ministranten an Gründonnerstag. Das (etwas zu) zärtliche und hingebungsvolle Küssen der Knabenfüße erregt Francisco, daraufhin entdeckt er Gloria.⁵⁷ Die Kirche wird zum Schauplatz eines Flirts und Padre Velasco spielt hierbei eine pikante Rolle – er leitet die Obsession Franciscos für Gloria unbewusst ein und mischt sich, wieder unbeabsichtigt, ständig in dessen Liebesangelegenheiten ein. Er hält ihn mit anderen Priestern vor der Kirche auf, sodass dieser Glorias Wagen verpasst⁵⁸ und fortan geht Francisco nur noch in die Messe, um auf sie zu warten.⁵⁹ Velasco unterbricht Gloria und Raúl am Tisch, als der Verlobte wissen will, weshalb sie so zerstreut sei und regt so Francisco an, über Liebe zu sprechen, was Gloria vollends von ihm überzeugt.

Die Kirche wird letztlich zum Schauplatz von Franciscos wahnsinnigstem Moment in dem Film – er sieht wie alle um ihn herum über ihn spotten, sogar den Padre, den er anschließend zu erwürgen versucht. So scheint Franciscos Angriff damit motiviert, dass an

⁵⁴ Vgl. Kapitel 4.1.1.4.

⁵⁵ Acevedo-Muñoz., *Buñuel and Mexico*, S. 136.

⁵⁶ Ebd., S. 136-137.

⁵⁷ Diese These wird in 4.1.3.1. weiter ausgeführt.

⁵⁸ Dabei scheint er beinahe zu erraten, weshalb Francisco es so eilig hat: „¿Asunto importante en Jueves Santo? No para buenos cristianos“ (*Guion*, S. 5).

⁵⁹ Auch Gloria gibt zu, nicht aus Frömmigkeit in der Kirche zu sein: „Yo misma no sé por qué lo he hecho. No debía“ (*Guion*, S. 14).

jenem Ort und durch diesen Mann seine Obsession mit Gloria angefangen habe. Diese Szene birgt eine gewisse Ironie, denn es ist ebenfalls Padre Velasco, der Francisco einst als „perfectamente normal y sensato“ (*Guion*, S. 23) bezeichnet hatte. Sie zeigt aber auch, dass die Kirche das Einzige ist, womit ein Mensch in der vorgestellten Gesellschaft nicht spaßen darf - während beim unfairen Kampf mit Ricardo alle auf Franciscos Seite waren, während Schläge für seine Frau niemanden zu schockieren schienen, kehren ihm nun, nach seiner Eskapade im Gotteshaus, alle den Rücken. Zusammengefasst kann man sagen, dass Buñuel zwar die wichtige Rolle des Katholizismus, die ihm im Roman eingeräumt wird, übernimmt, dieser jedoch eine ganz andere Bedeutung zuteilt. Die Darstellung einer frommen, sich opfernden Frau in der Vorlage weicht im Film der Präsentation der Kirche als Schauplatz von Lust und Wahnsinn.

4.1.1.5. Die Krankheit „Él“s und Franciscos

Vor Freunden, Kollegen oder dem Personal kann „Él“ „las violencias de su carácter“ (*Él*, S. 29) größtenteils verstecken, es gelingt ihm gar, seine Schwiegermutter zu täuschen.⁶⁰ Seine Frau hält dieses Verhalten lange Zeit für „su perspicacia, un destello claro de conocimiento psicológico“ statt des „desequilibrio mental“ (ebd.), denn er hat eine erfolgreiche wissenschaftliche Karriere. Er weist größenwahnsinnige Züge auf, wenn er behauptet: „yo [...] sé que valgo más que todos vosotros“ (*Él*, S. 41). Er hat, wie er der Frau gegenüber gesteht, zwanghafte, ihm Angst bereitende Gedanken, ist außerdem besessen davon, dass die Leute ihm Böses wollen, für ihn ist es typisch, „considerarse postergado, despreciado o humillado“ (*Él*, S. 29), er zwingt sogar seine Frau, sein Essen vorzukosten (vgl. *Él*, S. 46). „Él“ schreibt einem ehemaligen Freund einen anonymen Drohbrief (vgl. *Él*, S. 59), träumt von Rache und ist voller Hass Menschen gegenüber, die ihm seiner Meinung nach Unrecht tun. Er hegt außerdem Gewaltfantasien, tötet Haustiere, fügt vor allem seiner Frau Gewalt zu und versucht, sich selbst umzubringen. Seine Eifersucht scheint grenzenlos – der im Sterbebett liegende Nachbar, der Beichtvater,⁶¹ sogar der Kater wecken in ihm eine Raserei. Ferner leidet er an Verfolgungswahn, verwechselt einen Fremden mit seinem besten Freund,

⁶⁰ Sie weist ihre Tochter zurecht und lässt ihr keine Gelegenheit, sich zu rechtfertigen: „cuando un hombre habla tan con el alma y hasta llega a llorar, no puede mentir“ (*Él*, S. 44).

⁶¹ Für die Beichte muss sich die Gattin eine Genehmigung des Mannes einholen, ein sehr alter und hässlicher Beichtvater wird ausgesucht, „Él“ macht ihr jedoch trotz allem Vorwürfe: „¿crees que no he visto ponerte a confesar por el lado donde no tiene la cortadura?“, *Él*, S. 40.

welchen er nun wiederum für seinen größten Feind hält und welcher angeblich „se ha disfrazado para seguir mis pasos“ (*Él*, S. 41).

Gleichzeitig hat „Él“ Schwierigkeiten, für seinen Hass Worte zu finden, die Suche danach wird zu einer fixen Idee: „¡La palabra, la palabra! – decía entre iracundo y acongojado“, suchend nach „aquella palabra rebelde que [...] le hacía sufrir un tormento incomprensible por su misma futilidad“ (*Él*, S. 30). Ähnlich mysteriös scheint sein teilweise auftretendes Unvermögen, zu einer bestimmten Zeit Dinge zu erledigen. So wollen ihm simple Bürotätigkeiten nicht gelingen, etwas in seinem Inneren sträubt sich dagegen: „cuando pienso hacer una cosa, es necesario que la haga, y mientras no quede hecha sufro la más horrible de las torturas“, seine Frau fasst zusammen: „Tres o cuatro veces más, intentó reanudar aquella sencilla tarea y siempre con el mismo resultado“ (*Él*, S. 54).

„Er“ wird zudem von Schlaflosigkeit und Alpträumen gequält (vgl. *Él*, S. 24-25 und 55), er berichtet auch von einem wiederkehrenden Traum von sechs grünen Augen, die ihn anstarrten und der mit seiner Frau zusammenhinge:

Sé que terminaré haciendo algo trágico, para librarme de la terrible visión de tus ojos siguiéndome de día, y los del fantasma abiertos sobre mí, continuamente, en la oscuridad de la noche. (*Él*, S. 28).

Die Augenfarbe des Sohnes erinnert ihn an diese schrecklichen Augen seiner Alpträume, auch die der Gattin machen ihm offensichtlich Angst. Auf die Phasen seiner verbalen und physischen Ausbrüche folgen depressive Phasen - der Gatte fühlt sich schuldig und bittet die Frau inständig um Vergebung, jedoch: „En las depresiones llegaba a hacerme sufrir casi tanto como con sus ferocidades“ (*Él*, S. 54).

Die Erzählerin bezeichnet ihren Mann den Matrosen gegenüber, die ihr helfen, seinen Selbstmordversuch zu unterbinden als „neurótica“, (*Él*, S. 25) zu einem anderen Zeitpunkt nennt sie ihn „el maniático“ (*Él*, S. 42). Sie hat eine Vorstellung von seinem Zustand,

sin entender de medicina, me hacían el efecto sus manías, de que fueran en su cerebro como diviosos o tumores, que nacieran pequeños y fueran luego creciendo, creciendo hasta que obturasen todo el cerebro“ (*Él*, S. 38).

Sowohl sie als auch ein Arzt verwenden den Begriff „loco“, um den Geisteszustand „Él“s zu beschreiben (*Él*, S. 35 und 38), Erstere gebraucht auch den Begriff der „imbecilidad“, (*Él*, S. 61)⁶² jedoch hütet sich die Frau davor, ihren Mann auf seine Krankheit anzusprechen. Als ein

⁶² Auch schreibt sie, ihr Mann „[r]eía con débil risa de idiota“ (S. 61).

Freund ihn jedoch als verrückt bezeichnet – „Er“ berichtet ihm von Schlafproblemen und plagenden Gedanken - ist er schockiert und befindet, der Freund selbst „no debe andar bien de la cabeza“ (*Él*, S. 40). Erst als ihr Mann in die Anstalt eingewiesen wird, formuliert die Frau eine korrekt scheinende Diagnose: „Creo que podremos diagnosticar muy pronto; probablemente ‚paranoia‘ con su corte de despotismo, altanerías, manías de grandeza etc., etc.“ (*Él*, S. 80).

„Él“ dagegen erklärt den Bediensteten die lauten Streitereien des Paares: „Hay que perdonar a la señorita porque está neurasténica“ (*Él*, S. 34), verschiebt also die Krankheit, deren Symptome ihm wohl bekannt sind, auf seine Frau. Später schlägt er eine Einladung für sich und seine Gattin aus, mit der Begründung, seine Frau habe an seiner statt „unos insomnios y unas pesadillas tan espantosas, que yo no quisiera llevarla a ningún lado [...]“ (*Él*, S. 59). Wenn er sie erschreckt und die Frau schreit, kommen die Bediensteten, „Él fingió un gran asombro ante mis manifestaciones, todo quedó... ¡en otro sueño mío!“ (*Él*, S. 58). Die Ehefrau scheint tatsächlich durch die Beziehung psychisch labiler zu werden, als ihr Mann sagt, er wolle sich umbringen, gesteht sie: „estaba desde entonces preocupada por esta idea.“ (*Él*, S. 25). Auch hat sie einen „inmenso terror a morir, [...] idea trágica que me obsesionaba continuamente“ (*Él*, S. 56). Dem Arzt im Krankenhaus, den sie mit einem Toten verwechselt, gesteht sie: „la equivocación de la enfermera me había hecho sentir el terror de pensar si la loca era yo“ (*Él*, S. 66). Gleichzeitig betont sie dennoch ihre „sana juventud“ (*Él*, S. 46).⁶³

In der Romanverfilmung erscheint die Krankheit des Mannes etwas abgeschwächt. Seine „Exzesse“ äußern sich vor allem in einer übertriebenen Eifersucht – zuerst auf Raúl und die Männer, die seine Frau vor ihm gehabt haben könnte: „No tratarás de hacerme creer que Raúl fue el primero. Eres demasiado bonita“ (*Guion*, S. 37), danach auf Ricardo und später auf seinen Anwalt. So prügelt er sich mit Ersterem und steckt eine Nadel durch das Guckloch der Zimmertür, da er dahinter sein Gloria ausspähendes Auge vermutet. Franciscos Eifersucht scheint zu Beginn des Films aufgrund der Koketterie Glorias beinahe schon berechtigt (ganz im Gegensatz zur Vorlage), der Regisseur selbst gesteht: „There is something of me in the protagonist.“⁶⁴

⁶³ Außerdem auf S. 56: „mi juventud, mi salud“.

⁶⁴ *Objects of Desire*, S. 95.

Franciscos Übergriffe auf Gloria sind denen des Romans sehr ähnlich – er schließt sie in ihrem Zimmer ein, gestattet ihr nicht, ihre Freunde zu sehen, täuscht einen Pistolenschuss auf sie vor, würgt und schlägt seine Ehefrau und will sie fesseln um sie ‚zuzunähen‘,⁶⁵ sodass sie und Raúl ihn als „loco“ (*Guion*, S. 36 und 73) bezeichnen. Jedoch sind diese Handlungen weitaus weniger an der Zahl als bei Pinto. Francisco entschuldigt sich sehr glaubhaft bei seiner Frau, ebenso wie „Él“: „Parecía seriamente arrepentido“ (*Guion*, 68 A). Doch der Unterschied zum Roman, worin der Gatte die Frau ständig quält und nur nach außen den Gesunden mimt, liegt darin, dass er Gloria selbst gesund erscheint: „durante algun tiempo se portó normalmente“ (ebd.).

Ähnlich wie im Roman verfügt Francisco über ein gutes Maß an Selbstüberschätzung – als seine Frau ihn als ungerecht bezeichnet, antwortet er stolz: „Acepto cualquier defecto menos ese. Precisamente creo que hay pocos que tangen el concepto y el sentido de la justicia que tengo yo“ (*Guion*, S. 42); vom Glockenturm aus erscheinen ihm die Menschen unten als „gusanos [...] Dan ganas de aplastarlos con el pie“ (*Guion*, S. 71). Er behauptet ebenfalls: „El egoísmo es la esencia de un alma noble“ (*Guion*, S. 72).⁶⁶ Gleichzeitig stellt er aber auch seine innere Unsicherheit unter Beweis, wenn er fleht: „No me abandones, Gloria. Aún podemos ser felices“ (*Guion*, S. 87). Buñuel zielt darauf ab, Verhaltensweisen Franciscos als menschlich zu entlarven – so gibt er an, dessen Betrachtung der Menschen von oben zu teilen.⁶⁷ Zu der entschiedenen Ablehnung des Vorwurfes seiner Frau, er sei ungerecht – ebendiese Kritik hatte er ja eingefordert – sagt Buñuel: „Aren’t we all a little like this?“⁶⁸ Damit entfernt der Film sich von Pintos Darstellungsweise des unmenschlichen Kranken.

Francisco hat eine fixe Idee, den Rechtsstreit um Ländereien, die seinen Ahnen gehören haben sollen, zu gewinnen. In der dritten Filmsequenz feuert er wütend den ersten Anwalt, der ihm in dem Fall nicht helfen kann, da die Dokumente, die den Besitz von Franciscos Familie indizieren „muy antiguos“ seien; ferner bezeichnet jener das Vorhaben als

⁶⁵ Dies ist eine Interpretation der Vorlage, wo die Absichten „Él“s nicht genau formuliert sind. Cummings ist der Ansicht, dass „la aguja y el hilo podrían ser utilizadas para coserle la boca“, Cummings, S. 87, Buñuel selbst erwähnt das Zunähen sowie die Möglichkeit der genitalen Beschneidung der Frau, vgl. *Objects of Desire*, S. 97.

⁶⁶ Interessant ist auch ein Detail der Hochzeitsreise – zweimal fotografiert Gloria ihren Mann, beide Male, wenn sie an der Reihe sein sollte, findet er eine Ausrede, sie nicht zu fotografieren. Dieses Verhalten betont seine Eitelkeit und Egozentrik. (Diese Sequenz fehlt im vorliegenden Drehbuch, vgl. *Guion*, S. 40). Ähnlich verhält es sich, als Francisco beschließt, mit seiner Frau auszugehen. Sie soll den Ort wählen, sagt aber, es sei ihr gleich, er besteht dennoch darauf. Also schlägt sie das Kino vor, was Francisco ablehnt. Auch das Pferderennen, ihren zweiten Vorschlag, schlägt er aus und so muss sie auf seine Idee hin auf den Glockenturm einer Kathedrale steigen (vgl. *Guion*, S. 70).

⁶⁷ Vgl. *Objects of Desire*, S. 95.

⁶⁸ Ebd., S. 96.

„disparatado“ (*Guion*, S. 9). Pablo erzählt der Herr, der Anwalt „se ha vendido a la parte contraria. No sería el primer caso“ (*Guion*, S. 11).⁶⁹ Auch der zweite Anwalt, bei dem Francisco davon ausgeht, dass er den Fall in ein paar Monaten gewinnen würde (*Guion*, S. 54), sagt Gloria, er hielte das Vorhaben eher für aussichtslos.⁷⁰ Mit diesem telefoniert Francisco später, um zu erfahren, dass der Fall so gut wie verloren sei, will es jedoch weiterhin nicht wahrhaben (*Guion*, S. 69). Diese zwei Meinungen bezeugen die Realitätsferne und Tatsachenverdrehung des Protagonisten.

Das Abtippen eines Dokumentes für diesen Rechtsstreit will ihm, wie ein ebenso wichtiges Dokument seinem literarischen Vorbild, nicht gelingen und daher bittet er seine Frau um Hilfe, weint dabei sogar.⁷¹ Immer wenn er an etwas scheitert, birgt Francisco das Gesicht in seinen Händen. Eines Nachts hämmert er mit einer Eisenstange gegen die Balustraden in seinem Haus, sodass Gloria sich aus Furcht vor ihm in ihrem Zimmer einschließt (*Guion*, S. 79). Im Umgang mit seiner Gattin ändert er ständig seine Launen, mal ist er wütend, dann wieder leidenschaftlich verliebt, dann erneut wegen etwas erzürnt, das er sich einbildet, oder weil Glorias Reaktion auf das Gesagte ihm nicht passt.

Das Anormalste in seinen Verhaltensweisen stellen Franciscos Wahnvorstellungen dar,⁷² welche er erlebt, nachdem Gloria ihn verlassen hat. Zuerst sieht er, mit einem Revolver bewaffnet, in Menschen auf der Straße Raúl und Gloria, die sich nicht als jene entpuppen; an Raúls Wohnung und in der Messe hört er das Gelächter seiner Mitmenschen, welche sich über ihn mokieren und durch Gesten seine Verrücktheit aufzeigen. Sein ängstlich-verwirrter Blick, sein verschwitztes Gesicht und sein Schwanken bezeugen eine psychische Verirrung, sein aggressiver Angriff auf den Padre bringt ihn schließlich ins Irrenhaus.

Der Film will den Zuschauer ein Stück weit darüber im Zweifel lassen, ob Francisco tatsächlich krank sei. Im Kloster scheint sein Betragen völlig unauffällig, der Prior erzählt Gloria und Raúl: „es bueno, humilde y su conducta ejemplar. No he recibido una sola queja de

⁶⁹ Auch Raúl will von Francisco wissen, „¿Cómo sigue tu pleito?“ und jener will vom Ingenieur erfahren „el valor acutal de todas las propiedades causa del pleito“ (*Guion*, S. 17). Die Hochzeitsreise führt das Paar nach Guanajuato, wo Francisco seiner Frau die Ländereien zeigt: „Mi abuelo, como sabes, fue injustamente desposeído“ (*Guion*, S. 39). Dies zeigt die ständige Beschäftigung des Mannes mit „seinem“ Land.

⁷⁰ Francisco legt, wie bereits berichtet, großen Wert darauf, dass seine Frau einen guten Eindruck bei seinem neuen Anwalt hinterlässt. Zu ihrem Geburtstag veranstaltet er eine Dinnerparty, dort erinnert er sie erneut an den Advokaten: „pues llévale una copa y procura entretenerle y que esté contento“ (*Guion*, S. 56).

⁷¹ Er beschwert sich bei seiner Frau: „Van a dictar sentencia en mi pleito... y estoy perdido... Mis abogados me abandonan... Todos están en contra mía [...] es necesario que escriba hoy mismo la instancia al Presidente, para que me haga justicia. ¡Pero no puedo escribir!“ (*Guion*, S. 84). Sie versucht ihm mit dem Schreiben zu helfen, er lässt sie zuerst gewähren, dann bittet er sie, aufzuhören und macht selbst weiter - es bleibt offen, ob er das Dokument je fertigstellt.

⁷² Diese werden ausführlich in Kapitel 4.1.3.1. behandelt.

los otros hermanos“ (*Guion*, S. 99). Francisco selbst erklärt dem Prior, „no estaba tan perturbado como decían. El tiempo se ha encargado de darme un poco la razón. En fin... murió lo pasado“ (*Guion*, S. 102). Er weiß darüber Bescheid, dass seine Ex-Frau und Raúl sich nach seinem Befinden erkundigt haben, auch will er wissen, wer der Junge gewesen sei. Sein Gang, die letzte Einstellung des Films, beweist aber das Gegenteil zu dem ‚gesunden‘ Anschein – Francisco läuft im Zickzack. Evans deutet diesen Gang als „desintegration of a man [with an] obsession with order“⁷³, „the triumph of civilization over nature, but also the isolation of the hyperbolized spokesman and victim of that triumph.“⁷⁴ Francisco scheitert folglich an sich selbst, an seinen Idealen und Ansprüchen, und wird somit zu einer gleichzeitig traurigen und komischen Figur.⁷⁵

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Krankheiten ‚Él‘^s und Franciscos dieselben Symptome aufweisen (wenngleich sie bei Zweiterem weniger ausgeprägt scheinen) – Verfolgungswahn und andere quälende Gedanken, übermäßige Eifersucht, Misstrauen, Gewalt (und Gewaltphantasien) sowie Halluzinationen. Es ist schwierig zu bestimmen, ob beschriebenes Krankheitsbild heutzutage als paranoide Zwangsstörung⁷⁶ - also eher in Kindheit oder im Laufe des Lebens erworben, als wahnhafte Störung⁷⁷ oder gar als paranoide Schizophrenie⁷⁸, also eine durch biologische Ursache entstandene Krankheit, eingestuft werden würde.⁷⁹

Paranoia ist als psychische Krankheit bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts bekannt. Mercedes Pinto erörtert in „El divorcio como media higiénica“: „es la locura razonada que el vulgo llama ‚mania persecutoria‘ y científicamente ‚paranoia.“⁸⁰ Luis Buñuel, der sich ansonsten eher mit Klassifizierungen zurückhält, bezeichnet seinen Protagonisten als Paranoiker: „We don’t know what is at the bottom of paranoia, and Francisco Galván is paranoid.“⁸¹ Jaques Lacan verwendete in seinen Vorlesungen Filmausschnitte aus *Él*, um

⁷³ Evans, *The films of Luis Buñuel*, S. 129.

⁷⁴ Ebd., S. 117.

⁷⁵ Vgl. Ebd.

⁷⁶ S. Kapitel 2.1.

⁷⁷ Auf der ICD-Website steht: „Eine Störung charakterisiert durch die Entwicklung eines einzelnen Wahns oder mehrerer aufeinander bezogener Wahninhalte, die im Allgemeinen lange, manchmal lebenslang, andauern. Der Inhalt des Wahns oder des Wahnsystems ist sehr unterschiedlich,“ <http://www.icd-code.de/icd/code/F22.-.html>.

⁷⁸ Auf <http://www.icd-code.de/icd/code/F20.-.html> heißt es: „Die paranoide Schizophrenie ist durch beständige, häufig paranoide Wahnvorstellungen gekennzeichnet, meist begleitet von akustischen Halluzinationen und Wahrnehmungsstörungen. Störungen der Stimmung, des Antriebs und der Sprache, katatone Symptome fehlen entweder oder sind wenig auffallend.“ Es ist jedoch zuvor festgestellt worden, dass eine Art Sprachstörung des Protagonisten in beiden Werken geschildert wird.

⁷⁹ Die paranoide Zwangsstörung scheint jedoch am naheliegendsten.

⁸⁰ Pinto, „El divorcio como media higiénica“, S. 98.

⁸¹ *Objects of Desire*, S. 96.

anhand jener Paranoia zu erklären.⁸² Buñuel war sich dieses Umstandes bewusst und schien nichts dagegen einzuwenden zu haben.⁸³ Daraus folgt, dass sowohl die Autorin als auch der Regisseur sich der Paranoia-Definition ihrer Zeit (welche von der heutigen nicht besonders abweicht) bewusst waren und ihre Werke nach jener konzipiert haben. Der Roman sowie auch der Film sagen aus, dass der betroffene Mann in einer geschlossenen Anstalt oder einem Kloster am besten aufgehoben sei, da er eine Gefahr für sich und andere darstelle. Es ist offensichtlich, dass zu der Entstehungszeit von Pintos Roman die Behandlungsmöglichkeiten für Paranoia-Patienten noch nicht besonders vorangeschritten waren und so gibt es in dem Werk auch keine Anhaltspunkte für eine mögliche Therapie, dagegen gibt es zahlreiche medizinkritische Passagen. Freud gesteht im Hinblick auf Paranoiker: „Wir können solche Kranke nicht annehmen oder nicht lange behalten, weil die Aussicht auf therapeutischen Erfolg die Bedingung unserer Behandlung ist.“⁸⁴ Buñuel deutet eine solche Behandlung des Kranken in seinem Film an, und es zeigt sich, dass diese nicht sehr fruchtbar war.⁸⁵

4.1.1.6. Erzählstrategien in Roman und Film

Mercedes Pintos *Él* ist in 108 kurze Abschnitte gegliedert, welche aus einem oder mehreren Absätzen bestehen, diese sind graphisch voneinander getrennt. Diese Abschnitte erzählen episodenhaft und tagebuchähnlich (außer dem jeweils sehr kurzen ersten und letzten Kapitel) Erlebnisse aus der intern fokalisierten Ich-Perspektive, sie sollen unterschiedliche Tageseinträge repräsentieren. Die Zeitspannen zwischen den Abschnitten sind unbekannt, die Datumsangaben fehlen, die Chronologie des Romans wird an einer Stelle unterbrochen (vgl. *Él*, S. 57). Die fragmentierte Erzählweise bewirkt den Anreiz der Imaginationsfähigkeit des Lesers und bezeugt auch, so Pérez Riego, einen „gusto de las vanguardias.“⁸⁶

Das fiktive Tagebuch wird umrahmt von gebetsartigen Kurzkapiteln, die von Schmerz als Möglichkeit zur Erleuchtung sprechen, eingeschoben in das erste Kapitel ist ein kurzer Vermerk über das Auffinden des Skripts von einer extradiegetischen Erzählinstanz, welcher jedoch nicht den Beginn des Romans bildet. Am Ende des zweiten Kapitels findet die

⁸² *Mon dernier soupir*, Kapitel „Él“.

⁸³ Vgl. *Objects of Desire*, S. 103.

⁸⁴ Freud, Sigmund: „Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia paranoides)“, Kapitel 1, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-917/1>.

⁸⁵ Auch die Verneinung der Frage Glorias, ob er in den Orden eintreten könne, zeigt, dass die Mönche im Grunde ebenso befürchten, dass Francisco einen Rückfall erleiden könnte, vgl. *Guion*, S. 100.

⁸⁶ Pérez Riego, „El“, de Mercedes Pinto, S. 73.

Auflösung der Ich-Perspektive zu einer Wir-Perspektive statt, im dritten Kapitel werden beide Perspektiven fortgeführt.

Pinto bedient sich in ihrem Roman einer bildreichen, poetischen Sprache, beispielsweise, wenn die Erzählerin beschreibt, dass sie das weitere Zusammenleben mit dem Ehemann ängstige:

Un día comprendí que la senda era demasiado empinada, y que además, seguida en compañía de quien daba tumbos y hacía tantos zigzag,⁸⁷ era posible que termináramos en el abismo (*Él*, S. 37),

ein dramatisches Ende für diese Beziehung wird also vorhergesagt. Eine physische Auseinandersetzung mit ihrem Mann erinnert sie an „un ave de lejano horizonte, que por un capricho del viento azotase con su ala en el cristal de mi balcón“ (*Él*, S. 57). Die Erzählerin nimmt also eine Außensicht an, um sich von dem Geschehen zu distanzieren, da ihr dieses absurd und unmöglich erscheint. Weiterhin ist das Werk voller Ausrufe, Anklagen und rhetorischer Fragen, beginnend mit: „Ven acá, dolor“ (*Él*, S. 19), später heißt es unter anderem „¿A qué insistir?“ (*Él*, S. 57), oder: „¡todo el amargo manantial de mi dolor!“ (*Él*, S. 88). Diese Stilmittel betonen die Selbstdarstellung der Protagonistin als Opfer und Märtyrerin und legen gleichzeitig ihre Ohnmacht gegenüber den patriarchalischen Gesellschaftszwängen dar.

Es gibt ferner Auslassungen oder nicht weiter ausgeführte Andeutungen in dem Roman, so die Beschreibung der Erlebnisse der Hochzeitsnacht (*Él*, S. 21) oder die Episode, in der „Él“ die Frau an Armen und Beinen fesselt (*Él*, S. 55-56). Zwei Seiten zuvor wird mit folgender Passage, in Klammern gesetzt, möglicherweise auf das Ereignis proleptisch hingewiesen: „No sé si podré referir mis martirios de ese día. Son muy oscuros para explicarlos y hondos y dolorosos para sufridos“ (*Él*, S. 54). Aus Gründen des damals herrschenden Moralkodex werden die sexuell motivierten Ideen des Mannes nicht weiter erklärt, dazu gehören oben zitierte Fesseln der Protagonistin (zur Vergewaltigung?), oder das Fesseln ihrer Hände (um sie von der Masturbation abzuhalten?), (vgl. *Él*, S. 24), oder das missverstandene Stöhnen des Nachbarn, welches der Ehemann wohl ebenfalls als Masturbation deutet, das in Wirklichkeit aber die Beweinung des Toten ist (vgl. *Él*, S. 23); zudem weiterhin bleibt unklar, was der Mann mit seiner Tochter vorhatte, als er sich mit ihr einschloss (vgl. *Él*, S. 76-77). Einerseits wurden diese Auslassungen wohl aufgrund der

⁸⁷ Buñuel scheint diesem Ausdruck durch seine letzte Einstellung Ausdruck verliehen zu haben.

Zensur und des Dekorums vorgenommen, andererseits dienen sie zur Spannungssteigerung und der Aktivierung der Vorstellungskraft des Rezipienten.

Die undurchschaubarste Stelle des Romans ist das Ende des zweiten Kapitels, das reich an biblischen Metaphern ist und worin der Ausgang der Geschichte verschleiert wird - der Text geht in abstrakte Betrachtungen über und endet mit dem dritten Kapitel, einem Gebet. Dies lässt Zweifel an dem, was mit den Protagonisten passierte, wohin die Familie auswanderte oder wie das Tagebuch in den Garten gelangte. Durch diese Verschleierungstaktiken des Textes (Erzählerwechsel, Bibelbezüge), stellt sich das Werk als übernatürliches, kollektives Zeugnis für die weiblichen Opfer von häuslicher Gewalt dar.

Buñuels Film verfügt über eine kürzere erzählte Zeit als der Roman, bis auf die letzten Minuten erzählt die Verfilmung eine Zeitspanne von einigen Monaten, vielleicht einem Jahr – das Kennenlernen Franciscos und Glorias, die Rückkehr Raúls nach Mexiko-Stadt sowie einige Tage danach, sodann gibt es einen Sprung von etwa sieben Jahren, wenn Francisco im Kloster lebt und das Ehepaar sich nach seiner Gesundheit erkundigt. Der Film enthält außerdem eine Metageschichte, in der Gloria Raúl über ihr Eheleben berichtet, dies geschieht in seinem Auto, nach einem, zugegebenermaßen sehr stark konstruierten zufälligen Wiedersehen (Gloria läuft direkt vor seinen Wagen!). Diese nullokularisierte und nullaurikularisierte Analepse stellt teilweise Vorgänge dar, an denen die Erzählerin gar nicht anwesend ist, wie Franciscos Attacke auf Ricardo. Diese Geschichte wird mehrmals von Glorias Stimme aus dem *off* kommentiert, einmal wird durch die Unterbrechung Raúls die Rückkehr zur Intradiegese veranlasst: Raúl kommentiert Glorias Erzählung vom Zwischenfall mit der Pistole mit einem „Bueno: pero...“, was Gloria mit „[...] solo había querido darme una lección“ beantwortet (*Guion*, S. 68A). Man sieht die beiden im Wagen sitzend, welcher angehalten wurde, wohl, damit Raúl sich besser aus Glorias Geschichte konzentrieren kann und auch, um Zeit dafür zu gewinnen. Als die Metageschichte vorbei ist, werden Gloria und Raúl im wieder fahrenden Auto gezeigt.

Einige Aufnahmen werden mit der „subjektiven Kamera“ gefilmt, welche allesamt aus Franciscos Sicht intern okularisiert und fokalisiert sind. Dazu gehören die Nahaufnahme des Fußwaschung, der der Protagonist beiwohnt und die damit zusammenhängende Fetischisierung der Füße der Knaben. Der Blick Franciscos, durch die „subjektive Kamera“ dargestellt, schweift daraufhin auf die Füße der Kirchgänger ab, ein Schwenk von links nach rechts zeigt einige dieser Füße im Close-up, darunter schöne schwarze Damenpumps. Der

Schwenk geht über zum nächsten Paar Schuhe, kehrt dann wieder zurück zu dem gerade beschriebenen Paar. Das Zurückkehren unterstreicht die persönliche Note dieser internen Fokalisierung, der Zuschauer und Francisco werden eins, der Fetisch der Figur wird zum fetischisierten Betrachtungsziel des Rezipienten.

Eine andere Schuhszene im Film ist ebenfalls intern okularisiert – Francisco und Gloria sitzen am Esstisch, er liest verstimmt Zeitung, lässt seine Brille unter den Tisch fallen. Als er sie aufheben will, zeigt die „subjektive Kamera“ in Nahaufnahme den Boden und die Füße Glorias. Als Francisco wieder oberhalb des Tisches auftaucht, ist er selig und ruft liebevoll aus: „¡Qué linda estás esta noche!“ (*Guion*, S. 61). Er versucht die Frau mit Gewalt zu küssen, doch sie kaut noch und sagt in belästigtem Ton: „¡que nos pueden ver!“ Dies führt zu einer Stimmungsschwankung des Mannes, welcher seiner Eifersucht freien Lauf gibt: „¿Por qué? Prefieres al abogado?“ (*Guion*, S. 62). Dieser Wechsel zwischen der intern- und nullfokalisierten Szene erreicht, dass der Zuschauer nach seiner Identifikation mit Francisco durch seine irrationalen, wahnhaften Schwankungen wieder von ihm abgestoßen wird.

Die Darstellung Glorias und Raúl's in einem Restaurant ist eine weitere intern fokalisierte Einstellung – es sind Geräusche der Straße zu hören (Autolärm, Hupen), die Worte, die die beiden Figuren miteinander wechseln (sie bewegen ihre Münder), nicht. Die nächste Einstellung zeigt den vor der Fensterscheibe des Restaurants rauchenden und die beiden beobachtenden Francisco – die zuvor gezeigte Einstellung war also intern okularisiert sowie aurikularisiert (*Guion*, S. 15).⁸⁸ Dieser autoreferentielle Effekt trägt dazu bei, dass der Zuschauer seiner „allwissenden“ Perspektive, die er im Film gemeinhin einnimmt, für kurze Zeit beraubt wird. Er weiß genauso wenig wie Francisco, worüber die beiden sprechen, sieht nur an ihrem innigen Verhalten zueinander, dass sie zusammengehören. Daraufhin entschließt Galván sich, das Paar zu trennen, doch die Geheimnisse der Beziehung Raúl's und Glorias bleiben ihm (und dem Zuschauer) verwehrt.

Es gibt in *Él* ebenso – dies ist ein typisches Stilmittel Buñuels – eine Einstellung mit externer Aurikularisierung. Während die Klaviermusik, die aus Franciscos Salon ertönt, laut zu hören ist, kann der Zuschauer nicht vernehmen, was Francisco und Gloria sich sagen, die VEI filmt sie von außen, sie stehen drinnen vor der Glastür und man sieht, wie sich ihre Münder bewegen und dass sie sich vertraut anschauen. Diese Einstellung ist eine Spiegelung der soeben beschriebenen – es fehlt zwar die interne Fokularisierung, doch ist der Effekt

⁸⁸ Vgl. Gutiérrez-Albilla, *Queering Buñuel*, S. 177.

ähnlich, das Hören des Rezipienten wird behindert, die Bindung zwischen Gloria und Francisco erscheint ihm dadurch umso rätselhafter. Der Zuschauer wird sich dessen bewusst, dass nun Franciscos Zeit mit Gloria gekommen ist.

Des Weiteren ist eine kurze Filmsequenz extern okularisiert – der Betrachter sieht in verschiedenen Einstellungen die Eingangstreppe des Hauses und einige Einrichtungsgegenstände, sowie den aufwachenden Pablo, hört aber währenddessen Glorias Schreie von oben, aus ihrem Schlafzimmer. Sie klingt verzweifelt, erschrocken, leidend. Dieses verhinderte Sehen in der Verbindung mit den Schreien und Seufzern erzeugt ein Schockmoment - der Fantasie der Zuschauer wird freien Lauf gelassen, der Verdacht, dass Francisco die Frau misshandelt, ist sehr naheliegend (und wird in der übernächsten Filmsequenz bestätigt).

Mit der Metageschichte Glorias wird auf den weiblichen Erzählakt im Roman Bezug genommen, dies wird jedoch durch das Zeigen der „subjektiven Kamera“ aus Franciscos Sicht in der Intradiegeese wieder relativiert. Während Pinto aus dem Blickwinkel der Frau erzählt, beleuchtet Buñuels Verfilmung mehr die Perspektive des Mannes, sie durchbricht dabei die Distanz und Dämonisierung, die im Roman herrschte und macht Francisco auch auf diskursiver Ebene menschlicher und leichter zugänglich für den Rezipienten. Gleichzeitig wird damit die Bedeutung der weiblichen Stimme in der Geschichte gedämpft.

Ebenfalls typisch für die Filmweise des Regisseurs ist die Unterbrechung des Handlungsverlaufs bei Franciscos erster Dinnerparty. Die Gäste lauschen einer Dame am Klavier, Gloria ist gerührt und blickt ihm direkt in die Augen, Francisco wittert eine Chance, sich ihr zu nähern, doch da ertönt ein lauter Knall. Der Hausherr stürmt verärgert in die Kammer nebenan, wo er Pablo vorfindet. Als der wütende Galván danach fragt, was der Diener dort suche, antwortet jener: „Señor, me han pedido la otra mesita de juego. Creí que estaba aquí“ (*Guion*, S. 28). Francisco befiehlt ihm, die staubige Kammer zu verlassen, dabei kippt noch ein volles Regal um. Zwar kann er Gloria direkt daraufhin allein sprechen, doch ist dieser kinematografisch ‚perfekte Augenblick‘ die Frau in Hollywood-Manier anzusprechen hin, diese Szene fügt dem Film eine komische Note bei.

Die Figur des frechen Dieners Pablo regt des Öfteren zum Schmunzeln an – wenn er sichtlich zufrieden nach einem ‚Zwischenfall‘ mit Marta seine Garderobe zurechtrückt, hört er den Herrn kommen und tut rasch so, als würde er den Luster polieren (*Guion*, S.10). Als er erfährt, dass nicht er, sondern das Dienstmädchen entlassen werden soll, strahlt er über beide

Ohren und schmeichelt Francisco, welcher sich soeben dem Anwalt gegenüber als gnadenlos gezeigt hatte, folgendermaßen: „Es que usted es demasiado bueno y por eso abusan y le engañan“ (*Guion*, S. 12). Der Padre wirkt unfreiwillig komisch, wenn er, während er laut schmatzt und kaut, spricht, und zu der Frage nach seiner Auffassung von Liebe sagt: „este pavo está muy bueno“ (*Guion*, S. 27).⁸⁹ Das Filmende schließlich, bei dem der scheinbar gesunde Francisco im Zickzack weggeht, hat ironischen Charakter, denn Francisco hat uns alle, so die Botschaft, arglistig getäuscht, weder die Ärzte noch die Mönche oder die Nähe zu Gott konnten ihn heilen. Gleichzeitig empfindet man dennoch Mitleid mit dem Protagonisten.

Die Verfilmung nimmt, so ist in 4.4.1.4. und 4.4.1.5. herausgearbeitet worden, inhaltliche Modifizierungen vor, nicht nur in der Figurenzeichnung, sondern auch am Ende des Werks und - vor allem - in ihrer Aussage. Das Drehbuch und die Filmtechnik liefern Ansätze zur Enträtselung Franciscos sowie Erklärungen für seine Krankheit, welche im nächsten Kapitel erläutert werden sollen; somit weicht die Sicht auf den Ehemann von der Pintos ab. Der Film distanziert sich außerdem von dem im Roman transponierten Bild der Kirche, um ein neues, zweideutiges, zu entwerfen und zeichnet ebenso ein etwas anderes Bild der Frau als Mercedes Pinto es tut. Aus einem Erfahrungsbericht und einer Anklage in der literarischen Vorlage entsteht eine mit versteckten Hinweisen, ironischen Andeutungen und kritischen Anmerkungen gespickte Adaption. Dennoch werden die wichtigsten inhaltlichen Zusammenhänge wie Beziehungsgeflechte, Figurenkonstellationen und –charakterisierungen größtenteils aus der Vorlage übernommen. Aus diesen Gründen handelt es sich bei Buñuels *Él* um eine „transformierende Bearbeitung“ von Pintos Roman *Él*.

4.1.2. Intermediale Bezüge

4.1.2.1. Trans-, Intra- und Intermedialität bei Pinto und Buñuel

Die Bibel fungiert, wie bereits angedeutet, als wohl wichtigste Bezugsquelle für Pintos Werk. Darin finden sich zahlreiche literarische Referenzen zum Neuen Testament. Als die Protagonistin ihren Schmerz um die verstorbene Schwester beklagt, solidarisiert sie sich mit allen Leidenden dieser Welt, gibt ihnen Hoffnung „Miradme un instante, un minuto no más, seres que habéis sufrido en este mundo, y ved si glosando las palabras del Evangelio ,¡hay

⁸⁹ Im Drehbuch ist von Fisch die Rede.

dolor como mi dolor!“⁹⁰ Ferner stellt sie Erzählerin Vergleiche mit Jesus Christus auf - ihr Schmerz, als ihre Schwester verstirbt und ihr Mann sie nicht um sie trauern lässt, sei so groß wie „la cuesta que subió con su cruz el Nazareno“ und, „aquella noche, desprendido de mí, pudo subir crucificado...!“⁹¹ Zudem schreibt sie: „Viajaba yo con mi pesada cruz sobre los hombros.“⁹² Die Identifikation mit Christus ist ein künstlerischer Topos, doch die Frequenz der literarischen Verwertung dieses Bildes in *Él* erreicht beinahe schon blasphemische Züge. Außerdem gibt es einen Vergleich mit der Heiligen Elisabeth von Thüringen.⁹³ Als Schlussfolgerung zur möglichen Entlassung des Mannes aus der Irrenanstalt heißt es: „Siento en mí el impulso que debió llevar al Maestro Judío a predecir a las mujeres de Jerusalén las lágrimas que habían de derramar.“⁹⁴ Diese Zitate sollen die Situation der Frau als Prüfung Gottes umschreiben, drücken aber gleichzeitig Hoffnung auf Erlösung, Barmherzigkeit und Erleuchtung aus.

Wenngleich die Erzählerin sehr fromm ist, scheint ihr Ausruf gen Ende des Romans: „¡Dios o Satán, poderes sobrehumanos, si existís, estremeceos!“⁹⁵ ein möglicher Hinweis auf die Erschütterung des Glaubens der Protagonistin. Jedoch werden diese Zweifel mit Umschreibungen wie: „mis tremendas y apocalípticas horas de soledad“⁹⁶ oder „Y pan tuvimos y como en los días bíblicos tomamos leche y miel junto al río sagrado de la paz...“⁹⁷ wieder verworfen, denn ihr ist die Flucht gelungen und letztendlich erfährt sie Gerechtigkeit. Da in *Él* nicht nur Beziehungen zum Alten oder Neuen Testament hergestellt werden, sondern allgemein viele Elemente des Katholizismus (Gebete, Praktiken) thematisiert werden, ist diese Art von Bezug als Transmedialität einzustufen.

Es gibt aber auch eine Reihe von expliziten medialen Relationen. In den ersten Zeilen des Romans spricht die Erzählerin den Schmerz an:

tú has extendido delante de mis ojos los más bellos telones, en donde la locura y la maldad se entretenían en presentarme la cinta cinematográfica más espantosa que mente alguna pudo concebir, y conseguiste que ese ‚film‘ aterrador se quedase grabado en mi cerebro.⁹⁸

⁹⁰ *Él*, S. 32.

⁹¹ Ebd., S. 33.

⁹² Ebd., S. 81.

⁹³ Vgl. ebd., S. 80.

⁹⁴ Ebd., S. 86.

⁹⁵ Ebd., S. 85.

⁹⁶ Ebd., S. 88.

⁹⁷ Ebd., S. 89.

⁹⁸ Ebd., S. 19.

Dieser intermediale Bezug auf das Medium Film drückt aus, dass die Erzählerin, während sie litt, neben sich stand und ihr Leben mit „Él“ ihr als ein Film vorkam. Außerdem verweist der Bezug auf die beliebige Abspielbarkeit des Filmes, wie jener ruft das Gedächtnis der Erzählerin also dauernd die qualvollen Szenen in ihrem Kopf ab. Diese Referenz mag auch eine Anspielung darauf sein, dass die Erzählung sich gut filmisch adaptieren ließe. Die Andeutung auf das Medium Film wird noch einmal unterstützt, als die Erzählerin davon spricht, dass sie eine „fuerte impresión de un recuerdo vivísimo“⁹⁹ hatte, als sie dadurch erwachte, dass ihr Mann sie fesselte: „el ‚film‘ espeluznante visto en un cinematógrafo dominguero“ (ebd.). Es wird nicht ersichtlich, um welchen Film es sich handelte, die Anführungszeichen deuten auf mindere Qualität, womöglich auf einen Horrorfilm, hin.

Mit dieser Erinnerung ist auch ein anderes Medium verknüpft, das Fesseln durch „Él“, „como si la hubiese visto ya en alguna parte – nuestras figuras reproducidas en esas estampas horrendas que ilustran algunas novelas por entregas.“¹⁰⁰ Erneut ist hier von schlechter künstlerischer Qualität die Rede, also wohl von ‚Schundromanen‘, die zusammen mit nicht sehr gelungenen Abbildungen editiert werden. Mit dieser Aussage wird unterstrichen, wie absurd das Zusammenleben mit einem psychisch kranken Mann sein kann, das Gefühl, das eigene Leben nicht zu verstehen und darin „fehl am Platz“ zu sein scheint die Protagonistin immer mehr zu beschleichen.

Einen Bezug zur Literarizität stellt die Erzählerin her, wenn sie schreibt: „Un libro muy voluminoso podría escribir titulado: ‚Los días de la clínica,‘ que serían otras tantas páginas negras, de luchas crueles, de dudas espantosas, de torturas sin cuento.“¹⁰¹ Dabei ist diese Aussage autoreferenziell, sie erinnert daran, dass das vorliegende Werk ein fiktives Tagebuch darstellt.

Außerdem beinhaltet *Él* eine Reihe expliziter intertextueller Verweise. So gibt es zwei Erwähnungen von Henrik Ibsens Drama *John Gabriel Borkman* (1896) - die Erzählerin liest das Werk, „[p]ero en mi delirio, no era Juan Gabriel el que se moría de frío,... ¡la que se moría de frío era yo!“¹⁰² Als sie sieht, wie ihr Gatte auf Knien sein Geld anbetet, bezeichnet sie dies als „escena a lo *Juan Gabriel Borkman*“, welche solch einen Eindruck auf sie hinterlassen habe, „que durante muchos días no pude tocar ni manejar un céntimo, y tomé

⁹⁹ *Él*, S. 57.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Ebd., S. 67.

¹⁰² Ebd., S. 31.

sólo frutas que me traían de regalo del campo [...]“¹⁰³, da ihr alle Nahrung nach Kupfer geschmeckt habe. Dies ist die asketische Reaktion der Erzählerin *Éls* auf die Gotteslästerung des Mannes. Im erstgenannten Zitat identifiziert sie sich selbst mit John Borkmann, dem Mann, der acht Jahre im Gefängnis und acht weitere im eigenen Haus verbracht hatte, ohne hinauszugehen. Diese beiden Figuren teilen die Gefühle der Einsamkeit und der Ungerechtigkeit. Borkman starb draußen in der Kälte, wohin er sich endlich gewagt hatte, während die ganze Welt – so empfand er es - sich gegen ihn gerichtet hatte. Vor so einem Tod fürchtet sich die Erzählerin, welche, wie dargelegt, keine Unterstützung von ihrer Umwelt erfährt. Im zweiten Zitat erkennt sie wiederum Borkmanns Züge in ihrem Mann, schließlich hatte jener aus Gier nach Macht und Geld seine Geliebte Ella verlassen und deren Schwester geheiratet.¹⁰⁴ Es liegt nahe, dass hier die geistige Nähe der Protagonistin zu Ella gesucht wird, denn auch diese hat wie eine Märtyrerin den Mann der Schwester überlassen, später sogar deren Kind aufgezogen und ihnen das Überleben gesichert, nachdem Borkmann alles verloren hatte. Sie blieb bis zum Schluss des Stückes opferbereit, versuchte, die Familie Borkmann auszusöhnen und verzichtete auf ihren Willen, dem Neffen und Pflegesohn ihren Namen zu geben und in seiner Nähe zu sterben.

In einem Absatz, in dem die Protagonistin darüber nachdenkt, sich das Leben zu nehmen, findet eine Parallelisierung mit William Shakespeares *Hamlet* (1603) statt: „Hamlet, yo pido como tú: ‚Morir, ¿soñar acaso...?‘“ Sie besinnt sich aber darauf, dass sie Kinder hat und beschließt, weiterzuleben und zu kämpfen.¹⁰⁵ Das Zitat stammt aus Hamlets weltberühmtem Monolog „To be or not to be“ (3. Akt, 2. Szene):

To be, or not to be, that is the question: / Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune, / Or to take arms against a sea of
troubles, / And by opposing, end them. To die: to sleep - // No more; and by a sleep to
say we end / The heartache and the thousand natural shocks / That flesh is heir to - 'tis
a consummation / Devoutly to be wished. To die, to sleep; / To sleep: perchance to
dream.¹⁰⁶

Die Erzählerin vergleicht ihre Situation also mit der Hamlets – verraten, unverstanden - und offenbart damit ebenso ihre Angst und ihren Wunsch,¹⁰⁷ sich nach all dem Leid das Leben zu nehmen. Selbstverständlich zielt Pinto durch den Verweis auf eins der bedeutendsten Dramen

¹⁰³ *Él*, S. 75.

¹⁰⁴ Pinto sah in der Figur Bormanns einen Paranoiker, vgl. „El divorcio como medida higiénica“, S. 103.

¹⁰⁵ *Él*, S. 45.

¹⁰⁶ Shakespeare, William, *Hamlet*, in: *The Complete Works*, Oxford: Clarendon Press, 1988, S. 669-670.

¹⁰⁷ „¡Yo me pasé la noche pidiéndole a Dios con fervor la muerte liberadora, la muerte generosa, la muerte anhelada por los atormentados y los irredentos... !“, *Él*, S. 48.

der Literaturgeschichte darauf ab, dem eigenen Werk Bedeutung und Ausdrucksstärke zu verleihen.

Den jungen Arzt, der die Erzählerin als Märtyrerin bezeichnet und der ihre Lage zutiefst bedauert, wenn er ausruft: „¡Se necesitaría no ser ni hombre ni caballero para ver impasible este cuadro de horror!“ beschreibt sie als „un médico honrado, y un Quijote como hombre.“¹⁰⁸ Diese Bezeichnung rührt wohl daher, dass der Mann völlig machtlos ist - er stellt nur die Ungerechtigkeit fest, ohne der Frau helfen zu können und steht damit allein da, wie Quijote bei seinem Kampf gegen die Windmühlen. Vielleicht schwingt beim Arzt in seiner pathetischen Ansprache auch eine Verliebtheit in die Frau mit. Letztendlich irrt sich dieser junge Mann ebenfalls in „Él“ und erkennt ihn kurze Zeit später wieder als genesen an.

Des Weiteren berichtet die Erzählerin, sie schreibe ihren Bericht nieder, „sin otra idea que la que llevó a Silvio Pellico a escribir *Mis prisiones*.“¹⁰⁹ Die Erinnerungen an Pellicos sechsjährige Haftzeit, *Le mie prigioni* (1832) sollen diesem Werk also als Vorbild dienen. Ungleich den zwei oben genannten Dramenstücken oder Miguel de Cervantes' *Don Quijote* gibt es zumindest einige wenige inhaltliche und formale Ähnlichkeiten zwischen *Él* und Pellicos Roman, auch jener ist ein aus der Ich-Perspektive geschriebener Bericht, der eine Ungerechtigkeit verarbeitet. Es ist jedoch vielmehr die Person Pellicos selbst, zu der hier eine Parallele gezogen werden soll – ein zu Unrecht verurteilter Kämpfer für die Vereinigung Italiens, ein frommer Mann und berühmter Schriftsteller.

Ferner formuliert die Erzählerin den Ausruf „¡yo acuso!“¹¹⁰ gegen diejenigen, die veranlassen wollen, dass ihr Mann aus der Heilanstalt entlassen wird und beruft sich damit auf das berühmte „J'accuse“ Émile Zolas, die Schrift von 1898, welche, publiziert in der Zeitung „L'Aurore“, maßgeblich für die Rehabilitierung des zu unrecht verurteilten Hauptmannes Alfred Dreyfus werden sollte. Dadurch stilisiert sie sich – erneut - zu einer Kämpferin gegen Ungerechtigkeit und Unterdrückung.

Thematische Überschneidungen zwischen den in *Él* erwähnten literarischen Werken (*Hamlet*, *Don Quijote*, *Le mie prigioni*, *John Gabriel Borkman*) und Pintos Roman lassen sich mühelos auffinden – es sind Todessehnsucht, Wahnsinn, Geldgier, Ungerechtigkeit, Einsamkeit, Eingesperrtsein, welche die Figuren - und auch die Erzählerin von *Él* - in diesen Texten erleben und erleiden. Die intermedialen Bezüge des Romans bringen jedoch keine

¹⁰⁸ *Él*, S. 87.

¹⁰⁹ Ebd., S. 57.

¹¹⁰ Ebd., S. 86.

neuen Betrachtungsweisen auf den Roman Mercedes Pintos mit sich, sondern dienen eher dazu, ein breit gefächertes, internationales, mehrere Jahrhunderte und verschiedene Textgattungen abdeckendes Tableau zu entwerfen, das dem Leser die berühmten Werke und ihre ebenso berühmten Autoren vor Augen führen und dadurch Pintos Werk im Geiste mit ihnen verknüpfen soll.

Der Film *Él* bezieht sich transmedial auf die literarische und filmische *amour-fou*-Tradition.¹¹¹ Zu diesem Konzept gehören von der Allgemeinheit als irrational eingestufte Gefühle und Handlungen wie das Verliebtsein ‚auf den ersten Blick‘, die übertriebene Eifersucht, die Bereitschaft zu kapitalen Lebensveränderungen oder zur Gewalt.¹¹² A. Montagne zählt die *amour fou*, „cet obscur objet du désir inhérent au sang chaud et au tempérament latino-méditerranéen“¹¹³ ähnlich wie Cummings¹¹⁴ zu vornehmlich hispanischen Konzepten.¹¹⁵ Tatsächlich handeln sehr viele Filme Buñuels von einer irrationalen, den Mann verzehrenden Liebe.¹¹⁶ Während bei Pintos *Él* eine Reihe paranoider Eigenschaften anzutreffen sind, wird seine Liebe zu der Erzählerin überhaupt nicht thematisiert. Als einziges Anzeichen seiner Wahrnehmung fungieren die Eifersucht und die Gewalt. Francisco dagegen wird in erster Linie als ein von Gloria Besessener dargestellt. Er stellt ihr nach, ignoriert Padre Velasco, lässt auf seiner Soirée in einer ihm untypischen, weil ungalanten, Manier einen Gast mit Zigarre, die er ihm gerade angeboten hatte, einfach stehen, weil er Gloria erblickt hat.¹¹⁷ Seine Auffassung von der einzigen, verzehrenden Liebe ‚auf den ersten Blick‘, die er an jenem Abend schildert, während er Gloria mit Bestimmtheit anblickt, ist folgende: „El amor surge de improviso, bruscamente, cuando un hombre y una mujer se encuentran y comprenden que ya no podrán separarse.“¹¹⁸

Dieses Konzept und seine Gewissheit, dass die Frau „[t]endría que quererme“¹¹⁹ scheinen Gloria, die damals bewusst wieder in die Kirche gegangen war um Francisco wiederzusehen, vollends von ihm zu überzeugen. Als Raúl sie zum eben beschriebenen Essen

¹¹¹ Vgl. Cummings, „*Él*: de Mercedes Pinto a Luis Buñuel“, S. 83.

¹¹² In Kapitel 4.4. werden eine Reihe von literarischen Werken vorgestellt, die sich dieser Idee bedienen.

¹¹³ Montagne, Albert: „L’amour fou chez Buñuel, vision surréaliste de l’hispanité“, in: *Les cahiers de la Cinémathèque: revue d’histoire du cinéma* 77, 2005, S. 91-95, hier: S. 91.

¹¹⁴ Vgl. Cummings, S. 83.

¹¹⁵ Gegenbeispiele zu dieser These finden sich in Kapitel 4.4.

¹¹⁶ Dazu gehören die von Montagne thematisierten Filme *L’Âge d’or*, *Ensayo de un crimen* und *Abismos de pasión*, aber auch *Susana*, *Subida al cielo* oder *Cet obscur objet du désir* stellen die Frau als eine Projektionsfläche männlicher Obsessionen dar. Am Rande, also nicht als Hauptthema des Films, ist solch eine Leidenschaft in *Gran Casino* oder *Belle de jour* sichtbar.

¹¹⁷ Diese Szene fehlt im Drehbuch, vgl. *Guion*, S. 21.

¹¹⁸ Ebd., S. 26.

¹¹⁹ Ebd. Dies antwortet Francisco auf die Frage des Padres, „¿y si ella no te quisiera?“

bei Francisco abholt, scheint sein Kuss ihr bereits unangenehm, sie bittet ihn: „llévame contigo a la presa. No quiero que nos separemos“¹²⁰, als wolle sie die Gefühle, die die zwei kurzen Augenblicke mit Francisco in ihr geweckt haben, verdrängen. Sie selbst entfernt sich auf der Soiree zwei Mal von den anderen Gästen, in Erwartung, dass Francisco sie anspricht, beim Diner ist sie gedanklich abwesend.¹²¹ Kurz nach dem oben zitierten Monolog verfällt sie Francisco. Auch diese Komponente des Films fehlt in der literarischen Vorlage, es ist an keiner Stelle von (zumindest anfänglichen) zärtlichen Gefühlen der Erzählerin „Él“ gegenüber die Rede. Die meiste Zeit über dominieren Angst, Abscheu und Respekt ihre Einstellung gegenüber dem Mann.

Gloria sagt ihrem Ehemann auf der Hochzeitsreise, dass sie an ihm am meisten „tu aire de domino, de seguridad“ schätze.¹²² Als Raúl sie fragt, weshalb sie ihn nicht verlasse, antwortet sie: „hay algo que... no se. Yo mismo no lo entiendo.“¹²³ Der Zuschauer begreift, dass die machohafte Ausstrahlung, das Selbstbewusstsein, das Kämpferische und Herrschaftliche in Francisco, sein Wohlstand und seine Reputation Gloria an ihn binden. Diese Darstellung einer Beziehung ist an eine sehr klassische Rollenverteilung gebunden und zielt darauf ab, das Scheitern des zuvor bereits benannten Konzepts der männlichen privilegierten Oberschicht Mexikos zu verbildlichen.

Franciscos Haus ist ganz im Stil des *Art nouveau* eingerichtet, wie der Padre den anderen Gästen auf einer Soiree in dem Haus erzählt: „Esta casa fué construída por el abuelo de Francisco a su regreso de París después de la exposición de 1900,“ die Mutter Glorias bezeichnet jenen Großvater als „original y caprichoso.“¹²⁴ Die Idee des Modernisme, die Kunst in das alltägliche Leben zu integrieren, entspricht diesem Protagonisten Buñuels nicht besonders, ihm, der Kunst nicht wahrzunehmen scheint. Der Pedant weist zwar seinen Butler an, das Bild über seinem Bett gerade hinzuhängen,¹²⁵ jedoch ist spürbar, dass dieses Erbe des Großvaters ihn ansonsten nicht weiter interessiert, dafür spricht zum Beispiel sein nächtliches Donnern gegen die Balustrade mit einer Eisenstange, die er aus dem Treppenabsatz herausreißt.¹²⁶ Acevedo-Muñoz beurteilt jedoch die „baroque-styled mansion with a taste of Gaudí, that gives the décor an expressionist function“ als Reflexion von Franciscos „skewed

¹²⁰ Ebd., S. 19.

¹²¹ Vgl. *Guion*, S. 25.

¹²² *Guion*, S. 41.

¹²³ Ebd., S. 75.

¹²⁴ Ebd., S. 23.

¹²⁵ In der vorliegenden Drehbuchfassung fehlt diese Einstellung, vgl. *Guion*, S. 12.

¹²⁶ Diese Szene erinnert erneut an die (Selbst-)Zerstörung der mexikanischen Elite.

perception of reality.”¹²⁷ Auch Gutiérrez-Albilla parallelisiert das Interieur mit „the topography of the unconscious, dark narrow spaces filled with mirrors, or huge labyrinthine leaves.“¹²⁸ Raúl stellt im Hinblick auf die Architektur des Hauses fest: „Nada parece guiado por la razón, sino por el sentimiento, la emoción, el instinto...“¹²⁹ Wie die „exzentrische“ Einrichtung scheinbar nicht zu Francisco zu passt, entspricht auch sein „irres“ Inneres nicht dem Bild des großbürgerlichen und gläubigen Gentlemans, das er nach außen projiziert.

Ferner ist ein Zusammenhang zwischen Marquis de Sades *Philosophie dans le boudoir* (1798) und *Él* zu beobachten¹³⁰ – der angedeutete Versuch Franciscos, die Genitalien Glorias zuzunähen erinnert an das Romanende, wo der Mutter der sexuell korrumpierten Eugénie, Madame de Mistival, das gleiche Schicksal widerfährt wie Gloria (jene Verstümmelung wird, im Gegensatz zu *Él*, tatsächlich vollbracht). Francisco ist weit von den sadistischen Taten entfernt, die Madame de Mistival angetan werden, sie, die Moralische und sexuell Verklemmte, wird zur Strafe für ihre Ansichten vergewaltigt und mit Syphilis angesteckt. Francisco beabsichtigt das Gegenteil, aus Eifersucht will er, der Keusche und Gläubige, sicherstellen, dass niemand seine Frau anrührt – auch er selbst nicht. Dieser Verweis ist als Zitat an den von Buñuel sehr geschätzten Autor zu verstehen und als Andeutung darauf, dass sich im Geist Franciscos weitaus mehr abspielt, als filmisch dargestellt wird.

Als weitere intermediale Referenz lässt sich noch ein Bezug zur Malerei feststellen – in der ersten Filmsequenz, wenn Francisco in der Kirche zum ersten Mal Gloria erblickt, ist ihr Körper ausgeleuchtet und kontrastiert zu den neben ihr sitzenden Menschen. Gutiérrez-Albilla erinnert an den Chiaroscuro-Effekt und die Nähe zu Caravaggio.¹³¹ Der Regisseur stellt in vielen seiner Filme Bezüge zur Malerei her, wie noch zu sehen sein soll. Einerseits soll im Geist des Zuschauers die Verknüpfung zu Caravaggios Œuvre hergestellt werden, andererseits soll das Chiaroscuro, auch Handwerk expressionistischer Filmemacher, auf psychologische Vorgänge im Kopf des Protagonisten hinweisen, die „subjektive Kamera“ zeigt dem Rezipienten eine erleuchtete, also auch im Geist überhöhte, auf ein Podest gestellte

¹²⁷ Acevedo-Muñoz, *Buñuel and Mexico*, S. 134.

¹²⁸ Gutiérrez-Albilla, *Queering Buñuel*, S. 163. Auch er stellt eine Ähnlichkeit des Settings zu dem expressionistischen Kino fest. Die transmedialen Rekurse auf das deutsche expressionistische Kino sollen beim Rezipienten das Gefühl der Dramatik steigern, die Einsamkeit der Protagonisten widerspiegeln und ebenfalls das Groteske ihrer Beziehung betonen, vgl. ebd.

¹²⁹ *Guion*, S. 23.

¹³⁰ Vgl. Gutiérrez-Albilla, *Queering Buñuel*, S. 162.

¹³¹ Ebd., S. 150.

reine und fromme Frau, die demütig den Kopf senkt, als sie des männlichen Blickes gewahr wird. Diesem Ideal Franciscos kann Gloria nicht gerecht werden.

Die vielseitigen und medienübergreifenden trans- und intermedialen Relationen in dem Film rufen versierten Kinozuschauern verschiedene Kunstwerke in Erinnerung, ohne dass sie jedoch sehr auffällig sind. Es sind eher vorsichtig eingefügte Zitate, die, wenn sie erkannt werden, zu einem semantischen Mehrwert des Films beitragen können.

4.1.2.2. Bezüge zur Psychoanalyse bei Pinto und Buñuel

Die Erzählerin Pintos lebt in einem „mundo paranoico“¹³² aus welchem sie nicht fliehen kann und welcher ihr stets unerschließbar scheint. Sie ist sich jedoch dessen bewusst, dass diese Welt gefährlich ist. Daher ist es nicht verwunderlich, dass die Erzählerin – neben den sehr oft erwähnten Verweisen auf „Él“s „pesadillas“ – ihren eigenen Albtraum schildert:

soñé que yo era un cadáver en esqueleto y que venía a besarme los brazos un fauno, en cuyo hocico reconocía a mi criado; para defenderme, yo echaba los brazos hacia atrás y sonaban los huesos con el chasquido de las castañuelas.¹³³

Dieser so symbolträchtige Traum lässt sich unschwer deuten. Die Erzählerin erlebt ihn kurz nachdem ihr unter Halluzinationen leidender Mann in ihr den Tod zu erkennen glaubt. Daher sieht sie sich als Skelett, als leblosen Körper, der Leid erdulden muss und sich nicht wehren kann, außer durch das Kastagnetten-Geräusch der Knochen, welches niemand hört - wie so oft in ihrem Leben mit „Él“. Der Diener, von welchem die Erzählerin sich, wie sie eine Seite weiter berichtet, trennen musste, erscheint in der Gestalt eines Fauns, eines Wesens, das dafür bekannt ist, böse Träume zu bringen. Er will ihr zu nahe treten, ihre Hände küssen, was ihr einen großen Schrecken einjagt. Ein anderer Mann ist es jedoch, der ihr eine Nacht zuvor große Angst gemacht hatte – der betrunkene Arzt, den sie aufgrund von „Él“s nächtlichen Wahnvorstellungen hat holen lassen und der ihre Hände zu ergreifen versuchte. Wenn man den Traum auf diese Weise betrachtet, dann würde er vor kurzem Geschehenes mit der allgemeinen Lebenssituation der Erzählerin verknüpfen.

Freud ist jedoch der Meinung, der Traum sei „eine verkleidete Erfüllung eines verdrängten Wunsches.“¹³⁴ Angstträume, wie jener oben geschilderte, treten oft bei Neurotikern auf und hätten stets einen sexuellen Hintergrund, denn sie entstünden aufgrund

¹³² Pérez Riego, „El“, de Mercedes Pinto“, S. 75.

¹³³ *Él*, S. 72-73.

¹³⁴ Freud, *Die Traumdeutung*, Kindle-Version.

von unterdrückten sexuellen Wünschen. Es kann durchaus angenommen werden, dass diese Traumschilderung der Protagonistin Einsamkeit und ein sexuell unerfülltes Leben offenbart. Der betrunkene Arzt hat der Erzählerin zwar Angst eingejagt, sie aber dennoch an ihre Weiblichkeit erinnert. Sie hat, außer mit „Él“ und dem (ohnehin bald entlassenen) Butler, keinen Kontakt zu anderen Männern, diesen vermisst sie sichtlich - ein Umstand, der durch das Erscheinen des sexuell konnotierten Fauns unterstützt wird.

Mit der Schilderung der Krankheit „Él“¹³⁵ verhält es sich anders. Das Benehmen und die Symptome des Kranken werden akribisch aufgezählt und nehmen den Großteil der Erzählung ein. Es werden jedoch keine Anhaltspunkte für die Auslöser oder Gründe seines Sadismus, seiner Halluzinationen oder Tobsuchtsanfälle gegeben, keine Romanstelle verweist auf die Kindheit des Mannes oder auf die Zeit, in der er gesund war. Es bleibt dem Leser überlassen, Ursachen und Erklärungen zu suchen, die Narration verschließt sich vor Schlussfolgerungen. Vielmehr sind hier die Auswirkungen der Krankheit auf die Frau sowie misogynen Praktiken und Gesetze in Spanien wichtig. Die Schilderung Pintos widerspricht also der psychoanalytischen Vorgehensweise.

Sigmund Freuds Paranoia-Definition ist der heutigen paranoiden Zwangsstörung am nächsten. Für ihn sind die Gründe dieser „Psychoneurose“ in der kindlichen Sexualentwicklung zu suchen. Die Eifersuchtsparanoia, eine psychoneurotische Komponente, erklärt Freud folgendermaßen:

Unser Eifersüchtiger erkennt die Untreue seiner Frau an Stelle seiner eigenen; indem er die seiner Frau sich in riesiger Vergrößerung bewußtmacht, gelingt es ihm, die eigene unbewußt zu erhalten.¹³⁵

Dieser Wunsch nach Untreue ist laut Freud aber nicht an das andere, sondern an das gleiche Geschlecht gebunden. An keiner Stelle im Roman Pintos lässt sich eine solche Interpretation finden. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Autorin in der Beobachtung ihres eigenen Mannes Freuds Einschätzungen nicht teilte, andererseits zielte sie mit ihrem Bericht nicht darauf ab, eine klinische Erklärung abzugeben. Pinto bedient sich trotz ihrer Ablehnung der Symptomergründung, indem sie die Krankheit sehr ausführlich beschreibt, des von Davis eingangs skizzierten Obsessionsdiskurses, welcher zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch die psychoanalytischen Schriften verbreitet wurde. Mit ihrer obsessiven Behandlung der weiblichen Märtyrerrolle beweist sie Freuds Einfluss auf ihre Arbeit und auch die soeben

¹³⁵ Freud, „Über einige neurotische Mechanismen bei Eifersucht, Paranoia und Homosexualität. B. Paranoia.“

beschriebene Traumschilderung spricht hierfür. Die Verwendung des Traumes gestattet es der Autorin, eine Information einzufügen, welche sie, anders formuliert, niemals in ihrem Roman mitteilen würde.

Dieser Sachverhalt ist bei Buñuel anders. Während er die Thematisierung des Traumes in diesem Film außer Acht setzt, liefert er Ansätze zur Begründung von Franciscos Verhalten. Dieser scheint, bevor er Gloria kennenlernte, ein ‚gesunder‘ Mann, zumindest einer, dessen Verschrobenheit noch niemandem aus seinem großen Freundeskreis aufgefallen war. Der Mittvierziger soll noch nie eine Frau gehabt haben, wie der Padre seiner Frau versichert: „El es un hombre puro, que no conoció a mujer alguna hasta que te tuvo a tí“¹³⁶ und wie er selbst gegenüber Pablo zugibt: „Es [Gloria] la primera y la última mujer de mi vida.“¹³⁷ Es ist also anzunehmen, dass die ersten sexuellen Erfahrungen in ihm Paranoia-Symptome auslösen. Buñuel bemerkte, als er über den Film sprach: „The paranoid can be the most sane and reasonable of men... as long as you don't touch his weak point: the delirium of persecution, which is reflected in his jealousy or belligerence,“¹³⁸ dass die Disposition zur Paranoia bei Jedermann angelegt sein kann, diese aber besonderer Herangehensweisen bedarf, um zum Leben erweckt zu werden. Franciscos Aggressionen und sein wahnhaftes Verhalten werden ‚aktiviert‘, als er Nebenbuhler entdeckt und sich in seinem Rechtsstreit herausgefordert sieht, beides Umstände, die mit Glorias Erscheinen zusammenfallen.

Evans schreibt, Franciscos Fetischismus „highlights the film's interest in male power, paranoia, its threatened erosion.“¹³⁹ Eine „Perversion“ wie der Fetisch und die Psychoneurose, davon geht Freud aus, hängen oftmals zusammen. Eine Zeitlang kann der Mann Gloria beherrschen und unterdrücken, „in this ambiance of confident heterosexual masculinity [...] the paranoically jealous man seeks comfort“.¹⁴⁰ Doch wenn Francisco die Schuhe Glorias erblickt, scheint er zärtlicher und ergebener als je zuvor und vergisst den Zorn, den er gegen sie hegte. Dies wird in zwei Filmszenen deutlich – die erste ereignet sich in der Metageschichte Glorias, auf ihrer Hochzeitsreise, nachdem Francisco sich über Ricardo erzürnt hatte. Im Hotelzimmer stellt er Glorias schwarze Pumps behutsam in den Schrank, dreht sie sodann mit den Spitzen nach vorn und lächelt selig.¹⁴¹ Die zweite ist die oben bereits

¹³⁶ *Guion*, S. 67.

¹³⁷ Ebd., S. 77.

¹³⁸ *Objets of desire*, S. 97.

¹³⁹ Evans, *The films of Luis Buñuel*, S. 112.

¹⁴⁰ Ebd., S. 121.

¹⁴¹ Vgl. *Guion*, S. 44.

beschriebene Einstellung am Esstisch – Francisco ist auf Glorias angeblicher Flirt mit dem Anwalt wütend, wechselt kein Wort mit seiner Gattin, als er jedoch ihre Füße und Schuhe unter dem Tisch erblickt, scheint er verliebt und glücklich. Dabei dient Gloria Francisco gleichzeitig als Repräsentation seines Fetisches und als Mutterfigur.¹⁴² Während der eifersüchtige Macho um das Erbe seiner männlichen Familienmitglieder kämpft, weckt und kultiviert in ihm die mütterliche, ihn umsorgende Gloria einen Fetisch, der ihn an seine kindliche Sexualität und die Mutter erinnert. Es ist möglich, dass diese erotische Fantasieerfüllung die paranoiden, wahnhaften Symptome der Eifersucht bedingen könnte, die, so die Psychoanalyse, den Mann an die Konkurrenz mit dem Vater und die Kastrationsangst erinnern.

Der Weg, über den Franciscos Aufmerksamkeit sich auf die zukünftige Frau richtet, ist – auch hier scheint Freuds Feststellung umgesetzt – ein homosexuell aufgeladener. Es sind zwei junge Messdiener, deren Füße vom Padre gewaschen und geküsst werden und die in Francisco ein Verlangen wecken, das er durch Gloria, auf deren Schuhe und Füße er den Blick daraufhin richtet, zu stillen beabsichtigt. In seiner Beziehung mit Raúl wird von Gutiérrez-Albilla ebenfalls eine sexuell aufgeladene Komponente vermutet, die Eifersucht Franciscos auf Glorias Ex-Verlobten sei im Grunde sein eigenes Begehren nach ihm.¹⁴³ Auch das ständige Ver- und Aufschließen der Türen (sein Büro, Glorias Schlafzimmer, die Kammer mit Pablo darin), so Cummings: „puede simbolizar su preferencia sexual [...] una homosexualidad encubierta, pero delatadora en múltiples ocasiones.“¹⁴⁴ Neben Fetischismus und unterdrückter Homosexualität¹⁴⁵ ist auch der Vouyerismus angedeutet – Francisco ist überzeugt, dass Ricardo die beiden beobachtet, dabei ist er es, der Gloria ausspäht und kontrolliert.

Die Relation zwischen dem Butler und Francisco ist geprägt von Vertrauen, Ergebenheit und Nähe, Cummings, der Francisco als „un homosexual reprimido“ bezeichnet, erinnert an die Filmszene, in welcher Francisco Gloria wegen seines Anwaltes ausschimpft und die Frau ihn beschwört, leise zu sein, damit der Diener sie nicht höre: „Francisco le pide al sirviente que permanezca como testigo mientras él y Gloria discuten algo muy personal que

¹⁴² Vgl. Evans, *The films of Luis Buñuel*, S. 122. Evans verweist darauf, dass Franciscos Vater und Großvater in dem Film erwähnt werden, die Mutter jedoch niemals.

¹⁴³ Gutiérrez-Albilla, *Queering Buñuel*, S. 148.

¹⁴⁴ Cummings, „Él: de Mercedes Pinto a Luis Buñuel“, S. 85.

¹⁴⁵ Freud ist der Ansicht, dass da der Fetisch von der Mutter komme, „erspar[e] [er] es dem Fetischisten auch, ein Homosexueller zu werden“, in: „Fetischismus“. Die Anzahl der schwulen Fetisch-Clubs heutzutage dürfte diese Theorie längst widerlegt haben.

no le incumbe al sirviente“, dies sei eine „actitud misógina.“¹⁴⁶ Dies habe zur Folge, dass Francisco seinem Diener anstatt der eigenen Frau den Vorzug gebe. Als Francisco nachts zu Pablo ins Zimmer kommt und sich auf sein Bett setzt, beginnt er seine Beschwerde mit: „Soy muy desgraciado, Pablo. En estos momentos necesito a alguien que me quiera, que me comprenda“. Pablo stockt: „Yo, señor... Es un honor el que usted... Eso sí: yo le quiero y lo respeto.“¹⁴⁷ Der Diener ist im Pyjama, während der Herr sein Herz ausschüttet, berührt er ihn an der Schulter, um ihn zu beruhigen. Diese Situation schätzt selbst Buñuel, der Franciscos Homosexualität ablehnt, als etwas zweideutig ein, teilt er doch die Bedenken seines Hauptdarstellers, Arturo de Córdova, mit, diese Szene zu spielen.¹⁴⁸

Francisco redet in der Sequenz nur von der Gattin, von seiner Liebe zu ihr und ihrer angeblichen Untreue. Er erwägt, sie zu töten und fragt den Diener um Rat, jener antwortet, er würde die Frau verlassen. Er erlaubt sich auch die Bemerkung, sein Herr sei nicht mehr glücklich seit der Heirat.¹⁴⁹ Dieser Rat scheint Francisco nicht zufriedenzustellen und wie sich später zeigt, hält er sich nicht daran. Als er sich mit Gloria einsperrt, um zu arbeiten, befiehlt er Pablo, sie nicht mehr zu stören.¹⁵⁰ Dies könnte als ‚Abkehrung‘ von dem Diener und völlige Hinwendung zu der Frau verstanden werden.¹⁵¹

Zusammenhänge mit der Psychoanalyse gibt es ferner gar in Franciscos Liebeskonzept:

Ese tipo de amor [welche er anstrebt] se está formando desde la infancia. Un hombre pasa al lado de mil mujeres, y de pronto encuentra una que su instinto le dice que es la única. En realidad en esa mujer cristalizan sus sueños, sus ilusiones; los deseos de la vida anterior de ese hombre.¹⁵²

Der Wahn Franciscos dreht sich bis zum Schluss um Gloria, auch wenn homosexuelle Tendenzen angedeutet sind, überwiegt seine Beschäftigung mit ihr, ihrem Körper, ihren Schuhen. Außer den Knabenfüßen, auf denen er nur kurz verweilt, gibt es keine Andeutungen auf andere Männer oder Frauen als Franciscos Objekte der Begierde. Es lässt sich also ein

¹⁴⁶ Cummings, S. 82. Gutiérrez-Albilla geht weiter und meint, Francisco „throws out his maids [sic] because she represents a threatening rival who might perturb the latent homosexual relationship with his valet, Pablo“, Gutiérrez-Albilla, *Queering Buñuel*, S. 155.

¹⁴⁷ *Guion*, S. 77.

¹⁴⁸ *Objects, of desire*, S. 98. „He [de Córdova] was afraid people would think he was a homosexual“.

¹⁴⁹ Vgl. *Guion*, S. 77-78.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 86.

¹⁵¹ Gutiérrez-Albilla lehnt eine solche „classic association of paranoia“ ab: „I reread paranoia in the film as escaping from psychiatric and psychological modes of pathologizing the relationship between paranoia and homosexuality, precisely by embracing the possibility of paranoid pleasure“, *Queering Buñuel*, S. 148. Diese These wird hier nicht unterstützt, eine eindeutige Homosexualität ist hier ohnehin nicht gegeben und die Existenz einer „paranoid pleasure“ scheint höchst fragwürdig.

¹⁵² *Guion*, S. 26.

sehr großes Interesse Buñuels an Freuds Werk in *Él* feststellen, jedoch sind die Verweise darauf nicht systematisch, sondern eher punktuell, in Form von einer – freilich - großen Anzahl an Andeutungen. So lässt sich letztendlich nicht mit Sicherheit feststellen, woher Franciscos Paranoia kam. Der Film illustriert dagegen ihre unterschiedlichen Stationen und zeigt auf, dass sie vorläufig auch kein Ende findet. Der Kranke wird jedoch nicht an den Pranger gestellt, sondern durch Ausgrenzung gerettet.

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass außer der anfangs beschriebenen Möglichkeit, über die Veränderung der mexikanischen Gesellschaft zu reflektieren, Buñuel zweifelsohne ebenso daran interessiert war, in *Él* die Themen Liebe, Eifersucht, Fetisch und Paranoia zu bearbeiten, und sich in diesen Punkten von seiner literarischen Vorlage zu entfernen.

4.1.3. Medienkombination

4.1.3.1. Kameraführung, Töne und Musik¹⁵³

Die dritte Filmsequenz beginnt und endet mit dem Einsatz extradiegetischer Musik, also, als der Anwalt Franciscos Haus betritt und als Francisco einfällt, dass er wieder in die Kirche muss. Auch den Beginn der vierten Sequenz leitet die Melodie ein und wird zum Ende, als Gloria Francisco erklärt, sie könnten sich nicht mehr sehen, wieder aufgenommen. Die Filmsequenz, in welcher das erste Diner bei Francisco stattfindet, ist ebenfalls musikalisch unterlegt. Es ist Streichmusik ‚populären‘, in melodramatischen Filmen der 1940er und 50er oft anzutreffenden Charakters, die nicht recht zum Inhalt des Films zu passen scheint. Sie scheint bewusst dazu verwendet, einen Verfremdungseffekt zu erzielen und den Film von dem genannten Genre abzusetzen. In der finalen Sequenz, als die neue Familie Glorias im Kloster eintrifft, ertönt diese Melodie erneut, nun wirkt sie versöhnlicher und deutet einen guten Ausgang für die Protagonistin an.

Eine andere, aufgeregte Orchestermusik mit Schlagzeugen begleitet die kurze Sequenz, in der die Arbeiten von Raúls Angestellten am Damm gezeigt werden. Diese Einstellungen sind gekennzeichnet durch Kamerafahrten, Weitaufnahmen, Auf- und Untersicht. Die euphorische Melodie unterstreicht die technische Innovation, für die die Figur Raúls, wie oben bereits skizziert, steht. Eine beunruhigende Streichmusik kommt in der

¹⁵³ Im Gegensatz zu Buñuels späteren Filmen ist *Él* technisch vergleichsweise wenig ausgereift, was sicherlich nicht zuletzt an der sehr kurzen Produktionszeit dieses Films und des knapperen Budgets, das ihm in Mexiko im Gegensatz zu Frankreich zur Verfügung stand, liegt.

Sequenz zum Einsatz, als Gloria nach ihrem Gespräch mit dem Padre nach Hause zurückkommt und Francisco auf sie schießt. Dieselbe Melodie ertönt, als Gloria wieder heimkehrt, nachdem sie von Raúl gefahren wurde. Das Motiv wird erneut wiederholt, als Francisco versucht, ein Schreiben zu tippen und als er nach dem Versuch, Gloria ‚zuzunähen‘ erwacht. Es wird mehrere Sequenzen lang weitergeführt - nachdem Francisco erfährt, dass Gloria geflüchtet sei; als er seine Pistole lädt und in das Haus der Schwiegermutter und die Wohnung Raúls fährt, um nach ihr zu suchen; während er dem ‚falschen‘ Raúl auf der Straße nachläuft und der ‚falschen‘ Gloria im Wagen nachfährt. In all diesen Sequenzen wird die Gefahr, in welcher sich Gloria befindet, angedeutet, der Wahnsinn Franciscos betont und seine Halluzinationen angekündigt sowie eine Spannungssteigerung erreicht, vor allem, da der Zuschauer nicht weiß, ob es sich in der letztgenannten Sequenz nicht tatsächlich um Gloria und Raúl handelt. In der Kirche, bei völliger Stille, erkennt Francisco mit Entsetzen, dass er sich geirrt hat. Die finale Sequenz des Films, in welcher sich Francisco noch einmal im Kloster zeigt, kommt die ‚bedrohliche‘ Melodie wieder, sie deutet an, was der aufmerksame Rezipient ahnt – sein Wahnsinn ist nicht geheilt.

Der Soundtrack zu *Él* stammt von Luis Hernández Bretón. In seinen mexikanischen Filmen verwendet Buñuel weitaus mehr extradiegetische Musik als in seinen späteren französischen und spanischen Produktionen, dieser Umstand ist sicherlich auch den filmischen Konventionen Mexikos geschuldet. Dennoch verwendet er die Musik, wie bereits geschrieben, in nicht ganz konventioneller Manier.

Intradiegetische Musik ertönt im Film ebenfalls, es ist das Klavierstück „Chopin“ aus dem Zyklus *Carnaval* von Robert Schumann (1834-35), welches bei der ersten Soirée im Hause Galván gespielt wird. Dieses Stück dient dazu, das romantische Element zwischen Gloria und Francisco zu betonen, dieses Lied ist es, das Gloria Francisco in die Augen schauen lässt; während es leise von drinnen ertönt, küsst sich das Paar draußen im Garten. Hinzu kommen Kirchenmusik und interessanterweise ist im Hause Franciscos die gleiche Uhr mit Spielwerk wie in *Belle de jour* zu hören.¹⁵⁴

Weitere wichtige filmische Töne sind die Schreie Glorias – die bereits erwähnt, stammen sie aus der extern okularisierten Sequenz - und jene Laute, die sie von sich gibt, als Francisco sie fesselt.¹⁵⁵ Hinzu kommt das Donnern Franciscos mit der Eisenstange gegen die

¹⁵⁴ S. Kapitel 4.3.3.3.

¹⁵⁵ Vgl. *Guion*, S. 89.

Balustrade. Beide Arten von Tönen sind sehr laut, kontrastieren mit der sonst völligen Stille des Hauses (es ist Nacht) und produzieren Schock und Befremden beim Rezipienten.

Eine weitere Sequenz ist in diesem Zusammenhang interessant - wenn der halluzinierende Galván in ein Schaufenster hineinsieht, weil er Raúl darin zu erkennen glaubt, wird an die Sequenz von Raúl und Gloria im Restaurant erinnert und an ihre gemeinsame Zeit, bevor Francisco sie trennte. Sodann meint Francisco Gloria im Auto zu sehen und folgt den beiden. Bis er in der Kirche angelangt ist, kann auch der Zuschauer nicht erkennen, ob die beiden tatsächlich diejenigen sind, die sie scheinen.¹⁵⁶ Die Darsteller ähneln in Kleidung und Gebaren den Figuren und werden meist von hinten oder der Seite gefilmt. Die teilweise interne Okularisierung erreicht eine erneute Verschmelzung des Zuschauers mit Francisco, die Spannung und Unsicherheit steigt. Diese Methode unterstützt das zuvor erwähnte filmische Bemühen, die tatsächliche Krankheit Franciscos so lange wie möglich uneindeutig erscheinen zu lassen.

Das Element des Lachens hat Francisco bereits bei Ricardo provoziert und nun bildet es den Höhepunkt seiner filmisch dargestellten Paranoia.¹⁵⁷ Schon bei der Nachbarin Raúl's sieht man ein unbewegtes Gesicht und hört ein diabolisches Lachen, also durch eine intradiegetisch aurikularisierte Einstellung. Da Francisco den Kopf abgewendet hat, kann er, ungleich dem Zuschauer, nicht sehen, dass die Frau nicht gelacht hat. Die technisch wegen ihres Verfremdungseffektes auffälligste und komplizierteste Sequenz ist Franciscos letzter Kirchgang. Hier alternieren interne und nullfokalisierte Aurikularisierung und Okularisierung. Francisco sieht einen Greis husten, was ihn sehr verwirrt, dann schaut er zu einer betenden Frau, die sich in der nächsten Einstellung zu ihm wendet und laut lacht. Darauf folgt eine Einstellung der ‚realen‘ filmischen Welt und den betenden Menschen, die nächste Einstellung wiederum zeigt alle Kirchgänger hustend und Francisco auslachend. Ab dann bleibt die Aurikularisation intern, also sind Laute des Hustens und Lachens ohne Unterbrechung zu hören, man sieht aber die Besucher und den Messdiener abwechselnd ‚normal‘ gucken und beten und gleich danach über Francisco lachen, Grimassen schneiden, gestisch seinen Wahnsinn andeuten. Francisco flüstert: „¡Dios mío! ¡Ya lo saben todo!“¹⁵⁸ Von nun an ist nur noch das schallende Gelächter zu hören und auch Padre Velasco wird abwechselnd betend und sich über Francisco mokierend dargestellt.

¹⁵⁶ *Guion*, S. 93-95.

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 43.

¹⁵⁸ Ebd., S. 96.

Diese Sequenz wird durch eine schnelle Schnitttechnik erreicht, die anfangs sich abwechselnden Töne mit der Stille und die vereinzelt Lachenden / Hustenden leiten den Moment des Anfalls ein. Die Töne werden lauter, der bisher mit dem Rücken zum Publikum gedrehte Padre bildet den Höhepunkt der Sequenz: „¡También usted, Padre Velasco!“¹⁵⁹ Durch das Gegenüberstellen eines kranken Geistes mit der filmischen Realität kann der Zuschauer einerseits Anteil nehmen an Franciscos Wahnvorstellungen und andererseits gleich daraufhin eine Distanz zu diesem Wahn gewinnen. Die jeweils nur einige Sekunden dauernden Einstellungen erzeugen eine Spannungssteigerung und erlauben einen ‚Einblick‘ in Paranoia und ihre Konsequenzen, eine Identifikation mit Francisco wird hier durch die ständige Parallelisierung beider Welten ausgeschlossen. Auch im Bereich der Filmtechnik war Buñuel also bemüht, die Krankheit menschlich und nachvollziehbar, jedoch ohne Pathos darzustellen.

¹⁵⁹ *Guion*, S. 97.

„Der nächstliegende, am leichtesten auffindbare und am besten verständliche Anlaß zur neurotischen Erkrankung liegt in jenem äußeren Moment vor, welches allgemein als die *Versagung* beschrieben werden kann“ (Sigmund Freud, „Über neurotische Erkrankungstypen“, 1912).

4.2. *Ensayo de un crimen* oder die Mord-Obsession

4.2.1. Medienwechsel

4.2.1.1. Zusammenfassung von *Ensayo de un crimen*

Der Roman¹ beginnt mit der Vorstellung eines Mann mittleren Alters aus Mexiko-Stadt, der während seiner Morgentoilette von einem seltsamen Anfall sowie Kindheitserinnerungen heimgesucht wird, durch einen heterodiegetischen Erzähler: „Sintió como si su cabeza, un momento cercenada y puesta a flotar en una atmósfera de bárbaro calor, volviera a quedar ajustada sobre sus hombros“ (*EDUC*, S. 11). Seine Kleidung und Einrichtung sind elegant, jedoch geht ihm das Geld aus - der Vater „[a]yudó a la revolución, pero guardó la mayor parte de su dinero en un banco americano, y ahora él, que era el último de su nombre, estaba comiéndose los últimos pesos“ (*EDUC*, S. 15). In einem Antiquitätenladen findet er eine Spieldose von 1870 mit zwei Spielfiguren, die Walzer tanzen zur Musik von Émile Waldteufel, „El príncipe rojo.“ In dem Laden erleidet der Mann erneut einen Anfall, „el sonido de la música se multiplicaba en círculos ardientes y se aceleraba cada vez más en su cabeza“ (*EDUC*, S. 16). Er kauft die Spieldose. Die Musik erinnert ihn an seine Kindheit - er war acht oder neun Jahre - ein Soldat brachte ihn fort und spielte ihm den Walzer vor, während seine Heimatstadt bombardiert wurde (vgl. *EDUC*, S. 18).

Der Mann speist allein in einem Restaurant zu Abend, denkt nach über seine misslungene Karriere, seine immer weniger werdenden Freunde und das schrumpfende Vermögen und beschließt, sein Leben zu ändern: „Se divorciaba de todo eso, del dinero, de la despreocupación y de la niebla“ (*EDUC*, S. 20). Er entscheidet sich, kriminell zu werden und stellt sich vor, die Familie nebenan, die dicken Eltern mit ihren beiden Kinder, zu köpfen sowie die dazugehörige Schlagzeile der Zeitung: „Nuevo Romero Carrasco Asesina a Toda

¹ Zitiert wird hier im Fließtext aus: Usigli, Rodolfo, *Ensayo de un crimen*, Mexiko, 2008, abgekürzt mit „*EDUC*“.

una Familia en Elegante Restaurante“ (*EDUC*, ebd.).² Er denkt ebenfalls an das Motiv: „mataría por estética, para acabar con los papás gordos, con las niñas malcriadas y con las esposas irascibles“ (*EDUC*, S. 21). Ihm gefällt der Gedanke, dass ein Mord nicht aus typischen Beweggründen wie Gier oder Eifersucht begangen würde, er sollte „insondable, inexplicable para el mundo [...] el crimen gratuito“ sein (*EDUC*, ebd.).

Die zufällig am Nebentisch in einem Café mitgehörte Konversation verrät dem Mann eine Adresse unter welcher man angeblich ganz ohne Angst vor der Polizei um viel Geld spielen könne, am nächsten Abend sucht er die Residenz des Lizenziaten Roberto Joaquín Asuara auf. Dort nennt er seinen Namen, Roberto de la Cruz (*EDUC*, S. 23). De la Cruz lernt den Polizeiinspektor Valentín Herrera kennen, welcher, wohl, weil sich seine Rechtschaffenheit und die Korruption des Staates nicht vertrugen, von seinem Posten zurücktrat und nun als Privatdetektiv arbeitet. Roberto spielt anschließend Poker gegen Freude Asuaras, Herrera, Roladán und eine ihm äußerst unsympathische Frau, Patricia Terrazas:

una mujer más bien alta, cargada de pieles y sortijas y collares y pulseras [...] Podría tener cuarenta años, quizás cuarenta y cinco, aunque un examen más detenido producía el vértigo de lo insondable [...] bajo el pancake que le cubría la cara, Patricia Terrazas hubiera tenido mil años (*EDUC*, S. 26).

Roberto gewinnt den ganzen Abend über, einmal ist er abgelenkt, denn die Frau trällert den „Príncipe rojo“ und verliert fast, fängt sich jedoch wieder (vgl. *EDUC*, S. 30). Nach dem Spiel fahren die vier in das Restaurant. Terrazas lädt de la Cruz zu sich ein, betont aber sogleich, dies sei keine Liebeserklärung sondern ein Ausdruck von Freundschaft (vgl. *EDUC*, S. 32). Er lächelt ihr nur zu, weil er die amüsierte Reaktion der beiden Männer sieht. Auf dem Nachhauseweg kommt ihm der Gedanke, die Frau zu töten, doch er verwirft ihn wieder.

Patricia stellt Roberto eine Falle, statt Freunde in ein Café einzuladen, kommt sie allein zu der Verabredung. Während er ihr Geplapper und ihre Annäherungsversuche erträgt, kommt eine Bekannte von Patricia, Señora de Cervantes, vorbei: „elegante [...], sin una alhaja, sin una gota de pintura, fuera de los labios, llena de chic natural“; ihre Tochter Carlota, genannt Nena, kommt nach: „como salida de un espejo. Exceptuando los cabellos blancos, era el duplicado más vertiginoso y más fascinador de la madre“ (*EDUC*, S. 39).

² Romero Carrasco beging 1929 den Mord an seinen zwei Onkeln und zwei Dienstmädchen. Der Marihuanaabhängige wurde hingerichtet, s. Monsiváis, Carlos u. Kraniauskas, John, *Mexican Postcards*, Verso, 1997, S. 149.

Später ruft Patricia Roberto in Asuaras Haus an und bittet ihn, zu ihr zu kommen (vgl. *EDUC*, S. 44). Herrera beobachtet de la Cruz und errät, wo dieser hinfahren möchte. Er weiß einiges über Roberto, da er ihn beobachtet: „Los informes sobre las gentes me llegan de un modo automático, y cuando me faltan los informes, hago deducciones“ (*EDUC*, S. 47). Der ehemalige Polizeiinspektor rät ihm, keinen Kontakt zu Patricia zu pflegen: „Está marcada, es una persona que acabará mal y que, aun después de acabar, seguirá molestando a todo el mundo“ (ebd.). Roberto geht trotzdem hin. Terrazas erzählt ihm von ihrer Einsamkeit, als er wissen will, weshalb sie ihn zu sich bestellt habe, zeigt sie ihm eine Spielkarte, auf der de la Cruz seine Telefonnummer für sie notiert hatte, als sie ihn darum bat. Patricia hält die Tatsache, dass er auf der Tarot-Karte „Königin der Schwerter“ geschrieben habe, für keinen Zufall: „Significa que usted puede ayudarme contra el augurio de la dama de espadas“, denn: „¡Tengo miedo de que me maten!“ (*EDUC*, S. 51). Er meint, dass sie sich alles ausgedacht hätte, um ihn an sich zu binden und verabschiedet sich.

Doch er besucht sie weiter, den Schlüssel zu ihrer Wohnung, den sie ihm zuvor aushändigte, gibt er ihr wieder, hat jedoch ein Duplikat anfertigen lassen (vgl. *EDUC*, S. 54). Bevor er wieder zu ihr fahren will, öffnet er seine Spieldose und lauscht ihr wie in Trance, bis sie ausgeht. In seinen Gedanken, „[c]on la precisión de un reloj“ (*EDUC*, S. 59) formuliert er einen aus 30 Stufen bestehenden Plan, der zum Ziel hat, Patricia in ihrem Haus zu töten, dafür will er ihren „pisapapeles de bronce con el dragón chino“ (ebd.) verwenden. Die Vorbereitungen zum Mord werden sehr sorgfältig vorgenommen: „Como si fuera a una cita con una mujer“ (*EDUC*, S. 61). An ihrer Haustür angekommen, sieht de la Cruz einen „hombre alto y vulgar, mal vestido“ (*EDUC*, 62). Er wartet, bis dieser weggegangen ist und die Straße sich geleert hat. Dann findet er Patricia auf dem Boden liegend vor, ihr Schädel ist mit dem Briefbeschwerer zertrümmert worden (vgl. *EDUC*, S. 63). Anstatt sich sofort zu entfernen, betrachtet er die Leiche und denkt über den Tathergang nach, der scheinbar seinem Plan sehr ähnlich gewesen sein muss. Auf dem Tisch findet er die Tarot-Karte mit seinen Namen und Nummer, die er unter dem Briefbeschwerer platziert. Absichtsvoll hinterlässt er außerdem Fingerabdrücke und andere Spuren:

Mojó la punta de su zapato derecho en la sangre y lo estampó varias veces en la alfombra y en los tramos descubiertos del piso. Cuidadosamente puso sus huellas en un cenicero de cristal, en el que aplastó su cigarillo [...]. Luego se enjugó los dedos con su pañuelo de lino [...] y lo dejó caer junto a la muerta (*EDUC*, S. 64).

Mittlerweile sind nun zehn Tage ohne Berichterstattung vergangen, Roberto hat Schwindelanfälle und Schlafstörungen. (vgl. *EDUC*, S. 84). Am 26. Tag, endlich, ist in jeder Zeitung ein Artikel über den Mord, ein Zeitungsbericht geht davon aus, dass Tatmotiv sei Habgier, ferner sei der Täter kein Profi und die Polizei ihm auf der Spur (vgl. *EDUC*, S. 90-91). De la Cruz erwartet, bald festgenommen zu werden und verspürt eine „ligereza extraordinaria“ (ebd.). Beim Verhör gibt er sich unwissend darüber, dass die Karte mit seinem Namen unter der Tatwaffe gefunden wurde, ansonsten ist er sich unsicher und erinnert sich schlecht. Anhand seiner Abdrücke wird de la Cruz überführt, er „volvió a sentir aquel extraño calor que subía su cabeza mientras que una frialdad repentina congelaba sus piernas“ (*EDUC*, S. 95).

Roberto fühlt sich in der Untersuchungshaft sehr wohl, er genießt seine Bewachung, ebenso gefällt ihm „sentirse clasificado inmediatamente entre los grandes señores del crimen“ (*EDUC*, S. 96). Er lehnt einen Anwalt ab und gibt Antworten, „que no admitían, pero que no rechazaban la idea de culpabilidad“ (*EDUC*, S. 97). De la Cruz verspürt aber Angst, dass seine Lügen auffliegen und er wieder entlassen werden könnte und leugnet lediglich vehement ein sexuelles Verhältnis zu Terrazas (vgl. *EDUC*, S. 98). Die Blutreste an Schuhen und Anzug führen letztendlich zur Anklage, welche de la Cruz mit „un alivio inefable“ (*EDUC*, S. 101) aufnimmt. Auch die Gefangenschaft scheint ihm angenehm – er spielt Karten, freundet sich mit dem Maler Manuel Rodríguez Lozano an. Kurze Zeit daraufhin jedoch, „se levantaba en él un setimento de repugnancia por aquel ambiente“ (*EDUC*, S. 104), denn er beginnt über die Ungerechtigkeit des Gefängnisses und des Justizsystems nachzudenken:

le apareció en toda su monstruosidad la mecánica del castigo y del premio, la inmemorial disputa por el poder entre los muchos y los pocos; la capacidad para el daño que es parte de toda sociedad organizada (*EDUC*, S. 103).

De la Cruz bekommt Besuch, es ist der Mann, den er vor Patricias Haus sah: „Yo sé que no fue usted – dijo con su lenta voz –, pero no puedo decirlo. Sé que usted me vio. Pero sólo he venido para decirle que no puedo decirlo“ (*EDUC*, S. 106). Roberto erwidert nichts und der Mann läuft weg, wird jedoch von einem anderen Gefangenen angegriffen und verletzt (vgl. *EDUC*, S. 106-107). Dieser Mann, José Asturias, ist der Polizei bereits bekannt. Der Insasse, der ihn angegriffen hatte, war derjenige, gegen den Asturias einst ausgesagt hatte: „Se murmuraba también que el verdadero culpable en aquel caso había sido Asturias“ (*EDUC*, S.

108). De la Cruz wird derweil mit anderen Insassen zum Transport in eine Strafkolonie vorbereitet. Er kann nicht glauben, dass dies sein Schicksal sein soll, denn: „Si se iba ahora, perdería todas las posibilidades de realizar su vida“ (EDUC, S. 116). Er erzählt Lozano, dass er unschuldig sei, sowie von „su fantasía de dejarse creer culpable para llegar allí, para conocer aquello, y, antes, su miedo a comprometerse denunciando el asesinato [...]“ (EDUC, S. 119). Im letzten Augenblick, als sich Roberto schon verloren glaubt, wird er, dank der Überredungskünste des Malers, aus der Reihe der Verurteilten herausgeholt. Bei dem Verhör lügt Roberto erneut, gibt eine Liebesbeziehung mit Patricia zu und begründet somit, dass er einen Schlüssel für die Wohnung hatte. Die Frage danach, weshalb er nicht gesagt habe, dass er Asturias gesehen habe, beantwortet er folgendermaßen:

Porque [...] hubiera tenido que explicar por qué tenía en su poder la llave de la casa, y no había querido que se pensara mal de la señorita Terrazas. Su conducta había sido absurda, si se quería, pero tenía por clave un sentimiento de caballerosidad (EDUC, S. 123).

Daraufhin wird Asturias befragt, welcher alles leugnet, im Verlauf des Verhörs jedoch Details zugibt – er kannte Patricia nicht nur, auch er hatte einen Schlüssel: „¡Esa mujer era una perra! [...] Me hacía acostarme con ella y hacerle otras cosas porque tenía dinero y yo lo necesitaba“ (EDUC, S. 125). Roberto de la Cruz wird entlassen und kehrt heim.

Bei Freunden lernt Roberto eine Frau kennen, Lavinia, die ungewöhnlich starke Anziehungskraft zu ihr erklärt er sich damit, dass sie „[e]ra bastante parecida, en silueta y en porte a lo menos, a la señora de Cervantes“ (EDUC, S. 133). Da er sie aus Schicklichkeitsgründen nicht mit zu sich ins Apartment nehmen will, sucht er nach einer Wohnung. So trifft er auf seinen ehemaligen Mitschüler und Freund, Felipe Inclán, den Architekten des Gebäudes, das ihm gefällt. Die Eigentümerin des Hauses ist señora de Cervantes. Eine weitere Überraschung wartet auf Roberto: „La Nena Cervantes y yo vamos a casarnos“, sagt ihm Inclán, und Roberto „sintió un inexplicable malestar en el estómago“ (EDUC, S. 136).

Er trifft sich mit Lavinia, diese Frau Mitte zwanzig „[t]enía ojos de un verde oscuro indefinible, manos delgadas y largas y una historia absolutamente vulgar“ (EDUC, S. 138). Sie begegnen der señora de Cervantes und Lavinias Auftritt ist bemitleidenswert, sie „se sintió turbada y se apartó unos pasos“ (ebd.) Als die Dame beide zur Verlobungsparty für die Tochter einlädt, „[p]alpitó una especie de desafío en sus frases de cajón“ (EDUC, S. 139). Roberto ist sehr verstimmt und beendet die Affäre, bevor sie angefangen hat – er bietet der

Frau die Wohnung mietfrei für ein Jahr ohne Gegenleistung an, und bittet nur darum, dass sie Freunde bleiben (vgl. *EDUC*, S. 140).

Roberto meint, „una solución para el gran problema de su vida“ gefunden zu haben, in einem einsamen, zitternden Mann, „un cardíaco o un hepático quizás“, mit gelblichem Teint, (*EDUC*, S. 142), den er täglich sieht. Er möchte ihn töten, denn „como Patricia Terrazas, le producía la impresión de estar absurdamente de más en el mundo“ (*EDUC*, S. 143). De la Cruz wird erneut überrascht – Valentín Herrera hat im Auftrag eben jenes Mannes, den Roberto beobachtet hatte, seinen antiken Spazierstock ausfindig gemacht: „Hace unos veinte días le saquearon uno de sus salones. No quiso dar parte a la policía porque, como buen avaro, sabe que el ruido atrae a los rateros, y me llamó a mí“ (*EDUC*, S. 145). Kein anderer als de la Cruz hatte den mit Edelsteinen aufwendig besetzten Stock vor ein Paar Tagen in einem Antiquitätenladen erstanden (vgl. *EDUC*, S. 143). Der Kunstsammler, conde Schwartzemberg, will de la Cruz nicht bezahlen, Herrera zwingt ihn aber dazu. Valentín bezeichnet den Alten als „un loco, a veces un loco divertido, a veces un loco de lo más aburrido“ und verrät außerdem, der Adelstitel sei gekauft (*EDUC*, S. 149). Auch Robertos Vermutung, dass der Mann homosexuell sei, wird bestätigt.

In der Zeitung liest de la Cruz von einem Autounfall Nenas und Incláns, der für den Mann tödlich endete (vgl. *EDUC*, S. 152). Da ihre verletzte Tochter sehr unter dem Verlust leidet, bittet die Mutter Roberto, sie zu besuchen. De la Cruz ist „como obsesionado todo el tiempo [...] La belleza y el silencio de aquellas mujeres se interponían entre él y sus planes, dispersaban su tiempo, su pensamiento, su acción“ (*EDUC*, S. 157).

De la Cruz trifft wieder auf Schwartzemberg, dieser lädt ihn zu sich ein, gesteht ihm aber: „me da miedo tener un amigo íntimo“ (*EDUC*, S. 155). Schwartzemberg befürchtet, er würde erneut ausgeraubt. Die verstaubten Räume, in die der Graf keine Diener hineinlässt, bergen eine Vielzahl an Schätzen – Schmuck, Einrichtungsgegenstände, Gemälde - für Roberto jedoch „el desorden era incómodo hasta ser asfixiante, y estropeaba el gusto de ver las ‚colecciones‘ como si disminuyera el valor de los objetos“ (*EDUC*, S. 178-179), später umschreibt er den Ort als „un muladar de oro y de piedras preciosas“ (*EDUC*, S. 180). Die zwei Männer treffen sich nun immer öfter – sie gehen gemeinsam essen, in Clubs, zu Asuara (*EDUC*, S. 183). Der Graf erzählt Roberto, dass sein junger Geliebter Luisito, den de la Cruz noch aus Patricias Freundeskreis kennt, ihn erpresst. Gleichzeitig unternimmt der Alte einige Annäherungsversuche de la Cruz gegenüber, sodass jener „[p]ensó que si no se daba prisa

todo su plan rodaría por tierra“ (*EDUC*, S. 186). Roberto legt sich erneut auf einen 30-stufigen Mordplan fest, die Tatwaffe soll ein schwerer Sandsack sein.

Bei dem vereinbarten abendlichen Treffen geht de la Cruz wie geplant vor, lockt den Alten in seine Kunsträume, öffnet heimlich die Türen für seine Flucht, will ein Gespräch über die Sammlung anfangen, als er von dem Grafen unterbrochen wird. Dieser spricht von einem Problem, aus dem ihm nur Herrera heraushelfen könne und bittet de la Cruz, jenen anzurufen und sofort kommen zu lassen. Anstatt zum Telefon zu laufen, macht Roberto kehrt, und erschlägt den Alten von hinten: „El conde Schwartzemberg cayó de frente golpeándose de paso contra la barra y la puerta“ (*EDUC*, S. 197). De la Cruz kommt ohne Probleme aus dem Haus, und hinterlässt dann dem Privatdetektiv die Nachricht, Schwartzemberg wolle ihn sehen (vgl. *EDUC*, S. 200). Am nächsten morgen „[s]entía correr por sus venas una extraña felicidad, y todos sus movimientos eran alegres y ligeros“ (ebd.). Er beginnt mit seinem Frühstück im Café als Herrera und sein Kollege ihn aufsuchen. Sie zeigen ihm die Tageszeitung: „Voraz incendio en la Reforma. Edificio de apartamentos totalmente consumido por el fuego. Todos los inquilinos rescatados, menos el conocido coleccionista Conde Schwartzemberg“ (*EDUC*, S. 201-202) und bitten ihn, mitzukommen und das abgebrannte Haus anzuschauen. De la Cruz ist sehr verärgert: „Nadie sabría ya que el conde había sido asesinado, nadie sentiría ya la justicia humana y poética que había en la muerte del odioso hombre de sebo“ (*EDUC*, S. 203).

Einige Monate sind vergangen und „el tiempo hubiera perdido sus formas convirtiéndose en una cosa informe y oscura“ (*EDUC*, S. 205). Roberto verbringt diese Zeit mit dem Spiel und Reisen. Seine Spieldose „lo acompañó en todos estos viajes, pero nunca se decidió a ponerla en marcha.“ (*EDUC*, S. 207). Er spürt, dass seine Umwelt darüber spekuliert, ob er Nena nicht heiraten wolle und „se propuso evitarla en adelante“ (*EDUC*, S. 208). Auch die Mutter versucht, den Junggesellen für die Tochter zu gewinnen, ruft ihn an, lädt ihn ein. Er „tenía tanto miedo como deseo de volver a experimentar aquella sensación de vida que le daba la sonrisa de la joven viuda“ (*EDUC*, S. 211).

In der Zeitung liest de la Cruz vom Tod Asturias' - erschossen bei seinem Fluchtversuch. Am nächsten Morgen erhält er einen Brief von dem Toten, dieser schildert ihm die Gewissheit, dass er bald getötet würde und bittet ihn, seiner Mutter ein Radio zu schicken. Ferner berichtet er, „usted sabe que las gentes que van a morir no mienten nunca. Yo no maté a la señorita Terrazas“ und bemerkt, er hege keinen Groll gegen de la Cruz: „Usted tuvo que

decir que me había visto para poder salvarse y no le guardo rencor, yo hubiera hecho lo mismo“ (*EDUC*, S. 216-217). De la Cruz schickt der Mutter „el mejor aparato de radio que pudo encontrar y [...] quinientos pesos (*EDUC*, S. 217). Roberto de la Cruz verspürt „la ola de envidia y de miedo que lo había ahogado al ver que Asturias había podido cerrar la curva de su destino“ (*EDUC*, S. 219-220), er realisiert, dass er für dessen Tod verantwortlich ist.

Als er mit Asuara und anderen Bekannten in einen Club geht, hört er erneut den Walzer und fühlt sich leer (*EDUC*, S. 244). Er begreift am nächsten Morgen, dass sein Traum vom perfekten Mord vorbei sei und begibt sich in die Bank: „Buscó entre los estuches acumulados en su caja de seguridad hasta encontrar el viejo anillo de oro cincelado que había servido para la boda de su madre“ (*EDUC*, S. 245). Er macht Carlota einen Antrag, den sie annimmt, sie küssen sich: „El cuerpo de ella se aflojó tanto en aquel beso que él tuvo casi que sostenerlo en vilo, como una cosa inefable y aérea“ (ebd.) Darauf folgen die Hochzeitsvorbereitungen, Roberto richtet das vom Brautvater gekaufte Haus liebevoll mit antiken Möbeln ein. Da Carlota nicht zur Verabredung erscheint, will er sie abholen, erfährt aber, sie sei erkrankt. Die Mutter, bleich und traurig, erklärt ihm, die Tochter schlafe (vgl. *EDUC*, S. 248). Roberto sieht, als er draußen vor dem Haus der Cervantes raucht, einen Wagen, in den eine Frau einsteigt, die wie Carlota aussieht. Er hält dies aber sofort für seine Verwirrung: „Aunque en toda puridad no estaba enamorado, había empezado a perder un poco la cabeza en aquella cabalgata de compras apresuradas“ (*EDUC*, S. 249).

Am nächsten Morgen sieht er Carlota mit einem „hombre alto, maduro, vestido con un buen traje gris“ einkaufen (*EDUC*, S. 254). Sie verabschiedet sich von dem Mann als sie ihren Verlobten sieht. Roberto merkt, dass sie unruhig sei (vgl. *EDUC*, S. 225). Späterhin sucht sie ihn in seiner Wohnung auf und gesteht, sie habe ihn angelogen, der Mann sei ein Verehrer ihrer Mutter, den sie in ihrem Auftrag ‚abwimmeln‘ sollte. Roberto zweifelt nicht am Wahrheitsgehalt ihrer Antwort (*EDUC*, S. 258). Die Hochzeit findet statt: „Ningún detalle desentonó de la sobriedad de toda la ceremonia“, jedoch, „todo el tiempo parecía faltar algo indefinible, interno, quizás un poco de calor.“ (*EDUC*, S. 259-260). Die Hochzeitsreise verläuft „impecable, pero sin entusiasmo“. (*EDUC*, S. 263). Seine Frau will mehr über die Spieldose erfahren, er sagt ihr, „aquel vals le traía recuerdos tristes de su infancia“ (*EDUC*, S. 265).

Eines Tages, als Carlota auswärts ist, bekommt de la Cruz Besuch von einer verzweifelten Lavinia, die ihn um Hilfe anfleht. Sie erzählt, dass sie mit einem Mann

zusammen sei, der sie zur Prostitution zwingt und von dem sie sich nicht befreien könne (vgl. *EDUC*, S. 266). Roberto rät ihr, sich in ein Hotel einzuquartieren, während er ihr eine Wohnung finden würde. Während seine Frau und ihre Mutter in Cuernavaca sind, muss Roberto Lavinia erneut helfen, denn sie wurde von jenem Mann gefunden und bedroht. Er sagt ihr am Telefon, sie solle zu ihm kommen und macht sich im Bad fertig. Beim Rasieren überkommt ihn ein neuer Anfall: „Su cabeza se desprendió vertiginosamente de sus hombros y flotó en un ambiente de plomo caldeado y de fuego devorador.“ Er hört erneut den Walzer und denkt erst, dies passiere nur in seinem Kopf, doch: „No era una ilusión. La caja de música estaba sonando en la sala“ (*EDUC*, S. 270). Es ist dunkel, er sieht Lavinia in seinem Wohnzimmer sitzen. Roberto, „[c]on una ligereza que era también de sueño, llegó hasta el sofá. [...] alzó y bajó el brazo derecho. No hubo un grito.“ (ebd.) Die Bewegung wiederholt er elf Mal.

Nach der Tat „[p]ensó que esta vez había realizado su destino“ (*EDUC*, S. 271). Er versteht diesmal jedoch nicht, wieso er es tat und denkt darüber nach, was passieren werde. Er plant wegzufahren und hofft darauf, die Schuld auf den Partner von Lavinia schieben zu können. Er geht aus dem Haus, als ein Wagen vor der Tür anhält, in dem Lavinia sitzt (vgl. *EDUC*, S. 273). Er sagt Lavinia, dass sie abreisen würden und „[e]n el fondo se alegró de ver que Lavinia vivía aún y que él no la había sacrificado“ (ebd.). Er beschließt, zu seiner Frau und Schwiegermutter fahren, „tenía que verla [Carlota], no sólo porque lo deseaba casi angustiosamente, sino porque ella era parte de su coartada“ (*EDUC*, S. 276). Im Hotel findet er nur die Schwiegermutter, die verwundert ist: „La Nena se fue a México media hora después que usted“. Roberto begreift nun, wen er getötet hat (*EDUC*, S. 277).

De la Cruz erfährt, nach einer Nacht ohne Schlaf, beim Frühstück mit seiner Schwiegermutter vom Tod Carlotas aus der Zeitung, die señora „cayó desmayada sin un grito“ (*EDUC*, S. 279). Sie kehren nach Mexiko-Stadt zurück und Roberto erfährt aus weiteren Zeitungen, dass ein Verdächtiger, ein Pedro Varona, festgenommen wurde. Bei der Polizei wird ihm gesagt, dass ein Ehepaar Varona mit Carlota am Tatabend gesehen hätte und, „oyeron decir a Varona: ‚Si haces eso, te mato‘“ (*EDUC*, S. 283). Die Polizeiinspektor zeigt De la Cruz Liebesbriefe Carlotas an den Mann, nun begreift Roberto, dass sie ihn belog. Er beschließt dennoch, zu gestehen: „Puede usted poner en libertad al señor licenciado Varona. Fui yo quien maté a mi esposa ayer noche“ (vgl. *EDUC*, S. 285).

Der Inspektor legt den Fall als „drama pasional“ aus, de la Cruz habe vom Nebenbuhler erfahren und die Frau aus Eifersucht erstochen. Roberto erklärt jedoch, dass er getötet habe, da er „había sentido un impulso, sin discernir su naturaleza, y lo había satisfecho“ (*EDUC*, S. 287). Dies bleibt dem Verhörenden schleierhaft: „¿Cómo puede sostener un fárrago tal de mentiras, en contradicción con los hechos lógicos y, hasta cierto punto, naturales? Está usted complicando su caso y saldrá perjudicado“ (*EDUC*, S. 288). De la Cruz kommt in Untersuchungshaft, seine Schwiegermutter besucht ihn im Gefängnis. Sie erzählt ihm die Geschichte ihrer Familie. Varona sei einst ihr Verehrer gewesen und wisse ein Geheimnis von ihr: Sie hatte sich einmal einem Mann hingegeben, der ihr sehr lange den Hof gemacht habe und da sie ihn niemals wiedersehen wollte, brachte er sich um. Der verheiratete Varona sei verliebt in Carlota und habe die Mutter damit erpresst, ihrem Gatten alles zu erzählen, als sie sich in die Beziehung einmischen wollte (vgl. *EDUC*, S. 290). Als Felipe Inclán sie ehelichen wollte, stimmte Carlota zu, denn „Felipe le parecía un marido muy cómodo porque era homosexual“ (*EDUC*, S. 291). Als nach dessen Tod de la Cruz Interesse an Carlota zeigte, habe sie es gefördert, weil sie dachte, die Tochter könne so über Varona hinwegkommen. Mit der Zeit, „Pedro me había hecho la promesa de dejarla [...], no la quería ya, nunca la había querido de veras“. (ebd.) Verona habe ihr erzählt, dass Carlota vor ihrem Tod zu ihm gefahren sei, sie bat ihn, mit ihr durchzubrennen. „Él se nego [...] ella lo amenazó con el escándalo, con el suicidio, con todo“ (*EDUC*, S. 292). Er gestand ihr, dass er ihre Mutter liebe und erzählte vom Ehebruch jener. Als Carlota drohte, dies ihrem Vater zu erzählen, „fue quando Pedro le dijo: ‚Si haces eso, te mato.‘“ De Cervantes sagt, ihr täte es leid, „que haya muerto [Carlota] tan horriblemente [...] pero no era una criatura hecha para vivir“ (ebd.). Bevor de la Cruz ihr etwas erklären kann, entfernt sie sich.

De la Cruz' Idee von einem „crimen gratuito“ wird kein Glauben geschenkt, und als er alle seine Vorhaben und Taten offenlegt - bis auf die Rolle der Spieldose „porque tenía la conciencia clarísima de que hay en el hombre cosas que no pueden transmitirse a nadie más“ (*EDUC*, S. 294) – erfährt er ein „sentimiento universal de simpatía“ (ebd.). Die Zeitungen belächeln seine Erzählungen über den versuchten Mord an Terrazas und den real ausgeführten Mord an Schwartzemberg, die Ärzte erklären ihn für paranoid und wahnhaft, er wird ins „Manicomio General“ eingeliefert. Dort besucht ihn Herrera, welchem Roberto alles darlegt, wovon er teilweise selbst wusste: „La intervención de usted en el caso de Patricia la entiendo muy bien“ (*EDUC*, S. 295-296). Die Geschichte um Schwartzemberg korrigiert der

Detektiv, der auf Robertos Nachricht hin in dessen Haus gefahren sei. Dort habe er den Alten tot, „de una puñalada en el corazón“ (*EDUC*, S. 297) und in seinem Schlafzimmer vorgefunden, die Türen zu seinen ‚Schatzkammern‘ seien geöffnet und diese geplündert worden (vgl. *EDUC*, S. 298). Der Mörder sei wohl nochmals zurückkommen, um mehr mitzunehmen, „pero probablemente no pudo entrar ya, o no se atrevió a hacerlo, y entonces discurrió entrar a la azotea y pegar fuego al edificio“ (*EDUC*, S. 298).

Draußen wird ein Mann von der Polizei gewaltsam weggeschleppt, es ist Luisito. Der ehemalige Inspektor hat ihn als Täter sowohl im Fall von Schwartzemberg, als auch in dem von Terrazas, „para robarle un aderezo de brillantes“ – der noch vor Asturias da war - entlarvt. Mit beiden Opfern soll Luisito eine Affäre gehabt haben (*EDUC*, S. 299). Roberto bittet Herrera, ihm dabei zu helfen, die Wahrheit ans Licht zu bringen: „Preferiría estar en la cárcel que aquí“ (*EDUC*, S. 300). Doch Herrera verweigert ihm den Wunsch, „lo mandarían a usted a prisión para toda su vida, o le aplicarían la ley fuga alguna vez“. Das Irrenhaus, dagegen, „puede salir en poco tiempo, relativamente“ (*EDUC*, S. 301). Roberto will ihm doch den Ursprung seiner Mordgelüste verraten, doch Herrera sagt: „Guarde usted su secreto“. An der Türschwelle fügt er hinzu: „Aquella chica, Lavinia, se libró ya del tipo; lo encerramos. Lo sabe todo, pero no tiene miedo, quiere venir a visitarlo. Yo se la traeré“ (*EDUC*, S. 302).

Der Schwarz-Weiß-Film *Ensayo* verändert den Inhalt des Romans relativ stark, wohl am stärksten von den hier behandelten Adaptionen. De la Cruz heißt bei Buñuel mit Vornamen Archibaldo (Ernesto Alonso). Er befindet sich in einer Anstalt, von wo aus er einer Nonne von seiner Kindheit erzählt, daraufhin versucht er, diese Frau umzubringen. Der Polizei erzählt er einen anderen Teil seines Lebens, die Versuche, seine Bekannten Patricia (Rita Macedo) und Lavinia (Miroslava) sowie seine Braut Carlota (Ariadna Welter) umzubringen, bei jedem dieser Versuche sei ihm jemand oder etwas zugekommen. Die Nonne stürzte sich aus Angst vor ihm in den Abgrund – ein Unfall, die Fahrstuhltür stand offen, doch hinter ihr war Leere – Patricia tötete sich selbst nach einem Streit mit ihrem Freund Willy, Touristen, die die Fremdenführerin Lavinia in das Haus ArchibalDOS einlud, störten seinen Mord an ihr und Carlota schließlich, wird auf der Hochzeit mit Archibaldo von ihrem Geliebten Alejandro erschossen, bevor de la Cruz sie, wie geplant, in der Hochzeitsnacht hinrichten kann. Archibaldo wird selbstverständlich nicht von der Polizei festgenommen. Daraufhin wirft er seine Spieldose, die er für den Ursprung seiner

Mordgelüste hält – im Film ist es eine sich drehende Ballerina - in einen See, trifft sodann auf Lavinia und geht mit ihr davon.

Es fehlen der Verfilmung also der real ausgeführte Mord an Carlota und Figuren wie Herrera, Asturias, Luisito und Schwartzemberg, viele Beziehungs- und Handlungsgeflechte sind Veränderungen unterworfen oder wurden entfernt. Dem Film fehlt somit der Kriminal-Charakter, wie er im Roman vorherrscht.³ Da Archibaldo de la Cruz keinen einzigen Mord ausführt, scheint er harmloser als sein literarisches Vorbild, seine Mord-Obsession ist von einer kürzeren Dauer, seine erotischen Vorlieben und seine Faszination für eine Schaufensterpuppe, für die Lavinia Modell saß, verleihen jener Obsession eine Interpretation, welche im Roman nicht gegeben ist.⁴ Während Roberto einen Mord anstrebt, der „gratuito“ ist, ist Archibalδος Mordlust an erotische Träume geknüpft. Und schließlich, während Roberto das Geheimnis um die Spieldose niemals lüftet, ist ihre Aufgabe in Archibalδος Leben eindeutig: Seine Mutter schenkte sie ihm, während seine Gouvernante ihm eine Geschichte erzählte, über einen König, welcher „[t]enía muchos enemigos y quería deshacerse de ellos. El genio dio poder a la cajita para que cada vez que la hiciera funcionar muriera uno de sus enemigos.“ Jener König dachte, die Königin habe ihn verraten, „hizo funcionar el resorte de la cajita y la pobre reina cayó fulminada.“⁵ Der Bursche wünscht sich sogleich den Tod der Gouvernante, die tatsächlich durch die Fensterscheibe hindurch eine Kugel trifft - draußen tobt die Revolution. Als Archibaldo die Spieldose wiederfindet, denkt er, dass er nun erneut die Macht habe, zu töten.

4.2.1.2. Erzählstrategien in Roman und Film

Usigli's *Ensayo* besteht aus drei Teilen und 18 Kapiteln, welche jeweils aus mehreren Unterkapiteln, die mit römischen Buchstaben versehen sind, bestehen. Der längste der hier behandelten Romane wird aus der Nullfokalisierung erzählt. Es werden Details aus den Gedankengängen des Protagonisten wiedergegeben wie: „Pensó algo que la visión le sugería, algo inolvidable que no pudo recordar ya al minuto siguiente“ (*EDUC*, S. 43) oder: „Roberto

³ Zu der Einordnung des Werks Usigli's in das Genre des Kriminalromans vgl. de la Fuente, José Luis, „Rodolfo Usigli busca la verdad. Ensayo de un crimen, antecedente policiaco mexicano“, in: *AlterTexto* 1 (1), 2003, S. 89-115 und Navarrete Maya, Laura, „Ensayo de un crimen parte fundamental de la novela policiaca mexicana“, in: *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, New York: Juan de la Cuesta, 2001, 473-477.

⁴ Der Fetischismus Archibalδος wird in 4.2.2. betrachtet.

⁵ Hier wird nach dem französisch-spanischen Drehbuch in spanischer Sprache, fortan im Fließtext, zitiert: *La vie criminelle d'archibald de la Cruz, L'Avant-Scène Cinéma*, 2011, S. 34-95, hier: S. 38. Das Drehbuch zählt 320 Einstellungen. Für die DVD s. Kapitel 4.1.

de la Cruz se encolerizó al percatarse de que pensaba en cosas tan ajenas a su situación“ (*EDUC*, S. 118), wenn er sich bei seiner Verurteilung dabei ertappt, abzuschweifen, anstatt sich auf die Möglichkeiten der Befreiung zu konzentrieren. Auch wird die externe Unterbrechung eines Gedankenganges wiedergegeben: „Ahora comprendía de un golpe muchas cosas que le habían parecido incomprensibles siempre. Por ejemplo... Pero el Inspector de Policía no lo dejó encerrarse en sus pensamientos (*EDUC*, S. 288). Diese Fokalisierung wird auch einmal bei Patricia angewandt: „estaba triste, la entristecía la reserva de él. ¿Quizás había algo en su vida? [...]“ (*EDUC*, S. 56). Zudem wird die Perspektive des Inspektors eingenommen:

Una cosa se guardó de decirle al dramático subprocurador, y era que las huellas del pisapapeles de bronce, distintas en parte, resultaban imposible de desembrollar y se confundían en el objeto con otras impresiones y que él – el señor subprocurador – no había logrado formarse la menor idea clara del caso (*EDUC*, S. 95-96).

Die folgende Arbeit der Ermittler im Fall Terrazas wird aus der allwissenden Perspektive wiedergegeben, sowie die Reaktionen der Öffentlichkeit auf die Arbeit einer Journalistin (*EDUC*, S. 109)⁶ oder einige Angaben zu den Tätigkeiten Herreras, von denen de la Cruz nichts mitbekommt. Die Tatsache, dass vorwiegend aus Robertos Sicht erzählt wird, dient zur Spannungssteigerung – die ihm rätselhaft erscheinenden Faktoren wie Herreras Überwachung Schwartzembergs und Luisitos, das seltsame Verhalten der señora de Cervantes oder Carlotas Kälte werden gen Romanende von den Figuren selbst erklärt. Dass de la Cruz nicht aus der Ich-Perspektive erzählt, bewahrt bis zum Romanende sein Geheimnis um die Erinnerungen aus seiner Kindheit und verkompliziert die wahren Motive für seine Besessenheit mit dem ‚idealen‘ Mord.

Die Spannung des Romans wird vor allem mit Hilfe jener Rätselhaftigkeit des Protagonisten erzeugt. Da seine Motive nicht hinreichend erklärt werden, hält der Leser ihn zuerst für verliebt in Terrazas, später, als er Interesse an der Unterwelt-Nachtszene Mexikos zeigt und Lavinia verschmäht, ist der Verdacht einer latenten Homosexualität durchaus angebracht. Durch den nicht weiter thematisierten Brief Asturias’ wird bis zum Schluss die Vermutung offen gelassen, ob de la Cruz Terrazas nicht doch in einem seiner Anfälle getötet habe, ohne es wahrzunehmen. Auch das Feuer in Schwartzembergs Gebäude hätte so

⁶ Eine Journalistin deckt im Zuge dieses Geschehnisses auf, wie ungleich die Gefangenen behandelt werden, was dazu führt, dass de la Cruz, welcher „como príncipe“ im Gefängnis lebt, seine Privilegien dort einbüßt (*EDUC*, S. 109).

entstehen können. Auch ob der Protagonist überhaupt sinnliche Lust oder Leidenschaft empfinden kann, wird erst zum Ende des Romans hin deutlich.

Der Handlungsverlauf ist chronologisch, bis auf einige wenige Rückblenden in die Vergangenheit de la Cruz' sowie eine Analepse im 4. Kapitel, in der der Erzähler ankündigt, Roberto sei dreimal bei Patricia gewesen - diese lässt er Revue passieren um dann zu der Ist-Zeit zurückzukehren, wo de la Cruz erneut kurz davor ist, zu ihr nach Hause zu fahren um sie zu töten. Dadurch wird seine Absicht, sie umzubringen, in der Erzählung hinausgezögert. Die erzählte Zeit des Romans umfasst mehr als ein Jahr, sie setzt ein am 22. März ein (*EDUC*, S. 13), am 20. Juni „día último, también para su sueño“ des Folgejahres entschließt sich Roberto, Carlota zu heiraten (*EDUC*, S. 245), danach vergehen, bis zu seiner Zeit im Irrenhaus, noch einige Monate.

Die Entstehungsdaten der beiden Werke (1944 und 1955) liegen von allen hier behandelten Adaptionen am engsten zusammen, und da beide die Kindheit de la Cruz' während der Revolution ansiedeln und der Protagonist etwa Mitte dreißig bis Anfang vierzig Jahre alt sein dürfte,⁷ ist davon auszugehen – auch, weil die im Film gezeigte Mode darauf schließen lässt - dass Buñuel seinen Film ebenfalls auf die Zeit um die Mitte der 1940er Jahre verlegt hat,⁸ mit Ausnahme des ersten Flashbacks. Die erzählte Zeit der filmischen Diegese umfasst ein paar Tage, die Unterredung mit dem Richter dauert einige Stunden, das Wegwerfen der Spieldose könnte bereits am nächsten Tag erfolgen. Die eingeschobene Erzählung umspannt einige Monate, Archibaldo verbringt „quince días de aislamiento y de reposo absoluto“ in einem Spital (*Découpage*, S. 42), das zuvor Geschehene scheint sehr gedrungen durch Entscheidungen wie das Darstellen von aneinander folgenden Tagen oder den eiligen Hochzeitsvorbereitungen und spielt sich wohl daher innerhalb einiger Wochen ab.

Buñuels Film beinhaltet zwei Metageschichten, die erste, ein Moment aus ArchibalDOS Kindheit, bildet die Anfangssequenz des Films, die zweite nimmt den größten Teil der filmischen Narration ein und wird kurze Zeit nach der ersten eingeschobenen Geschichte

⁷ Im Roman spricht die Attraktivität de la Cruz' als Junggeselle für Carlota dafür, dass er nicht älter als 45 sein kann, die Angabe, die Hoffnungen Lavinias, die „unos veinticinco años“ ist, auf eine Beziehung mit ihm, bestätigen dies ebenfalls. Auch Robertos Interesse für die etwa gleichaltrige Elena de Cervantes wirkt so verständlich. Stavans schreibt: „Tendrá como máximo unos cuarenta y cinco años“, Stavans, Ilan, „De regreso al Ensayo de un crimen“, in: *Revista Iberoamericana* 56 (151), 1990, S. 519-521, hier: S. 520. Im Film ist ein ähnliches Alter vorgesehen, Ernesto Alonso ist zur Drehzeit 38 Jahre alt.

⁸ Während Usigli den 2. Weltkrieg am Rande erwähnt, wird er bei Buñuel völlig ausgeklammert. Da beide Protagonisten ihre mentalen ‚Schäden‘ von der Revolution davontragen, ist davon auszugehen, dass sowohl der Autor als auch der Regisseur mit ihren Werken ein typisch mexikanisches Problem aufzeigen wollten, genaue Jahreszahlen aus der erzählten Zeit sind nicht bekannt.

wiedergegeben. Beide Male ist es Archibaldo, der erzählt, die erste Episode bekommt die Nonne zu hören, die sich um ihn kümmert, die zweite der Richter, zu dem Archibaldo gekommen ist, um seine Taten zu beichten, und dessen Protokollant. Diese Geschichten werden von seiner Stimme aus dem *off* begleitet und sind größtenteils nullokularisiert und -aurikularisiert, da sie viel mehr zeigen, als Archibaldo selbst mit eigenen Augen gesehen haben könnte – beispielsweise die Unterredung zwischen Carlota und Alejandro. Die VEI filmt den Blick des Protagonisten in seinen beiden intradiegetischen Geschichten aber auch aus einer intern okularisierten Perspektive – es handelt sich zum Einen um den Blick des kleinen Archi auf die Beine seiner Gouvernante und zum Anderen um das Betrachten einer Schaufensterpuppe des nun erwachsenen Archibaldo.

Die Leiche der Frau, die am Hals von einer Kugel getroffen wurde, liegt lasziv ausgestreckt da, die seidenbestrumpften schlanken Beine in den hübschen hohen Pumps sind entblößt. Die Großaufnahme des glücklichen Gesichts des Knaben wechselt sich ab mit der Nahaufnahme des Oberkörpers des Kindermädchens, das nochmalige Zeigen von Archis Gesicht, der vor Überraschung und Entzückung den Mund geöffnet hat, wird abgelöst von der Nahaufnahme der Frauenbeine. Dieser Einstellungswechsel wird vom Voice-over des erwachsenen Archibaldo kommentiert: „le aseguro que ese sentimiento morboso me causó cierto placer“ (*Découpage*, S. 40) und bringt dem Zuschauer die Lebensziele Archibaldos näher – Begehren und Tod.

Die Puppe, die Lavinia, welche auch als Model arbeitet, nachgebaut wurde und ihr zum Verwechseln ähnlich sieht, wird für mehrere interne Okularisierungs-Momente gebraucht. Die erste solche Situation wird von der VEI gezeigt, wenn Archibaldo dieser Puppe im Laden ins Gesicht schaut, ferner, wenn er sie – statt Lavinia, die zuerst abwehrt – küsst. Der Zuschauer sieht dann eine Detailaufnahme ihrer unteren Gesichtshälfte. Zuletzt, wenn Archibaldo die Puppe verbrennen will, sieht er ihr einmal, bevor er sie in den Ofen hineinschiebt, in ihr Puppengesicht, das zweite Mal, durch die Glasscheibe hindurch, wird das schon entstellte, schmelzende Antlitz durch eine Großaufnahme dargestellt.⁹ Diese Momente bewirken, dass der Rezipient sich Archibaldos Obsession mit Lavinias Kopie vor Augen führt.

Ferner gibt es drei Sequenzen auf einer Meta-Meta-Ebene, die Archibaldos Fantasien darstellen. Bei der ersten handelt es sich um seine Erinnerung an die Leiche des

⁹ Dies tut er, weil die ‚richtige‘ Lavinia ihm entwischt. Als sie und ihre Touristengruppe weg sind, verbrennt er ihre Puppe anstatt ihrer Leiche.

Kindermädchens, als er sich beim Rasieren schneidet, erweckt sein Blut das Bild dieser jungen Frau in ihm (vgl. *Découpage*, S. 48). Bei der zweiten Sequenz ist Archibaldo in Patricias Wohnung und während sie die Getränke einschenkt, stellt er sich vor, wie sie vor ihm steht, er sie küsst und ihr dann die Kehle durchschneidet (vgl. *Découpage*, S. 60). Die dritte wird eingeleitet durch ArchibalDOS Beobachtung von Carlota und ihrem heimlichen Geliebten Alejandro - von draußen sieht er in Alejandro's Haus hinein, das Liebespaar begrüßt sich, dann werden die Jalousien geschlossen. Hiernach kommt Archibaldo eine Eingebung, in der Hochzeitsnacht solle Carlota sich hinknien und laut beten, so wie sie es einst vor ihm getan hatte,¹⁰ wenn sie fertig ist, erschießt Archibaldo sie (vgl. *Découpage*, S. 88). Diese Meta-Meta-Geschichten sind in die Erinnerungen eingebettet, die de la Cruz dem Richter wiedergibt, letztere wird durch die Stimme aus dem *off* begleitet. Die Erinnerung ist der Auslöser für de la Cruz' Idee, ‚wieder‘ zu morden, die anderen beiden Geschichten sind Wunschvorstellungen, Tagträume, die nicht realisiert werden können. Obwohl der Film weniger dazu befähigt ist als der Roman, die inneren Vorgänge einer Person aufzuzeigen, scheint Buñuels de la Cruz durch die soeben geschilderten Filmsequenzen mit interner Okularisierung durchschaubarer als der UsigliS - wie Evans schreibt: „What is certainly true of *Ensayo*, [...] is its exemplification of the ‚conspiratorial‘ relationship with the viewer.“¹¹

Die humoristische Note ist von allen vier zu analysierenden Filmen hier wohl am stärksten ausgeprägt. Obschon auch UsigliS Roman einige ironische Anspielungen beinhaltet, wird diese Komponente bei Buñuel überspitzt. So ist die señora de la Cruz darüber in Rage, dass die Revolution gerade dann ausbricht, wenn sie ins Theater gehen wolle, wie sie ihrem Mann mitteilt: „¿Te parece poco habernos dejado sin teatro? Habían de colgar de una vez a todos esos revoltosos [...] ¡Tenía que ser hoy!“ (*Découpage*, S. 37). Archibaldo meint, er tue der Nonne einen Gefallen damit, wenn er sie tötet: „para usted, morir tiene que ser un deleite puesto que significa la bienaventuranza eterna. ¿Sí o no?“ Als sie bejaht und wissen will, weshalb er frage, entgegnet er lächelnd: „Porque voy a darle esa alegría“ (*Découpage*, S. 40-41). Dieser ‚schwarze‘ Humor¹² erlaubt sich einen Scherz mit Ereignissen wie der mexikanischen Revolution oder einem Mord und entfernt sich so von den Aussagen der Vorlage.

¹⁰ Vgl. nächstes Kapitel.

¹¹ Evans, *The films of Luis Buñuel*, S. 99.

¹² Vgl. Montagne, „L'amour fou chez Buñuel“, S. 95.

Die amerikanischen Touristen sind eine Bande lächerlich und übertrieben gekleideter (mit Varsity-Jacke, Kamera und Notizblock bewaffnet), dummer und nervtötender *gringitos*. Lavinia erträgt ihre stumpfe Fragerei über das Gebäude, in welchem sie sich befinden (nun eine Bar) nicht länger und tischt ihnen Lügen auf, die jene ihr sofort und mit debiler Überraschung glauben: „Antes de ser panadería este pintoresco lugar fue convento“ (*Découpage*, S. 68). Die Amerikanerin mit Blumenschmuck im Haar ruft mit starkem Akzent aus: „Oh! Convento! Can you imagine? Y ¿qué es un convento?“ Als Lavinia erklärt, dort lebten Nonnen, und als sie die Frage beantwortet hat, wie viele dort lebten – „treinta y dos ni más ni menos“, fragt die Frau: „Y ¿monjos?“ Lavinia, die lachen muss, antwortet: „Monjos, monjos había menos, diez o doce.“ Der neben der Amerikanerin sitzende Mann mit hässlicher Kappe und Applikationen auf der Krawatte wendet ein: „Mujeres más, hombres menos, siempre everywhere“ (ebd.) Die Tourismus-Persiflage nimmt konkret Bezug auf die literarische Vorlage - über die (vornehmlich US-amerikanischen) Touristen bemerkt Roberto hoffnungsvoll, „México invadido por extraños; pero ahora se invertían los papeles: el conquistador turista era el conquistado“ (*EDUC*, S. 15). Sie, die *gringos*, stoßen ihn ab, auch meidet er die Orte, „prostituido[s] y mercantilizado[s] por los turistas“ (*EDUC*, S. 80).

Ein anderes, erheiterndes Element ist Patricias überzogenes Benehmen. Als sie de la Cruz vor Carolotas Haus anspricht und William hupt, damit sie endlich ins Auto steige, streckt sie dem Alten die Zunge heraus. Sie flirtet mit jedem Mann in Asuaras Haus, um die Eifersucht ihres Willy, eines klassischen *sugar daddy* anzustacheln, das tut sie auch damit, dass sie Archibaldo mit zu sich nimmt. In der Wohnung Patricias betrachtet Roberto ihre Fotografien mit Stars, der Toreador Ribetillo, wie Patricia sagt, „[m]e brindó un toro y el bicho lo mató de una cornada de la boca“ (*Découpage*, S. 58). Als Archibaldo sie zu töten gedenkt und Willy das mit seinem Kommen unterbindet, will das wieder versöhnte Paar offensichtlich, dass Archibaldo ihnen bei ihren Zärtlichkeiten zuschaut.¹³ Ein ähnliches Verhältnis – jedoch weniger dramatisch - haben Lavinia und ihr albern wirkender alter

¹³ Patricia: „Sabes que te adoro“ / William: „Entonces, lo nuestro ¿para siempre?“ Dann küssen sie sich, kurz zuvor vergewissert sich William, ob Archibaldo auch zusieht (*Découpage*, S. 64). Hier wird – wie in den anderen hier behandelten Filmen, eine *amour fou* dargestellt, jedoch als Parodie, welche tragisch endet.

Verlobter, der sie zwar (vorerst) arbeiten lässt, sie jedoch dabei ausspioniert und den sie mal als „papá“ und mal als „tío“ vorstellt.¹⁴

Lavinias ‚Falle‘ für Archibaldo hat grotesken Charakter, sie nennt ihm, als er sie danach fragt, eine Adresse und fügt hinzu: „La Moda Elegante. Allí estoy día y noche aunque me tienen bastante arrinconadita“ (*Découpage*, S. 70). Als er dort ankommt, sieht er nur die nach ihr gestaltete Schaufensterpuppe. Archibaldo revanchiert sich bei Lavinia mit einem eigenen Streich, er lädt sie zu sich ein und will ihr seine Cousine vorstellen, als sie dieser näher kommt, erkennt sie, dass die auf dem Sofa sitzende ‚Cousine‘ eine Kopie ihrer eigenen Schaufensterpuppe ist, die Archibaldo hat anfertigen lassen. Lavina wiederum veralbert ihn erneut - als er kurzzeitig den Raum verlässt, wechselt sie mit der Puppe Kleidung und Plätze, und verwirrt Archibaldo, als er der Puppe einen Drink anbietet (vgl. *Découpage*, S. 77-78). Diese Elemente sind Hinzufügungen Buñuels, die dazu beitragen, dass die Verfilmung sich inhaltlich und stilistisch von der Vorlage absetzt.

Auch ArchibalDOS dreistes Betasten der Schaufensterpuppe vor Lavinias Augen ist ironisch, signalisiert er damit, wie gern er ihr selbst näherkommen würde, sie schlägt ihm auf die Hand – sie würde ihm auch gern näher sein, wie sie ihm mit einem Kuss beweist, doch sie ist verlobt (vgl. *Découpage*, S. 78). Archibaldo wird selbst zuweilen zu einer komischen Figur – er trinkt wie ein kleines Kind nur Milch, sogar in Nachtclubs; er töpfert und denkt, seine Vasen wären ein gutes Gastgeschenk für die de Cervantes, die der Form halber seine ‚Kunst‘ bewundern müssen (vgl. *Découpage*, S. 50-51). Er begreift überhaupt nicht, dass Carlota ihn nicht heiraten will und obschon jener die Verzweiflung deutlich anzusehen ist, deutet er ihre Antwort auf seinen Antrag, die eigentlich gar keine Antwort ist,¹⁵ hocheifrig als ein Ja. Als ihre Mutter weint, missversteht er dies erneut als mütterliche Fürsorge, dabei hat sie einfach Angst um ihre Tochter und ihre zukünftige Ehe, denn sie ahnt, dass diese die Affäre mit

¹⁴ Chucho ist ein alter, grimmiger kleiner Mann, Lavinia schön, jung und groß. Sie tritt, trotz seiner Kontrollen, als eine emanzipierte Frau auf. Als Archibaldo ihr vorschlägt, die Amerikaner sitzen zu lassen und mit ihm Zeit zu verbringen, ruft sie aus: „¿de qué como, eh? No ve que me pagan para acompañarles“ (*Découpage*, S. 70). Der Verlobte sagt: „Cada día me molesta más que te empeñes en continuar con este trabajo. Ahora que nos vamos a casar, es absurdo.“ Lavinia antwortet: „No quiero que digan que me caso por el dinero. Que se vea que yo sé ganarlo“ (*Découpage*, S. 70). Dabei kündigt sie kurz daraufhin doch. Dabei ist Lavinia äußerlich an Archibaldo interessiert, es scheint ansonsten unklar, weshalb sie den alten Chucho heiraten sollte, wenn nicht wegen des Geldes. Dass sie Interesse an reichen Männern hat, sieht man, als sie ArchibalDOS Anwesen betritt, und vom dem Prunk begeistert ist (vgl. *Découpage*, S. 77).

¹⁵ Die Mutter kündigt bereits an, „Carlota tiene una buena noticia para usted y ha querido venir a dársela personalmente.“ Die Tochter bringt jedoch kein Wort heraus, die Mutter muss erneut nachhelfen: „Se trata de la proposición que hizo usted a Carlota hace algunos días. Ella le pidió que esperase. Por razones fáciles de comprender no se decidía. Pero por fin me dijo hoy...“ An der Stelle unterbricht Archibaldo bereits und ruft aus, wie glücklich er doch sei. (*Découpage*, S. 84-85).

Alejandro wohl weiterführen würde: „Por mucho que haga Carlota todo será poco comparado con lo que usted se merece.“¹⁶ Auch, dass Archi bei der so wichtigen Unterredung noch den Schuh von der Puppe auf dem Boden findet, den er hastig mit dem Fuß unter das Sofa schiebt (vgl. *Découpage*, S. 84-85), damit die Braut und ihre Mutter nichts von seiner Perversion erkennen, trägt dazu bei, dass diese Sequenz einen insgesamt albernen Charakter erhält.

Sein Rasiermesser-Set für sieben Tage ist ebenfalls eine lustige Komponente - wenn Roberto eins seiner weiblichen Opfer zu töten gedenkt, holt er das Messer hervor, was mit dem Wochentag korrespondiert – sogar als Krimineller bleibt der Bourgeois im Herzen Pedant. Anstatt ihm mit Ernst ins Gewissen zu reden oder ihm einen Arzt zu empfehlen, rät ihm der Richter: „¡Rásurese usted con máquina [...] señor de la Cruz! Eso es todo. Y usted me excusará, me espera mi esposa“ (*Découpage*, S. 91). Auch der Arzt charakterisiert de la Cruz als: „Es un tipo común y corriente. Algo taciturno quizás“ (*Découpage*, S. 42). Hier wird eine potentielle Gefahr für die Gesellschaft völlig verharmlost und veralbert.

Auch das Filmende ist ironisch – wie ein Wanderer, mit Stock und Jutesack ausgestattet, macht sich Archibaldo auf in den Park, um die Spieldose wegzuworfen. Er sieht eine Heuschrecke und will sie mit seinem Spazierstock zerquetschen, erbarmt sich ihrer jedoch lächelnd. Sodann begegnet er plötzlich Lavinia, die er fragt, was sie hier mache. Sie selbst wirkt erstaunt: „Fíjese que no podría explicárselo. Yo misma me lo preguntaba hace un momento. No sé. Estaba en mi casa y me encuentro aquí de pronto“ (*Découpage*, S. 92). Wie sich herausstellt, hat sie gar nicht geheiratet: „además de ser rico y honorable, resultó que era policía honorario. Y además celoso. ¡Imagínese!“ (ebd.) Eine etwas zu simple und unlogische Lösung – als hätte Lavinia ihren Verlobten zuvor nicht gekannt. De la Cruz wirft den Spazierstock weg – wohl um nicht in Versuchung zu kommen, sie zu töten - und geht mit Lavinia eingehakt davon.¹⁷ Doch, wie Buñuel bemerkt: „Archibaldo may kill her an hour

¹⁶ *Découpage*, S. 85. Die señora Cervantes zeigt sich zwar nicht erfreut über die Affäre der Tochter mit Alejandro, doch als jener sie bittet, Archibaldo „abzuwimmeln“, erfindet sie einen Vorwand, „Tu madrina se ha puesto enferma [...] hijita“ (*Découpage*, S. 52). Als de la Cruz anruft und Carlota augenscheinlich mit Alejandro verabredet ist, sagt die Mutter ihm am Telefon: „Archibaldo, dice Carlota que la perdona, que amaneció con jaqueca“ (*Découpage*, S. 66). Wenn Archibaldo mit der Mutter seinen Heiratsantrag bespricht, kann man nur heraushören, dass er verständnisvoll entgegnet: „Después de todo considero cosa muy seria para una madre todo aquello que pueda afectar el porvenir de su hija“ (*Découpage*, S. 71). Und als die Tochter sich mit der Mutter aufmacht, zu Archibaldo zu gehen und dem Antrag doch noch zustimmen, fragt sie, „¿Por qué me hiciste venir [...] Carlota?“ Sie will etwas sagen, wird jedoch von Archibaldo unterbrochen (*Découpage*, S. 84). Sie hält ihn wohl für eine gute Partie, hat aber wohl, zu recht, wie man sehen wird, große Angst um die Tochter, da sie Alejandro gut kennt.

¹⁷ Gutiérrez-Albilla deutet die Schlusssequenz als erneute Fantasie, dieser These wird hier widersprochen (vgl. *Queering Buñuel*, S. 125). Die Traumsequenzen, die in diesem Film vorkommen, sind stets visuell und akustisch markiert, was hierbei nicht gegeben ist. Vgl. Kapitel 4.2.3.2. Auch seine Mutmaßung: „Although this is not shown in the film, Archibaldo could commit suicide“ (ebd., S. 136) wird hier abgelehnt.

later, because nothing really indicates that he has changed.“¹⁸ Evans beschreibt das Ende “as if adhering to some surrealistic form of *deus ex machina*, the most suitable of the women [...] appears magically to accompany him.”¹⁹ Die oben beschriebenen Merkmale wie die narrative Ordnung des Films sowie die ironischen Elemente tragen zu Buñuels „subverting the conventional narrative trajectory and stylistic constructions of commercial cinema“²⁰ bei.

4.2.1.3. Hauptthemen beider Werke

Der mexikanische Dramaturg, Romancier und Diplomat Rodolfo Usigli war der Sohn zweier Immigranten (der Vater Italiener, die Mutter Ungarin) und ist in seiner Tätigkeit als Diplomat sehr viel gereist. Diese Vita – übrigens ähnlich der Joseph Kessels – übte sicherlich einen gewissen Reiz auf den Regisseur aus, auch Usiglis Stellung als bedeutender mexikanischer Dramaturg des 20. Jahrhunderts²¹ mag Buñuel bewogen haben, dessen einzigen Roman zu verfilmen. Zu dem wohl wichtigsten Grund der Adaption gehörte, wie der Regisseur selbst angab, die Möglichkeit, Obsessionen zu thematisieren.²²

Weiterhin bestehen noch andere Überlappungen zwischen den Aussagen des Romans und dem Œuvre Buñuels. In Usiglis *Ensayo* ist eine Kritik an der mexikanischen Gesellschaft spürbar. Roberto de la Cruz, der Mann „con ojos dorados“ ist Traditionalist, „caballero“ (*EDUC*, S. 148) und stolzer Mexikaner. Er liebt Mexiko-Stadt, den Paseo de La Reforma sieht er als einmalig an: „Tenía proporciones – tenía ritmo – tenía calidad“ (*EDUC*, S. 13). Mit Sehnsucht denkt er an die „recuerdos imperiales“, welche seine Großeltern sammelten (*EDUC*, S. 22), an das gute Essen, „cocinada por las limpias manos de su madre“ (*EDUC*, S. 80-81); auch daran, wie er als Student „el heredado de su padre“, eine Uhr, verkauft habe und „no se lo había perdonado nunca“ (*EDUC*, S. 79). Er führt ein sehr gleichförmiges Leben, er speist immer auswärts, in denselben Lokalen, spaziert, geht in

¹⁸ *Objects of Desire*, S. 121.

¹⁹ Evans, *The films of Luis Buñuel*, S. 98.

²⁰ Gutiérrez-Albilla, *Queering Buñuel*, S. 119. Vgl. Dazu auch Kapitel 4.2.3.2.

²¹ *Ensayo de un crimen* gehört zu den wenig bekannten und rezipierten Werken Usiglis und wie die Verfilmung Buñuels war der Erfolg bei deren Erscheinen verhalten. Vgl. Cummings, Gerardo T., „Ensayo de un crimen o el acto de transponer una novela a un film“, in: *Horizontes* 46 (90), 2000, S. 55-79. Der Forschungsstand beider Werke entspricht im Umfang in etwa dem von *Él*. José Luis de la Fuente widmet Usiglis Werk wohl die ausführlichste Analyse. Der Film wird entweder nur oberflächlich betrachtet oder „über-interpretiert“, Sidney Donnell verrenkt sich mit Aussagen wie: „More active viewers, like myself, may find that the conclusion of *Archibaldo de la Cruz* leaves them with more questions than answers about the tale“ oder: „many critics offer readings about the psychodynamic symbolism of the walking stick that appears in the film, but not notice the fact that Archi’s cane serves as a diegetic marker“, auch sein Don-Quijote- und *pícaro*-Vergleich hinken. Vgl. Donnell, Sidney: „Quixotic Desire and the Avoidance of Closure in Luis Buñuel’s ‘The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz’“, in: *MLN* 114 (2), 1999, S. 269-296.

²² Vgl. *Objects of Desire*, S. 116.

Antiquitätenläden oder ins Kino und pokert, lebt „en una burbuja de vidrio, aislado y demostrando sus atributos ególatras.“²³ De la Cruz hat noch nie gearbeitet und plant auch nicht, es zu tun,²⁴ Sorgen um Geld kennt er ebenso wenig.²⁵ Er hat weder Verwandte noch richtige Freunde,²⁶ ist auch nicht daran interessiert, „normale“ Freundschaften zu entwickeln.²⁷ Roberto hat eine konservative Erziehung genossen, denn: „Le daba una profunda vergüenza mentir“ (*EDUC*, S. 56) und es heißt, er hielte sich an seine Versprechen (vgl. *EDUC*, S. 45 und 58).²⁸

Mit seinem listigen, kriminellen Inneren, das Züge wie Barmherzigkeit, Wärme oder Mitleid entbehrt, ist er das Produkt einer, wie im vorigen Kapitel skizziert, korrupten, opportunistischen und heuchlerischen Gesellschaft.²⁹ Im Kontrast zu ihm steht der rechtschaffene Valentín Herrera, doch er ist ein Außenseiter jener Gesellschaft, der seinem Beruf nicht mehr nachgehen darf, weil er für seine Mitmenschen zu ehrbar ist. Auch die restliche dargestellte mexikanische Gesellschaft ist korrumpiert – Politiker spielen illegal Glücksspiele bei Asuara; welcher über Herrera, den „Anständigen“ sagt: „Se le metió en la cabeza convertir a los ladrones en policías; no lo comprendieron, y lo peor fue que entonces los policías se convirtieron en ladrones“ (*EDUC*, S. 25). Auch wird die Heuchelei der Gesellschaft aufgedeckt:

el señor subprocurador [...] había sido un hombre de la carne y era tan hombre del demonio como la mayor parte de la clase católica de México, que se limita a poner la cruz delante del diablo para subsistir (*EDUC*, S. 93).

Ebenso wird die Behandlung der Gefangenen moniert, de la Cruz wird Zeuge von Auspeitschungen und hört von „todo género de torturas“ (*EDUC*, S. 103). Das hat zur Folge,

²³ Stavans, „De regreso al *Ensayo de un crimen*“, S. 520.

²⁴ Sich um die Angelegenheiten der Schwiegermutter zu kümmern erscheint ihm besser „que [...] un empleo o un negocio propio“ (*EDUC*, S. 265).

²⁵ „El dinero no le preocupaba. A pesar de lo que había gastado le quedaba bastante. Sus ganancias al juego habían sido frecuentes y jugosas“ (*EDUC*, S. 260).

²⁶ Die Eltern sind verstorben, er fragt sich, was seine Schwester macht – hat offensichtlich zu ihr keinen Kontakt (*EDUC*, S. 12). Nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis heißt es: „Los visitantes [...] fueron pocos.“ Asuara und Roldán besuchen ihn zwar, doch sind sie distanziert und rechtfertigen sich dafür, ihn nie im Gefängnis besucht zu haben (*EDUC*, S. 127). Zum Romanende wird deutlich, dass nur Herrera eine Art von Freud für de la Cruz darstellt.

²⁷ Über den Besuch Asuara und Roldáns nach seiner Entlassung, „de la Cruz sintió agrado al verlos, aunque sabía que se trataba sólo de una impresión pasajera, y que después le sería indiferente, quizás molesto, tener que saludarlos de nuevo“ (*EDUC*, S. 128). Im Gefängnis freundet er sich mit Lozano an, auch Herrera wird eine Art Vertrauter, jedoch können beide Freundschaften nicht wirklich weiter verfolgt werden.

²⁸ Es zeigt sich bald, wie heuchlerisch diese Versprechungen tatsächlich sind, denn es macht de la Cruz nichts aus, seine tendenziellen Opfer und die Ermittler zu belügen.

²⁹ Vgl. Navarrete Maya, „Ensayo de un crimen“, S. 473.

dass „[p]or primera vez Roberto de la Cruz se planteó el problema de la justicia“ (ebd.). Die Nachforschungen zur Tatwaffe des Gefangenen, der Asturias verletzt hatte, führten dazu, dass:

un celador [...] denunció a un grupo de reclusos influyentes, que tenían organizada una *maffia* en connivencia con varios abogados sin escrúpulos, los cuales, por su parte, estaban complicados en tratos no muy limpios con algunos jueces y aun con funcionarios subalternos del penal (*EDUC*, S. 108).

Der Künstler Lonzano setzt sich ein für die Abschaffung der Todesstrafe ein, „se había ganado el amor y la confianza de todos los reos tratándolos como a iguales“ (*EDUC*, S. 103) und bildet damit einen Gegenpol zu der skizzierten Gesellschaftsordnung.

Als Roberto sich beim Verhör herausredet und sein Handeln damit begründet, er sei Patricias Geliebter, sind seine Gründe „lógicos, convincentes, y sobre todo, tenían honda raíz en la vieja y decantada caballeridad mexicana“ (*EDUC*, S. 123). Herrera sagt gar, ein Ehemann, der seine untreue Ehefrau tötet, habe einen „*sex-appeal* para nuestras razas salvajes“ (*EDUC*, S. 301). Bei der Entlassung de la Cruz' benennen die Zeitungen den „sórdido asesino“ also kurzerhand in einen „heroico inocente“ um, einen „mexicano sin tacha“ (*EDUC*, S. 128). Asturias dagegen wird nun verteufelt: „todos los defectos, todos los vicios, todas sus degeneraciones, todas las formas del cinismo, todas las culpas, en suma, que habitualmente corresponden a una sociedad entera“ (ebd.) Die Presse wird als reißerisch, unreflektiert und anti-intellektuell beschrieben. Als Roberto auf den Redakteur Miró Santillán trifft, dessen Angriffsziel er selbst vor seiner Rehabilitierung war, beschreibt er ihn als Verfasser

de una de esas activas secciones de chismes que parecen haberse convertido en el eje y la sal del periodismo en México, y que tantas molestias han ocasionado a todas las personas que tienen la desgracia de ser conocidas (*EDUC*, S. 129).

Insgesamt sind die Frauen des Romans bemitleidenswerte Geschöpfe – die einsame, gesellschaftlich geächtete und vom Liebhaber erschlagene Patricia, die Roberto gesteht: „Me siento tan espantosamente sola a veces, amigo mío“ (*EDUC*, S. 41), oder die ihren Körper verkaufende junge Lavinia, die schockiert ist, dass Roberto sie nicht wegen ihrer neuen Wohnung sexuell ausnutzen will: „Lo que yo te podría dar a ti en cambio no vale tanto, en realidad, no vale nada“ (*EDUC*, S. 140) und die sich mit einem gewalttätigen Zuhälter einlässt, den sie schließlich in Notwehr tötet. Ferner wäre da Carlota, die immer unter der moralischen Größe und Schönheit der Mutter gelitten hat: „Nunca lograba verme tan bien vestida ni tan linda como ella. Llegó a creárase un complejo tal que dejé de asistir a bailes y

fiestas“ (*EDUC*, S. 237), die sich eine Tochter wünscht, „que tuviera celos de mí“ (ebd.), hoffnungslos in den Verehrer der Mutter verliebt ist und vom Ehemann getötet wird. Und schließlich ihre Mutter, die sich ihr Leben lang für den Tod der Tochter die Schuld geben wird, weil sie denkt, sie hätte den angeblichen Eifersuchtsanfall Archibaldos vermeiden können, wenn sie nicht um die eigene Ehre Angst gehabt hätte.

Wie zuvor in den Analysen des Films *Él* herausgearbeitet wurde, ist die Kritik der mexikanischen Gesellschaft, vor allem der ‚Elite‘, Buñuels Anliegen gewesen und hat ihn unter anderem dazu bewogen, den Roman Mercedes Pintos zu verfilmen. Auch in der filmischen Adaption von *Ensayo de un crimen* ist diese kritische Auseinandersetzung mit dem Großbürgertum ein wichtiges Element. Sie geschieht weniger kritisch und angreiferisch als bei Usigli, sondern mit mehr Distanz und eher wie ein ironischer Kommentar – Buñuel gab an, sich vom *roman-à-clef*-Charakter von Usiglis Roman entfernen zu wollen.³⁰ So bekommt Archibaldo im Antiquitätenladen seine alte Spieldose, obschon Lavinia und Chico sie zuerst in der Hand hielten, weil er mit seinen Erinnerungen an die Mutter sowohl Lavinia als auch den Verkäufer rührt: „Estoy unido a ella por recuerdos entrañables. Durante la revolución mi casa fue saqueada y desapareció la cajita. Comprendan ustedes. Daría cualquier cosa por recuperarla“ (*Découpage*, S. 45). Als auch Lavinia etwas über ihre Kindheit erzählen will, wird sie von ihrem Verlobten ausgebremst: „al señor no le interesan las anécdotas de tu infancia“ (ebd.) De la Cruz muss weder bar bezahlen, noch nimmt der Verkäufer viel von ihm: „Sólo con ver la cara a los clientes nosotros sabemos enseguida si son de fiar. Las personas honradas parece que lo llevan grabado en la frente“ (*Découpage*, S. 46). Nachdem Archibaldo gegangen ist, wird dies von seinem Kollegen, welcher mehr Geld von dem Kunden verlangt hätte, kritisiert: „Porque decente y pobre es peor que granuja y rico.“ (ebd.) Es ist ironisch, dass der Verkäufer im Gesicht eines Kunden, der sich ausgerechnet als potentieller Mörder entpuppt, seine Ehre abzulesen meint. Der zweite Verkäufer verweist, wenn auch mit einem plumpen Vergleich, auf die Ungerechtigkeit zwischen den Klassen; die Tatsache, dass Lavinias Geschichte keinen der Anwesenden interessiert, dient als Verweis auf die misogynen Züge der mexikanischen Gesellschaft.

³⁰ Vgl. *Objects of Desire*, S. 116. Cummings schreibt, der Roman „tuvo como genesis un siniestro crimen que ocurrió en la vida real en la entonces popular y distinguida Colonia Roma de la Ciudad de México“, Cummings, „*Él*: de Mercedes Pinto a Luis Buñuel“, S. 59. Vgl. auch de la Fuente, „Rodolfo Usigli busca la verdad“, S. 91. Dieser Aspekt kann hier Platzgründen nicht behandelt werden, zu der Figur des Künstlers Lozano werden jedoch in 4.2.3 einige Anmerkungen gemacht.

Nach der Hochzeitszeremonie unterhalten sich drei männliche Gäste über die Trauung, der Padre, ein Leutnant und ein Kommissar. Der Kommissar drückt seine Rührung aus: „yo he tenido que salirme del oratorio porque se me saltaban las lágrimas.“ Auch wenn er „veo pasar un regimiento con la bandera desplegada siento enseguida un nudo aquí [...] Y los ojos llenos de lágrimas“ (*Découpage*, S. 89). Der Leutnant hält ihn für „un sentimental“, fügt daraufhin hinzu: „eso es natural entre personas bien nacidas. Es la emoción patriótica“ (ebd.). Der Padre lobt die Gäste, „[c]omo nuestras amigas son tan buenas“ und betont die Herrlichkeit der Kirche: „el manto de poesía con que envuelve todos sus actos es algo único, excepcional. ¿Qué sentirían ustedes si ésta fuera una boda civil por ejemplo? Algo prosaico, vulgar“ (*Découpage*, S. 88-89). Die mexikanische Elite labt sich hier also an ihrer Herrlichkeit, ihren Errungenschaften und ihrem Nationalstolz. Die drei Männer wirken albern, zumal Sekunden später die „poesía“ der katholischen Zeremonie durch einen skandalträchtigen Mord zerstört wird.

Den Inbegriff religiöser Heuchelei, die auch Usigli, wie oben zitiert wurde, in seinem Werk angedeutet hat, verkörpert bei Buñuel Carlota de Cervantes. Sie betet laut zur heiligen Mutter Gottes, gleich nachdem sie eine Unterredung – freilich über den Umbau ihrer Kapelle - mit dem verheirateten Geliebten hatte und während ihr anderer Verehrer de la Cruz geduldig auf sie wartet. Jener fällt eine lange Zeit auf Carlotas gespielte Frömmigkeit herein und hätte wohl nichts gemerkt, wenn Alejandro ihm keinen Brief geschrieben hätte. De la Cruz selbst scheint nichts heilig – er flirtet mit der Nonne und empfindet sichtlich Vergnügen, sich vorzustellen, wie Carlota das „Dios te salve“ aufsagt, bevor er sie erschießt.

Neben der Gesellschaftskritik scheint noch ein anderes Merkmal des Romans Usiglis für den Regisseur von Bedeutung zu sein – der Zufall spielt in Buñuels Lebensauffassung eine besondere Rolle, so schreibt er: „Le hasard est le grand maître de toutes choses,“³¹ dieser nimmt auch in seinem Œuvre einen wichtigen Platz ein. Tatsächlich ist die Handlung des Romans Usiglis von zahlreichen zufälligen Begebenheiten motiviert, dazu zählen Robertos Belauschen des Gesprächs am Nachbartisch und die dadurch entstandene Idee, zu Asuara zu gehen, ebendann, wenn er Geld benötigt; Patricias Summen von Waldteufels Walzer, das Zuvorkommen des Mordes an ihr (gar mit derselben Tatwaffe!), die Heirat des Schulfreundes mit Nena und dessen schneller Tod, das ‚Zusammenbringen‘ Schwartzembergs mit de la Cruz

³¹ *Mon dernier soupir*, Kapitel „Athée grâce à Dieu“.

durch Herrera, dessen Vergleich der beiden ‚Opfer‘³², das Feuer, das jede Spur vom Mord am alten Grafen auslöschte, der Mord an der eigenen Frau, der so viel besser zu Varona passte, Lavinias Mord am Ex-Freund, der die beiden nun höchstwahrscheinlich zusammenbringen wird.

Navarrete Maya stellt fest, dass „el azar parece ser determinante en la obra“ und bescheinigt diesem eine „analogía con el póker“, der im Roman sehr oft gespielt wird.³³ Der Zufall erhält eine geradezu mystische Komponente in *Ensayo*. Zusätzlich wird diese betont durch Patricias Vorahnungen sowie durch Schwartzembergs Befürchtungen kurz vor dem Tod. Alle Sterbenden, wie Roberto sich erinnert, nahmen vor ihrem Tod Kontakt mit ihm auf und haben „conversando de su muerte con él“ (*EDUC*, S. 126). Späterhin hat auch er eine düstere Vorahnung, wenn in ihm, was ansonsten niemals geschähe, „[u]na necesidad inexpresable de ver a Carlota“ aufsteigt (*EDUC*, S. 272). Elena bemerkt, dass Lavinia sie an ihre Tochter erinnert, als Vorwegnahme der fatalen Verwechslung ihres zukünftigen Schwiegersohnes (*EDUC*, S. 166). Es ist ferner auffällig, dass Roberto niemals zur Rechenschaft gezogen wird für seine Taten, die Zufälle in seinem Leben fügen sich zu einem Ganzen, „la causalidad parece determinar el derrotero de su vida,“³⁴ erst als er beschließt, zu gestehen, durchbricht er diese Kausalitätskette.

Buñuel übernimmt den Zufallscharakter der Vorlage und treibt ihn auf die Spitze. Die Vorstellung des Knaben Archi wird Wirklichkeit, als seine Gouvernante während der Unruhen der Revolution erschossen wird, im Wohnzimmer, am Fenster stehend, direkt nachdem er den Wunsch in Gedanken formuliert hatte. Außer des Unfalltodes der Nonne (der zwar ersehnt, aber anders realisiert wurde), verlaufen die anderen Tode als Abbildungen seiner Pläne – Patricia schlitzt sich selbst die Kehle auf, so wie Archibaldo ihr die Kehle aufschlitzen wollte, Carlota wird erschossen, ebenso, wie er sie zu töten plante, dabei trägt sie dasselbe Hochzeitskleid, wie er es in seiner Fantasie schon vorwegnahm. Die Autopanne Patricias, aus der er ihr heraushilft um sie anschließend heimzufahren sowie die Begegnung mit Lavinia in der Schlussequenz sind solche Zufälle. Archibaldo versucht zwar auch, die Kausalitätskette seines Lebens zu durchbrechen, jedoch scheint er viel weniger darum bemüht als Roberto,

³² Herrera lästert über den alten Mann: „Hubiera sido [Schwartzemberg] una pareja estupenda para nuestra amiga la difunta Patricia Terrazas“ (*EDUC*, S. 150).

³³ Navarrete Maya, „Ensayo de un crimen“, S. 274-276.

³⁴ Ebd., S. 275.

denn er hat sich keine zwei Tode zuschulden kommen lassen und hat auch eine viel gelassenere Sicht auf sein Leben.³⁵

Ein drittes, wichtiges Element der Verbundenheit zwischen dem Werk Usiglis und Buñuels Denkweise ist das Traum-Konzept. Roberto de la Cruz' Mordversuche und der reale Mord, die für seine Umgebung nicht existieren, scheinen „sin contacto con la realidad“ entstanden, „su crimen permanecía perdido en una zona irreal, en una especie de limbo, encerrado en el dominio del sueño“ (*EDUC*, S. 206). Nach Carlotas Tod „[s]abía que había pasado algo terrible, algo que, sind embargo, era comprensible a la luz de su viejo sueño“ (*EDUC*, S. 278). Der perfekte Mord ist de la Cruz' Traum und gleichzeitig wirkt sein eigenes Leben traumgleich, weil auf der Ebene der diegetischen Realität niemand seine Ideen und Taten kennt und ihm niemand zu glauben vermag, außer, zum Schluss, Herrera. Für Buñuels de la Cruz ist das Töten ebenfalls nur ein Traum, und da er ihm keinen einzigen Mord zugesteht, wird Archibaldo noch zu einem größeren Träumer als Roberto. Die bereits angedeuteten und an späterer Stelle zu thematisierenden fetischistischen Fantasien tragen zudem dazu bei, dass Archibaldo de la Cruz als tagträumerische Figur wahrgenommen wird.

Luis Buñuel gab an, dass Rodolfo Usigli seine Verfilmung missfallen habe, er hätte gar eine offizielle Beschwerde gegen den Film eingereicht.³⁶ Ursprünglich hat der Autor fünfzehn Tage am Skript mitgearbeitet und die Arbeit dann wegen Differenzen aufgegeben.³⁷ Der Regisseur gab an, er wollte ein „divergent work that used the book as a point of departure from which to develop specific elements in my own way“ machen,³⁸ daher sei der Film im Ausland unter einem Alternativtitel erschienen.³⁹ Das Drehbuch ist in Kooperation mit Eduardo Ugarte Pagés entstanden. Da sich der Regisseur, wie soeben dargelegt, zwar große inhaltliche Freiräume geschaffen hat, jedoch den wichtigsten Themen der Vorlage treu geblieben ist, handelt es sich hierbei ebenfalls um eine „transformierende Bearbeitung.“

4.2.1.4. Robertos Mord- und Lustmotive

De la Cruz ist zu nichts Außergewöhnlichem befähigt, jedoch beim Pokern „[s]entía la suerte como una cosa propia, como una especie de piel“ (*EDUC*, S. 29). Als Herrera ihn fragt:

³⁵ Ernesto Alonso lächelt in fast jedem seiner Auftritte, mit Ausnahmen seiner ‚Anfälle‘ und Szenen, in denen seine Morde misslingen.

³⁶ Vgl. *Objects of Desire*, S. 99.

³⁷ Vgl. ebd., S. 116.

³⁸ Ebd.

³⁹ In den USA heißt der Film „The criminal life of Archibaldo de la Cruz“, in Frankreich „La vie criminelle d'Archibald de la Cruz“.

„¿cuál es su verdadero objeto en la vida? [...] En el mundo no hay nada desinteresado, nada gratuito“ (*EDUC*, S. 46), kommt ihm, der sich der Leere seines Lebens allmählich immer bewusster wird, diese Frage sehr gelegen und stellt wohl einen Wendepunkt in seinem Leben dar. Der Erwerb der Spieldose weckt alte, sehr unangenehme Erinnerungen, die mit dem Tod zusammenhängen und ihn in seinem neuen Lebensziel bestärken. Mit dem Mord an Patricia Terrazas vermag er seinem Leben einen Sinn zu verleihen, er denkt, „iba hacia su destino, pero sin más objeto que su propio destino, sin ningún otro interés, y este pensamiento le trajo una sensación desconocida de descanso“ (*EDUC*, S. 61). Im Gefängnis entwickelt Roberto sich scheinbar weiter und erfährt Anerkennung: „Percibió la admiración, con delicioso olor a incienso, y la curiosidad de lo criminales“ (*EDUC*, S. 96). Durch die Unterhaltungen mit den Schwerverbrechern fühlt er sich akzeptiert, respektiert und gar gefürchtet (*EDUC*, S. 101-102). In der Gefangenschaft,

[p]or primera vez en su vida se encontraba en un mundo sin máscara, en una sociedad desnuda, y lo saboreaba voluptuosamente, aspirando el aire del lugar como una posesión inagotable y como un delicioso veneno (*EDUC*, S. 96).

Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, wenn Roberto sagt, er habe im Gefängnis sieben Kilogramm zugenommen (*EDUC*, S. 127), oder wenn er „con cierta nostalgia“ daran zurückdenkt, wie er in seiner Zelle im Dunklen rauchte (*EDUC*, S. 129). Ferner sei eine „de los inconvenientes de estar libre [...] no poder aislarse“ (ebd.). So war wohl auch sein Wunsch, der Zwangsarbeit zu entkommen, nicht damit motiviert, dass er wieder in Freiheit leben wollte, sondern damit, dass er noch einmal ‚richtig‘ töten wollte. Die Gefängniserfahrung bekehrte ihn schließlich, wie es sich zeigen soll, nicht:

En el caso anterior había tenido el sueño, no la realidad; había buscado la publicidad en vez de la satisfacción interior. Ahora sería todo lo contrario. No tenía ningún complejo de vanidad ya. Era bastante realizar una acción gratuita que le parecía indispensable para completar su propia vida (*EDUC*, S. 172).

Nicht ohne Ironie klingen auch folgende Bemerkungen des Erzählers nach Robertos Entlassung aus dem Gefängnis: „Ningún hombre muere sin conocer alguna forma de la gloria. Roberto de la Cruz la conoció un día entero y le dejó un sabor de fatiga y una resequedad en la garganta“ (*EDUC*, S. 127), es geht nämlich um das mediale Interesse an seiner Person.

Als Roberto, wieder in seinem alten Leben angekommen, erfährt, dass sein Kindheitsfreund Inclán Nena heiraten wird, flackert kurzzeitig die Eifersucht in ihm auf. Die

Idee, den Rivalen zu töten und seinen Wunsch, mit ihr zusammenzukommen, verwirft er schnell und hält an seinem kriminellen Ideal fest. (vgl. *EDUC*, S. 137).

Im Fall Schwartzbergs zeigt sich de la Cruz etwas menschlicher als bei Terrazas. Als der Graf de la Cruz gegenüber immer ehrlicher und persönlicher wird, „[s]intió miedo de llegar a encontrar en el conde un dato que justificara su existencia, su parte de sol y de aire, pero no sucedió nada de esto“ (*EDUC*, S. 184). Nach der Tat sinniert er: „Por lo menos, el conde Schwartzberg había pasado al otro mundo sin pensarse traicionado por su nuevo amigo. Era una buena obra, tan gratuita como el crimen mismo“ (*EDUC*, S. 198). Als er kurzzeitig darüber nachdenkt, einige Schätze mitgehen zu lassen, bremst er sich selbst: „No podía llevarse otra cosa sin convertirse en un ladrón cualquiera“ (*EDUC*, S. 199). Auch so etwas wie ein Funken Ehre tritt in ihm auf wenn er Herrera anrufen will: „Hubiera sido desatento no satisfacer el último deseo del difunto conde Schwartzberg“ (ebd.). Seine Bestürzung darüber, dass nach dem Feuer niemand seinem „crimen perfecto“ huldigen könne und die Tatsache, dass er „[l]loró como un niño“ (*EDUC*, S. 203-204) beweisen, dass er die Gefahr einer Strafe willentlich einging, sogar nach ihr lechzte, denn er bedauert, dass niemand erfahren würde, dass er der wahre Mörder gewesen sei (vgl. *EDUC*, S. 207). Nach dem ‚misslungenen‘ Mord am Graf verspürt er ein „vacío que no podía explicar“ (*EDUC*, S. 207) und fühlt sich „muerto“ (*EDUC*, S. 208).

Sein echter erster Mord ist nicht geplant, geschieht spontan, durch die Melodie der Spieluhr angeregt. De la Cruz zeigt sich über diesen Umstand erschrocken: „La había matado, además, de la manera que siempre le pareció más odiosa; con efusión de sangre“ (*EDUC*, S. 271) und weiter: „Había matado lo que representaba su realidad, su resignación, la nueva forma de su vida“ (*EDUC*, S. 278). Ferner empfindet Roberto auch erstmals wirkliche Reue seiner Schwiegermutter gegenüber, „por el sufrimiento que torturaba sin duda a la madre de Carlota. La admiró, sin embargo, porque aun en ese instante tenía tiempo de pensar en él y de compadecerlo“ (*EDUC*, S. 281). Als er liest, dass es einen Verdächtigen gäbe, freut er sich nicht, denn: „le parecía absurdo que alguien más pagara por su crimen, y no sin cierta amargura pensó que la historia se repetía siempre para él“ (*EDUC*, S. 283). Er fragt sich außerdem: „¿que maldición era entonces aquella que pesaba sobre él?“ ¿También ahora iba a perderlo todo?“ (*EDUC*, S. 285). Mit seinem Geständnis kämpft er für sein Ideal:

Acumuló febrilmente los detalles, poseído como un artista o un sabio que explica el milagro de la creación o la ciencia de la transformación; relató su sistema de cálculo y

de ensayo, todo, en fin, lo que había constituido el mecanismo de su pensamiento y de su vida durante el último año (*EDUC*, S. 294).

Dieses Geständnis wirkt erleichternd auf den Täter. Herrera ist weit davon entfernt, ihn als Kriminellen oder Verrückten einzustufen, vielmehr bemerkt er: „Yo creo que hay gentes marcadas, que sólo existen para que las asesinen, y Patricia y el conde eran de ésas.“ (*EDUC*, S. 296). Auch in Carlotas Fall „había lo mismo: si no la mata usted, la mata Varona o se mata ella“ (*EDUC*, S. 300).⁴⁰ De la Cruz erhält so etwas wie eine zweite Chance, welche er dankend akzeptiert. Sein Lebenssinn hat sich nun also gewandelt, er ist von der Last seiner Vergangenheit befreit und kann nun Buße tun.

Eng geknüpft an den Wunsch, einen idealen Mord zu begehen ist de la Cruz' Sexualleben. Bis zu seiner Eheschließung lebt er enthaltsam und ohne Ausschweifungen.⁴¹ Nur einmal kommt ihm der Gedanke, „que podría huir de sí mismo yendo a un burdel, o bebiendo hasta agotarse“ (*EDUC*, S. 82), den er jedoch nicht realisiert, er hat sich offensichtlich im Unterdrücken der Lust geschult - als er sich zurückhält, die Spieldose aufzumachen, „[s]e sintió como cuando, entre los catorce y los quince años, había resistido el deseo, natural en apariencia, de caer en el abandono sexual a solas“ (*EDUC*, S. 43). Er lebt also in ständigem Kampf mit seinem Begehren. Er ist gleichzeitig der Meinung, dass er niemals Probleme mit den Frauen gehabt habe (vgl. *EDUC*, S. 19). Es heißt ferner, es habe nur eine eine einzige Frau in seinem Leben gegeben, für die er sich wirklich interessiert, welche er jedoch nicht geheiratet habe (vgl. *EDUC*, S. 18). Inclán erzählt von seiner verstorbenen Schwester, Sara und dass „creímos siempre en la familia que estaba enamorada de ti“ (*EDUC*, S. 135), die sehr wohl diese eben beschriebene junge Frau gewesen sein mag.

Als die señorita Terrazas Roberto die Hand reicht, „instintivamente la tocó apenas“ (*EDUC*, S. 26), als sie sich bei ihm einhakt: „se sentía ridículo“ (*EDUC*, S. 31). Der Anblick vom Schlafzimmer der Getöteten, wo er „las arrugas de la colcha, y la deperesión del colchón“ sieht, also Anzeichen auf Geschlechtsverkehr, schockieren ihn gar: „Se estremeció

⁴⁰ Der ehemalige Inspektor erteilt mit dieser Rede Roberto, der ihm wohl über die Zeit sympathisch geworden ist, eine (moralisch höchst fragwürdige) Art Absolution, jener hätte sich nur Opfer gesucht, die ohnehin gefährdet seien und ‚am Rande‘ existierten. Roberto de la Cruz kommt sehr gut davon, in der Anstalt wird er, ungleich dem Gefängnis, nicht gefoltert und da er Herreras Vertrauen gewonnen hat, wird ihm gar Lavinia zugeführt.

⁴¹ Obschon Lavinia ihm mehrmals eine Nacht mit ihr anbietet, lehnt er ab. Für die Wohnung verlangt er nichts außer Freundschaft (vgl. *EDUC*, S. 140) Nach dem Tanzabend „[e]lla quiso hacerlo entrar, con una insinuación conmovedora en los ojos, pero él se excusó. Eran más de las dos y media de la madrugada“ (*EDUC*, S. 168). Auch mit Carlota hat er vor der Ehe keine körperliche Beziehung: „Sus encuentros, sus pláticas, fueron públicos siempre. Ni siquiera habían vuelto a besarse“ (*EDUC*, S. 248).

pensando en que eso podía haberle ocurrido a él“ (*EDUC*, S. 65). Insgesamt ist sein Verhältnis zu der Frau, die er als Tote noch hasst, folgendermaßen:

Si lo habían indignado los sobreentendidos de Patricia Terrazas, si le había dado náusea sentir que ella lo creía enamorado, lo exasperaba más allá de toda medida el que otra persona pudiera pensarlo por un momento siquiera (*EDUC*, S. 98).

Er, der anständige Edelmann, kann – so seine Auffassung – nicht mit einer so lächerlichen, alten Frau in Verbindung gebracht werden. Die medialen Beschuldigungen der Nekrophilie und die Spekulationen um eine Affäre mit Patricia setzen ihm so schwer zu, dass er „desea[] un cambio de situación“ (*EDUC*, S. 110), also in Erwägung zieht, seinen Plan, mit der Justiz zu spielen, zu verwerfen.

Als Roberto dagegen die de-Cervantes-Damen erblickt, wächst in ihm „una emoción purísima“ (*EDUC*, S. 39) und er entwickelt parallel zu seiner Mord-Obsession eine sehr ausgeprägte geistige Beschäftigung mit den Frauen, vor allem reizt ihn ihre Ähnlichkeit. Äußerlich gefällt de la Cruz an Frauen das zarte, sehr schlanke Wesen,⁴² bei Elena de Cervantes machten „el dolor y el luto“ sie „más delgada, más etérea, como si fuera a desvanecerse en ellos igual que una visión de sueño“ (*EDUC*, S. 152), was ihn beeindruckt. Dagegen „comprobó, con una gran frialdad, que la turista norteamericana de finas y duras pantorillas, como hechas de torno, no le llamaba atención“ (*EDUC*, S. 19). Fleischlichkeit, Sinnlichkeit schrecken ihn also ab, das Geschlechtsneutrale, ja beinahe Körperlose, fasziniert ihn. Er ist sehr erleichtert, als ihm Herrera berichtet, die señora de Cervantes sei „una de esas pocas mujeres ante quienes puede descubrirse un hombre honrado“ (*EDUC*, S. 132). Sein Ideal ist eine solche ehrenwerte, anmutige Frau. Doch als de la Cruz sich eingesteht, dass er die Frauen als „dos figuras gemelas que lo perseguían“ sah und dass er bis zu Carlotas Verlobung annahm, dass die Neigung zu der Mutter⁴³ „podía desviarse hacia su hija, y de que había esperado [...] poder hacer una vida entre [ellas]“ (*EDUC*, S. 137), wird seine diffuse Gefühlslage deutlich. Später beschreibt er die Gefühle zu der eleganten, schönen und unnahbaren Schwiegermutter als „un amor de un género especial“ (*EDUC*, S. 240), so als würde er generell ihr äußeres und inneres Wesen schätzen und bewundern, aber mit Abstand, ohne sich ihr nähern zu wollen.

Für de la Cruz ist Carlota vorerst weniger interessant, er redet sich ein, dies liege an ihrem Unschuldsvverlust durch die Ehe mit Inclán (vgl. *EDUC*, S. 175). Als die Mutter ihm

⁴² Vgl. Lavinias Beschreibung als „fina“ (*EDUC*, S. 133) oder „tan delgada“ (*EDUC*, S. 138).

⁴³ „aquella especie de amor – no tenía otro nombre que aplicar a su sentimiento“ (*EDUC*, S. 137).

gegenüber betont, wie sehr Roberto ihr und der Tochter gefalle, rechtfertigt sich er: „Soy jugador y no podría vivir sin jugar. Un jugador no debe casarse“ (*EDUC*, S. 210). Obschon ihm einmal der Gedanke kommt, „¿por qué no torcer el rumbo y casarse con la Nena?“ (*EDUC*, S. 220), fühlt sich de la Cruz „lentamente envuelto en algo, pero [...] le agradaba sentirse envuelto“ (*EDUC*, S. 223). Er zieht seinen Traum vom idealen Mord dem Eheleben vor. Die Möglichkeit, dass eine Frau ihn davor bewahren könnte, kriminell zu werden, wird verworfen, de la Cruz ist überzeugt davon, dass „[n]inguna mujer valía el destino de un hombre, ninguna mujer valía por un buen crimen“ (*EDUC*, S. 175).

Als Roberto letztendlich beschließt, Carlota den Antrag zu machen, sieht er keine Möglichkeit mehr, diesen erträumten Mord zu begehen. Er ist trotzdem sehr schlecht aufgelegt, denn er hat das Gefühl, seinen Lebenstraum aufzugeben: „tocaba el fin de su sueño extactamente igual como si él hubiera muerto“, der Ring der Mutter, ein Erbstück, lässt ihn darüber sinnieren, wie viele Frauen seiner Familie ihn trugen, um dann desillusioniert festzustellen, dass das Ganze „una gran catástrofe“ sei (*EDUC*, S. 244-245). Beide Verlobten scheinen nicht so recht glücklich mit ihrer Situation: Carlota ist von der Mutter zu der Ehe überredet worden: „Otra vez parecía ella [Elena], mejor que su hija, quien se casaba“ (*EDUC*, S. 246); Roberto „no pudo darse cuenta“ ob „algún sentimiento profundo, si el misterio del amor existía entre él y Carlota.“ (*EDUC*, S. 248). Als er Carlota mit Varona sieht, wo diese doch angeblich krank sei, ist er überrascht, aber nicht eifersüchtig (vgl. *EDUC*, S. 255). Er, der die Frauen nicht kennt, bemerkt überhaupt nicht, dass Carlota nicht ihn, sondern einen anderen Mann liebt; dafür spricht, dass die „esperada intimidad“ zwischen den beiden „nunca llegó a establecerse por entero.“ (*EDUC*, S. 263).

Trotz der Tatsache, dass er das bürgerlich-angepasste Eheleben nur als Ersatz für seine misslungene ‚Mörder-Karriere‘ betrachtet, birgt es dennoch ungeahnte Genüsse für den ewigen Junggesellen: „Nunca había convivido con una mujer, fuera de su madre y su hermana, y le atraía la intimidad que podía desenvolverse entre marido y mujer en la alcoba y en el tocador“ (*EDUC*, S. 263). Er beginnt, für seine Frau Gefühle zu entwickeln: „era el primer cuerpo de mujer que le dabe un estremecimiento y le producía una emoción que se detenía precisamente a la orilla de las lágrimas“ (*EDUC*, S. 237-238). Seine Gefühle für Elena werden nun deutlicher, sie ist eine Mutterfigur für ihn – als er über den Skandal nachdenkt, für den er mit dem Tod Lavinias sorgen würde: „Le preocupaba de un modo creciente el pensamiento de la señora de Cervantes. Era curioso, pero le preocupaba más

que el pensamiento de Carlota“ (*EDUC*, S. 271). Als Carlota tot ist und ihn Elena im Gefängnis besucht sieht er sie an, „desnudando en sus ojos por primera vez aquella admiración apasionada que había sentido siempre por ella“ (*EDUC*, S. 290).

Im Gegensatz zu diesem sexuell größtenteils verklemmten Leben stehen die Opfer Roberto de la Cruz' - Patricia Terrazas war, wie Herrera es beschreibt, „ambidiestra, o de doble escape, como dicen los peladitos“ (*EDUC*, S. 132), also bisexuell, so hatte sie nicht nur Annäherungsversuche gegenüber der señora de Cervantes gemacht, die sie als das Gegenteil darzustellen versuchte (vgl. *EDUC*, S. 40), sondern auch eine Freundin, von der Roberto später begreift, dass sie ihre Geliebte war (vgl. *EDUC*, S. 55-56 und 158). Mit Luisito, dem bisexuellen Mörder, hatte sie auch eine Affäre, wie Herrera ausführt: „A Patricia le gustaba mucho Luisito, y como es un tipo de doble escape, pues le dio gusto primero“ (*EDUC*, S. 299). De la Cruz' zweites Opfer, der Graf, ist homosexuell und ebenfalls Geliebter Luisitos⁴⁴: „Él [Roberto] siempre había pensado que los hombres homosexuales eran necesariamente hermosos, femeninos, delicados, y ese ser de sebo... No era posible. Pero no había duda“ (*EDUC*, S. 148). Lavinia, für die er seine Frau Carlota hielt, war zwar heterosexuell, aber Prostituierte. Über Robertos Anziehung zu Lavinia bemerkt der Erzähler: „Era tan inusitado en él sentir esa atracción, que decidió aprovecharla“ (*EDUC*, S. 133). Dann wird ihm bewusst, dass sie ihn an Elena Cervantes erinnert. Wenn er Lavinia wieder anruft, erklärt er es sich damit, dass er „disolver en su cabeza la tentación de llamar a la señora de Cervantes“ möchte (*EDUC*, S. 165). Sie ist seine „Notlösung“, da die Mutter und Tochter de Cervantes unerreichbar bleiben und scheitert an seinen Ansprüchen.

Alle drei Personen, die Roberto töten will - Patricia, der Graf und Lavinia, begehren ihn, doch er lehnt ihre Avancen ab. Es scheint, als wolle er die Menschen für ihre gesellschaftlich verpönten Ausschweifungen strafen, für eine Lebensweise, die er sich nie erlauben würde, da er es gewohnt ist, seine Wünsche zu unterdrücken und sich davor fürchtet, die Kontrolle zu verlieren. Zusammengefasst lässt sich feststellen, dass Roberto zum Teil aus nicht geklärten Gründen zum Mörder wird und zu einem anderen, um seine sexuellen Bedürfnisse zu verdrängen. Als Letztere durch Carlota gestillt werden, beginnt er, Reue zu empfinden und hat den Wunsch, zu büßen: „despertaba al fin [...] a la conciencia de su fracaso. [...] Levantó la mirada, una mirada de animal acorralado, como si buscara un apoyo,

⁴⁴ Jener soll außerdem für einen weiteren Mord eines anderen Homosexuellen verantwortlich sein, von dem de la Cruz in der Zeitung gelesen hatte, vgl. *EDUC*, S. 73 und S. 299.

un gesto de piedad humana“ (*EDUC*, S. 302). Dass er nun Lavinia als Geliebte akzeptieren kann, scheint naheliegend. Als er noch verheiratet ist und Lavinia als Freund zur Seite stehen will, bemerkt er, „con una sonrisa, que [...] había exagerado siempre su idea del parecido que podía haber entre Lavinia y Carlota“ (*EDUC*, S. 266) und trotzdem, oder gerade deswegen „sintió por primera vez cierta pena de dejarla ir de nuevo sin aceptar lo que estaba seguro de que ella había querido ofrecerle siempre“ (*EDUC*, S. 274). Sein Interesse an ihr wurde durch sein erwachtes Sexualleben geweckt und kann nun ohne Reue realisiert werden.

4.2.1.5. Archibaldos Mord- und Lustmotive

Archibaldo ist wie Roberto ein Bourgeois, jedoch viel reicher als jener, mit einem wunderschönen Anwesen, das Lavinia sogar als Führungsort für ihre Touristen nutzen kann. Während Robertos Vater sich an der Revolution beteiligt hat, wurden Archibaldos Eltern offensichtlich Angriffsziel dieser, damit bildet Archibaldo, gleich Francisco aus *Él*, wie in 4.1. herausgearbeitet wurde, den Akteur einer ‚aussterbenden‘ mexikanischen Elite. Auch Archibaldo hat scheinbar weder Freunde – noch nicht einmal bei den de Cervantes ist er ein besonders gern gesehener Gast - noch eine Betätigung, denn sein Spiel bei Asuara ist wird filmisch nicht thematisiert. Seine Leidenschaft gilt dem Töpfern, sodass Lavinia ihn gar – erneut eine ironische Spitze – den *gringos* als „gran artista“ (*Découpage*, S. 82) vorstellt. Archibaldos Leben ist ebenso eintönig wie das seines literarischen Vorbildes, er hat noch nicht einmal die Chance, im Gefängnis seinen Horizont zu erweitern. Genau wie Roberto lebt Archibaldo enthaltsam, spricht nie über sein Begehren, sucht nicht nach einer Geliebten.

Archibaldos schönes Kindermädchen verbietet es ihm, sich als Frau zu verkleiden und ist insgesamt streng zu ihm: „Si te dieran unos azotes [...] Si fuera usted hijo mío...“ (*Découpage*, S. 35-36), so wünscht er sich, sie stürbe und dreht die Spieldose auf. Den kindlich-naiven Glauben, der Tod der Frau habe seine Ursprünge in der ihm von der Spieldose verliehenen Kraft, bewahrt er sich bis ins Erwachsenenalter, mit dem Wiederfinden der Dose, „Boîte de Pandore ou Lampe merveilleuse“⁴⁵ wird auch der frühere Wunsch, Frauen umzubringen, wiederbelebt. Als er verspürt, dass kriminelle Gedanken in seinem Geist Überhand nehmen, will er Carlota ehelichen: „Usted es para mí un ideal. Sé que su pureza y su ingenuidad podrían salvarme“ (*Découpage*, S. 52). Auch sein Heiratsantrag ist keine Liebeserklärung, sondern ein Hilfeschrei – einen versuchten Mord an Patricia hat er bereits

⁴⁵ Montagne, „L’amour fou chez Buñuel“, S. 94.

verübt: „Estoy completamente seguro de que la necesito. Sí usted me ayuda, mi vida no se convertirá en un desastre. ¿Querría usted casarse conmigo?“ (*Découpage*, S. 71-72).

Im Gegensatz zu dem in der Hinsicht noch moralloseren Roberto erkennt Archibaldo also an, dass Morden verwerflich ist. Während für Roberto (vor seiner Eheschließung) eine Jungfrau aus sexueller Sicht erstrebenswert ist, fungiert sie für Archibaldo zur Rettung seines Geistes, seiner Ehre. Er beichtet Carlota beinahe seine Gedanken – wie der Nonne, die sie nicht hören wollte und die ihn wohl auch von den Sünden freisprechen sollte – „A veces quisiera ardientemente ser un gran santo. Otras veces, veo con certeza que puedo ser un gran criminal.“ Doch Carlota sieht darin nichts Alarmierendes, sondern nur ein Zeichen von Einsamkeit, daraufhin werden die beiden von der Mutter unterbrochen (*Découpage*, S. 52). Mit diesem Wunsch, sich jemandem anzuvertrauen, gesteht er auch kurzerhand alles, als er beim Richter vorgeladen wird.

ArchibalDOS idealer Mord ist kein „crimen gratuito“ Robertos, mit dem er die Welt von ‚asozialen‘ Personen zu reinigen beabsichtigt, sondern er nimmt sich Frauen zum Ziel, die aufmüpfig sind und solche die er heimlich begehrt, sich ihnen aber nicht anders zu nähern wagt – die Nonne will ihm nicht länger zuhören, denn er kommt ihr zu Nahe, ergreift ihre Hand: „Por hoy hemos hablado demasiado y el doctor nos va a reñir. Voy a traerle su píldora“ sagt sie (*Découpage*, S. 40)“ mit einer Strenge wie damals die Gouvernante. Patricia belästigt ihn vor dem Haus der de Cervantes - was er als sehr störend empfindet, denn er will zu Carlota – laut schreit sie ihm hinterher: „Oiga. No se acuerda de mí ¿verdad?“ (*Découpage*, S. 48) und flirtet offensiv mit ihm, was ihm, dem Liebhaber des guten Tons und schöner Umgangsformen sichtlich unangenehm ist. Sie bemerkt, dass er ihr trotz seines belästigten Gesichtsausdrucks hinterherschaut, als sie langsam in das Auto steigt, dabei das schöne schlanke Bein mit den Nahtstrümpfen ausstreckend: „¿Le gustan mis piernas?“ (*Découpage*, S. 49) und dabei in schallendes Gelächter ausbricht. Dieses Entlarven seiner tiefsten Geheimnisse, seiner unanständigen Fantasien, kränkt und reizt de la Cruz wohl sehr. Patricia ist bei Buñuel eine ehemalige Klassenkameradin Carlotas und so anders als das edelmütige, reine Bild, was Archibaldo sich von der de Cervantes gemacht hat. Sogar das Hausmädchen der de Cervantes sagt über sie: „Me parece que a las señoras no les cae muy bien“ (*Découpage*, S. 50).

Lavinia dagegen, scheint ihn vor allem zu erregen und dafür verdient sie in seinen Augen eine Strafe:

Usted es la mujer más llena de vida y de simpatía que he conocido. Me atrajo desde que la vi en las Veladoras de Santa, rodeada de llamas como una pequeña bruja condenada a la hoguera. Mi pequeña Juana de Arco (*Découpage*, S. 78).

Carlota schließlich, die ihn erretten sollte, wird zum Ziel de la Cruz' Mordfantasie, da sie sich nicht als die Unschuld entpuppt, an die er glaubte, sie hat ihn getäuscht und lebte unmoralisch, während sie ihm Unschuld vorgaukelte. Archibaldo sucht also seine Opfer, im Gegensatz zu Roberto, nicht nach ihrer ‚Abscheulichkeit‘ und ‚Überflüssigkeit‘ auf der Welt aus, sondern danach, wie sie sich ihm gegenüber verhalten. Beiden gemein ist aber die Tatsache, dass der Mord Stellvertreter für die Triebbefriedigung darstellt.

Im Gegensatz zu Roberto hat Archibaldo gar nicht erst die Absicht, seine Taten zu verschleiern (und um trotzdem später dafür festgenommen zu werden). Während ersterer sich Pläne zurechtlegt und keinesfalls im eigenen Haus töten will, um sein Ästhetikverständnis nicht zu trüben, tauchen ArchibalDOS Mordgelüste teilweise spontan auf. Ursprünglich wollte er nur mit der Nonne sprechen, ihr von seiner Kindheit und der Spieldose erzählen, kurzerhand entscheidet er sich, sie mit dem Rasiermesser aufzuschlitzen. Mit Patricia verfährt er ähnlich – bevor er sie nach Hause fährt, macht er noch bei sich zu Hause halt: „Voy a ver si ha llegado un telegrama.“ (*Découpage*, S. 58). In Wahrheit holt er die Büchse mit seinen Rasiermessern und seine Lederhandschuhe.

Bei Lavinia bereitet er sich vor – er entlässt die Bediensteten, besorgt die Puppe und ihre Kleidung (zwar nicht für den Mord, aber zur Unterhaltung und eigenen Befriedigung), macht, als Lavinia erscheint, den Brennofen in seinem Atelier schon einmal an, um später ihre Leiche darin zu verbrennen. Er lockt sie in sein Schlafzimmer und will sie mit dem Handtuch würgen. Bei Carlota nimmt er sich den größten Vorlauf, er entscheidet sich in der Nacht, als er sie mit Alejandro sieht dazu, jedoch: „Si la mataba ahora al salir, me condenarían como a un vulgar homicida. Matándola mañana ya casados se me juzgaría como a un esposo que ha vengado su honor“ (*Découpage*, S. 87). Er, der ehrwürdige Bourgeois, begründet sogar den niederen Instinkt als moralischen Akt.

Seine Ideen stehen im Gegensatz zu dem, was er letztendlich ‚erreicht‘. Kein einziger Mord gelingt ihm, er verdient noch nicht mal eine Strafe, denn er wird wegen der Nonne nicht belangt. Als er sie mit dem Messer erschreckte und sie weglief, lief er ihr, wohl aus Angst, gesehen zu werden, nicht einmal nach. Er hätte auch Lavinia töten können, obschon die Touristen vor seiner Tür standen, gab aber in jenem Moment auf, als es klingelte. Archibaldo

wirkt durch diese Tatenlosigkeit schwach und albern, und wie Gutiérrez-Albilla bemerkt, „Buñuel subverts the conventional devices of the suspense film.“⁴⁶ Auch ist es befremdlich, dass er, als William bei Patricia zur Tür reingekommen ist, nicht sofort gehen möchte. Er nimmt seinen Mantel, überlegt es sich dann doch anders und wartet bis das Paar sich in der Küche ausgesprochen hat, in einer Zeitschrift blättern. Ebenso wenig merkt er, wie oft er von den de la Cruz angelogen wird, oder er zieht es vor, es nicht zu bemerken, weil er die Erniedrigung genießt. Buñuel begründet de la Cruz' Handlungen folgendermaßen: „evidently he enjoys the frustration, he adores it. He searches for a woman to kill and fails. [...] he desires failure.“⁴⁷ Es ist ungewiss, ob Archibaldo jemals tatsächlich in der Lage wäre, jemanden zu töten. Offensichtlich genießt er aber die Vorstellungen, es zu tun, kostet seine Pläne aus, auch wenn er unter ihnen gleichzeitig leidet, wie sein Geständnis beim Richter illustriert.

4.2.2. Intermediale Bezüge

4.2.2.1. Obsessionen und Psychoanalyse

Roberto de la Cruz leidet an einer Reihe von obsessiven Gedanken. Zuallererst wäre da die Spieldose, „la gran pasión de su adolescencia“, der Mann ist von ihr besessen: „Sintió una repentina prisa por llegar a su casa y abrir su paquete y poner en marcha la caja de música. Los últimos minutos del viaje los pasó en una ebullición agotadora.“⁴⁸

Auf eine ihm unverständliche Art fühlt er sich auch zu Patricia, die er als alt und sonderbar verhöhnt, hingezogen:

Lo extraordinario era que ella se veía peor que de costumbre, más pintada, más vencida por la indefinible edad, y que, sin embargo, su cutis era muy suave, con esa suavidad – pensó él – de la carne descompuesta.⁴⁹

Er ist gelangweilt von ihren zahlreichen Geschichten, die er für Lügen hält, er entlarvt in vielen ihrer Aussagen Dummheit, hört unaufmerksam zu, „se trataba de un disco rayado.“⁵⁰ Dennoch heißt es: „a la vez, estaba seguro de que no podría resistir el pasar más tiempo al lado de Patricia Terrazas esa noche.“⁵¹ Er fährt zu ihr nach Hause, als sie ihn anruft und ihn

⁴⁶ Gutiérrez-Albilla, *Queering Buñuel*, S. 119.

⁴⁷ *Objects of Desire*, S. 119.

⁴⁸ *EDUC*, S. 21.

⁴⁹ Ebd., S. 39.

⁵⁰ Ebd., S. 54.

⁵¹ Ebd., S. 41.

bittet, sie vor dem Alleinsein zu retten. Roberto will ihr sagen, „que estaba loca si pensaba que él podía tener el menor interés sexual o sentimental o afectuoso siquiera en su persona.“ Jedoch bringt er kein solches Wort hervor.⁵² Sie widert ihn an, der von ihr erwartete Handkuss ist für ihn „pagar aun ese precio por macharse ya.“⁵³ Da sie ihm lange Zeit ‚hinterherjagt‘, „[l]e desconcertó que Patricia Terrazas no mostrara desconcierto alguno, ninguna molestia, al recibir su llave.“⁵⁴ Er erwartet Vorwürfe, Zeichen ihrer Verbundenheit. Nach dem Tod Patricias ist er besessen davon, den Tatort wieder aufzusuchen: „Sintió clavarse en él un impulso urgente de no esperar ya, de volver a la casa del crimen, sin que le importara ningún razonamiento.“ Dabei: „Era inútil acalorarse o tratar de engañarse con sofismas psicológicos.“⁵⁵

Roberto De la Cruz erleidet eine Reihe von Anfällen, darunter Schwindel und „paroxismo de rabia“,⁵⁶ diese werden von Waschwängen und Zahnputzen unterbrochen.⁵⁷ Während er in Patricias Kammer ausharrt, empfindet er „un deseo de gritar y tirarse por el suelo con una crisis de nervios.“⁵⁸ Auch kann er seine Stimmungsschwankungen nicht kontrollieren: „De pronto sintió que lloraba. Fue una crisis de corta duración“⁵⁹. Er schläft schlecht,⁶⁰ leidet unter Albträumen.⁶¹

Vor dem geplanten Mord am Grafen ist Roberto sehr angespannt: „Le pareció [...] oír voces que sonaban en su cabeza pronuniando palabras incoherentes que caían en sus propios oídos como pesos enormes.“⁶² Vor einem Treffen mit Nena, zu dem er sich nach dem Mord an Schwartzemberg selbst entschied, um seinem Leben langsam eine neue Richtung zu verleihen, will er plötzlich kehrtmachen: „¡se sentía tan distante de sí mismo!-. Pero entonces, como en el pasado, una fuerza extraña lo empujó hacia adelante“. Als Nena nicht zu der Verabredung kommt, „sintió un deseo frenético de desprenderse de sus manos“. Später wird ihm bewusst, dass „aquel deseo [...] no era más que un gesto de neurastenia, y que sus nervios estaban a punto de estallar por otras razones que nada tenían que ver con su cita

⁵² *EDUC*, S. 50.

⁵³ Ebd., S. 53.

⁵⁴ Ebd., S. 54.

⁵⁵ Ebd., S. 81.

⁵⁶ Ebd., S. 77.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 58, 60, 65.

⁵⁸ Ebd., S. 66.

⁵⁹ Ebd., S. 42.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 174.

⁶¹ Die Träume de la Cruz' können hier aus Platzgründen leider nicht bearbeitet werden. Sie weisen jedoch keine spezifischen Freud'schen Symboliken auf.

⁶² Ebd., S. 192-193.

frustrada.“ Die Gründe lägen in Asturias’ Tod,⁶³ welcher ihn sehr verwirrt habe. Sein Schuldgefühl mischt sich wohl mit der Verunsicherung über den Brief, in dem Asturias beteuert, er habe Terrazas nicht getötet und welcher de la Cruz in Ungewissheit darüber lässt, was tatsächlich an jenem Tag in Patricias Wohnung vorgefallen war.

Die geistige und körperliche Gesundheit des Mannes sind zusammengenommen nicht intakt. Die innere Unruhe und Rastlosigkeit, die obsessiven Gedanken, die leichten Wahnvorstellungen, die rituellen Zwangshandlungen – all das spricht für eine Zwangsneurose. De la Cruz nimmt all diese Probleme in seinem Organismus durchaus wahr und da er Begründungen für sie sucht, zeigt sich, dass er unter ihnen leidet. Sie scheinen auch nicht neu zu sein, sondern Teil seines Lebens.

Der Polizeiinspektor ist, nachdem Roberto gestanden hat, davon überzeugt, dass es sich bei ihm um einen Fall von extremer Eifersucht handelt, er sagt ihm: „algunos especialistas de psiquiatría me dicen que se trata de un complejo de... bueno, de algo“⁶⁴ Schließlich:

Los psiquiatras [...] lo clasificaron como paranoide y perseguido perseguidor, conviniendo en que había entrado en un estado de franca crisis, gracias a sus anomalías congénitas, después de matar, por celos, a su esposa.⁶⁵

Der Leser jedoch weiß, dass dies eine Falschdiagnose ist, da ihm der Erzähler Einblicke in de la Cruz’ Gedanken gewährt. Die Unsicherheit über die Fachtermini, heruntergespielt mit einem: „bueno, de algo“, unterstreicht die Fahrlässigkeit und Unwissenheit der Untersuchungen und ist ein weiteres Indiz für die oben thematisierte Gesellschaftskritik des Autors.

Es ist trotz alledem augenscheinlich, dass de la Cruz’ inhumane, perfektionistische und sadistische Gedankenwelt nicht als ‚gesund‘ eingestuft werden kann. Herrera, die einzige Figur, der sich Roberto öffnet und die ihn tatsächlich versteht, deutet seine die Fixierung auf die Spieldose folgendermaßen: „algo que usted vio de chico, que lo impresionó y que le fue formando el deseo de matar. De matar para hacer justicia, o de matar por un sentido de imitación.“⁶⁶ Es wird zwar nicht explizit beschrieben, was Roberto als Kind erlebt hat, jedoch muss die Episode, womöglich eine, die an die Musik geknüpft ist, traumatisch gewesen sein.⁶⁷

⁶³ *EDUC*, S. 219.

⁶⁴ *Ebd.*, S. 293.

⁶⁵ *Ebd.*, S. 294.

⁶⁶ *Ebd.*, S. 300.

⁶⁷ *Ebd.*, S. 244.

Die Spieldose ist lediglich ein Beiwerk seiner kriminellen Absichten, seine Misanthropie, seine Anfälle und die Suche nach einem Lebenssinn sind von größerer Bedeutung für seine Mordpläne. Es wird offengelassen, ob er dieses Trauma überwinden kann, doch seine Einsicht beweist, dass er nun dazu die Fähigkeit entwickeln konnte, nicht zuletzt dank des Gespräches mit Valentín Herrera, das wie eine Freud'sche Redekur gewirkt zu haben scheint. All dies weist darauf hin, dass der Konzeption von Roberto de la Cruz' Figur ausführliche Freud-Studien vorangingen. Das unterdrückte Sexualleben scheint tatsächlich mit den Krankheitssymptomen zusammenzuhängen und könnte die Folge einer schmerzhaften kindlichen Erfahrung, vielleicht auch sexueller Natur, sein.

Archibaldo de la Cruz wurde, wie wir zu Beginn des Films erfahren, in ein Spital eingeliefert, denn „[d]esde la tragedia que le ocurrió a su esposa tenía los nervios deshechos.“⁶⁸ Das heißt, er ist seiner Umwelt gegenüber als ‚sonderbar‘ erschienen. Wie Roberto zeigt er körperliche Anfälle, wenn auch weniger an der Zahl. Als er sich beim Rasieren schneidet, und das Blut an seinem Finger betrachtet, hat er eine Wahnvorstellung, die sich von der ‚normalen‘ Erinnerung darin unterscheidet, dass sie ihn sichtlich quält. Die nächste Einstellung zeigt einen schweißgebadeten und verwirrten de la Cruz, der seinen Diener nicht versteht.⁶⁹ Nach dem in Patricias Wohnung gesehenen Tagtraum wischt er sich erneut den Schweiß von der Stirn. Der Inhalt dieser Visionen ist ähnlich – Rauch, Blut und der erotische Frauenkörper. In „Die Sexualität in der Ätiologie der Neurosen“ von 1898 stellt Freud fest: „Der Traum gehört [...] in dieselbe Reihe psychopathologischer Bildungen wie die hysterische fixe Idee, die Zwangsvorstellung und die Wahnidee.“⁷⁰ Der Grund für beide liegt in unterdrückten sexuellen Wünschen: „Die Formel, der Traum ist eine (verkappte) Erfüllung eines (verdrängten) Wunsches, trifft im Grunde das Wesen des Traumes am besten.“⁷¹ Das Verdrängte ist hierbei das angedeutete sexuelle Element zwischen Patricia und Archibaldo. Für Freud sind „Tagesphantasien“ durchaus Zeichen von Psychoneurosen, vor allem von Hysterie.⁷² Evans geht davon aus, dass „Archibaldo is Buñuel's case history of a boy's failure

⁶⁸ *Découpage*, S. 42.

⁶⁹ Montagne deutet diese Verletzung als Absicht: „se coupant – ou s'automutilant, avouant son impuissance sexuelle“, vgl. Montagne, S. 94. Diese Deutung wird hier abgelehnt.

⁷⁰ Freud, „Die Sexualität in der Ätiologie der Neurosen“, <http://www.psychanalyse.lu/Freud/FreudSexualitatNeurosen.pdf>

⁷¹ Freud, „Kurzer Abriß der Psychoanalyse: Psychopathologie des Alltagslebens und Traumdeutung. Die Ausbreitung der Psychoanalyse“, <http://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-kurzer-abriss.html>. Wie später die Surrealisten nutzt der Psychoanalytiker die *écriture automatique* um seine Träume für die Analyse festzuhalten. Vgl. *Die Traumdeutung*.

⁷² Freud, „Hysterische Phantasien und ihre Beziehung zur Bisexualität“, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/kleineschriften-i-7123/31>.

to move beyond attachment to identification with his father,⁷³ also, dass er die ödipale Phase nicht überwunden habe.

Auch das in dem Film vielfach auftretende Feuer ist ein Freudsches Element. Als Roberto Lavinia widersieht, wird ihr Gesicht, intern okularisiert, über einem Feuer gezeigt. In jener Bar werden die Getränke brennend serviert, so wie das, was sie in der Hand hält. Jedoch sind in der Großaufnahme ihres Gesichts weitaus mehr Flammen zu sehen als ihr Glas enthält. Roberto gibt Lavinia, als sie bei ihm ist, ein Fotoalbum zum Anschauen: „Recuerdo de mis viajes. Vea usted, está la fotografía de la plaza de Rouen en donde quemaron a Juana de Arco.“⁷⁴ Gerade als sie beim Bild der Kathedrale von Rouen angelangt ist, klingelt es und Roberto wird daran gehindert, sie umzubringen. Letztendlich kann er nur ihr Duplikat, die Puppe, verbrennen. Sein Gesicht wird dabei, parallel zu Lavinias, umgeben von Feuer dargestellt, die VEI filmt ihn aus dem Ofen heraus, durch die Glasscheibe blickend.⁷⁵ Der Akt des Feuerlegens, der auf Archibaldo offensichtlich eine Faszination ausübt, hat, folgt man Freud, „sexualsymbolische Bedeutung“,⁷⁶ er will damit seine Macht signalisieren.

Archibaldo, wie Montagne schreibt, „semble né fétichiste“⁷⁷ - so probiert er die Kleider seiner Mutter an, für die er sich später immer noch, wie in der Sequenz mit der Puppe illustriert wird, begeistert. Der Bein- und Strumpffetisch kommt, wenn wir erneut von Freud ausgehen, von seiner Mutter, die ihn vergöttert: „Era hijo único. Y mi madre, sobre todo, me adoraba.“⁷⁸ Der Knabe will wissen, wohin seine Mutter ginge, sie erklärt: „Al teatro, corazón. Ya te dije que va a venir a buscarme tu papá.“ Dies missfällt dem Jungen, der mit dem Vater in Konkurrenz zu stehen scheint: „¡No quiero que vayas al teatro y no vas!“⁷⁹ Er lässt sich durch die Schenkung der Spieldose von seiner Mutter beschwichtigen, sie wird also zu seinem Liebesersatz. Die entblößten bestrumpften Beine der toten Gouvernante, die dem Jungen von etwa sechs oder sieben Jahren sehr wohl gefallen, verbinden in seinem Unterbewusstsein Lust und Tod, setzten sie in Beziehung zueinander. So wird er nicht nur Fetischist, sondern auch geträumter Mörder, denn er meint, all die Frauen, die ihm begegnen und ihn erregen, nur so unterwerfen zu können. Wie oben erwähnt wurde, müssen sich Frauen dafür, dass sie zu

⁷³ Evans, *The films of Luis Buñuel*, S. 101.

⁷⁴ *Découpage*, S. 80. Zu seinem Vergleich Lavinias mit Jeanne D'Arc s. S. 186.

⁷⁵ Wie eine Zeitung, die die señora de Cervantes liest, verrät, wurde Patricias Leiche ebenfalls eingäschert, vgl. ebd., S. 66. Dies ist ein Zufall, der nichts mit Archibaldo zu tun hat, jedoch die Präsenz des Feuers im Film weiter verdichtet.

⁷⁶ Freud, *Traumdeutung*, Kindle-Version.

⁷⁷ Montagne, „L'amour fou chez Buñuel“, S. 94.

⁷⁸ *Découpage*, S. 34.

⁷⁹ Ebd., S. 36.

seinen potentiellen Opfern werden, entsprechend benehmen. Doch scheinen sie ihm nur aufzufallen, wenn sie ihn auch sexuell ansprechen. Archibaldo hat, wie Roberto de la Cruz, sein Kindheitstrauma nicht überwunden.⁸⁰

Bei seinen Situationen mit Patricia und Lavinia herrscht so viel erotische Stimmung, dass Archibaldo, so scheint es zumindest dem Rezipienten, beide Male versuchen könnte, die Frauen zu verführen. Doch beide Frauen sind vergeblich und würden sich weigern. Patricia gesteht, dass sie Roberto nicht eingeladen hatte, um mit ihm zu schlafen, wenig später sieht er auch, dass er nur dazu diente, William eifersüchtig zu machen. Lavinia sagt ihm, nachdem sie ihre Touristen hereingelassen haben, dass er sie niemals wiedersehen würde: „Dejo a trabajar esta semana [...] Porque me voy a casar [...] Pero puede usted consolarse con mi hermanita.“⁸¹ Beide haben also die Möglichkeit, mit de la Cruz intim zu werden, von vorn herein ausgeschlossen und sabotiert. Ob de la Cruz überhaupt fähig ist, ‚normale‘ Liebesbeziehungen einzugehen, wird offen gelassen. Seine sadistischen Fantasien und sein Fetischismus könnten ein Platzhalter für ‚konventionellen‘ Geschlechtsverkehr sein.⁸² Seine „Perversion“ geht so weit, dass er eine Attrappe als „ungeeigneten Ersatz des Sexualobjekt-Fetischismus“ anfertigen lässt. Als Lavinia der Puppe ihre eigenen Kleider anzieht, um Archibaldo zu verwirren, trägt sie selbst nur ein Stück Stoff. Er lässt sie aber nicht wieder mit der Puppe die Kleidung tauschen: „Quiero conservarlo así. Con su ropa“⁸³ und gibt ihr andere Kleidung, die er zuvor gekauft hatte. Als Lavinia geht, lässt er seine Wut an der Puppe aus – er packt sie am Hals, dann schleift er sie an den Haaren zum Ofen.

Die oben genannten Symptome des Wahns, der Fantasien, der „Perversionen“, die Fixierung auf den Mord sprechen dafür, dass in der Adaption, wie in der Romanvorlage auch, eine am Psychoneurotischen zumindest stark orientierte Figur entstehen sollte.⁸⁴ Es werden von Archibaldo zwar, im Gegensatz zu Roberto de la Cruz, keine Zwangshandlungen vollbracht, dafür sind der Zusammenhang zwischen Mutter und Fetisch, zwischen Tod, Feuer und Erotik und die fehlenden Hinweise auf ein gesundes Sexualleben augenscheinlich. Der

⁸⁰ Gutiérrez-Albilla deutet ArchibalDOS Agressivität und sadistische Fantasien als Zeichen seines Traumas, als Begehren, den Tod der Gouvernante immer wieder zu rekonstruieren um sich selbst Schmerz hinzuzufügen, womit er richtig liegt, denn wie bereits ausgeführt, enthält Sadismus ebenfalls eine masochistische Komponente, vgl. *Queering Buñuel*, S. 133.

⁸¹ *Découpage*, S. 81-82.

⁸² Evans' These, das Verkleiden und die Abwesenheit „of normal relations with women“ seien Hinweise auf latente Homosexualität (*The films of Luis Buñuel*, S. 101), werden hier nicht unterstützt – der geträumte Kuss mit Patricia und der reale mit Lavinia deuten darauf hin, dass Archibaldo Frauen sehr wohl begehrt. Im Gegensatz zu *Él* wird hier auch keine freundschaftliche oder rivalisierende Beziehung mit einem Mann angedeutet.

⁸³ *Découpage*, S. 79.

⁸⁴ Buñuel lehnt es jedoch ab, Archibaldo als psychisch krank zu betrachten, s. *Objects of Desire*, S. 117.

Film will sich gleichzeitig aber auch etwas über die Psychoanalyse mokieren – das Gespräch Archibaldos mit dem Richter ähnelt stark einer psychoanalytischen Sitzung und scheint, im Gegensatz zu Robertos Gespräch mit Valentín, gar nichts gebracht zu haben.

4.2.2.2. Inter- und Intramedialität bei Usigli und Buñuel

Es gibt eine dominante musikalische Rekurrenz im Roman – Émile Waldteufels Walzer:

cada vez se entregaba con mayor goce a las desorbitadas sensaciones que le producía aquella música. Cuando su cabeza flotaba en una atmósfera de fuego, él experimentaba un sentimiento de superación física. Era como un amor que ejercitaba, agotaba y luego renovaba sus fuerzas y sus nervios.⁸⁵

Nicht nur die Spieldose gibt ihn wieder, auch Patricia summt ihn. Roberto hört ihn in seinem Kopf und bittet den Akkordeonspieler auf der Straße ihn neben „Los bosques de Viena“ zu spielen.⁸⁶ Wenn er an Morde denkt, sie plant oder auszuführen versucht, hört er entweder aktiv oder in seinem Kopf die Melodie des Walzers.⁸⁷ Wenn er meint, den Traum vom „crimen perfecto“ hinter sich zu lassen, hört er erneut die Melodie, die ein Akkordeonspieler spielt: „Aguardó con toda su vida pendiente del ondulante hilo de música.“⁸⁸ Der mit dem Walzer verknüpfte Moment im Leben Robertos war ein traumatischer und so wird die Musik im Roman zu einem morbiden Leitmotiv.

Mit der Thematisierung der Malerei wird eine weitere intermediale Referenz im Roman hergestellt. Roberto ist zur gleichen Zeit in Gefangenschaft wie der Künstler Manuel Rodríguez Lozano. Hier wird ein geschichtlicher Fakt in die Fiktionalität Usiglis eingewoben, tatsächlich befand sich der Maler und Freund Usiglis, angeblich wegen Diebstahls, eher aber wegen seiner Homosexualität, Anfang der 1940er Jahre im Gefängnis, 1942 malte er *La piedad en el desierto* an die Mauer seiner Zelle. Roberto unterhält sich also mit ihm, während jener an seinem Fresco *La piedad* arbeitet:

Encontró un gran alivio charlando con el pintor, comentando con él la división piramidal de clases que se observaba en la prisión; la miseria de las gentes; su extraordinaria sinceridad; las entradas y los mutis vertiginosos de los ladrones, que volvían a la calle, a veces, antes de veinticuatro horas, cambiando anécdotas escalofriantes o pintorescas.⁸⁹

⁸⁵ EDUC, S. 151.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 92.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 197.

⁸⁸ Ebd., S. 243.

⁸⁹ Ebd., S. 102.

Diese intermedialen Erwähnungen Lozanos zielen weniger darauf ab, das konkrete Fresko, auf dem die gealterte Maria, breitbeinig stehend, den nackten Körper Jesu an den auseinandergestreckten Armen hochzuziehen versucht, oder generell das Œuvre Lozanos abzurufen. Eher erhält der Protagonist durch diesen Bezug zu der vom Autor geschätzten Persönlichkeit eine Aufwertung, bisher (in dem ersten Drittel des Romans) erschien er philosophischen und philanthropischen Fragen gegenüber gleichgültig, nun „lo absorbía todo a plenos pulmones.“⁹⁰ De la Cruz hegt ferner sehr freundschaftliche Gefühle für den Maler, er überlegt gar, ihm den falschen Mord an Terrazas anzuvertrauen (was er letztendlich auch tut).⁹¹ Der Humanismus und die Klugheit des Künstlers werden so hervorgehoben. Ein weiterer intermedialer Verweis ist an Lozano geknüpft - Roberto lässt Manuel einen Apfel aus seinem Obstkorb bringen, „por Cézanne.“⁹² Dies ist eine Anspielung auf Paul Cézannes vielfache Darstellungen von Obst, vor allem Äpfeln, sie zielt nicht nur darauf ab, zu betonen, dass beide Künstler eine Vielzahl an Kunstrichtungen beherrschten, sondern auch, um Lozano und Cézanne als ebenbürtig darzustellen. Das geschieht nicht nur auf der diegetischen Kommunikationsebene der Figur, sondern auch auf der extradiegetischen Ebene des impliziten Autors und Erzählers.

Ferner träumt Roberto von Auguste Renoirs *El desayuno en el jardín*, „pero pintado por Chirico“.⁹³ Höchstwahrscheinlich ist hiermit Renoirs *La fin du déjeuner* (1879) gemeint, ein Gemälde, auf dem zwei Frauen und ein sich gerade eine Zigarette anzündender Mann – ganz wie Roberto, der eine große Anzahl an ‚Luckies‘ konsumiert, dargestellt sind. Dieses Gemälde verschmilzt als mit Giorgio de Chiricos Malweise, „con una profundidad de perspectiva que le [Roberto] hacía mal en el estómago todavía.“⁹⁴ Renoirs Impressionismus und Chiricos *Pittura metafisica* haben kaum Schnittmengen, jedoch findet hier, wie im eben benannten Vergleich Lozanos mit Cézannes eine Aktualisierung statt, Chirico ist Zeitgenosse Lozanos und Usigli und steht mit seinem Œuvre, genau wie Lozano, für Neuerungen, er interessiert sich für die Metaphysik. Der Traum beweist, dass de la Cruz sich weiterentwickelt, für die Ästhetik moderner Kunst empfänglicher wird, wo er doch früher nur für Antiquitäten etwas übrig hatte. Renoir wird ferner intermedial evoziert, wenn

⁹⁰ *EDUC*, S. 103.

⁹¹ Vgl. ebd., S. 111.

⁹² Ebd., S. 111.

⁹³ Ebd., S. 111-112.

⁹⁴ Ebd., S. 111.

Schwartzemberg seine Meinung kundtut, Renoir sei „el fin de la pintura.“⁹⁵ Die Impressionisten, auf der Schwelle zwischen gegenständlicher Kunst und Abstraktion, können für den Traditionalisten Schwartzemberg nur das Ende einer von ihm verehrten Epoche gewesen sein. Ihm wären Lozano oder Chirico unverständlich. Der alte Graf besitzt auch das einzige „ejemplar completo que se encuentra de la *Escala espiritual* de San Juan Clímaco“, fügt jedoch hinzu: „Pero ne me interesan los libros.“⁹⁶ Seine Sammelwut übersteigt das eigentliche Interesse an Kunst.

Neben diesem intertextuellen Verweis gibt es noch eine Reihe von Literaturbezügen in *Ensayo de un crimen*. Das wohl bekannteste literarische Werk über einen geplanten, (zunächst) reuelosen Mord ist *Schuld und Sühne* (1866). Auch Fjodor Dostojewskis Rodion Romanowitsch Raskolnikow ist jemand, der sich zu Höherem berufen fühlt und der meint, die Beseitigung eines Menschen wie die alte Pfandleiherin würde die Welt von einem weiteren Übel befreien. Er mordet zwar primär aus Geldnot und stellt wie Roberto keine ästhetischen Ansprüche an die Tat. Doch auch Raskolnikow ist für zwei Morde verantwortlich und hat einen klugen Ermittler, dem er sich letztendlich stellt, er büßt und wird von einer ihn liebenden Frau darin unterstützt. Herrera dagegen hat einen weitaus gefährlicheren Täter als de la Cruz aufgespürt und Letzterer ist eher als Beiwerk in den Kriminalfall verwickelt. Die zwei ‚misslungenen‘ Morde, sein ihn scheinbar verfolgendes ‚Glück‘, also seine Straflosigkeit, ebenso die Durchschnittlichkeit de la Cruz‘ und seine Apathie, setzen ihn von Dostojewskis Protagonisten ab, in dem Aspekt der Reue wiederum nähert sich Usigli *Schuld und Sühne* an.

Außerdem sind Ähnlichkeiten zwischen *Ensayo* und Thomas de Quinceys „On Murder Considered as One of the Fine Arts“ (1827) erkennbar, einem satirischen Essay, dessen Ich-Erzähler, selbst nur Mörder seines Katers, berühmte Morde beschreibt und Anleitungen zum kunstvollen, ästhetisch ansprechenden Mord gibt – so soll das Opfer gesund sein und „a good man“, also selbst kein Mörder und auch „not [...] a public character.“⁹⁷ Robertos Anspruch, einen ästhetisch makellosen Mord zu begehen und dabei kaltblütig und selektiv vorzugehen, scheint diesem Essay zu entspringen, „un vengador social que eliminaría a los elementos

⁹⁵ *EDUC*, S. 179.

⁹⁶ *Ebd.*, S. 177.

⁹⁷ De Quincey, Thomas, „On Murder Considered as One of the Fine Arts“, in: *The Project Gutenberg EBook of Miscellaneous Essays*.

inútiles, vacuos, ocios y dudosamente enriquecidos de la sociedad.“⁹⁸ Usigli's Roman legt gleichzeitig dar, dass so eine Herangehensweise zum Scheitern verurteilt ist.

Die Handlung ähnelt ebenfalls Oscar Wildes *Lord Arthur Savile's Crime*⁹⁹ von 1887. Der Lord glaubt einer Prophezeiung, die besagt, dass er einen Mord begehen werde und verschiebt seine Eheschließung, um diesen auszuführen. Mit ausgeklügelten Plänen scheitert er zwei Mal, bevor er, unwissentlich, den Handler selbst in die Themse stürzt, ohne dafür belangt zu werden und heiratet schließlich. Im Gegensatz zu der Kurzgeschichte enthält Usigli's Werk, wie bereits ausgeführt, eine psychologisierende Komponente, gibt Deutungsansätze für die Mordpläne Robertos und zeigt seine geistige Entwicklung auf.

Roberto de la Cruz erinnert sich daran, wie er als Kind die *Rimas* von Gustavo Adolfo Bécquer las.¹⁰⁰ Den Staatsanwalt im Fall Terrazas erkennt er von einer „comida literaria“ wieder, die beiden Männer „habían simpatizado gracias a un punto tangencial de encuentro – las Rimas de Bécquer,“¹⁰¹ auch im Gefängnis hat Roberto den Band bei sich.¹⁰² Es ist erstaunlich, dass der scheinbar so gefühlskalte, sexuelle gehemmte und sadistische de la Cruz gerade die Gedichte Bécquers verehrt. Doch das Streben des lyrischen Ich nach dem Absoluten in dem Band erinnert stark an de la Cruz' Streben nach einem unmöglichen Mord. Später, als Roberto die Spannungen zwischen Mutter und Tochter de Cervantes zu verstehen versucht, liest er die *Rimas* erneut, „sintiendo que todas se referían a las dos mujeres.“¹⁰³ Mit der Zeit und erneuten Lektüre nähert er sich dem Verständnis von Liebe weiter an, wird sich langsam seiner Wünsche bewusst. Wie im Fall der Kunst Lozanos werden hier intermediäre Relationen gebraucht, um die geistige Entwicklung des Protagonisten voranzutreiben.

Ferner gibt es literarische Verweise in Form von Erwähnungen, wie sie auch in Mercedes Pintos Roman vertreten sind. Luisito, der Roberto eine Kamee abkaufen will, fragt ihn, von dem er denkt, er sei im Besitz des Schmuckstücks: „¿No ha leído usted a Gide? Hay que romper con la familia y con los recuerdos de la familia, borrar hasta el último recuerdo de la familia.“¹⁰⁴ Eine weitere explizite Referenz ist der Verweis auf die Situation Robertos im Gefängnis als ähnlich

⁹⁸ De la Fuente, „Rodolfo Usigli busca la verdad“, S. 97.

⁹⁹ Vgl. *EDUC*, S. 89.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 12.

¹⁰¹ Ebd., S. 92-93.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 115.

¹⁰³ Ebd., S. 240.

¹⁰⁴ Ebd., S. 163.

al personaje de Huysmans que tuvo la sensación de haber estado en Londres después de pasar media hora en un bar inglés de la calle de Amsterdam, en París, entre marineros ingleses, humo de pipas y vapores de cervezas, por lo cual se volvió a su casa sin embarcarse.¹⁰⁵

Ferner wird hier, wie bei Pinto, die Erinnerung an *Don Quijote* aktiviert, darüber, dass Roberto sich durch seine Lügen vom Mord entlastet hatte, heißt es: „El supuesto asesino se convertía en un Don Quijote *sui generis*, en un inocente glorioso.“¹⁰⁶ Außerdem fühlt sich de la Cruz als „personaje de Chesterton“, wenn er, als die Medien ihn langsam vergessen haben, „se encerraba para pensar más claramente.“¹⁰⁷ Carlota liest eine „novela de Aldous Huxley.“¹⁰⁸ Wenn der Erzähler den Herbst beschreibt: „Algunas hojas secas, esparcidas por el suelo como por un *metteur en scène* impresionista, completaban la ilusión de la estación nueva,“ recurriert der Roman außerdem auf das Medium Film.¹⁰⁹ Die Anwendung inter- und intramedialer Referenzen wird im Roman Usiglis dazu genutzt, zeitgenössische mexikanische Kunst (seine und die Lozanos) mit weltbekannten Autoren, Werken und Künstlern des 19. und 20. Jahrhunderts zu verbinden. Durch die punktuelle Anwendung der Intermedialität erreicht Usigli, sehr ähnlich wie Pinto, eine Art Schautafel der Künste, die seinen Roman semantisch bereichert und ihm künstlerische Bedeutung verleiht.

Im Film *Ensayo* ist der Einsatz von Intermedialität sparsamer als in der Vorlage. Zuallererst wären da die Beziehungen des Films zu dem eigenen kinematographischen Oeuvre des Regisseurs zu nennen – die Figur des Ingenieurs in seinem Büro, der mit einem Mann aus großbürgerlicher Herkunft konkurriert, erinnert an die Konstellation Raúl – Francisco aus *Él*. Doch hier ist Alejandro nicht der noble Mann, der die Frau vom bourgeoisen Gegner der Revolution rettet, sondern ein eifersüchtiger Mörder, ungerecht, weil er selbst Frau und Tochter hat,¹¹⁰ manipulativ, weil er die Mutter Carlotas zu seinen Gunsten beeinflussen kann und böse, weil er der geliebten Person kein Glück, keinen gesicherten sozialen Status gönnt. Als der Versuch, sie und Archibaldo auseinanderzubringen – könnte er doch ahnen, was Archibaldo vorhatte! – misslingt, ermordet er die mit dem Rivalen Verheiratete vor allen Hochzeitsgästen, wo er doch gerade eben ein kleines Mädchen in den

¹⁰⁵ *EDUC*, S. 101-102.

¹⁰⁶ Ebd., S. 123

¹⁰⁷ Ebd., S. 141.

¹⁰⁸ Ebd. S. 276.

¹⁰⁹ vgl. ebd. S. 170.

¹¹⁰ Vgl. *Découpage*, S. 50.

Armen hielt.¹¹¹ Auch die Figur des Padre Alonso ruft den Film *Él* in Erinnerung, denn der gleiche Schauspieler, Carlos Martínez Baena, dort für die Rolle des Padre Velasco verpflichtet, hat hier eine sehr ähnliche, wenn auch viel kleinere Rolle – den Glanz der katholischen Kirche zu betonen und sich mit wohlklingenden Namen zu umgeben.

Außerdem sind in *Ensayo* Anspielungen auf *Chien andalou* recht sichtbar. In der Anfangssequenz schneidet ein Mann, gespielt von Buñuel selbst, einer Frau das Auge mit einem Rasiermesser auf, bei *Ensayo* sind es zwei Detailaufnahmen des Auges Archibaldos in und die Detailaufnahme des blutigen Rasiermessers in seinem Traum von Patricia¹¹², also zwei nicht direkt zusammenhängende Einstellungen, die jedoch deutlich das berühmte Motiv des ersten Films des Regisseurs in Erinnerung rufen. Die Autoreflexivität dieser intermedialen Relationen deutet darauf hin, dass es sich hierbei um Themen handelt, die den Regisseur über viele Jahre hindurch beschäftigten – schon in *Chien andalou* sind der Mord und seine Nähe zum Eros dargestellt.

Eine weitere filmische Parallele ist der Verweis auf Alfred Hitchcocks *Suspicion* von 1941 und die berühmte ‚Milchglas-Szene.‘ Bei *Suspicion* verdächtigt Lina (Joan Fontaine) ihren Mann John (Cary Grant) darin, aus Geldgier ein Mörder zu sein. Er bringt ihr eines abends ein Glas Milch ins Bett, welches sie deshalb nicht anrührt, weil sie befürchtet, er wolle sie vergiften. In *Ensayo* ist es Patricia, die Archibaldo ein - genau wie bei Hitchcock stark angeleuchtetes - Glas Milch bringt. Der Film evoziert die bekannte Szene nicht nur mit technischen Mitteln, sondern beeinflusst so seinen Inhalt. In *Suspicion* stellt sich heraus, dass Lina sich geirrt hatte und ihr Mann sich selbst umbringen wollte - er erweist sich damit als liebend und ehrbar. Die Erinnerung an diesen Film - hier wird das Gefüge verkehrt, das scheinbare Opfer Patricia reicht ihrem potentiellen Mörder Archi das Glas - mahnt den Zuschauer: Archibaldo ist kein richtiger Mörder. Buñuel bezieht sich auf seinen Zeitgenossen und guten Bekannten Hitchcock, wohl nicht nur, um ihm seine Bewunderung auszusprechen, sondern auch, um an dessen Genre des Psychothrillers anknüpfen und sich gleichzeitig davon zu distanzieren.¹¹³

¹¹¹ Vgl. *Découpage*, S. 89-90. Verknüpft mit dieser Sequenz ist die erneute Illustrierung einer *amour fou*, die noch nicht einmal vor dem Tod halt macht. Eine, wie bereits erwähnt, ähnliche Konstellation ist bei Patricia und William gegeben, und beide enden tödlich, jedoch enthält die Beziehung von Alejandro und Carlota keine Ironie.

¹¹² Vgl. ebd., S. 61.

¹¹³ Vgl. Anm. 46.

Ferner gibt es intermediale Relationen zur Literatur und Fotografie in *Ensayo*. Die erste Einstellung des Films zeigt eine männliche Hand, die in einer Chronik mit Fotografien von der Revolution blättert, Archibaldos Voice-over kommentiert:

Atravesábamos uno de los muchos momentos de violencia de la revolución. Por todo el país se alzaban partidas en favor de un bando o del otro. La capital provinciana en que yo vivía con mis padres era uno de los pocos lugares en donde aún se gozaba de cierta tranquilidad.¹¹⁴

Als die Nonne, etwas schockiert von de la Cruz' Geständnis, der tote Körper seines Kindermädchens hätte ihn erregt, angibt: „Prefiero creer que se engaña usted a si mismo“, antwortet de la Cruz: „Lo tengo todo grabado en mi memoria como una fotografia.“¹¹⁵ Auf der Hochzeit Archibaldos zeigt die VEI eine Nahaufnahme des Objektivs des Fotografen, gefolgt von einer Nahaufnahme des Suchers der Kamera, in dessen Rahmen sich eine Gruppe der Hochzeitsgesellschaft versammelt hat. Bei diesen Bezügen auf das Medium Buch und das Medium Fotografie handelt es sich um Systemerwähnungen qua Transposition, denn in beiden Fällen wird eine fremdmediale Illusion gebildet. Diese ermöglicht, im Falle des Buchs, die Erzählung Archibaldos mit einer geschriebenen Geschichte zu parallelisieren und den Ursprung des Films in einem Roman anzudeuten; im Falle der Fotografie „[t]he framing of the shot echoes the frame of the camera, thus functioning as a distancing or anti-illusionist device.“¹¹⁶ Außerdem wird eine Art ‚Momentaufnahme Cruz‘ geschaffen, bevor Carlota erschossen wird, der Pistolenschuss ahmt den Kamerablitz nach.

4.2.3. Medienkombination

4.2.3.1. Die weiblichen Darstellerinnen

Es ist auffällig, dass alle potentiellen Opfer Archibaldos von jungen und allesamt sehr attraktiven Schauspielerinnen verkörpert werden. Miroslava, Rita Macedo und Ariadna Welter tragen fast die gleiche Kurzhaarfrisur, alle fünf Frauen, die der Mann zu töten versucht (inklusive der Kinderfrau, gespielt von Leonor Llausás und der Nonne, gespielt von Chabella Durán) sind auffällig stark geschminkt, sie alle sind ungefähr im gleichen Alter (Ende zwanzig / Anfang dreißig). Auch Archis Mutter (Eva Calvo), seine erste Liebe, ist in diesem

¹¹⁴ *Découpage*, S. 34.

¹¹⁵ Ebd., S. 40.

¹¹⁶ Gutiérrez-Albilla, *Queering Buñuel*, S. 124.

Alter und eine schöne, elegant gekleidete Frau. Im Zuge des oben beschriebenen Fetischismus werden die Beine und Strümpfe von drei dieser Frauen (Leonor Llausás, Miroslava und Rita Macedo) in Szene gesetzt. Die größte Veränderung gegenüber der Vorlage erfährt die Figur der Patricia – bei Usigli ist sie alt, hässlich und grotesk gekleidet, bei Buñuel ist sie eine wunderschöne und edel eingekleidete Frau. Diese Vielzahl an Schönheiten, die mal kokett, mal streng, mal keusch erscheinen, im Grunde jedoch sehr ähnlich sind, erwecken den Eindruck von Austauschbarkeit. Dies liegt auch daran, dass die Lebensweisen der vorgestellten Frauen ähnlich sind - bis auf die Nonne und (nur teilweise) die Mutter - ihre scheinbare sexuelle Verfügbarkeit, die Abhängigkeit von älteren Männern, die verführerische Kleidung.¹¹⁷

Diese Frauen werden zu Opfern männlicher Eifersucht oder Gewalt und erwecken (wie in der literarischen Vorlage) Mitleid. Drei wichtige Männerfiguren des Filmes – Alejandro (Alejandro Rivas), William (José Maria Linares Rivas) und Chucho (Enrique García Álvarez), sind allesamt sehr eifersüchtig. Wenn William von Patricia erzählt, ist es folgendermaßen: Nuestra vida es un infierno desde que ella me pescó [...] Nuestros disgustos empezaron el mismo día de conocernos. Recuerdo que ella llevaba un vestido muy ceñido, transparente.“ Patricia ergänzt: „Te enojaste porque se me transparentaban las piernas.“¹¹⁸ Im Grunde sind alle diese Frauen herzensgut – die Mutter vergöttert den Sohn, die Gouvernante verurteilt zwar dieses Benehmen, zeigt sich aber rechtschaffen: „No debe ser tan caprichudo, Archi. Fijese que me hace quedar muy mal a mí. Sus papás me pagan para que lo eduque.“¹¹⁹ Mit Sicherheit erzählt sie ihm auch eine andere Geschichte, als seine Mutter sie im Sinn hatte, um in ihm einen Sinn für die Moral zu wecken.¹²⁰ Patricia, die aus Wut Williams Wagen gegen eine Mauer fährt und sich dabei vielleicht selbst umzubringen hofft, erscheint psychisch labil und ist eine tragische Figur, wenn sie dem ihr eigentlich fremden Archibaldo anvertraut: „Hay veces que pienso que no vale la pena seguir viviendo.“¹²¹ Sie scheint gar zu durchschauen, dass Archibaldo sie nicht verführen möchte, sondern ihr womöglich wehtun will: „desde que comencé a hablar en el coche me di cuenta de que usted no venía con esa intención“¹²² und geht die Gefahr mutwillig ein – vielleicht, weil sie nichts zu verlieren hat.

¹¹⁷ Der Vater Archis ist ebenfalls viel älter als die Mutter.

¹¹⁸ *Découpage*, S. 63.

¹¹⁹ Ebd., S. 36.

¹²⁰ Archibaldo beschwert sich, es ginge um einen König, das Kinder mädchen fügt den bösen Geist hinzu, vgl. ebd., S. 38.

¹²¹ Ebd., S. 57.

¹²² Ebd., S. 60.

Carlotas Schicksal ist ein sehr trauriges, sie sagt, sie fühle sich in der Beziehung mit dem verheirateten Alejandro „culpable como una criminal“, als dieser ihr anbietet, trotz Heirat, seine Geliebte zu bleiben, erwidert sie bitter: „Mis debilidades contigo no te permiten pensar que soy una perdida.“¹²³ Die Liebe zu den Männern ist die Schwäche dieser Frauen und zerstört sie letztendlich, oder aber, sie werden als Unschuldige dargestellt und müssen trotzdem, da sie ‚zur falschen Zeit am falschen Ort Cruz‘ sind, ihr Leben lassen. Lavinia, die, nicht zuletzt durch ihre Streiche, liebenswert, fröhlich und freiheitsliebend wirkt und wohl die weibliche Figur mit der größten Selbstbestimmung des Films darstellt, ist „the representation of the film’s belief in the possibility of a woman more than capable of holding her own, combating the forces intent of her victimization.“¹²⁴

Andrea Palma in der Rolle der señora de Cervantes bildet das Gegenteil zu dieser Gruppe junger hübscher Frauen und fungiert im Film, entgegen der Vorlage, keinesfalls als de la Cruz’ wahre Liebe. Sie ist älter als Ernesto Alonso, wie eine alte Frau gekleidet, trägt stets einen mürrisch-besorgten Gesichtsausdruck. Die amerikanische Touristin, gespielt von Raquel Rojas, ist ebenfalls um die fünfzig Jahre alt und so schrill und lächerlich wie Usigli Patricia. Diese Frauen werden verschont - da Archibaldo sie nicht begehrt, hat er auch, ungleich Roberto, kein Interesse daran, sie zu ermorden.

4.2.3.2. Musik, Schnitttechnik, Effekte

Als intradiegetische Filmmusik fungiert die Melodie der Spieldose,¹²⁵ hier ist es ein von Jorge Pérez Herrera komponierter Walzer. Sie ist in ArchibalDOS Flashback zu hören, danach im Laden, wo er sie findet, später, nachdem er sie gekauft hat, dreht er sie auf, kurz bevor er den ersten Tagtraum hat. Ein weiteres Mal lauscht er ihr, als er sich entscheidet, nach Lavinia, die ihm ihre vermeintliche Adresse gab, zu suchen. Da Carlota seinen Antrag nicht angenommen hat, ist er wieder versucht, eine Frau umzubringen. Ein letztes Mal hört er ihr zu, bevor er sich dazu entschließt, sie wegzuworfen. Die Spieldose und ihr Produkt, die Musik, markieren also wichtige Ereignisse in seinem Leben und lenken ihn auf den Pfad des Mordes (und im letzten Fall eventuell auch der Besserung).

Wenn Archibaldo den Tagtraum von der ermordeten Gouvernante hat und nachdem er Patricia das erste Mal gesehen hat, ertönt dieselbe Melodie, nur kommt sie nicht von der

¹²³ *Découpage*, S. 75-76.

¹²⁴ Evans, *The films of Luis Buñuel*, S. 110.

¹²⁵ Außerdem sind in der Bar, wo Archibaldo Lavinia wiedertrifft, Gitarrenklänge zu hören.

Spieldose, sondern aus einer Orgel. Bei der erstgenannten Sequenz wird diese Musik intern aurikularisiert, denn diese Halluzination ist ein Produkt Archibaldos und ist zudem intern okularisiert. Bei der zweitgenannten Sequenz wird Archibaldo von außen gezeigt, jedoch ist die Musik erneut intern aurikularisiert - verwirrt über Patricia und die Gefühle, die sie in ihm auslöst, ist er auf dem Weg zum Haus der de Cervantes, die Musik ist währenddessen zu hören, doch in den zwei kurzen Einstellungen, die zwischendurch die señora de Cervantes zeigen, wie sie aus ihrem Fenster auf de la Cruz hinuntersieht, ist wiederum keine Musik zu vernehmen. Es kann also sein, dass de la Cruz erneut eine Wahnvorstellung hat, die interne Aurikularisierung der kurzen Einstellungen kündigen dem Zuschauer an, dass Archibaldo, wie schon während der Erinnerung an das Kindermädchen, Mordfantasien hat. Dieselbe Musik ertönt auch, als Archibaldo erfährt, dass Carlota ein Verhältnis mit Alejandro hat. Er ist niedergeschlagen, verzerrt sein Gesicht, muss sich stützen, Rauch umgibt ihn. Auch hier ist die Musik intern aurikularisiert. Die Idee, Carlota zu morden, keimt also gerade in ihm.

Die Melodie der Spieldose taucht ebenfalls als externe Filmmusik auf, wenn Archibaldo nach ihrem Kauf nach Hause fährt, wird dieselbe Melodie auf einer Orgel gespielt, es wird somit angekündigt, dass sie fortan eine wichtige Stellung in seinem Leben einnehmen wird, dabei kann diese Musik keinesfalls aus Archibaldos Innenwelt stammen.¹²⁶ Als seine Vision davon, Carlota zu erschießen, vorbei ist, lächelt Archi selig und geht davon, währenddessen erneut dieselbe Orgelmusik zu hören ist, die ebenfalls externer Natur ist, denn auch hier wird die Außenperspektive eingenommen. Als die Spieldose ins Wasser fällt, klingt noch einmal die Orgelmusik, als die Spieldose sinkt, ahmt die Orgel dies nach, die Töne werden verworren und erlöschen sodann. Daraufhin ertönt Orchestermusik,¹²⁷ diese recht konventionell klingende, erheiternde Filmmusik scheint das typische *Happy Ending* zu veralbern, das hier, wie oben dargelegt, nicht stattfindet. Als das Paar sich entfernt, spielt ein Orchester die Musik der Spieldose. Das Wechselspiel zwischen intern aurikularisierter und externer Filmmusik, wobei es sich um dieselbe Melodie handelt, wirkt verwirrend auf den Rezipienten und spiegelt gleichzeitig Archibaldos Verwirrung wider. Da diese Musik sich auf allen Erzählebenen wiederfindet, und sowohl zur Stimmungsschaffung, zur bloßen Wiedergabe der in der Diegese existierenden Spieldose, als auch für Darstellung der inneren

¹²⁶ Diese Orgelmusik unterscheidet sich jedoch etwas von den intern aurikularisierten Szenen, bei letzteren klingt sie langgezogen, verzerrt, um den verwirrten Geisteszustand nochmals zu unterstreichen.

¹²⁷ Die gesamte Filmmusik stammt von Jorge Pérez Herrera.

Vorgänge de la Cruz' verwendet wird, manifestiert sie sich als Leitmotiv für Archibaldos Besessenheit von Mord auch auf dieser filmeigenen Ebene.

Alle drei Meta-Meta-Geschichten des Films werden von aufsteigendem Rauch angekündigt.¹²⁸ Die Wahnvorstellung Archibaldos, als Vergegenwärtigung der Leiche, besteht aus zwei Einstellungen in Nahaufnahme, dem Oberkörper der Gouvernante und ihren Beinen, die dem Rezipienten bereits aus Archibaldos Flashback der Kindheit bekannt sind, doch bei der zweiten Einstellung läuft Blut über das Bild. Dies signalisiert, dass ein Drang in de la Cruz erwacht, diesen Tod zu reproduzieren. Die Tagträume von Patricia und von Carlota sind ebenfalls von der die Spieldose nachahmenden Musik untermauert. Der Tagtraum von Patricia zeigt, wie sie Archibaldo in einem hochgeschlossenen Gazéoberteil (eben noch, in der Metadiegeese, war der Stoff lose um ihre Schultern geworfen) Milch bringt. Die nächste Einstellung zeigt ein Auge de la Cruz', der Rest ist vom Rauch verdeckt. Terrazas spricht, doch ihre Lippen bewegen sich nicht: „Dime que no es verdad lo que te oí hace un momento. ¿No es cierto que te gusto?“¹²⁹ Er entgegnet: „¡Mi vida!“ Sie küssen sich. Die nächste Einstellung zeigt die Frau von hinten und wie der Mann sein Rasiermesser an ihren Nacken führt. Daraufhin sind erneut seine erschreckten Augen zu sehen, in der nächsten Einstellung kippt die Frau nach hinten, mit weit aufgerissenem Mund, ohne dass Töne zu hören sind. Die letzte Einstellung des Traumes ist das blutige Messer, dann gibt es ein fade-out auf Archibaldos nachdenklich-schockiertes Gesicht. Die schnellen Einstellungswechsel und das Spiel mit der internen Aurikularisierung und dem Voice-over betonen den Traumcharakter dieser Sequenz und grenzen sie so von der filmischen (Meta-) Diegeese ab.

Neben den in 4.2.1.2. beschriebenen intern okularisierten Einstellungen gibt es noch Aufnahmetechniken, die den Rezipienten einbinden. Beide Male handelt es sich um die Beine der Puppe – einmal, als Roberto nachsehen will, ob Lavinia der Puppe auch Strümpfe angezogen hat, filmt die VEI unter den Rock der Puppe (eigentlich einer Frau, das ist auch für den Zuschauer zu erkennen¹³⁰), das andere Mal, als der Puppe ein Bein abfällt während Archibaldo sie zum Verbrennen zieht, verweilt die VEI einige Sekunden auf diesem Körperteil. Die fetischisierten Puppenbeine bekräftigen erneut Archibaldos obsessive Beschäftigung mit diesem weiblichen Körperteil. Ferner gibt es ein Spiel mit dem Gesicht

¹²⁸ Vgl. Kapitel 4.2.2.1.

¹²⁹ *EDUC*, S. 60.

¹³⁰ Buñuel gab an, dass die Puppe nur hundert Dollar gekostet und eine minderwertige Qualität gehabt hätte, vgl. *Objects of Desire*, S. 120. Die Idee der Beinprothese in *Tristana* ist durch eben diese Sequenz entstanden, vgl. ebd.

Lavinias – aus einer Nahaufnahme des Gesichts der Puppe wird in der nächsten Ausstellung das Miroslavas.¹³¹ Auch hier, wie schon bei der Filmmusik, wird der Rezipient, analog zum verwirrten Geisteszustand Archibaldos, durcheinandergebracht und nimmt so an dessen Obsession teil.

¹³¹ Vgl. *Découpage*, S. 73.

„L'utilisation de l'écriture automatique,
du rêve par les surréalistes, leur
goût pour la symbolique font que ce sont
sans doute eux qui sont les auteurs de
véritables films psychanalytiques“
(Serge Lebovici, „Psychanalyse et Cinéma“).¹

4.3. *Belle de jour*, süchtig nach Unterwerfung

4.3.1. Medienwechsel

4.3.1.1. Zusammenfassung des Romans

Kessels Roman besteht aus zehn Kapiteln und beginnt mit einem kurzen Prolog. Darin wird geschildert, wie die achtjährige Séverine einen sexuellen Überfall erlebt. Ein im Haus der Eltern tätiger Installateur, „petit, épais“ reißt das Kind an sich, als es ihm erschrocken ausweicht: „Elle sentit contre elle une odeur de gaz, de force. Deux lèvres mal rasées lui brûlèrent le cou.“² Das Mädchen wehrt sich, als das Vergehen sich fortsetzt: „Ses mains, sous la robe, lissèrent le corps doux.“ Nun hört Séverine plötzlich auf, sich zu wehren, sie regt sich nicht mehr und lässt die Tat über sich ergehen, danach: „L'homme la déposa sur le parquet, s'éloigna sans bruit. Sa gouvernante trouva Séverine étendue. On crut qu'elle avait glissé. Elle le crut aussi.“ (*BdJ*, S. 11).

Das erste Kapitel setzt viele Jahre später ein. Sérizy und Séverine machen einen Skiurlaub in der Schweiz. Die junge Frau ist erfüllt mit Liebe und Bewunderung ihrem Gemahl Pierre Sérizy, einem Chirurgen, gegenüber: „Tout ce qu'il faisait était adroit, juste et si aisé“ (*BdJ*, S. 14). Während sie aufs Land hinausfahren, Séverine auf Skiern, von ihrem reitenden Mann gezogen, fühlt sie eine vollkommene Glückseligkeit und Freiheit (vgl. *BdJ*, S. 15). Die ländliche Idylle wird von einem ehelichen Hemmnis überschattet. Séverine lehnt ab, dass ihr Mann ihr nach der sportlichen Betätigung beim Auskleiden hilft:

Au regard de Pierre aussi bien qu'à sa propre gêne elle comprit qu'elle avait apporté trop de vivacité à ce refus et qu'il ne témoignait pas seulement de sa sollicitude.
'Après deux ans de mariage', semblaient dire les yeux de Pierre. (*BdJ*, S. 18).

Diese sexuelle Verklemmtheit Séverines wird weiterhin deutlich an der Begegnung mit Henri Husson, einem neuen Bekannten ihres Mannes, welcher offensichtliches Interesse an Madame Sérizy bekundet. Während dieser unbekümmert von weiblicher Sinnlichkeit redet, sieht er

¹ Lebovici, Serge, „Psychanalyse et Cinéma“, in: *Revue internationale de filmologie* 7/8, 1949, S. 49-55, hier: 49.

² Kessel, Joseph, *Belle de Jour*, Gallimard, 2010, hier: S. 11. Fortan sollen die Zitatangaben aus diesem Buch im Fließtext und abgekürzt mit „*BdJ*“ markiert werden

Séverine unverhohlen an: „Beaucoup plus que les paroles de Husson, cette obstination à les lui dédier provoquait sa gêne“ (*BdJ*, S. 20).

Das zweite Kapitel beginnt mit der Erkrankung Séverines, einer Lungenentzündung, unmittelbar nach ihrer Reise: „La maladie fut d’une violence extrême. Une semaine entière, la jeune femme, lacérée par des ventouses scarifiées, livrée aux morsures des sangsues, haleta sur les berges de la mort“ (*BdJ*, S. 23). Diese Krankheit verändert die Protagonistin. Während ihrer Genesung wird eine ihr bisher unbekannte Empfindung in ihr geboren:

une attente subsistait en elle, vague, tenace et impérieuse qui circonvenait insensiblement l’image de Pierre et glissait par-delà le bloc intangible qu’elle formait vers un horizon inconnu, attente que Séverine ne comprenait pas, qui la troublait et qu’elle ne voulait pas admettre (*BdJ*, S. 25).

Henri Husson schickt Séverine währenddessen mehrere Blumensträuße, doch sie weigert sich, ihn zu empfangen, sie bedankt sich auch nicht bei ihm. Als ihre Freundin Renée sie jedoch vor ihm warnt: „Il n’est que perversité [...] il cultive le dégoût qu’il t’inspire. C’est un délice pour lui. Fais attention, ma chérie, il est dangereux“ (*BdJ*, S. 27), wird in Séverine der Drang geweckt, Husson zu empfangen. Dieser verhält sich erneut indiskret und frivol, doch geht er einen Schritt weiter, indem er sich Séverine physisch nähert:

Soudain, deux mains pesèrent à ses épaules, une haleine avide lui brûla les lèvres. Pendant une fraction incalculable de seconde elle fut stupéfaite du plaisir aigu qui la saisit, mais il fit place aussitôt à un dégoût sans bornes (*BdJ*, S. 29).

Mme Sérizy murmelt: „Non, vous n’êtes pas fait pour le viol“, was Husson sofort zähmt; er entgegnet: „Vous avez raison [...] vous méritez beaucoup mieux que moi“ (*BdJ*, S. 29).

Am nächsten Tag fühlt sich Séverine wieder vollständig genesen. Sie fasst von nun an heimlich den Wunsch, „de s’employer au bonheur de son mari,“ denn sie erkennt nicht nur, dass er der einzig wichtige Mensch in ihrem Leben ist, sondern auch, wie sehr er sie vergöttert (vgl. *BdJ*, S. 37). Dieses Vorhaben wird von einem entscheidenden Umstand getrübt – dem neu erwachten Drang Séverines. Sie wird sich bewusst, dass Pierre ihr körperliches Verlangen nicht zu stillen vermag und dass sie dagegen nie in seine Seele vordringen kann (vgl. *BdJ*, S. 38-39) und das, obwohl sich beide innig lieben. Diese tiefe Verbundenheit ist es, jedoch die sie zusammenhalten wird: „Ils sentirent que leur amour se trouvait au-dessous d’un désaccord où ils n’étaient pour rien“ (*BdJ*, S. 39).

Renée erzählt Séverine, eine gemeinsame Freundin von ihnen ginge regelmäßig ins Bordell (vgl. *BdJ*, S. 43). Séverine reagiert weder mit Verblüffung, noch mit Schock, sie scheint diese Tatsache zu ignorieren:

Elle [Renée] parla longtemps sur ce thème car Séverine ne répondait pas, ce qui poussait Renée à rendre plus épaisse, plus affreuse, la peinture qu'elle faisait pour arracher enfin un cri à ce silence obstiné (*BdJ*, S. 44).

Dies gelingt Renée nicht. Jedoch sieht sie ihre Freundin in der Dunkelheit nicht: „si le crépuscule avait été moins avancé, l'aspect de Séverine eût effrayé son amie“ (*BdJ*, S. 44-45). Diese Erzählung hat Séverine einen tiefen Schrecken versetzt: „La figure froide et comme coincée dans un moule invisible, presque incapable de respirer, les membres lourds [...] Séverine se sentait mourir“ (*BdJ*, S. 45). Als sie zu Hause vor den Spiegel tritt, erkennt sie darin nicht sich, sondern ihr alter Ego:

Ce fut dans le mystère glacé du miroir qu'elle se retrouva. [...] Séverine eut un mouvement pour se détacher de la glace, pour fuir une possession dont elle ne voulait pas. Mais un désir plus fort que tout la retint. [...] Elle n'aurait pu dire pourquoi cela était nécessaire, mais elle sentait qu'il n'y avait pas d'acte plus essentiel, plus urgent que cet examen (*BdJ*, S. 45-46).

Ihr Bedürfnis hängt an Séverine quasi wie ein Fluch, es wird deutlich, dass es für die Protagonistin keinen Weg zurück gibt: „Il lui semblait qu'elle était souillée à jamais et qu'en même temps elle ne pouvait ni ne voulait se laver de cette souillure“ (*BdJ*, S. 47). Sie entschließt sich, Pierre davon zu erzählen, dass sich eine Bekannte von ihnen prostituiert. Als sie erfährt, dass ihr Mann Bordelle vor der Ehe mit ihr kannte, brennt sie darauf, mehr davon zu hören: „Si Séverine avait pratiqué une intoxication quelconque, elle eût pénétré la nature intolérable du sentiment qui fondit sur elle“ (*BdJ*, S. 51). Sie fürchtet, Pierre könne ihre geheimen Gedanken erraten, doch dieser hält ihre Aufregung für einen erneuten Ausdruck ihrer Reinheit (vgl. *BdJ*, S. 52).

Am folgenden Tag begegnet Séverine Husson und drängt ihn dazu, über die gemeinsame Freundin zu sprechen. Dieser schildert seine Bordellbesuche in der Vergangenheit, wo, hinter einer bourgeoisen Fassade „des hommes inconnus dénudent et prennent des femmes esclaves, comme il leur plaît, sans contrôle“ (*BdJ*, S. 54). Er nennt auch zwei Adressen, 42, rue Ruispar und 9 bis, rue Virène, danach geht er weg: „A partir de cet instant les mille mouvements informes qui avaient supplicié Séverine se cristallisèrent en une

ferme obsession“ (*BdJ*, S. 55). Nun erinnert sich Séverine an ein Szenario, welches sie während ihrer Genesung vor ihrem geistigen Auge entworfen hatte:

Un homme dont le visage n'était qu'épais désir la poursuivait dans un quartier sordide. Elle le fuyait, mais de manière à ce qu'il ne la perdît point. [...] Une angoisse, l'attente d'une volupté sans nom. Mais il ne la trouvait pas [...] Il s'en allait. Et Séverine cherchait en vain avec un désespoir déchirant cette brute [...] (*BdJ*, S. 55-56).

Sie ruft ein Taxi und lässt sich in die rue Virène fahren und kehrt doch wieder um (vgl. *BdJ*, S. 56), sie träumt den Traum mit dem sie verfolgenden Mann nochmals, diesmal erhält er das Gesicht eines Klienten, den sie aus dem Freudenhaus der rue Virène herauskommen sah (vgl. *BdJ*, S. 57), dann kehrt sie wieder in die rue Virène zurück; erst bei ihrer vierten Rückkehr tritt sie hinein in das Bordell von Madame Anaïs. Diese „agréable et grande femme blonde“ (ebd.) empfängt Séverine herzlich, umarmt sie, als sie Zweifel zeigt (*BdJ*, vgl. S. 58). Zügig werden Arbeitszeit - von 14 bis 17 Uhr - und das Pseudonym - Belle de Jour - ausgemacht (vgl. ebd.). Was sie in der rue Virène sieht, zeugt von einer „licence bourgeoise“ (*BdJ*, S. 68). Als Séverine sich weigert, mit dem dicken Biedermann M. Adolphe zu verkehren, wird sie von Madame Anaïs schroff zurechtgewiesen, sodass sie erzittert:

Mais ce n'était pas de peur ou de révolte qu'avait frémi le corps de Séverine, c'était d'un sentiment qu'elle découvrait et qui la traversait de part en part, délicieusement, misérablement. [...] Une trouble lueur de reconnaissance parut dans les yeux hautains de Séverine, et pour épuiser jusqu'à sa lie puissante le philtre de l'humiliation, elle obéit. (*BdJ*, S. 71-72).

M. Adolphe ist Séverine zuwider, ja sie stößt ihn sogar weg (vgl. *BdJ*, S. 72). Doch als er sie mit den Worten „J'aime bien rire un peu, mais pas trop avec les traînées de ton espèce“ in ihre Schranken weist, wird sie gefügig: „[...] la même volupté affreuse que celle qu'elle avait connue quelques minutes auparavant, mais plus intense encore, enleva toute force à Séverine“ (*BdJ*, S. 73). Doch die Erregung Séverines hält nicht lange an: „La joie qu'elle avait eue par son abaissement s'était évanouie dès que l'avait touchée celui qui la lui avait donnée“ (*BdJ*, S. 73).

Neben der Scham, die sie nunmehr vor sich selbst empfindet, quält sie eine Sorge: „Séverine avait su que rien ne comptait, dégradation ni épouvante, si ce n'était qu'il lui fallait rentrer avant Pierre et faire en sorte qu'il ne souffrît point“ (*BdJ*, S. 74). Daher ist sie auch von einer „persécution maniaque“ beherrscht, Pierre könne in ihren Zügen ablesen, wo sie gewesen sei und was sie getan habe (vgl. *BdJ*, S. 75). Mit einer „morne surprise“ erkennt die

junge Frau, dass es nicht schwer ist, ihr Geheimnis vor ihrem Gatten zu verstecken (vgl. ebd.). Sie versucht dennoch, gegen ihren Drang anzukämpfen und gleichzeitig Pierre aus dem Weg zu gehen, in dem sie für Ablenkung durch zahlreiche Verabredungen sorgt, doch dieses Manöver misslingt, ihr Sexualtrieb ist stärker als ihr Wille (vgl. *BdJ*, S. 76-77).

Das sechste Kapitel des Romans führt einen zweiten Handlungsstrang ein – das Bordell in Abwesenheit von Séverine. Madame Anaïs äußert im Gespräch mit den Prostituierten Charlotte und Mathilde ihre Hoffnung auf die Rückkehr Belle de Jours (vgl. *BdJ*, S. 79-80) und wird nicht enttäuscht – Séverine erscheint am selben Tag und bittet die Bordellchefin förmlich an, sie wieder bei sich arbeiten zu lassen; dieser Wunsch wird ihr gewährt (vgl. *BdJ*, S. 81-82). Da Séverine alles unternimmt, um Pierre zu meiden - denn es ist unerträglich für sie, solch ein Geheimnis vor ihm zu verbergen, schöpft dieser Verdacht, sie sei in einen anderen verliebt; doch diesen Zweifel kann Séverine mit einer Liebeserklärung wieder lösen: „[...] je ne pourrai jamais aimer que toi [...] Je mourrais pour ton bonheur“ (*BdJ*, S. 89). Währenddessen gewöhnt sich Séverine an das Leben einer Prostituierten, „elle prit de l’agrément à retrouver l’appartement trop chauffé, sa chambre équivoque“ (*BdJ*, S. 90), sie beteiligt sich gern an Gesprächen mit den anderen Frauen und vor allem legt sie ihre große Scheu ab: „Belle de Jour dut ne pas se montrer avare“ (*BdJ*, S. 90-91). Dadurch avanciert sie zu der beliebtesten Prostituierten im Etablissement von Madame Anaïs (vgl. ebd.). Trotz dieser Anpassung, „elle ne connut pas la joie qu’elle avait espérée tout d’abord,“ sie wird „insensible,“ „[s]a pudeur s’était usée, son effroi également“ (ebd.). Nun findet sie also nicht mehr Genuss in ihrer eigenen Erniedrigung, sondern in ihrer bedingungslosen „obéissance“ (vgl. ebd.). Ähnliches Verhalten bringt sie nun auch in der Ehe zutage, indem sie Pierre dient und ihn verehrt:

La propreté, la jeunesse [...] qu’elle avait eues, Séverine les adorait respectueusement en lui. Et plus elle l’aimait, plus elle souffrait de le voir rongé par un tourment qui venait d’elle (*BdJ*, S. 92).

Ihr Leiden scheint nun nur noch verstärkt – eine wahre Triebbefriedigung findet beim Prostituierten nicht statt, die ständige Angst, dass ihr Mann sie entlarvt, wächst (*BdJ*, vgl. S. 93).

Doch plötzlich findet Séverine die langersehnte Befriedigung. In einem betrunkenen Kunden aus dem Arbeitermilieu entdeckt sie den Verfolger aus ihren Träumen: „L’homme de l’impasse, l’homme au cou obscène, l’homme de la berge s’assouvissaient sur elle dans la

personne de celui qui l'écrasait de sa masse, l'écartelait de ses membres nouveaux“ (*BdJ*, S. 94).

Nun spürt sie, dass sie erreicht hat, wonach sie suchte:

Sa joie spirituelle dépassait même la joie physique qui l'avait ébranlée d'un flux à nul autre pareil. Quelque chose justifiait tous les mouvements qui, depuis sa convalescence, avaient eu pour Séverine un aspect de folie répugnante par leur inutilité (*BdJ*, S. 94).

Nach dieser „révélation sensuelle“ gelingt es aber keinem weiteren Kunden, dieselben Gefühle in Belle de Jour auszulösen (vgl. *BdJ*, S. 95). Doch Séverine kommt langsam hinter die geheimen Mechanismen ihres Körpers und ihres Verstandes – André Millot, ein liebenswerter Schriftsteller, sucht das Bordell von Madame Anaïs auf und erwähnt Séverine (vgl. *BdJ*, S. 96-98). Diese lehnt entschieden ab und gibt sich stattdessen einem alten Geschäftsmann hin (vgl. *BdJ*, S. 98-99). Sie begreift, „qu'elle avait repoussé André parce qu'il était de la même classe [...] que Pierre. Avec André, elle eût trompé le mari qu'elle chérissait sans mesure“ (*BdJ*, S. 99). Die Erkenntnis erleichtert Séverine, sie kommt wieder zu sich und repariert die Beziehung zu Pierre: „Ce fut par degrés insensibles qu'elle abandonna son humilité, sa craintive vigilance“ (*BdJ*, S. 100). Nun kehrt auch der eheliche Akt in ihr Leben zurück, jedoch agiert sie „plus maternelle encore qu'auparavant“, denn sie fürchtet, ihre doppelte Existenz durch allzu viel Leidenschaft zu verraten (vgl. *BdJ*, S.101).

Im zwölften Kapitel wird eine neue wichtige Figur eingeführt, Marcel. Der schwächliche junge Mann kommt in Begleitung seines Protegés, eines furchterregenden Schurken, der bei Anaïs das Privileg von unbezahlter Liebe mit ihren Prostituierten genießt (Vgl. *BdJ*, S. 103-105). Letzterer wählt Séverine aus, wird aber von Marcel überstimmt. Séverine ist enttäuscht, sie hätte ihm den gefährlich aussehenden Hippolyte vorgezogen, welcher sie sehr anzieht: „Fascinée, elle ne pouvait détacher son regard de cet homme bronzé qui avait les proportions et la couleur d'une idole (*BdJ*, S. 104). Aber auch Marcel ist seinem Aussehen nach zweifellos ein Gangster:

Ses cheveux luisant d'une pommade lourde, sa cravate chère mais trop vive, ses vêtements excessivement ajustés, le gros diamant enfin qu'il portait à l'annulaire – tout était suspect ainsi que la peau dure et serrée du visage, que les yeux à la fois inquiets et inflexibles (*BdJ*, S. 106).

Trotz ihrer Zweifel an Marcel, erlebt sie mit diesem Mann „un plaisir plus violent que ses pires délices“ (*BdJ*, S. 107). Séverine erfährt, dass Marcel in seinem Milieu „L'Ange“ genannt wird, aber auch „Gueule d'or,“ denn seinen einst in einem Kampf herausgeschlagenen Unterkiefer schmückt nun eine Reihe aus Goldzähnen (vgl. *BdJ*, S. 107) und sein Körper ist

mit Narben übersät (vgl. *BdJ*, S. 109). Séverine beginnt mit der Zeit, starke Gefühle für den jungen Mann zu empfinden (vgl. *BdJ*, S. 108-109).

Aus Liebe zu Pierre beschließt sie „de redresser le cours du destin“, sie sagt Anaïs, sie wolle Marcel nicht mehr empfangen (*BdJ*, S. 113). Dieses Vorhaben erweist sich als unmöglich - Hippolyte lauert ihr vier Tage später in der rue Virène auf und macht ihr durch Drohungen deutlich, dass sie Marcel nicht verschmähen darf (vgl. *BdJ*, S. 113-115). Sehr eingeschüchtert beschließt Séverine, sofort mit Pierre zu verreisen, sagt auch Madame Anaïs Bescheid. Die Reise birgt vollkommenes Glück für das Paar, für Séverine sind es „les plus beaux [jours] de sa vie“ (*BdJ*, S. 116). Doch dieses Idyll findet ein jähes Ende. Séverine wird durch eine Zeitungsannonce des Etablissements in der rue Virène erneut von ihren Gelüsten heimgesucht (vgl. *BdJ*, S. 119). Daher wird sie seit ihrer Rückreise wieder als Prostituierte tätig. Sofort findet sich Marcel bei Anaïs ein. Seine wachsenden Gefühle Séverine gegenüber lassen diese jedoch weniger Wollust empfinden (vgl. *BdJ*, S. 121).

Als Pierre für eine Operation Paris verlassen muss, begibt sie sich auf eine Verabredung mit Marcel und Hippolyte, denn: „Pour ranimer le goût qu'elle avait eu de Marcel, elle avait de plus en plus souvent recours à l'évocation du mystère dangereux dont la vie du jeune homme était enveloppée“ (*BdJ*, ebd.). Da ihre Begleiter „étaient en marge de la société“ (*BdJ*, S. 123), besucht sie mit ihnen ein Lokal, in welchem sich vor allem „zweifelhafte“ Menschen aufhalten. Es gefällt ihr, denn „cette salle avait un caractère fort, viril“ (*BdJ*, S. 124). Danach begeben sich die drei an einen noch viel gefährlicheren Ort – eine Bar, in der Marcel und Hippolyte einer Bande Kokain abnehmen (vgl. *BdJ*, S. 126-128). Dieser kriminelle Charakter des Abends ist ganz nach Séverines Geschmack; sie weigert sich zwar, in Marcells Wohnung zu gehen,

[m]ais comme, enfiévrée par tout ce qu'elle venait de vivre, elle avait de Marcel le plus mordant désir, elle se laissa conduire dans un hôtel borgne voisin et là, dans une chambre ignoble, connut le plus merveilleux plaisir (*BdJ*, S. 128).

Inzwischen wird durch einen weiteren Erzählstrang ein Spitzel eingeführt, der Marcel und Hippolyte vom Wohnort Séverines unterrichtet (vgl. *BdJ*, S. 130). Durch eine Prolepse erfährt der Leser, dass ein Unglück geschehen wird:

S'il avait su le sort que sa ruse préparait au seul être qui lui fût cher en ce monde, Hippolyte qui, pourtant, n'aimait pas le sang, eût tué, avant qu'il ne parlât, le jeune homme blafard qui venait de le renseigner (*BdJ*, ebd.).

Doch bevor die Kriminellen Druck auf Séverine ausüben können, ereignet sich ein anderer Zwischenfall – Henri Husson findet sich bei Madame Anaïs ein (vgl. *BdJ*, S. 131-132). Dieser bleibt eine Stunde lang, redet mit den Dirnen, kostet das Vergnügen aus, Séverine als eine von ihnen zu sehen und will danach fortgehen (vgl. *BdJ*, S. 132-133). Aber Séverine hält ihn auf, sie macht ihm eine Szene, in der sie ihn beschuldigt, sie zu Madame Anaïs gelockt zu haben (vgl. *BdJ*, S. 134). Statt die Lage dazu zu nutzen, sein lang gehegtes Verlangen nach Séverine endlich zu stillen, „[u]ne grande fatigue, mêlée de reconnaissance, de tristesse et de pitié, flétrit son visage“ und Husson verlässt das Freudenhaus (*BdJ*, S. 134-135). Séverine verabschiedet sich nun endgültig von Anaïs und läuft davon (vgl. *BdJ*, S. 135).

Von nun an quält sie eine die Furcht davor, Husson könnte sie bei Sérizy verraten. Obgleich jener nicht die Absicht hat, mit Pierre darüber zu sprechen (vgl. *BdJ*, S. 135), ist Séverine davon überzeugt, dass ihr Geheimnis sehr bald gelüftet wird und lebt fortan in einer ständigen Angst (vgl. *BdJ*, S. 137-142). Das Missverständnis zwischen Husson und Séverine wird nur noch verstärkt – er ruft an um sie zu beruhigen, sie legt den Hörer auf (vgl. *BdJ*, S. 143). Daraufhin erscheint Marcel bei Séverine, zu allem bereit: „Il l’aimait [Séverine] plus encore qu’il ne le croyait, puisqu’il ne pensa plus à lui“ (*BdJ*, S. 144.). In vollkommener Verwirrung darüber, dass Husson Sérizy alles erzählen werde, vertraut sich Séverine Marcel an und schickt ihn fort (vgl. *BdJ*, S. 145).

Als Pierre einen Brief von Husson mit einer Verabredung im square Notre-Dame für denselben Tag erhält, glaubt sich Séverine verloren. Sie sucht Marcel auf und fordert ihn dazu auf, mit ihr in diesen Park zu fahren; der Kriminelle besorgt rasch einen Wagen mitsamt Fahrer (vgl. *BdJ*, S. 148), Séverine erklärt Marcel, dass Husson Sérizy nun alles über sie sagen würde und verspricht, „[s]i tout se passe comme on veut“, bei Marcel zu bleiben (vgl. *BdJ*, S. 149). Kurzzeitig will sie die Unternehmung sein lassen, doch dann sieht sie Husson auf Sérizy zugehen und flüstert Marcel „avec un accent sauvage, comme on lâche un chien qui tue: Va, Marcel“ zu (*BdJ*, S. 150). Sofort läuft Séverine in das auf sie wartende Auto: „Ils écoutèrent. De vagues cris arrivèrent jusqu’à eux. Ils virent des gens se précipiter vers le même point. [...] La rumeur se fit plus dense. Un sergent de ville passa en courant.“ Der Fahrer und sie fahren im Wagen davon (vgl. *BdJ*, ebd.)

In einer Rückblende werden nochmals die Absichten Hussons wiedergegeben: „Il se proposait de jouir de la défaite de cet orgueil obstiné [de Séverine], puis d’abandonner un jeu dont il commençait à concevoir fatigue et honte“ (*BdJ*, S. 151). Als er sich mit Pierre trifft,

beabsichtigt er nicht, ihm etwas Bestimmtes zu erzählen, aber er verspürt eine „l’appréhension d’un indéfinissable danger“ (*BdJ*, S. 151). Im Park angekommen, stürzt Marcel mit einem Messer auf ihn zu; doch auch Pierre ist da, er kommt auf Husson zu und kann ihn mit einer Geste warnen (vgl. *BdJ*, S. 151-152):

D’un mouvement qui n’eût pu être aussi rapide si son instinct aux aguets ne l’y avait point préparé, Husson se retourna, s’effaça. Une lueur étincelante passa devant son visage. Marcel [...] retrouva son équilibre, leva de nouveau son couteau. Mais Pierre s’était jeté en avant. [...] Ce fut lui qui reçut le coup. Il l’atteignit à la tempe (*BdJ*, S. 152).

Durch den Schock, den falschen Mann getroffen zu haben, verliert Marcel kostbare Zeit für die Flucht, Husson hält ihn fest, Menschen laufen herbei (vgl. *BdJ*, S. 152).

Das Dienstmädchen weckt die erschöpfte und verwirrte Séverine mit der Nachricht, Pierre liege im Krankenhaus (Vgl. *BdJ*, S. 155). Ein „innommable frisson“ durchläuft Séverines Körper, wenn sie ihren im Koma liegenden Ehemann ansieht: „où la pitié et l’effroi n’étaient pas seuls en cause et où entraient un sentiment de regret déchirant et aussi, Séverine ne se l’avoua jamais, de la répulsion“ (*BdJ*, 156). Nachdem der Arzt ihr versichert, Sérizy würde überleben, fährt Séverine zu Husson; sie spürt das Verlangen diesen Mann zu sehen, „par qui tout avait commencé, par qui tout avait semblé devoir finir et le seul qui connût tout d’elle“ (vgl. *BdJ*, S. 159). Dieser macht sich selbst nun große Vorwürfe, die er Séverine gegenüber ausdrückt: „Comme vous l’aimiez [Pierre] [...]. Un homme comme moi ne peut savoir cela... Alors, j’ai commis cette erreur. Je n’ai pas prévu à quoi peut pousser un sentiment pareil“ (*BdJ*, S. 160). Er zeigt auch gegenüber der Leidenschaft Marcells Bewunderung und lässt voller Selbsthass verlauten:

Je suis le seul [...] que rien de noble n’ait soutenu. Vous êtes tous trois blessés à mort et j’échappe. Pourquoi? Au nom de quoi? Pour que je puisse recommencer mes petites expériences? (*BdJ*, ebd.)

Husson verbündet sich außerdem mit Séverine, wenn er sie korrigiert – nicht sie allein hätte Marcel geschickt, sondern sie beide seien es gewesen (vgl. ebd.). Als Séverine auf seinem Sofa einschläft, martert ihn sein schlechtes Gewissen: „Il lui effleura les cheveux avec tendresse, alla chercher la couverture la plus moelleuse et l’étendit doucement sur elle comme sur une petite sœur épuisée“ (*BdJ*, S. 161).

Etwas später erfahren Séverine und Husson, dass Pierre aus dem Koma erwacht ist. Jedoch ist er gelähmt, und von nun an widmet sich Séverine ausschließlich ihrem Gatten:

„Séverine ne quitta plus la chambre de Pierre. Jour et nuit elle appartient à ces yeux qui brillèrent comme des fanaux perdus“ (*BdJ*, S. 164). Langsam schreitet die Heilung fort:

D’ailleurs si tout le bas du corps demeurait aussi lâche qu’après l’agression, le torse et les bras exécutaient des mouvements désordonnés, certes, mais satisfaisants. Pierre, en outre, commençait à s’exprimer avec une liberté relative et deux expériences avaient montré qu’il pouvait lire (*BdJ*, S. 165).

Séverine lebt nur noch durch die Hoffnung, ihr Gatte möge genesen, doch rasch holt ihre Vergangenheit der „femme prostituée et meurtrière“ sie ein (*BdJ*, S. 165-166). Ihr Dienstmädchen hat in der Zeitung das Bild des Attentäters Marcel wiedererkannt und will dies der Polizei melden, doch Séverine kann sie für einige Tage aufhalten (vgl. *BdJ*, S. 166-167). Sie ruft Husson zu sich, den sie in Gedanken mittlerweile als „mon complice“ bezeichnet (vgl. *BdJ*, S. 167). Dieser erzählt Séverine, dass die Ermittler in dem Kriminalfall dicht an ihren Fersen seien:

Anais et les autres, d’après les photographies que je n’ai pu éviter, m’ont reconnu également. Le rapprochement s’imposait entre ma visite et votre disparition. Bref, on déduit que Marcel s’est jeté sur moi à cause d’une femme de la maison de rendez-vous (*BdJ*, S. 168).

Außerdem habe man eine Frau am Tatort gesehen und sie mit Belle de Jour in Verbindung gebracht (vgl. ebd.). Marcel aber würde für Séverine schweigen, da ist sich Husson sicher. Er macht ihr begreiflich, dass sie verloren sei, wenn ihr Dienstmädchen aussagt, daher bittet sie diese, erst in einer Woche zur Polizei zu gehen (vgl. *BdJ*, S. 169-170). Vom Arzt Sérizys erfährt die junge Frau, dass der Zustand ihres Gatten sich kaum bessern werde – möglich sei „[q]uelque progrès dans la parole, dans le mouvement du cou, des bras.“ Aber von seinem Becken ab, „la chair est morte“ (*BdJ*, S. 172). Pierre darf nun Zeitungen lesen und interessiert sich selbstverständlich für Belle de Jour: „Il ne pouvait parler beaucoup, mais ces regards expressifs qui, chaque fois qu’il lisait ce nom, allaient à Séverine, suppliciaient la malheureuse“ (*BdJ*, S. 172).

Nun meldet sich Hippolyte bei Séverine und verlangt ein Treffen – die Frau „fut sûre qu’il allait la tuer et une grande paix descendit en elle“ (*BdJ*, S. 173), doch der Kriminelle kommt im Namen von Marcel. Hippolyte sagt Séverine, Marcel wolle sie keinesfalls verraten; er selbst würde es jedoch am liebsten tun, aber „il [Marcel] m’a fait dire qu’alors il racontait les deux hommes qu’il a tués. Il l’aurait fait. Il est nature“ (*BdJ*, S. 173). Ferner erzählt er, Marcel plane einen Gefängnisausbruch und wolle dann mit Séverine zusammenleben (vgl.

BdJ, S. 174). Diese berichtet von der Gewissheit, ihre Dienerin würde sie verraten, womit alles verloren sei; doch Hippolyte verspricht, sich dieser Angelegenheit anzunehmen (vgl. *BdJ*, ebd.).

Séverine findet dennoch keine Ruhe – „cette sécurité dont elle avait si entièrement désespéré, au lieu de l’emplir de joie, creusait en elle une sorte de vide sans forme et sans nom où tout s’affaissait“ (*BdJ*, S. 175). Sie spricht Pierre an und bemerkt

[d]e la gêne... pire, de la honte [...] dans le regard tremblant, enfantin et fidèle, la honte qu’avait Pierre de son corps ruiné, la honte d’avoir à se faire à jamais soigner par elle, par elle qu’il avait si chèrement protégée (*BdJ*, S. 176).

Séverine will nicht weiterhin in der Gewissheit leben, Pierre würde sich als Belästigung, Bürde für sie betrachten und erzählt ihm die Wahrheit über sich (vgl. *BdJ*, S. 176-177). Der Erzähler nennt als mögliche Gründe für ihre Beichte außerdem „le besoin [...] de la confession“ und „l’espoir souterrain d’être pardonnée malgré tout“ und lässt schließlich offen, was die Protagonistin tatsächlich dazu bewog (vgl. *BdJ*, S. 177). Der Roman endet mit den Worten: „Trois ans ont passé. Séverine et Pierre vivent sur une petite plage très douce. Mais depuis qu’elle lui a fait son aveu, Séverine n’a plus entendu la voix de Pierre“ (*BdJ*, S. 177).

4.3.1.2. Rezeption und Forschungsstand

Das Vorwort zu diesem, 1928 erschienen Roman, welchen Joseph Kessel seiner verstorbenen Frau Sandi widmet, beginnt mit dem Satz: „Je n’aime guère les préfaces qui expliquent les livres et il me déplairait singulièrement de paraître m’excuser d’avoir fait celui-ci.“³ Und doch sind die folgenden Sätze eine Rechtfertigung des Autors. Denn die Erstveröffentlichung des Romans in der Zeitschrift *Gringoire* sorgte für scharfe Kritik – man beschuldigte Kessel unter anderem der Pornographie.⁴ Kessel verteidigt den Roman gegen solche Vorwürfe: „Je ne crois pas avoir passé la mesure permise à un écrivain qui ne s’est jamais servi de la luxure pour appâter le lecteur;“ vielmehr meint er, sein Werk sei missverstanden worden:

Il faut savoir mépriser la fausse pudeur, comme on dédaigne le faux goût. Les griefs d’ordre social ne me troublent pas. Mais les méprises dans l’ordre spirituel me

³ Kessel, *Belle de Jour*, S. 9.

⁴ A. Tassel beschreibt die Reaktionen der Leser folgendermaßen: „Malgré les nombreuses lettres de femmes attestant la crédibilité des situations décrites, ce roman provoqua la réprobation de la plus grande partie des lecteurs.“ Vgl. Tassel, Alain, *La création romanesque dans l’œuvre de Joseph Kessel*, Paris (u.a): Harmattan, 1997, S. 211. Yves Courrière schreibt, dass Protestbriefe ‚säckeweise‘ in der *Gringoire*-Redaktion ankamen. Vgl. Courrière, Yves, *Joseph Kessel ou sur la piste du lion*, Paris: Plon, 1986, Bd. 1, S. 404.

touchent. Et c'est pour les dissiper que je me suis décidé à écrire une préface, ce à quoi je ne pensais guère (*BdJ*, S. 9-10).

Kessel lässt wie zufällig einfließen, dass „certains médecins m'ont écrit qu'ils ont connu des Séverine,“ womit er selbstverständlich bestätigt, dass er die Figur der Protagonistin sehr treffend dargestellt habe (*BdJ*, S. 10). Doch der Autor betont, sein Werk sei eben keine „observation pathologique réussie“ welche die Frau als „monstre“ skizziere, sondern der Versuch „de montrer le divorce terrible entre le cœur et la chair, entre un vrai, immense et tendre amour et l'exigence implacable des sens.“ (ebd.) Er sei überzeugt, dass alle Menschen diesen Zwiespalt in sich trügen, betont aber, er habe die Geschilderte bewusst zugespitzt, ihr tragische Züge verliehen, denn: „on prend un cœur malade pour mieux savoir ce qui se cache dans un cœur sain“ (ebd.).⁵ Letztendlich, so Kessel, sei im seinem Roman aber nicht „l'aberration sensuelle de Séverine“ entscheidend, sondern „son amour pour Pierre indépendant de cette aberration“ und dies sei „la tragédie de cet amour“ (*BdJ*, ebd.).

Kessel vereint in diesem psychologischen Roman Elemente des Abenteuerromans,⁶ und einen für sein sonstiges Œuvre singulären Versuch, in die Gedankenwelt einer Frau einzudringen. In der Frühphase seines Schaffens verfasst, scheint der Roman als Kessels „Jugendsünde“ in Vergessenheit geraten zu sein.⁷ Die abwertende Meinung der Leserschaft gegenüber diesem Roman, die der Autor in seinem Vorwort beklagt, setzt sich in der Literaturwissenschaft fort - *Belle de Jour* ist kaum rezipiert, geschweige denn eingehend analysiert worden. Auch der Publikumserfolg war ein geringer – Gallimard ließ lediglich 250.000 Exemplare des Werks drucken.⁸ Michael Wood würdigt als einziger Autor das Werk auf die ihm gebührende Art und Weise, wenn er schreibt:

It is shrewd and intelligent throughout, warmly sympathetic to its troubled heroine, only a touch too dedicated in the end, to the idea of sexuality as a horrible fate and to a melodramatic plotting which guarantees a violent and unhappy end.⁹

⁵ Für Fabrice Parisot ist dies ein Anzeichen dafür, dass Kessel sich damit von den anderen Autoren, die sich dieses Themas bereits angenommen haben, abzugrenzen versuchte; tatsächlich haben Romanciers des Realismus und Naturalismus das Thema Bordell mehr als ausführlich aufgearbeitet. Vgl. Parisot, Fabrice, „Aspects du paratexte Kesselien“, in: *Présence de Kessel: colloque de Nice, 2 - 3 avril 1998*, hg. v. Tassel, Alain. Nizza, 1998, S. 79-90, hier: S. 89.

⁶ Vgl. Tassel, *La création romanesque dans l'œuvre de Joseph Kessel*, S. 305.

⁷ Tassel wirft dem Autor Effekthascherei und Anbiederung bei dem Publikum vor: „Publiés d'abord dans des hebdomadaires [...] destinés à un public amateur d'émotions fortes, *Belle de Jour* et *Le Coup de Grâce* sont marqués par la recherche de l'effet“, ebd., S. 428.

⁸ Courrière, *Joseph Kessel ou sur la piste du lion*, S. 405.

⁹ Wood, Michael, *Belle de Jour*, London: BFI, 2000, S. 28-29.

Jutta Schütz, die sich in ihrem Aufsatz „Vom Ende her gesehen. Funktion der Schlüsse in einigen Romanverfilmungen Buñuels“ mit den Filmen Buñuels beschäftigt, berücksichtigt (wenn auch nur kurz) als eine der wenigen Buñuel-Rezipienten auch den Roman Kessels – sie kritisiert es scharf, indem sie sich auf die Prämissen des Vorwortes stützt:

allzu penetrant wird jede Regung der Figuren vom Erzähler erklärt und kommentiert, allzu moralisierend wird auf die Kluft zwischen „amour“ und „aberration sensuelle“ abgehoben. Wobei übrigens in der Darstellung die „aberration sensuelle“, anders als im Prolog angekündigt, bei weitem mehr Raum einnimmt – ein deutliches Spekulieren auf die Lüsterheit des Publikums.¹⁰

Der Roman beinhaltet tatsächlich eine stark ausgeprägte moralisierende Komponente. Angesichts der Tatsache, dass es darin primär um sexuelle Wünsche, ihre Befriedigung und die Unvereinbarkeit jener mit der ehelichen Treue und Liebe geht, ist jedoch die Behauptung, die Beschreibung von Séverines sexuellen Ausschweifungen sei ein „Spekulieren auf die Lüsterheit des Publikums“ fraglich, denn ohne die Beschreibungen der erotischen Erlebnisse der Protagonistin ist ein Roman mit solcher Thematik schwer vorstellbar.

Jutta Schütz bemerkt außerdem, es sei nicht verwunderlich, dass Buñuel Kessels *Belle de Jour* nicht mochte¹¹ und bezieht sich damit auf dessen Kommentar in der englischen Drehbuchfassung von *Belle de Jour*.¹² Zu einem anderen Zeitpunkt soll Buñuel das Werk als „un poco folletinesca“ beschrieben haben;¹³ in *Mon dernier soupir* äußert sich der gealterte Regisseur noch etwas milder dem Roman gegenüber:

Le roman me semblait assez mélodramatique mais bien construit. Il offrait en outre la possibilité d'introduire en images certaines des rêveries diurnes de Séverine [...] et de préciser le portrait d'une jeune bourgeoise masochiste.¹⁴

Michael Wood hält Buñuels teilweise vorhandene Ablehnung des Romans für Kalkül: „This was a way of distancing himself from his real debt, perhaps, since the novel already contains a good deal of what he turned out to need.“¹⁵ Tatsächlich hat Buñuel, trotz gewichtiger Abweichungen, die entscheidendsten Faktoren von Kessel übernommen.

¹⁰ Schütz, Jutta, „Vom Ende her gesehen,“ in: *Luis Buñuel. Film-Literatur-Intermedialität*, hg. v. Ursula Link-Heer u. Volker Roloff, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1994, S. 208.

¹¹ Schütz, „Vom Ende her gesehen“, S. 208.

¹² Buñuel, Luis *Belle de Jour*, London, 1971, S. 6.

¹³ Wood, *Belle de Jour*, S. 28.

¹⁴ Buñuel, *Mon dernier soupir*, Kapitel „Belle de jour“.

¹⁵ Wood, *Belle de Jour*, S. 28.

Buñuel entschied sich wohl aufgrund seines starken Interesses für die Thematik, das Angebot der Produzentenbrüder Robert und Raymond Hakim anzunehmen und Joseph Kessels unbeliebten Roman zu verfilmen. Dabei war er offenbar nicht einverstanden mit einigen Aspekten des Romans – diese teilweise Unzufriedenheit, der Wunsch zu „korrigieren,“ stellt eine sehr günstige Konstellation für die Adaption dar. Buñuel wollte das Werk durch seine surrealistischen Traumsequenzen vervollständigen und es von seinem melodramatischen Charakter befreien. Interessant im Zusammenhang mit der Verfilmung ist die Tatsache, dass Joseph Kessel als Abenteurer, Verfasser von *Le Lion*, Widerstandskämpfer, Journalist oder als Pate des „Prix Kessel“ im kulturellen Gedächtnis geblieben ist, wohingegen die Leserschaft *Belle de Jour* erfolgreich verdrängt zu haben scheint. Vielleicht war die *décalage* zwischen der öffentlichen Person Joseph Kessel und seinem ‚verschmähten‘ Roman auch ein Aspekt, der Buñuel zu der Adaption bewog.

Der Film *Belle de Jour* genoss im Gegensatz zu seiner Vorlage und trotz der gemischten Reaktionen der Kritiker¹⁶ eine insgesamt gute Rezeption; er erhielt einige Auszeichnungen, darunter den „Goldenen Löwen“ der Filmfestspiele in Venedig, gilt heute als Klassiker der Filmgeschichte und wohl bekanntestes Werk Buñuels. Der Regisseur schrieb über die Rezeption jenes Films etwas zynisch: „*Belle de Jour* fut peut-être le plus gros succès commercial de ma vie, succès que j’attribue aux putains du film plus qu’à mon travail.“¹⁷ Buñuels ohnehin nicht sehr verlässliche Statements zu seinem Œuvre gestalten sich, wie sich zeigen wird, im Fall *Belle de Jour* noch schwieriger. Viel eindeutiger ist dagegen die Meinung Kessels zu dem Film:

Le génie de Buñuel a dépassé de beaucoup tout ce que je pouvais espérer. C’est à la fois le livre, et ce n’est pas le livre. [...] Et quelle beauté formelle des images! Quelle angoisse physique! Et, sous la dureté, la pitié la plus contenue et la plus émouvante (*Découpage*, S. 81).

Der Romancier erkennt im Werk des Regisseurs also ebenso Mitleid für die Protagonistin, von welchem er in seinem Vorwort selbst sprach.

Der Erfolg des Films spiegelt sich auch in seinen zahlreichen wissenschaftlichen Rezeptionen wider. Dabei liegen die Interpretation jedoch sehr weit auseinander und sind

¹⁶ Vgl. Buñuel, Luis, *Belle de Jour, L’Avant-Scène* 206, Paris, 1978, S. 81-82. Die Zitate aus dem Drehbuch werden fortan im Fließtext unter „*Découpage*“ markiert. Für die Filmanalysen wurde die DVD *Belle de Jour*, StudioCanal, 2007, verwendet.

¹⁷ Buñuel, *Mon dernier soupir*, Kapitel „Belle de jour“.

gleichzeitig selten in die Tiefe gehend, zuweilen auch mit groben Fehlern gefüllt.¹⁸ Die bisher wohl ausführlichste Analyse des Films lieferte wohl Michael Wood mit seiner Biografie *Belle de Jour*, sicherlich auch, weil er die literarische Vorlage mit einbezog.¹⁹

4.3.1.3. Erzählstrategien in Roman und Film

Luis Buñuel nimmt in seinem Film einige entscheidende Modifikationen an der *histoire*-Ebene des Romans vor. Die Krankheit Séverines (Catherine Deneuve) und das Erwachen ihrer Lust während der Genesung fehlen, auch das Verschwinden ihres sexuellen Dranges nach Pierres (Jean Sorel) Unfall – stattdessen setzt der Film mit einem erotischen Traum Séverines ein und wird ebenso beendet. Die ‚versuchte Vergewaltigung‘ Hussons (Michel Piccoli) am Krankenbett Séverines fehlt somit ebenfalls.²⁰ Die Träume Séverines, im Buch nur angedeutet, erfahren im Film dagegen eine kapitale Rolle.²¹ Der Übergriff des Handwerkers an ihr als Kind wird, nicht wie im Roman, zu Beginn, sondern an einer späteren Stelle als Erinnerung thematisiert; die Erinnerung an die Verweigerung der Hostie der kleinen Séverine ist eine Hinzufügung Buñuels. Die Klienten Séverines erhalten eine größere Bedeutung in der Diegese des Films als in der des Romans, dabei sind der Gynäkologe und

¹⁸ Vielen Autoren unterlaufen Fehler, die von Unachtsamkeit zeugen – so wird bei Vittoria Borsò aus Séverine „Susana,“ vgl. *Luis Buñuel. Film-Literatur-Intermedialität*, hg. v. Link-Heer, Ursula u. Roloff, Volker, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1994, S. 171.; Husson erhält bei Saskia Baumert den erfundenen Vornamen „Vincent“ (im Gegensatz zum Roman, wo er Henri heißt, wird er im Film stets nur mit „M. Husson“ angesprochen), der Duc beweint in seiner Messe laut Autorin statt seiner Tochter seine Frau – überhaupt ist Baumerts Beschreibung und Deutung des Plots so fehlerhaft, dass man versucht ist zu glauben, sie hätte den Film nur flüchtig geschaut; sie verwechselt gar die Situation der französischen Prostituierten mit jener in Spanien, vgl. Saskia Baumert, *Die Faszination der Blicke bei Buñuel. Surreale Spielformen von ‚La Jirafa‘ bis ‚Cet obscur objet du désir‘*, Berlin: Köster, 2010. S. 278-298. Stephen Forcer mutmaßt, der Elektriker könne Séverines Vater sein (siehe Kapitel 4.4.1.5.), vgl. Forcer, Stephen, „Trust Me, I’m a Director: Sex, Sado-Masochism and Institutionalization in Luis Buñuel’s *Belle de Jour* (1967)“, in: *Studies in European Cinema*, 2004; 1 (1), S. 19-29, hier: S. 24. Auch die Sprache des asiatischen Kunden (er spricht Kalmückisch, die Muttersprache von Iska Khan) wird in der Sekundärliteratur eifrig diskutiert, als sei diese unmöglich nachprüfbar – so spricht Stephen Forcer von „possibly Korean“, vgl. ebd. S. 24, Noëlle de Chambrun von Chinesisch, vgl. Chambrun, Noëlle, „Belle de jour,“ in: *Cinquante couples insolites*, hg. v. Langlois, Gérard, Condé-sur-Noireau: Corlet, 2005, S. 107-110, hier: S. 110, und Charles Chaboud von Japanisch, vgl. „Ce clair objet du désir“, in: *Avant-Scène Cinéma* 492, 2000, S. 94-96, hier: S. 96.

¹⁹ Seine Kollegen tun das nicht, daher kommt es oftmals dazu, dass sie Buñuel Ideen aneignen, welche von Kessel stammen, wie die Wahl des Filmtitels *Belle de Jour*, wie Antoine Philippe schreibt „le titre de Buñuel semble reprendre ironiquement celui de Clair [*Les Belles de nuit*]“, Philippe, Antoine, „Belles de jour et de nuit: Les Destins croisés de René Clair et de Luis Buñuel dans le canon du cinéma“, in: *French Forum*, 32 (3), 2007, S. 139-154, hier: S. 144. Die Schwachstelle Woods dagegen ist die oberflächliche Behandlung der filmtechnischen Verfahren.

²⁰ Im Film versucht Husson im Tennisclub Séverine einen Kuss auf den Hals zu geben, doch diese wehrt energisch ab.

²¹ Diese werden in 4.3.2.3. ausführlich besprochen.

der Asiate bei Buñuel neu,²² ein erotisches Abenteuer mit Mathilde (*BdJ*, S. 85) wird von Buñuel in einen weitaus harmloseren Kuss zwischen Séverine und Anaïs verwandelt. Die Entscheidung zu einer Reise, welche Séverine im Roman antritt, um die Gefühle zu Marcel einzudämmen, trifft im Film der eifersüchtige Pierre – Buñuels Séverine will indes in Paris bleiben.

Buñuel übersetzt die Handlung in die Gegenwart des Filmdrehs. Während Bordelle zur Zeit von Kessels Romangegegenwart legal waren, wurden sie ab 1946 durch das politische Einwirken von Marthe Richard bis zum heutigen Tag verboten. In Buñuels *Belle de Jour* drückt sich das Verbot explizit in Gesprächen Séverines (mit dem Taxifahrer, mit Pierre) aus und implizit durch Anaïs' gereiztes, eiliges Schließen der Vorhänge und das immer brennende elektrische Licht in dem einer kleinbürgerlichen Wohnung gleichenden Bordell. Die Illegalität solcher Etablissements wird bereits mit dem Klingelschild angedeutet, welches zum Schein die Überschrift „Madame Anaïs. Modes“ trägt.

Die größten Unterschiede zwischen Roman und Film zeigen sich jeweils gegen das Ende der Werke – die Episode im Roman, in welcher Séverine in den ‚Untergrund‘ von Paris eintaucht, fehlt im Film, so wie ihre Entscheidung, Husson von Marcel umbringen zu lassen, die Gefahr durch die Polizei, das Dienstmädchen und deren Beseitigung durch Hippolyte. Und schließlich das Ende – Séverines Beichte und Marcells verbitterte Reaktion darauf – im Film *Belle de Jour* ist hiervon keine Spur. Stattdessen hat Séverine in der Adaption keinen Kontakt zu Hippolyte und Marcel außerhalb des Bordells (diese erledigen ihre Kokainabnahme zu zweit), letzterer sucht sie zwar, wie im Roman, in ihrer Wohnung auf, nachdem sie das Bordell, aufgrund der Zusammenkunft mit Husson, für immer verlassen hat. Es ist aber ausschließlich Marcel selbst, der sich dazu entscheidet, Séverine für sich zu gewinnen und Pierre zu erschießen, kurz nach dem Gespräch mit Séverine, direkt vor ihrer Haustür. Die Beziehung des nach dem Attentat von einem Polizisten getöteten Marcells zu Séverine bleibt unentdeckt, einer der Ärzte in Pierres Spital sagt über den Mörder „Il paraît qu’il s’est trompé de cible, ou bien qu’il était fou“ (*Découpage*, S. 77).

²² Buñuel übernimmt M. Adolphe dagegen recht genau, ebenso wie Marcel und Hippolyte, freilich mit einigen Detailänderungen, wie der Nationalität Hippolytes beispielsweise, im Roman ist er Syrer, Buñuel macht aus ihm einen Spanier aus Murcia „para que cantara flamenco“, vgl. *El cine de Luis Buñuel según Luis Buñuel*, hg. v. Pina, Luis Ballabriga, Huesca: *Festival de Cine de Huesca*, 1993, S. 323. Auch der Raubzug der beiden Gauner, bei welchem sie einen Bankangestellten in einem Lift angreifen, ist neu bei Buñuel. Die Angestellte im Bordell und ihre kleine Tochter, die an die junge Séverine erinnert, sind außerdem eine Hinzufügung der Adaption.

Husson agiert bei Buñuel anders als bei Kessel. Während er im Roman sehr verwirrt darüber ist, Séverine im Bordell zu sehen und gar schuldbewusst ihr gegenüber scheint, ist er in der filmischen Adaption wesentlich gefasster und mokiert sich über sie. Auch ist er an keiner Stelle als ‚Komplize‘ Séverines zu betrachten; nach dem Unfall, den Pierre erleidet, ist es Husson, der den Freund vor dessen Schuldbewusstsein Séverine gegenüber befreien möchte, indem er zu ihm geht und ihm (angeblich) alles vom Doppelleben der Gattin erzählt. Ob er es wirklich tut, das wird der Zuschauer nie erfahren, aber durch seine Drohung wird er zu ihrem Feind - denn sie will sich Pierre ungleich ihrem literarischen Vorbild nicht anvertrauen - und keinesfalls zu einem Verbündeten.

Das Ende des Buñuel'schen Films ist ein vollkommen anderes als das Romanende: Séverine tritt etwas ängstlich in den Salon, wo Husson zuvor mit Pierre allein gewesen ist und setzt sich ihrem Gatten schräg gegenüber. Ihr Mann (schwerer verletzt als im Roman, denn er kann nicht sprechen und wohl auch nicht sehen, daher trägt er eine schwarze Brille) sitzt starr in seinem Stuhl, ihm laufen Tränen die Wangen herunter. Sie sieht ihn nochmals an, senkt die Augen, und erhebt sie dann gleich wieder, lächelnd. Pierre ist plötzlich erwacht, er steht aus seinem Rollstuhl auf, das Paar redet unbeschwert miteinander. Während Pierre etwas trinkt, geht Séverine auf den Balkon und schaut herunter – sie sieht einen Landauer vorbeifahren, denselben, welchen sie aus ihren Träumen kennt; dieser fährt aber nicht die Straße entlang, in welcher die Sérizys leben, sondern er durchquert das ebenfalls aus den Traumsequenzen bekannte Waldstück. Nur ist der Wagen nun, statt wie zu Beginn des Films, mit Séverine und Pierre gefüllt, leer. In seiner Adaption befreit Buñuel Séverine also teilweise von ihrer Schuld am Unfall Pierres, durch die Abbildung ihrer Träume wird der Figur ein Vielfaches an Komplexität verliehen. Eine Lösung im Konflikt eheliche Liebe – sexuelle Begierde wird hier nicht gegeben.

An dieser Stelle müssen die Diskursebenen beider Werke verglichen werden. Auffällig ist vor allem, dass die (zumeist) lineare Erzählweise des Romans im Film durch die Einblendung von Séverines Träumen und Erinnerungen durchbrochen wird, „die komplexe Verschmelzung verschiedener Realitätsebenen [wird] zum beherrschenden Prinzip des Films.“²³ Diese abrupten Wechsel zwischen den Sequenzen verleihen dem Film einen episodenhaften Charakter. Ebenfalls sind es Ellipsen, die den Film von seiner Vorlage unterscheiden. Bis auf die Aussparung der Schilderung tatsächlicher sexueller Handlungen,

²³ Schütz, „Vom Ende her gesehen“, S. 208.

sicherlich aufgrund des Dekorums, gibt es keine bedeutungstragenden Auslassungen im Roman. Der Film dagegen ist von der elliptischen Erzählweise geprägt. Das Sehen des Zuschauers wird an vielen Stellen gehemmt – während der literarische Erzähler sehr umschweifend beschreibt und erklärt, verweigert die VEI – um gleich das prominenteste Beispiel des Films zu nennen – den Blick in das Kästchen des asiatischen Kunden, welches summt und von dem Mathilde angewidert ist, Séverine aber erfreut scheint.²⁴ Welche Praktik der Mann von ihr verlangte, wird nicht gezeigt.

Zu nennen wäre außerdem der Fortgang von Charlottes tête-à-tête mit dem Kunden, der sich „professeur“ nennt. Séverine, die die Rolle der Sadistin nicht beherrscht, soll zusehen, wie Charlotte als strenge Marquise ihren Diener, nun „Victor“, bestraft. Zuerst filmt die VEI aus der internen Aurikularisierung, Séverine schaut durch den Spion, danach wird sie von außen gezeigt, dem Rezipienten wird die Sicht auf die Szene verweigert, es herrscht externe Aurikularisierung, gerade dann, als Séverine die Szene zu genießen scheint, sodann unterbricht Anaïs Belle de Jour. Die meisten Träume der Protagonistin enden ebenfalls abrupt, die wichtigste Ellipse stellt wohl das finale Gespräch zwischen Husson und Sérizy dar.²⁵

Diese ‚Lücken‘ in der Geschichte sind es, die Verwirrung beim Rezipienten auslösen, die ihn von seinem Erwartungshorizont trennen. Man muss, entgegen dem Werk Kessels, davon ausgehen, dass Buñuel die Filmsequenzen bewusst und nicht des Anstandes halber jäh abbrechen lässt, zumal die Ellipsen ohnehin nicht immer nur anzügliche Szenen betreffen. Für die meisten Sequenzen gibt es keinen eindeutigen Ausgang, sie regen die Fantasie des Zuschauers an, sind aber nicht vollendet, sondern immer wandelbar.

²⁴ In seiner Biografie schreibt Buñuel: „De toutes les questions inutiles qui m’ont été posées sur mes films, une des plus fréquentes, des plus obsédantes, concerne la petite boîte qu’un client asiatique apporte avec lui [...] Je ne sais combien de fois on nous a demandé, des femmes surtout „Qu’est-ce qu’il y a dans la petite boîte?“ Comme je n’es sais rien, la seule réponse possible est: „Ce que vous voulez,“ vgl. Buñuel, *Mon dernier soupir*, Kapitel „Belle de jour“.

²⁵ Hinzu kommen alle Sequenzen, die abrupt enden und zwischen denen Zeit vergangen ist, wie beispielsweise Séverines Rückkehr ins Bordell, ihr Fernbleiben wird nur durch die Rüge Anaïs’ angedeutet. Was in dem durch die Ellipse entnommenen Zeitraum geschah, wird nicht geklärt. Außerdem nennenswert die Szene, in welcher Séverine vor dem Sich-Prostituieren Pierre aufsucht, sie hat sichtlich Angst, seufzt kläglich „Pierre!“ Das Paar bewegt sich dann aus dem Bild heraus, die Kamera macht eine leichte Rückfahrt. Der Zuschauer kann nur darüber mutmaßen, ob Séverine sich Pierre offenbart, ihn anlügt, oder ob nichts dergleichen gesagt wird (*Découpage*, S. 17). Eine andere Ellipse wird aus ökonomischer Sicht vorgenommen – Hussons Stimme aus dem *off* nennt Séverine die Adresse von Anaïs, „11 Cité Jean de Saumur“ (*Découpage*, S. 15) und in der nächsten Einstellung sehen wir bereits das Straßenschild in Großaufnahme. Wie Séverine dorthin gelangt ist, wird nicht gezeigt.

Im Werk Kessels gibt es einige wenige Analepsen, die vor allem darauf verweisen, dass im Roman etwas geschieht, was niemals von den Figuren vergessen wird²⁶ oder aber, die Vorankündigung eines tragischen Endes.²⁷ Buñuel zeigt dagegen durch einen Rollstuhl, der mitten auf der Straße (zumindest nahe des Hospitals) steht und Pierre wie magisch anzieht, eine Prolepse surrealistischen Charakters – Pierre wird bald durch den Schuss Marcells an den Rollstuhl gekettet sein.²⁸ Durch die surrealistische Züge²⁹ *Belle de Jour*, die eben genannten Traumsequenzen, Ellipsen und Analepsen³⁰ kann der Regisseur sich von Joseph Kessel abgrenzen – er fügt dem Film den Einblick in Träume, als verdrängt scheinende Erinnerungen der Protagonistin hinzu und beendet sein Werk mit einer phantastisch anmutenden Schlusssequenz.

Jutta Schütz schreibt, der Film erzähle „konsequent aus der Sicht der Protagonistin“ – „Dadurch fällt die vermittelnde, wertende Instanz weg, die der Erzähler im Roman repräsentierte.“³¹ Es ist zutreffend, dass der filmische Erzähler weniger wertend ist – die im Roman vorgenommene, sehr ausführliche Psychologisierung der Figuren fehlt in der Verfilmung, sowie die moralisierende Komponente wie die Anspielung auf den Sündenfall.³² Dennoch wechselt Kessel in seiner Erzählung zwischen der Null-Fokalisierung³³ und der internen Fokalisierung, wie die zahlreichen Wahrnehmungen der Diegese aus Séverines Sicht,

²⁶ Bei dem Kuss mit Marcel: „Séverine sentit en même temps la chaleur de sa bouche et le froid du métal. Elle ne devait plus oublier le goût de ce mélange“ (*BdJ*, S. 108).

²⁷ Unter anderem löst der Arztkittel Pierres bei Séverine eine Vorahnung aus: „cette blouse blanche, si blanche qu’elle faisait invinciblement penser au rouge sacré du sang“ (*BdJ*, S. 64). Diese Assoziation deutet an, dass ihr Ehemann zu dem Opfer ihres „martyre“ wird (*BdJ*, S. 170). Siehe auch S. 212.

²⁸ Hier wird Baumert widersprochen, welche die Sequenz anders deutet: „Am Ausgang des Krankenhauses sieht Pierre einen Rollstuhl, der für die Gelähmtheit steht, in der er sich augenblicklich befindet. Er kann seine Frau nicht kontrollieren, hat keine Macht über sie,“ vgl. Baumert, *Die Faszination der Blicke bei Buñuel*, S. 293.

²⁹ Vgl. *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus*, hg. v. Felten, Uta u. Roloff, Volker. Bielefeld: transcript, 2004.

³⁰ Luis Buñuel hat von sich behauptet, sein Leben lang ein Surrealist geblieben zu sein, vgl. Philippe, „Belles de jour et de nuit“, S. 144.

³¹ Schütz, „Vom Ende her gesehen“, S. 208.

³² Dennoch gesteht Buñuels Séverine, als sie mit Husson im Bordell spricht: „Je sais qu’un jour, il faudra que j’expie tout ce que j’ai fait. Mais sans ça, je ne pourrais pas vivre“ (*Découpage*, S. 73).

³³ Welche sich beispielsweise in der Distanz des Erzählers manifestierten Frage „Comment expliquer un tel mouvement?“ äußert, *BdJ*, S. 177.

die Einführung der Figuren induktiv und als Handelnde (vgl. *BdJ*, S. 13-14), ebenso wie die Benutzung der erlebten Rede³⁴ und des inneren Monologs beweisen.³⁵

In *Belle de Jour* gibt es neben der oben genannten externen Aurikularisierung noch einige Abweichungen von der Nullokularisierung. Dazu gehört ein Kameraschwenk auf alle drei Prostituierten von Anaïs, annähernd aus der Perspektive Hippolytes gefilmt, ein Beispiel für die „subjektive Kamera“ (*Découpage*, S. 18), es ist ein Moment, in dem der Kunde alle Frauen begutachtet, der Rezipient nimmt in dieser Einstellung daran teil. Diese Perspektive kann man ebenso bei den Aufnahmen in Autos beobachten – einmal wird aus dem Blickwinkel des Taxifahrers, der Renée und Séverine fährt (*Découpage*, S. 12), ein anderes Mal aus der Perspektive des vor der Polizei fliehenden Marcells (*Découpage*, S. 77) – beide Male haben wir es mit einer kurzen Einstellung der internen Okularisierung und Fokalisierung zu tun, diese Maßnahme dient der Spannungssteigerung. Gleiches trifft für die allerletzte Einstellung des Films zu: Nach einer vorhergehenden Nahaufnahme von der lächelnden Séverine und einem Schnitt sehen wir einen fahrenden Landauer. Gefilmt wird das sich parallel zur Bildfläche bewegende Gefährt aus der Aufsicht-Perspektive bei leichtem Schwenk. Aus den vorhergehenden Träumen Séverines und der sie begleitenden Laute (Galoppieren der Pferde, Glockenläuten)³⁶ wissen wir, dass mit der letzten Einstellung der Blick der Protagonistin wiedergegeben wird. Daher handelt es sich um eine intern fokalisierte Aufnahme, neben der internen Okularisierung kommt noch die interne Aurikularisierung hinzu.

Zu der internen Fokalisierung im Film kann man gelegentlich auch das Voice-over zählen, welches in dieser Form zwei Mal³⁷ in *Belle de Jour* auftritt: In einer Nahaufnahme sieht man Séverine frontal ins Bild laufen, die Kamera in Parallelfahrt – gerade hatte ihr Husson eine Bordelladresse verraten, nun wird seine Stimme wiederholt „Madame Anaïs, 11 Cité Jean de Saumur“ (*Découpage*, S. 15), dann bleibt sie stehen und senkt die Augen. In der

³⁴ „Ce que le geste de Husson lui avait fait un instant éprouver la veille, voici qu'elle le ressentait de nouveau [...] Que Pierre la serrât de ces mains dont elle connaissait la force [...]“, *BdJ*, S. 38.

³⁵ „Ils [Séverine et Pierre] sentirent que leur amour se trouvait au-dessus d'un désaccord où ils n'étaient pour rien. La volupté, songeaient-ils ensemble, n'est qu'une flamme fugitive [...]“, *BdJ*, S. 39. Tassel sieht in diesem narrativen Wechsel ein Scheitern des Romanciers: „Le recours à la focalisation interne, le silence, voire la complaisance du narrateur, les modes de figuration de la relation sadomasochiste, détonnent avec ces dénouements mélodramatiques, conformistes, synonymes de châtement pour les personnages féminins“, vgl. Tassel, *La création romanesque dans l'œuvre de Joseph Kessel*, S. 232-233.

³⁶ S. Kapitel 4.3.3.3.

³⁷ In den Traum- und Erinnerungssequenzen treten ebenfalls solche Stimmen aus dem *off* auf, doch diese stammen nicht von Séverine und tragen nicht zu einer stärkeren Fokalisierung bei.

zweiten Version des Voice-over sieht man die Figur Séverines am Strand, im Urlaub mit Pierre. Sie ist erneut in einer Nahaufnahme zu sehen, nun bewegt sie sich entlang des Bildes; die Kamera filmt die Figur wieder in der Parallelfahrt. Séverine bewegt ihre Lippen nicht, doch wir hören mit ihrer Stimme gesagte Worte an ihren Gatten (*Découpage*, S. 69). Diese Aufnahmen zeugen von einer Nullokularisierung, aber die Stimmen sind homodiegetisch, denn sie sind subjektiv, von Séverine nur gedacht. Laut Schlickers kann „jede Einstellung in der *ocularisation zéro* [...] durch eine „off“-Stimme, also qua *auricularisation*, in eine *ocularisation interne* transponiert werden.“³⁸ Die Nahaufnahmen und Parallelfahrten bekräftigen noch den persönlichen Charakter dieser Einstellungen.

Die insgesamt acht Traum- und Erinnerungssequenzen³⁹ des Films zeigen ebenfalls mittels Nullokularisierung Séverine, wie sie sich selbst in der metadiegetischen Welt sieht, doch sind diese Sequenzen eine subjektive Erinnerung oder Vorstellung und daher ebenfalls intern fokalisiert wie die Einstellungen mit dem Voice-over. Die Flashbacks und Träume des Films sind mit der internen Aurikularisierung ausgestattet. Die Töne, die aus diesen Sequenzen stammen, hört Séverine ganz allein, zuweilen vermischen sich auch die Töne aus den Träumen mit den Tönen der fiktiven Realität. Hinzu kommt, dass bestimmte Geräusche, auf welche in Kapitel 4.3.3.3. eingegangen wird, die Träume Séverines begleiten; sie sind teilweise schon zu hören, bevor die Traumsequenz gezeigt wird und dadurch wird der Charakter der internen Fokalisierung jener Sequenzen noch verstärkt.

Die wohl am stärksten intern fokalisierte Einstellung des Films ist eine Bildüberlagerung nach dem Unfall Pierres. Die Kamera filmt einen linksseitigen Schwenk über eine Häuserfassade, das bourgeoise Domizil Séverines – diese Aufnahme wird von einer zweiten überlagert, diese zeigt in Aufzugfahrt Bäume, welche die Protagonistin aus ihren Träumen vom Wald kennt; im Hintergrund prasselt der Regen. In der nächsten Einstellung sieht man Séverine an ihrem Fenster, es regnet, sie schaut traurig und wischt an der beschlagenen Scheibe. Da die VEI in der vorherigen Einstellung (trotz des Geräusches von Regenprasseln) einen blauen Himmel über den Bäumen zeigt, ist anzunehmen, dass jene

³⁸ Schlickers, *Verfilmtes Erzählen*, S. 151.

³⁹ Die letzte Sequenz wird trotz der Kontroversen um ihren Traumcharakter, welche später noch thematisiert werden sollen, als Traum gewertet.

doppelt belichtete Einstellung das Innenleben Séverines zeigt.⁴⁰ In dieser kurzen Einstellung ist sowohl die Okularisation als auch die Aurilularisation intern.

Die intern fokalisierte Erzählweise in Buñuels Film ist somit also keinesfalls, wie Schütz behauptet, „konsequent,“ sondern vielmehr punktuell. Durch diese ist die Narration des Films weniger wertend und mehrdeutig – statt, wie in Kessels Roman, die Protagonistin zu erklären oder zu bemitleiden; bekommt der Rezipient von Buñuels Film einen kommentarlosen Einblick in einige, zumeist verwirrende Träume Séverines und nimmt durch seine Imaginationskraft selbst aktiv an ihnen Teil. Bei dieser Gegenüberstellung von narrativen Strategien beider Medien ergibt sich das eher seltene Phänomen, dass der Roman die Fantasietätigkeit seines Rezipienten weniger anregt als seine Verfilmung, was sicherlich daran liegt, dass der Film mit Ellipsen, verwirrenden Traum-Dialogen (auf welche noch zurückzukommen sein wird) und abrupten Schnitten den psychologischen Charakter seiner Vorlage durchbricht. Die Figur der Séverine verbleibt bis zum Schluss rätselhaft.⁴¹

Ein weiterer Unterschied zwischen Vorlage und Adaption ist die Tatsache, dass der Film im Gegensatz zum Roman (womöglich anstatt der moralisierenden Komponente) komische Elemente enthält. Man denke an den lusternen Taxifahrer, der sich lebhaft in die Unterhaltung Renées und Séverines über Bordelle einmischt: „Mais je vous demande bien pardon, mesdames, ça [Bordelle] existe“ (*Découpage*, S. 13). Oder die mit dem Humoristen und Komödiendarsteller Francis Blanche besetzte Rolle des M. Adolphe – ein dicklicher, alberner Kerl, ein Bonbonfabrikant, der „J’aime le jambon quand il est bon / Mais j’aime encore mieux / Une belle paire des cuisses“ (*Découpage*, S. 20) singt und Mathilde einen Scherzartikel schenkt. Ebenso komisch ist die Episode mit dem „professeur,“ einem Gynäkologen und masochistischen Klienten, welcher Charlotte während des gemeinsamen Rollenspiels wie ein Lehrer korrigiert: „Pas encore, Charlotte, pas encore!“ und dabei aus seiner Rolle, in der er den Diener einer Marquise spielt, herausfällt (*Découpage*, S. 59). Später wird seine Triebhaftigkeit *ad absurdum* geführt, als er ein Tintenfass verlangt (*Découpage*, S.60) Ähnlich wird der ‚ehrenwerte‘ Duc im Traum Séverines, mit seiner eleganten Ausdrucksweise und seinem schönen Schloss der Lächerlichkeit preisgegeben, indem er ein feierliches Zeremoniell, welches in Wirklichkeit eine Ode an Nekrophilie und

⁴⁰ Michael Wood deutet diese Einstellung schlicht als Darstellung von „time passes“, vgl. Wood, *Belle de Jour*, S. 59.

⁴¹ Ein Voice-over ihrer Stimme, das erklingt, während sie am Strand spaziert, bestätigt dies: „Il y a tant de choses que je voudrais comprendre“, *Découpage*, S. 69.

Inzucht ist, feiert und dabei Séverine für Geld die Rolle seiner toten Tochter spielen lässt. Anschließend onaniert er unter dem ‚Grab‘ Séverines und brüllt seinen, sicherlich vorher dazu trainierten, Diener an, er wolle nicht gestört werden: „Allez au diable, avec vos chats!“ (*Découpage*, S. 62).⁴² Der Zynismus Hussons birgt viel Ironie, beispielsweise wenn er auf Renées Frage, ob er sich langweile erwidert: „On ne s’ennuie jamais, dans un bar... Ce n’est pas comme dans les églises où on reste seul avec son âme!“ (*Découpage*, S. 10). Auch sein Vorschlag, Séverine solle von dem Geld, welches er ihr als Prostituierte gibt, für Pierre Schokolade kaufen (*Découpage*, S. 73), lädt den Zuschauer zum Schmunzeln ein. Ebenso komisch sind Marcells Kommentare von Séverines Körper, die von „Dommage que t’en as que deux...“ zu ihren Brüsten bis zu „Ah, merde! J’aime pas ça! Rhabille-toi!“ (*Découpage*, S. 68) – als Reaktion auf einen Leberfleck – reichen. Diese Elemente vervollständigen den ambivalenten Charakter des Buñuel’schen Films und setzten ihn von dem ernsten Charakter seiner Vorlage ab. Auch bei dieser filmischen Adaption des Regisseurs handelt es sich also um eine „transformierende Bearbeitung.“

4.3.1.5. Kessels Frauendarstellung

In Kessels Roman wirkt Séverine durch die Verwendung des allwissenden Erzählers und den psychologischen Charakter des Romans keineswegs geheimnisvoll, denn all ihre Gedanken, Ängste und Wünsche werden uns im Detail dargelegt und größtenteils auch erläutert. Es werden keine konkreten Beschreibungen von Séverines Aussehen (Haarfarbe, Augenfarbe) angegeben. Der Darstellung ihres Körpers wird dagegen mehr Bedeutung beigemessen. Im Bordell betrachten Madame Anaïs, Mathilde und Charlotte die nackte Séverine:

Quelle que fût l’habitude professionnelle des femmes qui entouraient Séverine, elles étaient émues étrangement et comme gênées. Ce corps étroit, sain et dur, avait quelque chose de trop virginal, de trop racé (*BdJ*, S. 83).

Was ihr Gesicht betrifft, so scheint es durch Anstrengung seine ‚Makel‘ zu offenbaren: „Ainsi s’accusaient des défauts qui, dans l’animation, demeuraient peu sensibles: le menton trop carré, les pommettes saillantes“ (*BdJ*, S. 13), doch diese Züge sind es, die Pierre an seiner Frau bewundert (vgl. *BdJ*, ebd.). Séverine dagegen scheint ihren Mann hübscher zu finden als sich selbst, wenn sie, in Anlehnung an das Tierreich, wo das Männchen oft über die

⁴² Buñuel war durch die Zensur gezwungen, die vorangestellte blasphemische Messe selbst zu kürzen, vgl. *Mon dernier soupir*, Kapitel „Belle de jour“.

auffälliger Physiognomie verfügt als das Weibchen, sagt „Tu sais bien que de nous deux tu es de beaucoup le plus beau“ (*BdJ*, S. 17).⁴³

Des Öfteren vergleicht der Erzähler Séverine mit einer Jungfrau: „Pierre, ayant dénoué ses bras, avait trouvé les yeux de Séverine toujours vierges“ (*BdJ*, S. 33), auch nachdem sie beginnt, sich zu prostituieren, kann sie sich eine Form von Unschuld bewahren: „Le secret de son corps vivait seul alors comme ces fleurs singulières qui s’ouvrent pour quelques instants et reviennent ensuite à leur repos virginal“ (*BdJ*, S. 101). Ferner erscheint Kessels Séverine Pierre gegenüber als Mutterfigur: „Il n’y eut plus en elle qu’une tendresse infinie, quelque chose de vaste et de maternel où semblait fondre son cœur“ (*BdJ*, S. 31). Aber auch können diese Rollen vertauscht werden, wenn Pierre ihr voller Fürsorge gesteht: „C’est toi qui est mon enfant“ (*BdJ*, S. 37).

Entsprechend ihrer äußerlichen Beschreibung im Roman macht Séverine ihr Befinden stets von ihrer Körperlichkeit abhängig – sie fühlt eine Art Freiheit auf Skiern (vgl. *BdJ*, S. 15), ihre Genesung von der Lungenentzündung macht ihr bewusst, wie wundervoll ihr eigener Körper ist und wie wohl sie sich in ihm fühlt:

Il était si précieux, si vaste et abondant! Séverine croyait percevoir le suave murmure du sang qui le nourrissait. Elle mesurait chaque jour la crue de ses forces avec une sensualité profonde (*BdJ*, S. 24).

Diese Beziehung zum eigenen athletischen Körper ist es, der die Unbeschwertheit des Wesens ausmacht:

l’éducation surtout physique que Séverine avait reçue, la santé habituelle de son corps, son équilibre parfait, une propension naturelle au calme et à la joie, tout l’incitait à ne pas s’interroger (*BdJ*, S. 35).

Jene körperliche Gesundheit und Unbeschwertheit wird bei Kessel mit der etwas stereotypisierten Auffassung von der lebendigen, sportlichen, disziplinierten Frau, die wenig für intellektuelle Belange übrig hat verknüpft – den Versuch, in die geistige Welt Pierres einzudringen, wagt Séverine nicht: „La culture, les facultés, l’envie, lui faisaient défaut pour joindre une activité dont elle n’avait jamais eu le souci“ (*BdJ*, S. 37). Sie nimmt daher eine demütige Haltung gegenüber Pierre und seinen Kollegen ein:

⁴³ Ein weiterer Vergleich mit einem Tier findet statt, wenn der Erzähler „l’instinct de la conservation“ Séverines beschreibt, namentlich, wenn es darum geht, ihr Geheimnis vor Pierre zu verstecken, vgl. *BdJ*, S. 86.

Elle était très peu sensible aux émotions intellectuelles, mais de ce groupe se dégageait une telle ardeur de connaître, tant de santé morale et tout cela convergeait si visiblement vers Pierre, que Séverine n'osa l'appeler (*BdJ*, S. 63-64).

Ähnlich demütig ist ihre Beziehung zur körperlichen Liebe, diese findet nur aus dem Wunsch statt, Pierre glücklich zu machen: „Pour elle, comme à l'ordinaire, elle n'avait eu que la joie innocente de le sentir heureux par elle“ (*BdJ*, S. 33). Séverine neu entdeckte sexuelle Lust vermag Pierre nie zu stillen:

Que Pierre la serrât de ces mains dont elle connaissait la force, de ces membres sur lesquels elle avait tant de fois vu courir des muscles fiers, et sans doute, sûrement, elle plierait sous la joie qu'il suppliait d'elle. Mais au moment où il la saisissait, Séverine surprit une lueur de gratitude sur son visage. Une fois encore, elle se laissa prendre avec un sentiment maternel (*BdJ*, S. 38).

Die Dankbarkeit, Fürsorge und Gutmütigkeit Pierres lassen sich also nicht mit Séverines Sehnsüchten vereinbaren und lösen nur Muttergefühle in ihr aus.

Henri Husson bestärkt Séverine auch in ihrer Entscheidung, sich zu prostituieren, indem er die Vorgänge im Bordell als „pire ou meilleur qu'un viol“ (*BdJ*, S. 54) beschreibt – mit dieser Brutalität erweckt er in ihr Wunsch, dorthin zu gehen. Séverines sexueller Drang wird als Droge beschrieben (vgl. *BdJ*, S. 51) und mit der Spielsucht verglichen (vgl. *BdJ*, S. 77), letztendlich ist es „l'abominable et dissolvante exigence,“ welche die junge Frau verfolgt (*BdJ*, S. 81) – schließlich riskiert sie sogar ihr Leben, als sie nach der Rückkehr aus dem Urlaub sofort zu Anaïs eilt, obwohl sie aus diesem aufgrund der Drohungen Hippolytes geflohen war.

An Séverines Liebe zu Pierre lässt der Erzähler jedoch nie Zweifel entstehen. Die Unvereinbarkeit von Liebe und Sexualität wird folgendermaßen erklärt:

Dès qu'elle avait franchi le seuil de Mme Anaïs, l'image de Pierre s'évanouissait. C'était la marque efficace de son amour pour lui. Et ce fut cet amour qui, par la souffrance intolérable qu'il lui infligeait, poussa Séverine chez Mme Anaïs non plus trois fois par semaine, mais chaque jour (*BdJ*, S. 93).

Daher fühlt sich Séverine auch nicht als Betrügerin sondern eher als Büßerin: „Jamais elle ne s'était sentie plus entièrement, ni plus purement à Pierre que lorsqu'elle revenait de la rue Virène exorcisée (*BdJ*, S. 101).

Doch weder bei dem Betrug Pierres mit den Klienten, noch mit Arbeitskollegin Mathilde, die sie selbst verführt, erfährt sie wahre Befriedigung: „Elle se rappelait avec dégoût le contact passif de Mathilde, les larmes de cette malheureuse, son respect dont elle ne

voulait point et qui la rendait presque démente“ (*BdJ*, S. 85). Die scheinbare Lösung ihres Triebes findet somit nicht statt, sie ist durch die rohe Umgangsweise der Bordellbesucher mit ihr kurzzeitig erregt, aber mehr nicht. Schlimmer noch – je tiefer die junge Frau in den Sog der Prostitution gerät, desto verzweifelter wird sie:

La prostitution quotidienne ne lui apportait que lassitude et détresse. Elle en sortait pour retrouver l’angoisse de son mari. Brisée par des chocs si constants, Séverine se demanda [...] si le froid de la Seine la retiendrait longtemps encore d’achever la geste qu’elle avait une fois ébauché (*BdJ*, S. 93).

Diese Prostitution wird damit zum „martyre jusque-là gratuit“ (ebd.), Séverine ist demnach so unglücklich in ihrer Situation als liebende Ehefrau und Hure, dass sie es erwägt, sich umzubringen.

Diese Darstellung dieser Frau führt dazu, dass der Leser mit ihr Mitleid bekommt, schließlich wird sie als Kranke dargestellt, die ihren Sexualtrieb nicht steuern oder einstellen kann. Auch Husson zeigt sich am Ende des Romans mitverantwortlich an ihrem Leid, und sogar Hippolyte bedauert sie (vgl. *BdJ*, S. 175), trotz der Tatsache, dass Marcel ihretwegen ins Gefängnis kommt. Echtes Vergnügen spürt erst, als sie sich einem Arbeiter der Markthallen hingibt:

Et Séverine, reconnaissant tout à coup cette grossière fureur, cette luxure bestiale, gémit elle ne savait de quel gémissément. Ce n’était plus un désir policé, minutieux, qui s’assouvissait sur elle, c’était celui de la trinité dont la poursuite l’avait jetée dans ce lit. [...] Séverine fut parcourue d’une onde qu’elle ne connaissait point (*BdJ*, S. 94).

Es sind die ‚einfachen‘ Männer, die sich gesellschaftlich und physisch am weitesten von dem Gatten entfernen, die sie erregen können. Ebenso wie der Mann, der sich in ihrer Kindheit an ihr verging. Wie sie sich eingesteht, sucht sie im Bordell nach „cette joie bestiale, admirable“, etwas in ihr sie will „être rompu, soumis, dompté sans appel, pour que sa chair s’épanouît“ (*BdJ*, S. 99) und, wie es an späterer Stelle im Roman heißt, „les sens de Séverine [...] voulaient le silence, la hâte et la brutalité“ (*BdJ*, S. 106).

Die Halbwelt, in die Séverine von Marcel eingeführt wird, fasziniert sie: „Ce qui la tenait en suspens dans un sensuel bien-être c’était la somme de ces vies inconnues suspectes, affranchies [...] qui agissait sur elle comme un philtre massif“ (*BdJ*, S. 125). Im Grunde ist Séverine in ihrer Ausschweifung Husson sehr ähnlich und als sie sich in ihrem Empfangszimmer bei Madame Anaïs gegenüberstehen, spüren sie eine Art Verbundenheit: „Un instant Séverine et lui se regardèrent comme deux pauvres bêtes soumises à un mal incurable qu’elles ne compranaient pas“ (*BdJ*, S. 134-135). In der Beziehung zu Marcel findet

sie also für eine Weile uneingeschränkte Erfüllung. Doch als sich Emotionen in die Beziehung mischen, verblasst das Verlangen und damit ist ihre Lust im Prinzip unstillbar, denn sie kann sie niemals mit der Liebe vereinen. Das Schicksal holt die junge Frau ein, als sie endlich die sexuelle Erfüllung gefunden hat, nach der sie strebte. Die Ironie ihres Schicksals ist, dass Séverine es selbst ist, die Pierre, ihren geliebten Mann, kastriert, ihn durch Lähmung impotent macht durch denjenigen, bei welchem sie die größte sexuelle Lust empfand. Damit verschwindet auch ihr eigenes Verlangen und findet keine weitere Erwähnung im Roman.

Kessel vereint in Séverines Figur die stereotype Dualität der Frau, Engel und Hure. Vor ihrer Krankheit ist sie die keusche, makellose Gattin, nach der Genesung ist sie die teuflische Prostituierte, zu einem Mord bereit.⁴⁴ Durch die selbst verschuldete Invalidität des Gatten und die Unterstützung von Husson und Hippolyte konvertiert sie wieder zu der ergebenen, treuen Dienerin und Pflegerin des kranken Ehemanns. Diese Stereotypisierung stellt auch Parisot fest, wenn er Kessels Absicht mit *Belle de Jour* als

révéler la complexité du personnage féminin et universel de Séverine afin que tout lecteur puisse lire en elle l'archétype de la femme partagée entre son essence amoureuse et ses sens langoureux⁴⁵

beschreibt. So lässt Kessel tatsächlich keine anderen weiblichen Figuren zu, welche das dargestellte Bild trüben oder anzweifeln lassen könnten. Das Frauengeschlecht wird durchweg als schwach dargestellt, als etwas dümmlich⁴⁶ und geschwätzig.⁴⁷ Im Bordell tauschen Séverine und Anaïs einen Blick aus, der sie verbindet: „Ce regard était une craintive plainte sexuelle“ (*BdJ*, S. 68). Madame Anaïs ist wie Séverine bemitleidenswert, ausgestattet „avec la patience inusable des créatures à demi cloîtrées“ (*BdJ*, S. 80).

Dabei ist Séverines Weg vorherbestimmt, wie es an vielen Stellen deutlich wird. Als sie beispielsweise von Hippolyte bedroht wird, ist sie entsetzt von der Fatalität in ihrem Leben: „La frayeur qui fit trembler Séverine venait moins encore de la situation où elle se trouvait que de la marche inflexible d'une destinée qu'elle avait cru façonner à sa guise“ (*BdJ*, S. 114). Die Strafe für ihre Ausschweifungen ist, wie all die anderen Begebenheiten des Romans, Teil von Séverines Schicksal, auch wenn sie auf mildernde Umstände plädieren darf:

⁴⁴ Nicht nur stiftet sie Marcel zum Mord an Husson an, sie zieht sogar in Erwägung, ihre Dienerin töten zu lassen, falls diese sie an die Polizei verraten sollte, doch Husson hält sie von diesem Vorhaben ab (vgl. *BdJ*, S. 169-170).

⁴⁵ Parisot, „Aspects du paratexte Kesselien“, S. 90.

⁴⁶ „Ainsi qu'à la plupart des femmes, l'ironie déplaisait à Mme Anaïs“ (*BdJ*, S. 96).

⁴⁷ So plappert Renée, „vive, toute en mouvements en éclats de voix“ ohne Unterlass (vg. *BdJ*, S. 18), auch Mathilde ist sehr offen und erzählt Séverine sofort ihr Privatleben (vgl. *BdJ*, S. 84).

„Un châtement écrasant allait l’atteindre pour une faute qu’elle avait commise sans doute mais à la façon dont on glisse lorsque le vertige ébranle une tête fragile“ (*BdJ*, S. 138). Laut Schütz ist es „bezeichnend“, dass mit Séverines Trieben „auch eine Faszination durch die Welt des Verbrechens einhergeht“, somit wird „ihre Sinnlichkeit selbst [...] als eine Art Verbrechen dargestellt, wenn auch als eines, dessen sie sich nicht erwehren kann.“⁴⁸ Daher sei, so Schütz, auch nicht verwunderlich, dass Séverine am Romanende nicht sterben muss, denn sie erfährt „durch die dramatischen Ereignisse eine Art Katharsis [...], die sie von ihren Trieben heilt. Als Pierres Pfliegerin büßt sie für den Sündenfall.“⁴⁹

Der Erzähler entwickelt zwar eine Sympathie und Mitleid für seine Protagonistin, zeigt jedoch anhand dieser psychologischen Studie, dass, trotz der offensichtlichen Existenz des Wunsches nach sexueller Befreiung, sich dieser im Bund der Ehe nicht ausleben lässt. Wenn also keine Leidenschaft zwischen Ehepartnern existiert, dann trägt die Frau hierfür die Verantwortung. Ihre Sexsucht treibt Séverine in die Kriminalität, verschuldet die Verstümmelung der einzigen Person, die ihr im Leben etwas bedeutet, das Verlangen löst sich dann von selbst auf und lässt eine ewig Büßende zurück. Kessel stellt in seinem Roman somit eine einseitige, streng patriarchische Ordnung dar, die zwar stark erschüttert, aber am Ende wiederhergestellt wird.

4.3.1.6. Buñuels Frauendarstellung

Die filmische Darstellung der Séverine, welche durch die surrealistischen Traumsequenzen an Komplexität gewinnt und die ihr eine geheimnisvolle Aura verleihen, bildet einen entscheidenden Unterschied zur Vorlage. Die oben beschriebene athletische Komponente von Kessels Séverine fällt bei Buñuel weg, auch ihre geistige Unterlegenheit Pierre gegenüber – stattdessen ist seine Séverine weit entfernt von sportlicher Disziplin⁵⁰ und geistiger Beschränktheit, wie ihr Auftreten in der Gesellschaft und auch ihr fantasiereiches Traumleben beweisen.⁵¹ Die gesellschaftliche Stellung der Frau hatte sich in den rund vierzig Jahren, welche zwischen beiden Werken liegen, verbessert – der Film entstand nur ein Jahr vor der

⁴⁸ Schütz, „Vom Ende her gesehen“, S. 207.

⁴⁹ Ebd., S. 207-208.

⁵⁰ Schließlich stellt Henriette im Tennisclub gegenüber Séverine fest: „On ne te voit plus très souvent ici“, *Découpage*, S. 15.

⁵¹ Buñuels Pierre jedoch – entgegen seinem Kessleschen Pendant - lässt Séverine seine geistige Überlegenheit spüren - im Skiurlaub, als sie sagt, sie wolle sich von einem Magnetiseur einschläfern lassen, entgegnet er: „Un magnétiseur n’est pas un hypnotiseur, ma chère! Ils provoquent les levers de soleil. Les hypnotiseurs, eux vous font descendre au caveau“, *Découpage*, S. 10.

68-Bewegung; auch hatte des Spanier Buñuel die gesellschaftliche Stellung der französischen Frau im Gegensatz zu der seines Heimatlandes als ziemlich frei betrachtet.⁵²

Buñuel gibt die beinahe platonische Beziehung Séverines zu Pierre sehr ähnlich wie Kessel wieder. Ebenso wie in der literarischen Vorlage findet Séverine ihre Lust im Bordell, bei Männern, welche ihr gesellschaftlich unterlegen sind, wie M. Adolphe oder Marcel. Aber Buñuel löst Kessels strikte Einteilung der Partner in ‚begehrenswert‘ und ‚unmöglich‘ auf. In Séverines Träumen kommen durchaus ‚gleichrangige‘ Männer vor – Pierre ist Bestrafender und Voyeur, Husson darf ihr sogar etwas näher kommen,⁵³ auch der ihr gesellschaftlich überlegene Duc nimmt Teil an ihren Phantasmen. Bei diesen Träumen kommt es nicht zum Akt selbst, doch ihr anzüglicher Charakter ist ganz deutlich. In der fiktiven Realität empfindet sie nicht nur Vergnügen mit dem brutalen Asiaten,⁵⁴ mit Marcel scheint das Bündnis zärtlich, innig, fast schon monogam, dennoch bleibt er für sie mysteriös.⁵⁵

Ein wesentlicher Unterschied ist die Darstellung der kindlichen Vergewaltigung in beiden Werken.⁵⁶ Bei Kessel erleidet die Kleine einen Schock und fällt anschließend in Ohnmacht, der Arbeiter hat sie fest in seiner Gewalt; bei Buñuel könnte sich das Kind losreißen – aus dem *off* ertönt die nach ihr suchende Stimme der Mutter; ein Schrei des Kindes würde genügen, der Mann wäre entlarvt, doch nichts passiert. Stattdessen sitzt das Mädchen auf dem Schoß eines Mannes mit Arbeitsoverall, vermutlich eines Handwerkers, wie in Kessels Roman, und hat einen friedlich-genüßlichen Gesichtsausdruck, während es die Liebkosung geschehen lässt. So scheint Séverine, im Gegensatz zu ihrem literarischen Pendant, durch dieses kindliche Ereignis weniger traumatisiert. Damit im Zusammenhang steht der anti-religiöse Aspekt - die Erinnerung Séverines an die Verweigerung der Hostie ist eine Spitze gegen die katholische Kirche.⁵⁷ Séverine erkennt offenbar schon als kleines Mädchen, dass sich Lust und Glauben nicht vereinbaren lassen und verzichtet auf Letzteres. Sie zeigt sich, wie schon in der vorherigen Erinnerung an den Handwerker, trotzig, stur, hört

⁵² Er kam 1925 nach Paris und war unter anderem erstaunt von „la possibilité pour un homme et une femme de vivre ensemble sans la bénédiction du mariage“, Buñuel, *Mon dernier soupir*, Kapitel „Belle de jour.“

⁵³ Wenngleich der Zuschauer nie wissen wird, was genau er und sie unter dem sich wild schüttelnden Tisch machen.

⁵⁴ Das blutige Tuch wird meinst als Indiz der Sodomie gedeutet, vgl. Chambrun, „Belle de jour“, S. 108.

⁵⁵ Sie gesteht, dass sie Angst vor ihm hat: „Tu me fais peur!“ *Découpage*, S. 69.

⁵⁶ Vgl. Nathalie Debroise, „Du bonheur d’être putain: De Buñuel à Blier,“ in: *Le machisme à l’écran*, hg.v. Puaux, Françoise, Conde-sur-Noireau: Corlet, 2001, S. 39-48, hier: S. 41.

⁵⁷ Ebenso sind Hussons Bemerkung über die Langeweile in der Kirche (siehe S. 228) und das Zeremoniell des Ducs als Parodie der Religion anzumerken.

nicht auf Autoritäten wie die Mutter und den Priester. Diese kindische Gebaren bringt Séverine auch als Erwachsene an den Tag – der Blumenstrauß Hussons passt ihr nicht, sie lässt ihn mitsamt Vase fallen, sie spürt ein inneres Verlangen, ein Aufbegehren, das sie nicht steuern kann, also wirft sie einen Flakon im Bad um.

Eine Gemeinsamkeit beider Séverines ist ihre Einsamkeit und die Tatsache, dass Pierre das Einzige ist, was sie auf der Welt haben.⁵⁸ In beiden Werken scheinen weder Renée, noch Mathilde, Charlotte oder Anaïs wahre Vertraute dieser Figuren zu werden und andere, über Oberflächliches hinausgehende Kontakte zu Familien und Freunden werden nicht thematisiert. Im Roman vernimmt Séverine während ihrer Krankheit kurzzeitig „la sèche silhouette de sa mère“ (*BdJ*, S. 23), ansonsten erinnert sie sich nur an „un destin aisé, assuré, mesuré. Des parents qu’elle avait toujours vus à travers des gouvernantes, des années de pension en Angleterre“ (*BdJ*, S. 25); im Film bleibt die familiäre Situation Séverines gänzlich ohne Erwähnung.

In der Tatsache, dass Séverine kein erotisches Vergnügen mit Pierre empfindet, ist erneut ein Unterschied zu Kessel zu verzeichnen. Kessels Pierre scheint trotz seines ‚Saubermann-Images‘ eine Schwäche für Unordnung und Geheimnisse zu hegen; so beschwert er sich über ein zu reinliches Lokal „Ni ombre, ni secret dessein, c’est-à-dire pas de vie“ (*BdJ*, S. 16). Er scheint sich unbewusst zu der geheimnisvollen Seite Séverines hingezogen zu fühlen, vielleicht erregt ihn ihre Ablehnung sogar: „Pierre eut peur de la violence qui serra le visage de sa femme“ (*BdJ*, S. 21). Er wird als makelloser, idealer Mann dargestellt, in seiner Liebe zu allen Opfern bereit:

Ainsi que tous les hommes délicats et forts lorsqu’ils aiment, il était fait de telle sorte que le moindre soin de Séverine à son égard lui apparaissait comme une faute commise par lui envers elle (*BdJ*, S. 37).

Doch Kessels Séverine kann entweder lieben oder sexuell aktiv sein, nicht beides gleichzeitig. Liebe ist für sie heilig, unantastbar, und sexuell sie ist vorgeprägt durch ihr Kindheitstrauma, welches sie an Männer aus der Unterschicht bindet und zwingt, körperliches Vergnügen im Bordell zu suchen.

In der Buñuel’schen Version ist Séverine weniger durch ihr Inneres als durch äußere, und nicht zuletzt gesellschaftliche, Umstände daran gehindert ein ‚normales‘ Sexualleben zu führen. Dass sie Pierre im Grunde sexuell attraktiv findet, beweisen ihre Träume. Doch der

⁵⁸ Bei Kessel heißt es: „elle avait Pierre, elle n’avait même que lui au monde“ (*BdJ*, S. 25). Im Film, in dem ersten Traum Séverines, sagt diese zu Pierre: „Je n’ai que toi au monde“ (*Découpage*, S. 8).

Dr. Sérizy der filmischen Adaption ist ein Biedermann, kalt, das Gesicht meist regungslos, ein langweiliger Workaholic,⁵⁹ der seine Frau belehrt, am liebsten auf Latein.⁶⁰ Der Zuschauer tut sich zuweilen schwer damit, zu glauben, dass Séverine diesen Mann überhaupt lieben kann, auch wenn sie selbst davon überzeugt ist.⁶¹ Vielmehr, so müssen wir annehmen, liebt sie ihn eher als Vaterersatz, Beschützer, treuen Freund. Wenn sie ihm den Inhalt ihrer erotischen Träume wiedergäbe, wäre er sicherlich schockiert und angewidert von ihr. Zwar sagt Séverine zu Marcel, Liebe und Sex seien „deux choses bien distinctes“ (*Découpage*, S. 72), doch dass ihr Ehemann demselben Stand angehört wie sie, ist ihr im Gegensatz zu der Protagonistin der literarischen Vorlage völlig gleich – sie lehnt Husson wohl auch nicht deshalb ab, weil er auch wie sie ein Bourgeois ist, sondern viel eher daher, weil sie aus demselben bürgerlichem Anstand nicht mit dem Freund ihres Mannes schlafen kann. Also könnte sie theoretisch Lust in Ehe und im gleichen sozialen Stand genießen – doch ersteres bleibt ihr aufgrund von Pierres Person verwehrt, die Verkörperung dessen durch Jean Sorel von den Autoren der Sekundärliteratur abschätzig als „boy-scout“⁶² oder „aussi sexy qu’une blouse d’hôpital“⁶³ beschrieben wird. Und letzteres wird von der Gesellschaft, an deren Schranken sie gebunden ist, tabuisiert.

Ein weiterer Faktor, der mit der Darstellung Pierres und der Aufhebung der Beschränkung von Séverines Sexualobjekt zusammenhängt, entfernt die filmisch dargestellte Sexualität von der literarischen – die Romanze Séverines mit Marcel. Im Roman ist er ein kriminelles Ungeheuer, das Séverine sehr ergeben ist, und dem gegenüber auch sie starke Gefühle verspürt; doch mit der Zeit lässt ihr Interesse nach und er wird zum Instrument, dessen die Arztgattin sich bedient. Im Film bekommt Marcel durch die attraktive Verkörperung von Pierre Clementi einen Sexappeal, der Jean Sorels Pierre fehlt. Die einzigen erotischen Szenen, die bei *Belle de Jour* angedeutet werden, sind die zwei zwischen Séverine

⁵⁹ Buñuel fügt zwei Andeutungen betreffend Pierres Arbeitseifer hinzu, welche bei Kessel fehlen – als Séverine nach ihrem ersten Tag im Bordell nicht zum Dinner mit Freunden ausgehen will, bleibt auch Pierre daheim, um zu arbeiten (im Roman geht er allein zu der Verabredung, vgl. *BdJ*, S. 75.) Die Reise, die das Paar antritt, will Séverine beenden, da sie sich nach Paris (und damit nach dem Bordell und Marcel) sehnt, Pierre hält sie nicht auf: „On partira demain. D’ailleurs, il faut que je rentre,“ *Découpage*, S. 69.

⁶⁰ Zu ersten Belehrung vgl. Anm. 51, die zweite folgt in der Aufklärung Séverines über Bordelle – auch hier kann der Arzt seinen Lehrer-Ton nicht ablegen und fügt eine lateinische Sentenz hinzu: „Semen retentum venenum est“, *Découpage*, S. 14.

⁶¹ Während das Paar im Urlaub am Strand spaziert, ertönt Séverines Stimme als Voice-over: „Ce que j’éprouve pour toi n’a rien à voir avec le plaisir. Je ne te demande pas de me croire, mais jamais je ne me suis sentie aussi proche de toi“, *Découpage*, S. 69.

⁶² Wood, *Belle de Jour*, S. 21.

⁶³ Chambrun, „Belle de jour“, S. 109.

und Marcel, sie sind zum Zusammentreffen zweier Vertrauter, gar Verliebter stilisiert und ähneln keiner käuflichen Dienstleistung. Nach dem *tête-à-tête* mit ihrem neuen Kunden ist Séverine glücklich und ergriffen: „Regarde ma main: elle tremble encore“ (*Découpage*, S. 69), im Urlaub mit Pierre sehnt sie sich zurück nach Paris, wohl seinetwegen – was die anschließende Sequenz beweist, als sie nach ihrer Rückkehr ins Bordell aufgeregt aufspringt, weil Anaïs verkündet, Marcel sei gekommen, um sie zu sehen. Sie liebt ihren Mann, aber es ist nicht ausgeschlossen, dass sie Marcel ebenfalls liebt, wenn auch etwas weniger. Eine Gemeinsamkeit in der Darstellung Marcells gibt es zwischen den Werken dennoch – seine grenzenlose, wahnsinnige Liebe zu Séverine, auch hier haben wir es also mit einer *amour fou* zu tun.

Eine Andeutung darauf, dass die Vereinigung von sexueller Lust und platonischer Liebe bei Séverine trotz allem stattfinden kann, findet in der Szene statt, in welcher sie selbst zu Pierre ins Bett steigt und die, in welcher sie ausgelassen mit ihm lacht. Die Relation mit Marcel scheint sie und ihren Gatten einander näher gebracht zu haben. Séverine ergreift erstmalig selbst die Initiative bei Pierre, etwas, das er schmerzlich vermisste. Außerdem würde ihre Aussage, sie träume seit seiner Verletzung nicht mehr (*Découpage*, S. 80, es bleibt anzuzweifeln, ob dies eine zuverlässige Aussage ist) dafür sprechen, dass sie mit ihren sexuellen und emotionalen Empfindungen endlich im Reinen ist.

Alles in allem liegt der Unterschied der beiden Werke darin, dass der Romancier die Möglichkeit, dass sexuelles Begehren außerhalb der Ehe existiert, an einem radikalen Beispiel verdeutlicht um schlussendlich dieses Konzept scheitern und das weibliche Begehren abklingen zu lassen. Währenddessen interpretiert Buñuel den Dualismus Liebe – Sex ohne auf den Topos Schuld und Sühne der Frau zurückzugreifen. Das Unbewusste, die Liebe und der Sex vermischen sich, und eine eindeutige Lösung zwischen diesen Entitäten ist nicht gegeben. Die Gesellschaft, die versucht, Sexualität zu normieren und in Schranken zu weisen, bleibt als einzige Verantwortliche zurück.

Nach Carrières Aussagen haben er und Buñuel versucht, weibliche Phantasmen abzubilden,⁶⁴ damit stellen sie sich gegen die Kessel'sche Heilige-Hure-Dualität. Dieser Anspruch wird in der Sekundärliteratur stark kritisiert, bedienten sich viele Elemente des Films misogynen Muster. Unter anderem merken einige Autoren an, das „Wecken“ Séverines aus ihrem ersten Traum, welches von Pierre unternommen wird, geschehe aus der dominant-

⁶⁴ Vgl. Interview auf der DVD *Belle de Jour*.

männlichen Perspektive und die Wirklichkeit würde somit zu einer Männerdomäne erklärt.⁶⁵ Dagegen spricht, dass auch Renée Séverine aus einem (nicht gezeigten) Traum erweckt (*Découpage*, S. 13).

Außerdem wird kritisiert, der Film bediene sich männlicher Phantasmen - Harmony Wu erklärt, dass im Film *Belle de Jour* eher das Gegenteil von Carrières Aussage der Fall ist: „To interpret such fantasies as Séverine’s as revealing all women’s „true“ desire to be raped is to engage in vulgarly reductive and misogynist Freudianism.“⁶⁶ Séverine ist mit all ihren männlichen Kontakten tatsächlich devot, sie genießt sexuelle Spielformen, die heutzutage als ‚Bondage‘, ‚Discipline‘ und ‚Submission‘ bezeichnet werden. Wenn auch mit Genuss, nimmt sie die dem Mann untergeordnete, masochistische Rolle ein und wird im Eheleben zum unschuldigen Kind stilisiert. Auch entschuldigt sie sich ständig bei Pierre (Vgl. *Découpage*, S. 8, 9, 17, 69). Unterwerfung und Schmerz erregen sie, nie träumt sie davon, selbst dominant aufzutreten. Dennoch muss diese Darstellung durchaus kein Zeichen einer unterdrückten Weiblichkeit sein – Wu selbst sieht darin, dass Séverine „gets *pleasure* on a system that tends to erase woman’s pleasure“⁶⁷ einen Bruch im patriarchischen System Buñuels.⁶⁸ Ob ihre Phantasmen letztendlich ‚weiblich‘ sind, oder nicht, kann mit Bestimmtheit niemand beantworten, die Behauptung, dass diese ausschließlich ‚männlicher‘ Natur seien, wird in der vorliegenden Arbeit jedoch zurückgewiesen.

Es ist zudem notwendig davon ausgehen, dass Unterwerfung ebenfalls eine Art von Kontrolle darstellen kann. So ist Husson Séverine unterlegen, obschon er sie sexuell nötigt und sie dann bloßstellt. Da er sie nie besitzen kann, ist er ihr stets ergeben. Und obwohl er sie im Bordell als anstandslos beschimpft, sagt sie ihm ehrlich, dass ihre Leidenschaft lebensnotwendig für sie sei und erhebt sich somit über ihn. Auch über Marcel hat Séverine Macht, sie zeigt, dass sie außerhalb des Bettes weder physisch noch psychisch von ihm

⁶⁵ Vgl. Sandro, Paul: „Textuality of the Subject in Belle de jour,“ in: *Sub-stance: A Review of Theory and Literary Criticism*, 1980; 9 (26), S. 43-56, hier: S. 50 und Wiles, Mary M.: „French Folie: Memory and Madness in Buñuel’s Belle de jour,“ in: *Paroles Gelées*, UCLA French Studies, 1998; 16 (2), S. 101-118, hier: S. 102. In diesem Zusammenhang ist die Charakterisierung Hussons von Peter W. Evans interessant, der ihn als Verführer, Sadist und Manipulator des Films enttarnt. Vgl. dazu: Evans, Peter W.: „Myth and Ritual in Belle de jour“, in: *Luis Buñuel: A Symposium*, hg. v. Rees, Margaret A., Leeds: Trinity & All Saints’ Coll., 1983, S. 89-102.

⁶⁶ Wu, Harmony, „Unraveling Entanglements of Sex, Narrative, Sound, and Gender: The Discreet Charm of Belle de jour,“ in: *Luis Buñuel’s The Discreet Charm of the Bourgeoisie*, hg. v. Kinder, Marsha, Cambridge UP, 1999, S. 111-140; hier S. 125.

⁶⁷ Wu, „Unraveling Entanglements of Sex, Narrative, Sound, and Gender,“ S. 125.

⁶⁸ Das Argument, alle patriarchischen Systeme wollten per se weibliche Lust auslöschen, ist streitbar.

erziehen lässt.⁶⁹ Einmal geht eine sexuelle Annäherung (neben der zu Pierre) von Séverine aus – als sie versucht, Anaïs zum Abschied küssen, welche sie vorher selbst einmal, an ihrem ersten Tag im Bordell, auf den Mund geküsst hatte. Sie zieht sie am Becken zu sich heran. Als Anaïs sich abwendet, küsst sie sie am Hals. Belle de Jour hat ihre Zaghaftheit abgelegt und verlässt das Etablissement mit mehr Sicherheit und Wissen um sich selbst.

Betrachtet man die anderen Frauenfiguren im Film, so muss man feststellen, dass sie allesamt weniger Unabhängigkeit besitzen als Séverine – Charlotte und Mathilde erfüllen die stereotypen Rollen der gefügigen Huren,⁷⁰ Madame Anaïs, trotz all ihrer Anmut, die nicht so recht zu einer Zuhälterin passt, ist dennoch hoffnungslos Hippolyte ausgeliefert, wie Charlotte erklärt: „quand il est fauché, pour monsieur, c’est gratis“ (*Découpage*, S. 65). Pallas gesteht Husson „je rêve de vous quelquefois“ (*Découpage*, S. 72), während die Jungfräulichkeit ihrer Tochter unter den Kunden bereits als heiße Ware gehandelt wird.⁷¹ Renée hat, wozu ihr Husson bizzarerweise ein Kompliment macht, Narben an den Handgelenken – dies deutet Selbstzerstörung an.⁷² Überhaupt scheint diese Frau desillusioniert und sexuell frustriert, sie gesteht „Déjà, avec un homme qu’on aime bien, il y a des moments désagréables“ (*Découpage*, S. 13), für Husson hat sie nur ein müdes „oh, tu m’ennuies!“ (*Découpage*, S. 10) übrig und obwohl sie eine Affäre mit ihm hat, umschreibt sie ihn, als Antwort auf Séverines „Il est bizarre,“ als „Pire que ça!“ (*Découpage*, S. 12).

Dennoch zeigt Buñuel auch, wie ausgelassen die Frauen bei Anaïs agieren können, sie rauchen, trinken und spielen Karten; die einst so schüchterne Séverine erscheint nach Eingewöhnung bei Madame Anaïs entspannt und ständig mit einer Zigarette im Mund. Die Möglichkeiten der körperlichen und geistigen Ausgelassenheit sind auch in Buñuels Kosmos gegeben, nur wissen nicht viele sie zu nutzen. Harmony Wu schreibt diesbezüglich:

So if *Belle de Jour* does not provide a vision of a feminist *alternative* to female sexuality under patriarchy, the film does release a desiring mechanism from within the system that could potentially disrupt the whole order [...]⁷³

⁶⁹ Sie hat genügend Kontrolle, um den impulsiven und stets gewaltbereiten Marcel davon abzuhalten, sie zu schlagen. Sie fürchtet sie sich wohl, genau wie im Roman, mehr davor, dass ihr Mann die Male sehen und Verdacht schöpfen könnte, als vor dem Schmerz selbst.

⁷⁰ Sie erfüllen gehorsam ihre Dienste und weigern sich nie (mit Ausnahme des asiatischen Kunden) wie Belle de Jour es tut; Mathilde versorgt ihren arbeitsunfähigen Verlobten, der von ihrer Arbeit weiß.

⁷¹ Während der Asiate in die Offensive geht und das Mädchen anfasst, fragt Hippolyte die Mutter: „Est-ce qu’on put déjà l’embrasser?“ (*Découpage*, S. 66).

⁷² Vgl. Wood, *Belle de Jour*, S. 20.

⁷³ Wu, „Unraveling Entanglements of Sex, Narrative, Sound, and Gender,“ S. 125.

Ähnlich wie Wu ist Schütz der Überzeugung, dass Buñuel in *Belle de Jour*, wie in sehr vielen seiner Filme, die bürgerliche Ordnung, die Überlegenheit des Mannes, „zerstört.“⁷⁴ Zwar erfülle Séverine „am Ende ein [...] traditionelle[s], auf den Mann ausgerichtete[s] Rollenklischee,“ doch sie bleibe „undurchschaubar“ und somit fände eine „Verkehrung“ von „männlichem Wunschdenken“ statt.⁷⁵ Damit wolle der Regisseur „das behagliche, zufriedene Zurücklehnen im Kinosessel verhindern.“⁷⁶ Die Figur Séverines bei Buñuel ist im Gegensatz zur stereotypen Darstellung Kessels tatsächlich nicht nur individualisiert, sondern wird auch von einer Strafe des patriarchischen Systems bewahrt. Das leicht angedeutete Lächeln der letzten Einstellung beweist, dass Séverine sich niemals vollkommen fügen wird, auch wenn sie die nun die Pflegerin Pierres ist, dazu ist sie durch ihr Unterbewusstsein viel zu unabhängig von allen Konventionen.

Des Weiteren muss die Schuldfrage beachtet werden. Kessels Séverine ist zweifelsohne schuld an der Verletzung und Lähmung ihres Mannes. Sie war bereit, ihren Geliebten als Mörder des Freundes ihres Mannes zu engagieren, nur um zu vermeiden, dass die Wahrheit über sie herauskäme. Dass Marcel versehentlich ihren Gatten erwischt, ist Teil ihres Schicksals – verdammt zu sein für ihre geheimen Gelüste. Sie beichtet ihrem Mann alles und büßt nun, indem sie ihn an sein Lebensende pflegt, ihre Strafe ist, dass er niemals wieder mit ihr spricht.

Auf Buñuels Séverine lastet auch eine Schuld, sie hätte ahnen können, dass der gewaltbereite Marcel etwas unternehmen würde, doch sein Abschied von ihr war nicht eindeutig. Dagegen ist ein Vielfaches der Schuld auf Husson verschoben – ungleich Kessels Husson, der, obwohl Séverine ihn töten lassen wollte, zu ihrem Komplizen und guten Freund wird, ist Buñuels Husson intrigant, bösartig und nachtragend. Er genießt es, Séverine zu erniedrigen und schreckt auch nicht davor zurück, die Gesundheit Pierres zu gefährden, indem er ihn (möglicherweise) mit der Wahrheit über seine Ehefrau konfrontiert.

Ein wichtiger Faktor im Vergleich der Frauenrollen ist der filmische Schluss. Buñuel selbst hat, so schreibt er, für diesen keine plausible Lösung:

⁷⁴ Vgl. Schütz, „Vom Ende her gesehen,“ S. 214.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Ebd.

No hay dos finales, sino un final ambiguo. Yo no lo entiendo. Esto indica falta de certidumbre mía. Es el momento en que no sé que hacer, tengo varias soluciones y no me decido por ninguna.⁷⁷

Wenn man beachtet, wie präzise der Regisseur stets gearbeitet hat, wie er nichts in seinen Filmen dem Zufall überlassen konnte,⁷⁸ so kommen begründete Zweifel an seiner Behauptung auf.⁷⁹ Trotz der Kontroverse in der Sekundärliteratur⁸⁰ gibt es zwei klare Möglichkeiten für das Filmende. Einerseits kann man alle Sequenzen ab Séverines erstem (oder auch zweitem, oder gar drittem) Besuch im Bordell als weitere Träume sehen, als Ausleben von Fantasien und deren möglichen Konsequenzen. Das Ende mit dem gesunden Pierre wäre somit eine Rückkehr zur filmischen Realität, mit dem Verweis darauf, dass Träume einen beträchtlichen Teil in Séverines Leben einnehmen, ohne jedoch, dass sie sie auszuleben wagt. Pierre wiederholt die Frage, mit welcher er seine Frau aus ihrem ersten Traum geweckt hatte, „A quoi penses-tu, Séverine?“⁸¹, das heißt, die Rezipienten werden an den Beginn des Films erinnert.⁸¹ Die anderen, bereits als solche identifizierten, Traumsequenzen würden als „Traum im Traum“ fungieren, eine Technik, der sich Buñuel auch in *Le charme discret de la bourgeoisie* bedient. Der Regisseur selbst jedoch lehnt diese Interpretationsweise ab.⁸²

Andererseits kann man die Endsequenz als Séverines erneutes Abdriften in eine Traumwelt sehen – sie weigert sich, zu akzeptieren, dass ihre große Liebe durch die Hand ihres Geliebten auf immer gelähmt sein würde und träumt davon, alles sei wie zuvor, Marcel

⁷⁷ *El cine de Luis Buñuel según Luis Buñuel*, S. 232.

⁷⁸ Vgl. Wood, *Belle de Jour*, S. 70.

⁷⁹ Schütz beschreibt treffend den Effekt, den das Filmende auslöst - „die ‚Unordnung‘ [wird] auf die Spitze getrieben, indem die Wahrnehmung des Zuschauers in Frage gestellt, destabilisiert und damit die Doppelbödigkeit jeglicher Realität zum Ausdruck gebracht wird,“ in: „Vom Ende her gesehen,“ S. 209-210.

⁸⁰ Es existieren zahlreiche Versionen zur Deutung des sehr unkonventionellen Filmendes. So nimmt Laurie Urraro an, dass Séverine ihre Phantasmen durch die Prostitution ausgelebt habe und am Ende von diesen befreit würde. Vgl. Urraro, Laurie L., „Las aportaciones bestiales en cuatro películas de Buñuel,“ ; in: *Monographic Review/Revista Monográfica* 20, 2004, S. 173-184, hier: S. 177. Die vorletzte Einstellung mit dem Landauer beweist jedoch, dass die Träume niemals enden, auch ist eine ‚Befreiung‘ von ihnen nicht notwendig, denn sie wurden nie als Last empfunden. Ähnlich wie Urraro sieht es de Chambrun, jedoch radikaler: „Séverine, aigrie, sa beauté perdue, finira dévote et tyrannique,“ s. Chambrun, „Belle de jour“, S. 110. Dies könnte ein Kommentar zum Roman, keinesfalls zum Film *Belle de Jour* darstellen. Philippe interpretiert die letzte Sequenz, in welcher Séverine ihren Mann nach dem Gespräch mit Husson aufsucht, als seinen realen Tod und seine Genesung in Séverines Traum. Vgl. Philippe, „Belle de jour et de nuit,“ S. 150. Bei diesem Ende würde Buñuel mit seiner Protagonistin noch viel härter ins Gericht gehen als Kessel es tat; der Tod Pierres passt nicht zu dem ironisch-phantastischen Charakter des Films. Forcer sieht das Ende als den Traum Pierres: „while Pierre does not literally die, he does suffer the abstracted death of his previous self, the loss of the able-bodied surgeon and husband he was before. This in turn induces a fantasy of the life and self he wants to recover, the domesticity and marriage he enjoyed with Belle before he was disabled“, Forcer, „Trust Me, I'm a Director,“ S. 28. In Anbetracht der gesamten filmischen Diegese – der internen weibliche Fokalisierung, der Träume Séverines, der Technik, die in diese einleitet (s. Kapitel 4.3.3.) ist dieses Ende auszuschließen.

⁸¹ Vgl. Sandro, „Textuality of the Subject in Belle de jour“, S. 52.

⁸² Auch die Duc-Sequenz ist laut Buñuel kein Traum. Vgl. *Objects of desire*, S. 187-188.

hätte nichts getan, Husson nichts gesagt, der nächste Urlaub stünde an. Der Schluss bildet somit eine letzte Traumsequenz, die gerade erst beginnt, als der Film aufgehört.

In beiden Fällen ist die Schuldfrage bei Buñuel gegenüber Kessel relativiert. Das Recht darauf, ihre Leidenschaften auszuleben, wird Séverine letztendlich verwehrt, doch anstatt wie Kessel, die Frau selbst dafür zu bestrafen, lässt Buñuel das Ende offen und betont damit die Verantwortung, die auf der Gesellschaft lastet.

4.3.2. Intermediale Bezüge

4.3.2.1. Literatur, Malerei und Film bei Buñuel⁸³

Der etwas ungewohnt anmutenden Landauer des *fin de siècle* (und mit ihm die Lakaien und das Duell) in Buñuels Film könnte als Anspielung auf die um 1900 geschriebenen Romane, *Le journal d'une femme de chambre* und *La femme et le pantin*⁸⁴ interpretiert werden, welche Buñuel 1963 und 1977 verfilmt hat, womit er nicht nur autoreferentiell agieren, sondern auch auf *Cet obscur objet du désir*, den er lange Zeit zu verfilmen gedachte, vorausweisen würde. Diese Elemente existieren nur in den Träumen Séverines und scheinen zu ihrem großbürgerlichen, eleganten, kapriziösen und verträumten Wesen zu passen.

Beim Stricken erinnert abwechselnd Mathilde mit ihrem roten Haar und ihrer Pose, ebenso wie Séverine in der letzten Sequenz mit ihrem weißen Kragen, an Jan Vermeers „Die Spitzenklöpplerin“ (1669/70), ein Gemälde, deren Buñuel bereits in *Un chien andalou* zeigte. Buñuel scheint sich teilweise über die Prostituierten zu mokieren, wenn er sie beim Stricken im Bordell darstellt, zu fromm und häuslich wirken sie, die sinnliche Mathilde ebenso wie die durchtriebene Séverine. In der finalen Sequenz ist Letztere zwar die treue und devote Pflegerin ihres kranken Gatten, doch mag man ihr diese Rolle, nach alledem, was man sie tun und träumen sah, kaum glauben. Die Gegenüberstellung mit Vermeers Gemälde betont einerseits die Vielschichtigkeit der Charaktere, andererseits wird mit dieser Referenz auf Vermeers Œuvre verwiesen – seine bürgerlichen Arrangements bergen nicht selten eine frivole Komponente, wie sie beispielsweise bei „Herr und Dame beim Wein“ (1658-1660)

⁸³ Intermediale Beziehungen zur Literatur (außer zu psychoanalytischen Schriften, die weiter unten beschrieben werden) oder anderen Fremdmedien sind in Kessels Roman kaum vorhanden. Ausnahmen bilden punktuell angewendete Elemente von Transmedialität - die Thematisierung von (religiöser) Buße (vgl. Anm. 32, und S. 231) und der Bezug zum Heilige-Hure-Konzept, welche zuvor bereits besprochen wurden, s. Kapitel 4.3.1.5. Auch eine intramediale Erwähnung ist gegeben mit William Shakespeares *Hamlet*, welche dazu dient, Séverines kulturelles Unwissen zu betonen, vgl. *BdJ*, S. 22; siehe S. 229-230.

⁸⁴ Vgl. Wood, *Belle de Jour*, S. 42-43 und *Objects of desire*, S. 190.

deutlich wird. Der intramediale Bezug zu *Chien andalou* erinnert ferner an die erotische Szene des Films.

Michael Wood stellt fest, dass Buñuel mit einer Einstellung aus der Traumsequenz, wo Pierre und Husson Séverine mit Schlamm bewerfen, nämlich als die beiden Männer auf dem Feld beten und im Hintergrund Glocken zu hören sind, das Gemälde Jean-François Millets, „L'Angélu“, parodistisch aufgreift.⁸⁵ Das Angelusgebet, für welches die Bauern Millets (im Gemälde eine Frau und ein Mann) nach getaner Arbeit über einem Korb mit Kartoffeln ihre Köpfe verneigen, scheint hier wieder Séverines Unglauben zu bestätigen, schließlich beten in dieser Traumsequenz keine Frömmel. Auch Hussons bereits erwähnte atheistisch-mokierende Haltung könnte mit dieser Malerei-Referenz bekräftigt werden.

Die an einen Baum gefesselte Séverine mit ihrer blutigen Schläfe scheint Frida Kahlos Gemälde „La columna rota“ (1944) entlehnt. Mit dem Bezug zu dem Autoporträt Kahlos wird ein Œuvre des Schmerzes und Leidens hervorgerufen. So wie Kahlo ihre körperlichen Entstellungen durch die Verletzungen bei einem Verkehrsunfall bildlich darstellte, verweist Buñuel auf Séverines inneren Schmerz. Die Kugel, die sie traf, ist metaphorisch zu sehen – Husson begehrt Séverine, ist erzürnt, dass er sie nicht haben kann und noch erzürnter, dass sie sich anderen hingibt und jene Schwäche wird von ihm genutzt, um Pierre zu schaden – sie trifft jedoch vielmehr Séverine selbst, denn sie hat sich nicht nur des Betruges zu verantworten sondern letztlich auch, wenn wir den Traum als Vorgriff betrachten, der Schussverletzungen Pierres.

Der Film vollzieht mit dem Auftreten der Gangster Marcel und Hippolyte einen strukturellen Wandel, die bourgeoise Szenerie trifft nun auf die Unterwelt. Eingeläutet wird dies durch den ersten Auftritt Hippolytes – er kauft einem Straßenverkäufer die „New York Herald Tribune“ ab, eine Situation, die sehr wohl als Rekurrenz auf die bekannte Szene in *À bout de souffle* angesehen werden kann.⁸⁶ Somit wird eine Nähe zum berühmten Godard-Film aufgebaut und gleichzeitig das Element des Gangsterfilm-Genres unterstrichen. Eine weitere intramediale Anspielung ist gegeben, wenn Husson Séverines biederes schwarzes Kleid mit weißem Kragen mit einer „collégienne précoce“ vergleicht und damit Deneuves ersten Film,

⁸⁵ Vgl. Wood, *Belle de Jour*, S. 42-43.

⁸⁶ Wu erkennt zu Recht in der Figur Marcells Parallelen zu Godards Michel, vgl.: „Unraveling Entanglements of Sex, Narrative, Sound, and Gender,” S. 130. Die „Herald Tribune“ wurde 1966, kurz vor Erscheinen *Belle de Jour*, eingestellt - eine Ära war zu Ende - und dies zu zeigen war wohl auch eine Intention Buñuels.

Les Collégiennes, verweist und gleichzeitig eine ironische Bemerkung über ihre gespielte Unschuld macht.⁸⁷

Wie schon in *Él* und *Ensayo* beruft sich Buñuel in *Belle de Jour* auf weltberühmte Gemälde um damit seiner sehr individuellen Bildsprache noch mehr Ausdruck zu verleihen. Mit dem Verweis auf Jean-Luc Godard (und in *Ensayo* auf Hitchcock) zollt er den weltberühmten Regisseuren nicht nur Tribut, sondern reiht sein Œuvre in ihre Riege ein. Durch die eben beschriebenen intermedialen Einzelreferenzen werden dem Zuschauer Ansätze zur semantischen Verdichtung des Gesehenen angeboten, welche nicht dringend erkannt werden müssen, jedoch durch das Erkennen das Verständnis von *Belle de Jour* bereichern.

4.3.2.2. Psychoanalyse bei Kessel und Buñuel

Kessels Protagonistin weist obsessive und zuweilen auch neurotische Züge auf. Das während der Genesungszeit von der Lungenentzündung erwachte sexuelle Verlangen Séverines wird als Schicksalsschlag geschildert, ja gar als schlimme Krankheit, Vergiftung – „elle sentait fichée dans ses flancs, ardente, sans miséricorde, une écharde empoisonnée.“⁸⁸ Séverine ist nun gedanklich besessen von sexueller Unterwerfung, auf welche sie sich auch einlässt, obschon sie in den meisten Fällen die Befriedigung vermisst. Dabei erlegt sie sich selbst seelische Qualen auf und wird durch ihr Gewissen beständig gemartert. Kessels Darstellung von Séverine hat damit deutliche Freud'sche Züge.⁸⁹ In seinem psychologischen Roman ist die Vergewaltigung des achtjährigen Mädchens offensichtlicher Auslöser ihrer späteren sexuellen Störung, bei Freud heißt es, „Momente aus dem Sexualleben [stellen] die nächsten und praktisch bedeutsamsten Ursachen eines jeden Falles von neurotischer Erkrankung dar [...]“.⁹⁰ Auf den Missbrauch reagiert die erwachsene Frau wohl mit Frigidität als Regression. Laut Freud muss nach dem sexuellen Vorgang in der Kindheit eine Weile vergehen, bis sich die neurotischen Auswirkungen darauf zeigen, die „nachträgliche Wirkung geht, wie nicht anders möglich, von den psychischen Spuren aus, welche die infantilen Sexualerlebnisse zurückgelassen haben“, es folgt „eine abnorme psychische Reaktion, es entstehen psychopathologische Bildungen.“⁹¹

⁸⁷ vgl. Wood, *Belle de Jour*, S. 19.

⁸⁸ *BdJ*, S. 55.

⁸⁹ Vgl. Tassel, *La création romanesque dans l'œuvre de Joseph Kessel*, S. 218.

⁹⁰ Freud, „Die Sexualität in der Ätiologie der Neurosen.“

⁹¹ Ebd.

Séverine fixiert sich nach ihrer Genesung sodann auf masochistischen Geschlechtsverkehr und auf einen bestimmten Männertypus - ihr Sexualobjekt ist ein Mann, der jenem, der sich an ihr verging, ähnelt. Stets sind es Umstände die sie überwinden muss, um zu ihrem sexuellen Ziel zu gelangen – Ekel vor den Klienten, Scheu vor ihnen, ihre rohe Umgangsweise mit ihr. Bei den „extreme[n] Fälle[n] von masochistischer Perversion“, so Freud, „übertreiben und fixieren“ die betroffenen Personen eine bei ihnen ohnehin gegebene passive Einstellung zum Akt und „[d]er Schmerz, der hierbei überwunden wird, reiht sich dem Ekel und der Scham an,⁹² die sich der Libido als Widerstände entgegengestellt hatten.“⁹³ Einen möglichen Grund für masochistische Phantasien sieht Freud in Schuldgefühlen, die Séverine durchaus nach ihrer Entjungferung gespürt haben mag. Ihre abnorme sexuelle Begierde ist bei Kessel wie bei Freud als Krankheit dargestellt, sie erscheint prompt und verschwindet durch äußere Umstände. Durch das Hingeben und Genießen jedoch wird der erotische Drang nicht gemindert, der geistige Konflikt, wie Freud ihn beschreibt,⁹⁴ wird durch die Handlungen nur noch verschärft.

Kessels Séverine hat somit eindeutig Züge eines psychoneurotischen Charakters – ihre Vergewaltigung fand mit acht Jahren statt, genau in dem von Freud angegebenen Alter für das Entstehen der Zwangsneurose, ihre masochistische Neigung kann für die Psychoneurose sprechen sowie ihre zwanghaften, nur um Erniedrigung kreisenden Gedanken. Durch die Spaltung der eigenen Identität erleidet sie allerhand anderer psychische Qualen – vor allem Scham und Angst. Ihr ist einerseits „son absurde, monstrueuse, insoluble perversité“ unerklärlich, andererseits fürchtet sie sich zutiefst davor, dass sie Pierre Schaden zufügt, wenn dieser alles erfährt.⁹⁵ Zwangshandlungen, die mit dieser Krankheit einhergehen und die auch Freud am Rande (vor allem als Waschzwang) beschreibt, fehlen jedoch, bis auf den viermaligen Versuch, die Rue Virène aufzusuchen.

Buñuels Protagonistin verfügt über einen obsessiveren Charakter als die Kessels, denn ihre Träume fungieren als Vergegenwärtigung ihrer Gedanken, die dem Zuschauer sehr wahnhaft erscheinen. Die Praktiken, welchen sie bevorzugt, würden von Freud als Perversionen klassifiziert – sie sind eine Hinzufügung Buñuels, denn Kessel beschreibt

⁹² welche Masochisten von ihrem Sexualobjekt erleiden um Befriedigung zu erlagen. Vgl. Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, S. 60.

⁹³ Ebd., S. 61. Jedoch ist auffällig, dass Séverine, entgegen Freuds Annahme „Ein Sadist ist immer auch Masochist“ (und umgekehrt) nicht zutrifft – die Rolle der Domina wird ihr im Roman nie zuteil, auch psychisch kann sie sich nicht über die Männer erheben, wie Buñuels Séverine es teilweise tut.

⁹⁴ Vgl. Freud, *3 Abhandlungen zur Sexualtheorie*, S. 28.

⁹⁵ Vgl. *BdJ*, S. 86.

explizit keine einzige erotische Spielart - und betonen ihre gesellschaftliche Andersartigkeit. Nicht nur ist Séverine mental zwanghaft, was ihre Träume beweisen, auch weisen ihre Handlungen einen wahnhaften Charakter auf - so will sie stets aus dem Bordell weglaufen, um dann doch wieder zurückzukehren.⁹⁶ Ein Anflug von Waschzwang ist auch vorhanden, nach ihrem ersten Tag im Bordell schrubbt sie sich unter der Dusche und verbrennt gar ihre Wäsche.⁹⁷

Séverines Verhältnis zur Sexualität ist ein anderes als das in der Vorlage beschriebene – auch wenn sie fürchtet, vor jemandem erkannt zu werden, sich nervös umschaute und eine schwarze Brille aufsetzt, wenn sie das Bordell verlässt; auch wenn sie nicht versteht, warum sie nicht dieselbe Person lieben und begehren kann, so ist sie doch weniger leidend als Kessels Séverine, denn sie sieht sich nicht als anormal an. Auch ekelt sie sich nie vor den Kunden wie Kessels Séverine – sie umarmt den alten M. Adolphe und küsst den übergewichtigen Kalmücken mit Freude. Bei Kessel ist es der bloße Akt mit einem Mann aus der Unterschicht, um welchen herum die Protagonistin alles andere widerwärtig findet, vor allem den Klienten selbst. Bei Buñuel ist Séverines Sexualität somit viel ungezwungener – sie träumt von abtrünnigen Lastern und hatte wohl schon als Kind Vergnügen an sexuellen Handlungen. Buñuels Séverine hat, wie oben herausgearbeitet, ein konträres Verhältnis zu ihrer Sexualität als Kessels Séverine – sie lebt sie neben der Prostitution in ihren Träumen aus. Dadurch ist sie nicht mehr die zwischen Liebe und ‚niederen‘ Verlangen gesplittete Séverine Kessels, sondern sie ist eine Frau, die - freilich auf Zeit - lieben, begehren und genießen kann.

⁹⁶ Vgl. *Découpage*, S. 15-17.

⁹⁷ Vgl. Ebd., S. 22.

Es ist nicht verwunderlich, dass viele Autoren in Buñuels *Belle de Jour* den Einfluss der Psychoanalyse sehen.⁹⁸ Wie in 4.4.1.4. beschrieben, zielt Buñuel nicht auf eine pathologische Studie ab, im Gegensatz zu Kessel lehnt er es ab, eine Kranke zu zeigen, welche wegen eines Missbrauchs ein bemitleidenswertes Leben führen muss. Séverine ist keine Kranke, sondern eine Frau die weiß, was sie will. Vielmehr will er zeigen, dass das gesellschaftliche Tabu das Individuum unnötig beschränkt. Die bei ihm dargestellte Sexualität facettenreich, er zeigt Fetischisten, Masochisten, Sadisten, Liebende. Auch er ist nicht völlig wertfrei, aber er verdammt die sexuelle Lust nicht wie eine Krankheit und die ‚perversen‘ Menschen im Film stellt er nicht unglücklicher oder unnormaler als die ‚gesunden‘ dar.

Buñuel entfernt sich durch seinen zuvor beschriebenen ironischen Blick, durch seine weniger wertende Betrachtung und Ablehnung einer Kranken-Vita ein Stück weit von der Psychoanalyse, gleichzeitig ist *Belle de Jour* auf gleiche Weise ‚übersexualisiert‘ wie Freunds Werk. Séverines Besessenheit ist im Vergleich zur Vorlage noch weiter ausgebaut und scheint schier endlos durch ihre Träume, die nun betrachtet werden sollen, darin überbietet sie Archibaldo de la Cruz um ein Vielfaches, mit dem Unterschied, dass sie nach dem Erleben der Träume nicht traurig oder verwirrt zu sein scheint.

4.3.2.3. Traumdeutung im Film

Buñuels künstlerisches Interesse für Träume ist in seinem Œuvre sehr markant und diese nehmen in *Belle de Jour* eine außerordentliche Stellung ein. Der Regisseur selbst beschreibt die Darstellungen der Träume darin folgendermaßen: „Al final, lo real y lo imaginario se funden. Yo mismo no podría decirles qué es lo real y qué es lo imaginario en la película. Para

⁹⁸ Vgl. Forcer, „Trust Me, I'm a Director“, Sandro, „Textuality of the Subject in Belle de jour,“ und Wiles, „French Folie: Memory and Madness in Buñuel's Belle de jour“. So behauptet Forcer, die Prostitution Séverines sei kein Befreiungsakt, sondern sie sei „in fact repressed even further by what could be called the institutional mystification of sex.“ Nach der „classic Freudian characteristics whereby daydreaming is rooted in the melancholic anxiety of internal loss“, habe Séverine, bevor sie sich das erste Mal ins Bordell begibt, „the passing of her own sexual identity“ beweint. Diese habe sie erst wiedererlangt, als sie selbst zur Sadistin geworden sei: „by actively dismissing the potentially explosive character [Marcel], Belle initiates a chain of violent narrative events that culminates in the paralysis of her husband, as well as the death of her now-estranged lover.“ Hier wird Forcer widersprochen, das Weinen Séverines gilt dem Verlust ihrer Unschuld, der Angst vor Pierres Reaktion und der gesellschaftlichen Ausgrenzung und nicht dem Verlust einer sexuellen Identität, die sie noch nicht gefunden hat. Auch ist sie keinesfalls aktiv am Attentat auf Pierre und den Mord an Marcel beteiligt, darin liegt, wie bereits erwähnt, der Unterschied zwischen Adaption und Vorlage. Wenn also Forcer schreibt: Her [Séverine's] psychoanalytic trajectory is complete: in keeping with her shift to the active / sadistic end of sado-masochism, the delusional and masochistic aspect of her melancholia has receded, dann schreibt er der Figur der jungen Frau die Rolle der Macht des Patriarchats zu und deutet sie somit als emanzipiert, befreit, gerächt, was ebenfalls nicht stimmt. Vgl. Forcer, ebd., S. 23-27. Der Autor führt auch eine Überbeanspruchung christlicher Symbole im Film durch, wenn er die Pose des asiatischen Kunden als „the figure of Christ on the cross“, beschreibt und seine Sprache mit dem Latein des Priesters gleichsetzt, wovon der Autor glaubt, dass Séverine es nicht verstünde. Vgl. ebd., S. 24-25.

mí, forman una misma cosa.”⁹⁹ Es besteht durchaus der Grund dafür, an dieser Aussage zu zweifeln und zu versuchen, die Träume als solche zu erkennen und zu deuten, denn diese Sequenzen machen sich, bis auf den Schluss, stets als solche narratologisch und technisch bemerkbar.¹⁰⁰ So muten die Dialoge immer etwas absurd an, beispielsweise das bemüht strenge und doch respektvolle „Fermez-la, madame, ou je vous casse la gueule“ (*Découpage*, S. 8)¹⁰¹ des Kutschers im ersten Traum, der auf Befehl Pierres Séverine auspeitschen und vergewaltigen soll.¹⁰² Alle diese Episoden sind erotischer Natur und meist mit dem Wald verknüpft, sie spielen entweder außerhalb der filmischen Realität oder verfremden diese.

Die Träume Séverines verarbeiten jedes Mal die Gegebenheiten der fiktiven Realität. Der erste Traum nimmt voraus, was in der ihm unmittelbar folgenden Sequenz deutlich wird – Pierre verspürt seiner Frau gegenüber „une immense tendresse“, sie sagt jedoch, sie nütze ihr nichts.¹⁰³ Sie entschuldigt sich sogleich, weil sie ihm nicht gerecht würde – im Traum, weil ihr seine bedingungslose Liebe nichts nützt, in der fiktiven Realität dafür, dass sie nicht mit ihm schlafen will. Der Zusammenhang ist deutlich – Séverine sehnt sich nach etwas, was sie von ihrem Gatten nicht bekommt und es ist sicherlich nicht die „immense tendresse.“¹⁰⁴

Der zweite Traum ist die Verarbeitung der neuen Tätigkeit Séverines. Sie wird, in ihrer Arbeitszeit bei Anaïs, „entre deux et cinq heures“¹⁰⁵ von Husson und Pierre aufgesucht, festgebunden, mit Dreck besudelt, als „petite ordure“, „espèce de traînée“, „vieille roulerie“ etc. beschimpft. Die junge Frau wird also an den Pranger gestellt für ihre gesellschaftlich tabuisierten Taten. Das beweisen auch die Namen der Bullen, von denen Pierre und Husson sprechen: „La plupart de ceux-là s’appellent Remords. Excepté le dernier, qui s’appelle Expiation.“¹⁰⁶ Reue und Sühne sollte Séverine als untreue Gattin und gesellschaftlich geächtete Prostituierte empfinden. Sie zeigt zwar keine Anzeichen von schlechtem Gewissen, dennoch kann dieser Einblick in ihr Unbewusstes von ihrer Scham und Angst zeugen.

⁹⁹ *El cine de Luis Buñuel según Luis Buñuel*, S. 232.

¹⁰⁰ Die filmtechnischen Spezifika der Träume werden im folgen Kapitel näher beleuchtet.

¹⁰¹ Vgl. Wood, *Belle de Jour*, S. 26.

¹⁰² vgl. ebd.

¹⁰³ *Découpage*, S. 8

¹⁰⁴ Saskia Baumerts These, die erste Sequenz, in welcher Séverine und Pierre in einer Kutsche fahren, gehöre teilweise zur fiktiven Wirklichkeit: „Das Ehepaar hat sich zuvor über Zärtlichkeit unterhalten, die Séverine zurückgewiesen hat. Auf die Aussage ihres Mannes, dass sie manchmal sehr boshaft sein könne, kommen in Séverine die inneren Bilder einer Vergewaltigung in Form eines Tagtraumes auf“ wird hier mit Nachdruck widersprochen. S. Baumert, *Die Faszination der Blicke bei Buñuel*, S. 281.

¹⁰⁵ *Découpage*, S. 23.

¹⁰⁶ Ebd., S. 22.

Der dritte Traum zeigt sodann, gleich nach der sexuellen ‚Emanzipation‘ Séverines mit dem asiatischen Klienten, besonders ausschweifende Formen des Aktes – den Fetischismus und das an Nekrophilie und Inzest gebundene Rollenspiel mit den Duc. Séverine hat im Bordell also ‚dazugelernt‘. Sie stellt sich dem Adligen auch prompt als Belle de Jour vor. Die vom Diener des Ducs neben dem Kamin sorgfältig ausgebreitete Wäsche der jungen Frau erinnert daran, wie Séverine, nach dem ersten Tag im Bordell, die ihrige im heimischen Kamin verbrannte.

Der vierte Traum, bei dem Séverine, Renée, Pierre und Husson, wie einst gemeinsam im Skiurlaub am Tisch eines Lokals sitzen, bezieht sich auf den unmittelbar zuvor gezeigten Besuch Hussons im Hause Sérizy, er spiegelt Séverines heimliches Verlangen nach ihm wider. Die beiden klettern unter den Tisch, Renée soll Pierre erzählen, was darunter vor sich geht. Husson schreibt einen Brief, jener richtet sich wohl auf seine Weitergabe der Adresse von Anaïs, der Verweis auf die Rechnung „Il faudra absolument que je vous donne le reçu“¹⁰⁷ bezieht sich möglicherweise auf Séverines Verdienst bei ihr. Der Prozess des Schreibens erinnert außerdem an den „professeur“, welcher im Bordell ein Tintenfass verlangt. Das Wackeln des Tisches ist, wie Wood bemerkt, aus dem vorherigen Traum entlehnt, wo der Sarg durch den unter ihm masturbierenden Duc ins Wanken gerät, auch die Lilien im Schloss des Adligen werden in diesem Traum wieder aufgenommen;¹⁰⁸ Renée berichtet Pierre von einem „petit paquet de graines d’asphodèles,“ welches Husson Séverine offenbar unter dem Tisch überreicht¹⁰⁹ - hier wird auch an die Totenmesse erinnert. Was genau unter dem Tisch passiert, bleibt unklar.

Der fünfte Traum, in welchem Séverine Pierre und Husson im Duell sieht, ist offensichtlich ihre Reaktion darauf, dass Husson sie als Prostituierte entlarvt hat. Sie hat Angst vor der Reaktion Pierres und sieht sich durch die Tatsache, dass der Schuss sie am Kopf

¹⁰⁷ *Découpage*, S. 64.

¹⁰⁸ Vgl. Wood, *Belle de Jour*, S. 52.

¹⁰⁹ *Découpage*, S. 64.

trifft, als Verletzte, als am meisten Leidende in dieser Situation. Der innige Kuss mit Pierre am Ende des Traums bezeugt die Hoffnung darauf, dass Pierre ihr verzeihen möge.¹¹⁰

Die Traumsequenzen Séverines kommen realen Träumen ziemlich nah – auch wenn sie zweifelsfrei sehr stilisiert sind, so können sie dennoch von den Zuschauern als solche wiedererkannt werden. Daher ist es sehr interessant, dass zumindest ein Teil jener Träume keine wirklich im Schlaf gesehenen, sondern eher Tagträume, also Fantasien sind. Der erste Traum, aus welchem Pierre Séverine ‚weckt‘, spielt sich offenbar in ihrem Vorstellungsvermögen ab – sie wirkt danach keinesfalls verschlafen und wird gefragt, woran sie denke. Die nächsten zwei Traumsequenzen sind nicht eindeutig einzuordnen, es besteht die Möglichkeit, dass Séverine eingeschlafen sein könnte, wobei beide (verlässt man sich denn auf die filminterne Chronologie¹¹¹) tagsüber erlebt werden – der Traum von dem Duc geht im Bordell, der von Husson in ihrem Wohnzimmer vonstatten, als sie auf dem Sofa sitzt. Der vierte Traum ist zweifelsfrei nur ein Spiel der Phantasie und nicht im Schlaf erlebt – er erscheint direkt nach Hussons Abgang und die nächste Einstellung zeigt Séverine, wie sie aus dem Zimmer kommt und Madame Anaïs sie fragt: „Tiens, il est déjà parti?“¹¹² Es liegt also nahe, dass zwischen der Unterredung Séverines mit Husson und der mit Anaïs kaum Zeit vergangen ist und es daher sehr unwahrscheinlich ist, dass diese eingeschlafen sein könnte, zumal das Gespräch sie in Angst versetzte. Kurioserweise wird Séverine nicht als Träumerin gezeigt, wenn sie wirklich schläft. So döst sie auf dem Sofa ein, nachdem Marcel ihr Haus verlassen hat und wird von einem Schuss geweckt – die folgenden Einstellungen sind nicht als Teile ihrer Phantasmen zu identifizieren. So wird Séverine, die Belle de Jour, zu einer *rêveuse de jour*.¹¹³

Die Darstellung dieser Phantasmen lässt auf einen Bezug zur Psychoanalyse schließen – Freud stellte die Verbindung zwischen Tagträumen und Träumen her, beschrieb erstere als

¹¹⁰ Baumert sieht den Traum vollkommen anders: „Séverine hat einen erneuten Tagtraum, in dem sich M. Husson und Pierre duellieren, wobei die eigentliche Schusshandlung nicht gezeigt wird [...] Das Rot des Blutes drückt hier nun nicht mehr eine Leidenschaft mit sexueller Konnotation aus, sondern vielmehr die Sehnsucht nach Ordnung und Wiederherstellung der rein bourgeoisen ursprünglichen Situation.“ Baumert, *Die Faszination der Blicke bei Buñuel*, S. 294. Die Schusshandlung wird sehr wohl gezeigt – es ist Séverine, die getroffen ist. Für Séverines angeblichen Wunsch nach der Wiederherstellung der patriarchischen Ordnung gibt es keine Anzeichen. Jutta Schütz erklärt, es sei „Buñuels erklärte Intention, die verschiedenen Realitätsebenen so miteinander zu verschränken, daß sie nicht mehr zu trennen sind, und es scheint wenig sinnvoll, diese gelungene Geflecht wieder aufdröseln zu wollen“, Schütz, „Vom Ende her gesehen“, S. 209.

¹¹¹ Es gibt keinen Grund, diese abzulehnen, denn wie oben beschrieben, ist die Reihenfolge der Träume Séverines im Sinne der Narration durchaus logisch.

¹¹² *Découpage*, S. 74.

¹¹³ Vgl. Philippe, „Belles de jour et de nuit“, S. 146: „Séverine rêve de jour.“

„die nächsten Vorstufen der hysterischen Symptome.“¹¹⁴ Freud machte die Traumanalyse zur Heilung von Neurosen nutzbar,¹¹⁵ in seiner *Traumdeutung* beschreibt er akribisch die Mechanismen zur Traumanalyse und -deutung, da er davon ausgeht, dass Träume „einzureihen [seien] in den Zusammenhang der uns verständlichen seelischen Aktionen des Wachens“, denn: „eine hoch komplizierte intellektuelle Tätigkeit hat ihn aufgebaut.“¹¹⁶ Dabei seien viele Träume schwer zu fassen, sie müssten

sich erst eine Entstellung gefallen lassen, welche das Werk einschränkender, zensurierender Kräfte im Ich des Träumers ist. So entsteht der manifeste Traum, wie er im Wachen erinnert wird, bis zur Unkenntlichkeit entstellt durch die Konzessionen an die Traumzensur, durch die Analyse aber noch als Ausdruck einer Befriedigungssituation oder Wunscherfüllung zu entlarven, ein Kompromiß zwischen zwei miteinander ringenden Gruppen seelischer Strebungen [...] ¹¹⁷

Indem die verborgenen Sehnsüchte der Patienten ans Tageslicht gebracht werden, kann an ihren Neurosen gearbeitet werden.

Da Séverine hypnagogisch statt schlafend dargestellt wird, verfestigt sich der Eindruck, ihre Beschäftigung mit Masochismus etc. sei zwanghaft.¹¹⁸ Es ist für den Zuschauer leicht nachvollziehbar, dass Séverines Träume Wünsche ausdrücken – nach sexueller Befriedigung, Strafe, Vergebung. Die Freud'sche „Verzerrung“ ist hier jedoch nicht gegeben. Das heißt, die Grundidee vom Traum als unterbewusstes Wunschdenken wird hier übernommen, die Problematik, die laut Freud damit zusammenhängt, verworfen. Da die komplizierte Analysemethodik des Traumes wegfällt, scheint es, als sei Séverine mit ihrer obsessiven Art nicht auf Heilung angewiesen. Gleichzeitig sind ihre Traumsequenzen auch Projektionsflächen anderer - ihnen haftet teilweise eine Ironie an, die nicht Séverines sein muss, wie beispielsweise in der Szene mit dem onanierenden Duc; das Verweilen des VEI auf ihrer Wäsche entlarvt ebenfalls den Blickwinkel eines männlichen Fetisch. Die Autoren von

¹¹⁴ Freud, *Die Traumdeutung*, Kapitel 6. Für Freud weisen Tagträume eine große Ähnlichkeit mit wirklichen Träumen auf, strukturell und inhaltlich, auch gibt er an, dass solche Fantasien des Öfteren einen bestimmten Traum hervorriefen.

¹¹⁵ Gleichzeitig stellt er fest: „Es ist [...] erwiesen, daß im normalen Seelenleben dieselben Kräfte und dieselben Vorgänge zwischen ihnen [dem Traum und Träumer] bestehen wie im krankhaften Freud, „Kurzer Abriß der Psychoanalyse: Psychopathologie des Alltagslebens und Traumdeutung. Die Ausbreitung der Psychoanalyse“.

¹¹⁶ Freud, *Die Traumdeutung*. Die manifesten Traumhalte sind das Ergebnis der geistigen Zensur, darunter verborgen liegen die latenten Traumgedanken, der wahre Kern, die tatsächlichen Sehnsüchte jedes Träumenden, die es zu entschlüsseln gilt. Vgl. ebd.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Auch in der modernen Psychologie gibt es Nachweise, dass Tagträume und Zwangsstörungen zusammenhängen, vgl. Paradisis, S. M., Aardema, F., u. Wu, K. D. „Schizotypal, Dissociative, and Imaginative Processes in a Clinical OCD Sample,“ *Journal of Clinical Psychology*, 2015.

Luis Buñuel. Film – Literatur – Intermedialität schreiben daher zurecht, Buñuel sei „auf der Suche nach einem neuen Traumdiskurs, der von der Freud’schen Traum-Hermeneutik abweicht.“¹¹⁹

Zusammenfassend muss man feststellen, dass der Film sehr viele Thesen der Psychoanalyse wiedergibt und die Symptome kopiert. Die pathologische Eindeutigkeit wird aber verworfen – weder ist Séverine krank, noch leidet sie darunter. Wäre die Gesellschaft anders, so scheint es, gäbe es ihre Symptome gar nicht. Diese Lesart hat große Ähnlichkeit mit der von L.J. Davis, wenn er schreibt „we live in an age of obsession; or more to the point, an age that is obsessed with obsession, und weiter:

there is a moment in the Western world when obsession becomes itself something so problematic that people begin to write about it, study it, turn it into a medical problem, and then try to cure it.¹²⁰

Buñuels Film bietet keine Lösung für das Problem und regt daher nachhaltig an, sich mit gesellschaftlichen Strukturen und ihren Auswirkungen auf das Individuum auseinanderzusetzen.

4.3.3. Medienkombination

4.3.3.1. Catherine Deneuve's Spiel

Die Verkörperung Catherine Deneuve's von Buñuels Séverine knüpft an die Darstellung der infantilen Frau bei Kessel an. Im Lokal des Bergkurortes, in welchem sie mit Pierre, Renée und Husson verweilt, trägt sie eine Stofftasche, welche aussieht wie ein Plüschtierhund.¹²¹ Außerdem bittet sie Pierre an ihrer Seite zu bleiben, bis sie einschläft,¹²² woraufhin dieser zärtlich fragt: „Tu ne grandiras donc jamais?“¹²³ Auch die Erscheinung der Tochter Pallas', eines Schulmädchens, kaum älter als das, welches in den Erinnerungen der Protagonistin in den Armen eines Handwerkers gezeigt wird, erinnert an die junge Séverine.¹²⁴ In dem Traum,

¹¹⁹ *Luis Buñuel. Film-Literatur-Intermedialität*, S. 10.

¹²⁰ Davis, *Obsession*, „Conclusion“.

¹²¹ Auch bei Kessel heißt es: „elle chossisait, comme par le passé, des étoffes et des formes de jeune fille“ (*BdJ*, S. 42); doch hier ist mit dem Einschub „comme par le passé“ und der Tatsache, dass dies nach ihrer Genesung passiert, deutlich, dass Séverine sich längst verändert hat, gereift ist und mit dem Stil nur an die Vergangenheit anknüpfen möchte. Etwas später, nach einiger Zeit im Bordell, „elle se sentait terriblement vieillie“ (*BdJ*, S. 92).

¹²² Gleiches erwartet Kessels Séverine von Pierre, vgl. *BdJ*, S. 52-53.

¹²³ *Découpage*, S. 14.

¹²⁴ Es ist sicher kein Zufall, dass die Tochter Pallas' wie die reale Hauptdarstellerin des Films, Catherine heißt. Auch wird das Mädchen, ähnlich wie die kleine Séverine, von dem asiatischen Klienten festgehalten, gestreichelt.

in welchem Séverine im Café dem Duc begegnet, lässt sie sich selbst als ‚Mademoiselle‘ ansprechen und trinkt, wie ein kleines Kind, Milch;¹²⁵ anschließend spielt sie dessen Tochter in dem morbiden Zeremoniell. Pierre gesteht seiner Frau, er wünsche sich sehnlich ein Kind, woraufhin diese voller Unverständnis eine Miene verzieht. Nach dem Unfall Pierres gleicht sie in ihrem Kleidchen mit Spitzenkragen einem Schulmädchen.

Im Bordell dagegen gilt sie als elegante, kluge und gut erzogene Dame, die Huren und Anaïs schätzen und respektieren sie, bewundern ihre Kleidung und Mathilde lässt sich von der Neuen beim Kreuzworträtsel aushelfen.¹²⁶ Die Zuhälterin stellt Belle de Jour als ‚une véritable aristocrate‘¹²⁷ vor, Mathilde sagt über Séverine, ‚[e]lle a bon genre,‘¹²⁸ M. Adolphe umschreibt ihr Kleid mit ‚épatante [...] elle fait distingué‘ und fügt später hinzu ‚Ça s’achète pas, la classe!‘¹²⁹ Tatsächlich ist Séverine für das Bordell immer schlicht und schick gekleidet, die Filmgarderobe Deneuves stammt von Yves Saint Laurent.¹³⁰ Mit dieser Darstellung werden die zwei Gesichter der Séverine zum Ausdruck gebracht – einerseits schüchtern, kindlich, schutzlos; andererseits geheimnisvoll, stolz, zielstrebig.

Neben der brünetten Mathilde und der rothaarigen Charlotte stellt Séverine im Bordell die engelhafte Blondine dar. Es ist übrigens bezeichnend, wie sich Catherine Deneuve mit ihrer vornehmen Blässe, ihrem hellblonden Haar und ihre anmutigen Schlankheit stark von Françoise Fabian und Maria Latour, den beiden Schauspielerinnen, die Mathilde und Charlotte verkörpern, unterscheidet. Letztere ähneln stark den kurvigen, rassigen italienischen Kino-Vorbildern der 1950er und 60er Jahre wie Sofia Loren und Gina Lollobrigida,¹³¹ während Wood nicht zu Unrecht Deneuves Auftritt als ‚a fabulous, feminine frosty toy soldier‘ bezeichnet.¹³² Wood schreibt, dass Catherine Deneuve

¹²⁵ Dieses Motiv ist bereits von Archibaldo de la Cruz’ Vorlieben bekannt und könnte eine intramediale Referenz auf *Ensayo de un crimen* sein.

¹²⁶ Mathilde: ‚„Il eut son père sur le dos’ en quatre lettres.“ Séverine: ‚Enée. Avec un E à la fin.“ (*Découpage*, S. 70).

¹²⁷ *Découpage*, S. 24.

¹²⁸ Ebd., S. 68. Darauf folgt eine Andeutung auf sexuelle Fertigkeiten Séverines, welche Hippolyte als ‚Una perla‘ bezeichnet.

¹²⁹ Ebd., S. 20.

¹³⁰ Als Hommage an diese Zusammenarbeit entwarf das Modehaus im Jahr 2011 eine Abendtasche mit dem Namen ‚Belle de Jour.‘ Der Designer Roger Vivier stattete Deneuve (und Audrey Hepburn für ihre Rolle in *Breakfast at Tiffany’s*) mit dem Schuh-Modell ‚Pilgrim pump‘ aus, welches im Film ausführlich gezeigt und fetischisiert wird, und wurde damit weltbekannt - noch heute werden neue Schuhmodelle der Marke Vivier mit ‚Belle de nuit‘ benannt, um die Verbindung zu dem legendären Modell aufrechtzuerhalten.

¹³¹ Zweifelsohne spielt Buñuel mit dem Ruf der eleganten, unnahbaren und etwas unterkühlten Frau, die Deneuve in Frankreich damals wie heute genießt. Trotz der Erniedrigungen, denen die Schauspielerin im Film ausgesetzt wird, behält sie die distanzierte Aura bis zum Schluss.

¹³² Wood, *Belle de Jour*, S. 19.

In all her early roles [...] [brings] an extraordinary capacity for seeming not to be there. Her face in *Belle de Jour* is pale, pure, often startles, sometimes harsh, usually empty: the face of a lovely clown, or a sleepwalker.¹³³

Trotz der Einsicht in ihre intimen Phantasmen bleibt vieles an ihr ein Rätsel; dies liegt nicht nur an dem ‚undurchlässigen‘ Gesicht Deneuves – „We can read her face, that is, but we are as far as ever from reading her mind,“¹³⁴ sondern auch dem Gegensatz zwischen dem, was sie tut und dem, was sie sagt. So wissen wir, dass sie, als Renée ihr davon erzählt, dass Henriette sich prostituiert, von dem Gedanken ergriffen wird, es selbst zu tun, doch sagt sie zu ihrer Freundin mit Bestimmtheit: „Avec des inconnus, ça doit être horrible...“¹³⁵ Auch sieht sie erregt aus, wenn sie am Spion des Bordells das Treiben zwischen Charlotte und dem Professor beobachtet – sie streift sich durch das Haar, presst ihren Körper gegen die Wand¹³⁶ – sagt aber zu Madame Anaïs, als sie gefragt wird, wie sie die Szene fand, mit einer Härte in der Stimme: „Vous avez sans doute l’habitude, mais moi, ça me répugne.“¹³⁷ Und stets überzeugt sie mit ihrer unterkühlten, etwas gleichgültig wirkenden Miene, auch wenn sie den Zuschauer später eines Besseren belehrt.

Diese Teilnahmslosigkeit, Leere, die Deneuve im Spiel ausdrückt – sie bedient sich also der zweiten schauspielerischen Grundform, wie in 2.3.5 dargelegt - werden zusätzlich durch ihr Make-Up verstärkt – stets ist die Figur der Séverine auf die gleiche Art und Weise, und sehr stark, geschminkt – auch wenn sie zu Bett geht. Nach ihrer Dusche trägt sie noch eine zusätzliche Schicht Lippenstift auf, weswegen Noëlle de Chambrun sie mit einer Barbiepuppe vergleicht.¹³⁸ Dieses Verschönerungs- und Verschleierungs-Ritual trägt dazu bei, dass Séverine für den Zuschauer rätselhaft, distanziert bleibt, da sie ihr ‚wahres‘ Gesicht nie offenbart.

¹³³ *Découpage*, S. 18.

¹³⁴ Ebd., S. 19.

¹³⁵ Ebd., S. 13.

¹³⁶ Harmony Wu sieht in der Reaktion Séverines den Ekel davor, als Masochistin einer sadistischen Szene beizuwohnen, vgl. Wu, „Unraveling Entanglements of Sex, Narrative, Sound, and Gender,“ S. 134. Dies stimmt so nicht - Séverine dreht sich vom Spion weg, kehrt aber sogleich wieder zurück und schaut wie oben beschrieben gebannt in den Spion. Daher wird hier diese Einstellung sehr wohl als Erregung der Protagonistin gedeutet.

¹³⁷ *Découpage*, S. 59.

¹³⁸ Chambrun, „Belle de jour“, S. 107.

4.3.3.2. Kamerahandlung, Montage

In Kapitel 4.3.1.3. ist die teilweise intern fokalisierte „Kamera“ bei *Belle de Jour* beschrieben worden, welche sich durch Nahaufnahmen, Traumdarstellungen und das Filmen aus der Perspektive einer Figur bemerkbar macht. Zu dieser subjektivierten Filmtechnik kommen einige interessante Kamerabewegungen hinzu. So werden vor allem die Füße und Schuhe Séverines oft separat in Großaufnahme gefilmt. Dazu gehört die Einstellung, in welcher Séverine sich dem Etablissement von Anaïs nähert, um sich das erste Mal zu prostituieren. Aus der Aufsicht filmt die Kamera ihre Füße in den schwarzen Lackschuhen, wie sie die letzten Stufen der Treppe erklimmen, wie sie halt machen, auf ihren kleinen Absätzen kehrt machen und sich dann doch in die Richtung der Wohnung Anaïs' drehen; mit einem Schwenk, nun aus der Untersicht, werden sie verfolgt, wie sie die zweite Treppe hochlaufen. Mit der Konzentration auf die Schritte, das Haltmachen, Umkehren und wieder Zurückdrehen der Füße wird die Unsicherheit Séverines visuell ausgedrückt.¹³⁹

Schwarze Lackschuhe trägt die kleine Séverine in der Erinnerungssequenz an die Belästigung durch den Handwerker, auch trägt die erwachsene Séverine die immer gleichen schwarzen Pumps¹⁴⁰ – als M. Adolphe sie verführt und als Marcel sie im Bett liebkost. Die Fokussierung auf fetischisierte Elemente wie Schuhe, Strümpfe, Wäsche¹⁴¹ sind bereits aus *Él* und *Ensayo* bekannt, hier wird dieser Fetisch aber noch ausführlicher präsentiert, Séverines Schuhe in *Belle de Jour* sind auch, wie Wood bemerkt, „[a] delightful suggestion that these neat little shoes are on their way to misbehave, that a fastidious fashion is about to get itself involved in sleaze.“¹⁴² Tatsächlich wird Séverines bourgeoise Eleganz im Bordell immer gegen die Gebaren der Unterschicht ausgespielt – beispielsweise in der Einstellung, wo Marcel, im Bett, seine in löchrigen Socken steckenden Füße an den bestrumpften Beinen Séverines, welche noch dieselben edlen Lackpumps tragen, reibt.¹⁴³ In einer anderen Sequenz trägt der Ganove seine groben Stiefel über die Schulter bis ans Bett, während der Spießbürger M. Adolphe seine Lederschuhe fein säuberlich unter den Stuhl legt. Ebenso wird Séverines

¹³⁹ Vgl. Wood, *Belle de Jour*, S. 12.

¹⁴⁰ S. Anm. 130.

¹⁴¹ So gibt es auch in *Belle de Jour* eine Nahaufnahme des heruntergerutschten Strumpfes Séverines in ihrem ersten Traum, fast liebevoll nimmt sich der Diener des Duc der Anordnung der Wäsche Séverines auf dem Sessel an, Marcel verlangt von ihr, dass sie ihre Strümpfe beim Akt anbehält. Dagegen wehren sich der Gynäkologe und der Asiate lautstark dagegen, dass Séverine ihren Büstenhalter abnimmt. Das sind allesamt Zeichen für Marotten, sexuellen Fetisch, versetzt mit einem Zwinkern seitens Buñuels.

¹⁴² Wood, *Belle de Jour*, S. 13.

¹⁴³ Vgl. *Découpage*, S. 70.

Trenchcoat von Yves Saint Laurent von den unwissenden Huren bei Anaïs als Kaufhausware mit der Marke „Carducci“ identifiziert.¹⁴⁴ Die bürgerliche Dekadenz wird somit ins Lächerliche gezogen. Durch die Konzentration auf diese Accessoires, teilweise durch Nah- und Großaufnahmen, wird der Zuschauer selbst zum Fetischisten.

Der Traum,¹⁴⁵ in welchem Séverine von Husson und Pierre beschimpft und mit Schlamm beworfen wird, ist dadurch gekennzeichnet, dass man alle drei Figuren reden hört, ohne dass sie ihre Münder bewegen. Auch dieses Element ist aus *Él* und *Ensayo* bekannt, und unterstreicht den Traumcharakter der Sequenz. Gleichzeitig ermöglicht dies vor allem eine bessere Konzentration des Zuschauers auf das Gesicht Séverines – ihre Stimme schreit aus dem *off*, fleht Pierre an, „Pierre!... Pierre, je t’en prie, arrête!... Pierre, je t’aime,“¹⁴⁶ während das schöne Antlitz der gefesselten Frau sich windet und ihr Mund sich lustvoll öffnet – sie genießt diese Erniedrigung. Die Nähe dieser Sequenz zur Malerei, wie in 4.3.2.1. beschrieben, könnte das Experiment der Stummheit der Figuren teilweise erklären. Andererseits könnte sie auch darauf hinweisen, dass Verbalsprache im Traum nicht sehr ausgeprägt ist.¹⁴⁷ Diese Sequenz weist auch eine seltsame Schnitttechnik auf. In dem Film werden Schnitte eher sparsam eingesetzt, doch als Séverine in einer Nahaufnahme von Husson mit Dreck beworfen wird, wird rasant geschnitten – mit jeder Handvoll Schlamm, das im Gesicht der Frau landet, erscheint ein neuer Schnitt, ebenso wird mit jedem Wurf Hussons verfahren. Diese Kurzsequenz vermittelt den Eindruck von Ausschnitthaftigkeit, wirkt durch die vielen abrupten Schnitte unreal, traumgleich. Außerdem verweisen die Schnitte auf die filmische Gemachtheit.¹⁴⁸

Die ‚technischste‘ Stelle des ganzen Filmes ist wohl die bereits erwähnte Doppelbelichtung, mit Geräuschen des Regens hinterlegt. Die Bedeutung dieses Ausschnittes

¹⁴⁴ *Découpage*, S. 23.

¹⁴⁵ Schütz behauptet: „Buñuel verzichtet darauf [...] Träume durch technische Mittel wie Zeitlupe, Weichzeichner o.ä. zu markieren,“ Schütz, „Vom Ende her gesehen“, S. 210. Dies ist nicht zutreffend; die Träume werden jedes Mal als solche markiert – durch Nahaufnahmen von Séverines Gesicht oder ihrem Kopf vor oder nach dem Traum (auch fasst sie sich mehrmals an den Kopf, bevor solch eine Sequenz eintritt, damit wird die Situation des ‚Grübelns‘ oder ‚Kopferbrechens‘ dargestellt). Auch dadurch, dass sie im Treppenhaus von Anaïs stehen bleibt und den Kopf dreht („as if to hear the voice [of the priest] better,“ Wu, „Unraveling Entanglements of Sex, Narrative, Sound, and Gender,“ S. 129) bevor ihr Flashback visualisiert wird; ebenso durch bestimmte, im nächsten Kapitel beschriebene Geräusche, durch Elemente wie den Landauer mit denselben Kutschern (die Kutschen der Duellanten unterscheiden sich und haben nur jeweils einen Kutscher), merkt der Rezipient den Unterschied zwischen fiktiver Realität und Traum.

¹⁴⁶ *Découpage*, S. 23.

¹⁴⁷ Vgl. Freud, *Die Traumdeutung*.

¹⁴⁸ Vgl. Wu, „Unraveling Entanglements of Sex, Narrative, Sound, and Gender,“ S. 131. Einen Bezug zur extradiegetischen Realität stellt Buñuel außerdem her in dem er selbst in dem Film als Statist auftritt, in der Duc-Sequenz sitzt er an einem Nebentisch des Cafés.

ist bereits erörtert worden, es sei nur noch darauf verwiesen, dass diese Einstellung durch ihren Gehalt an Technik in der filmischen Narration stark auffällt und ihre Signifikanz dadurch nur noch verstärkt wird – sie vermittelt die Vermischung von Realität und Traum, die Unmöglichkeit für Séverine, nach alledem, was geschehen ist, strikt zwischen Realität und Traum unterscheiden zu können. Ihr Blick wird ‚abgestumpft‘, wie die nächste Einstellung belegt, in welcher sie mit ihrer Hand an der beschlagenen Fensterscheibe wischt. Dass die Schlussequenz ein neuer Traum Séverines ist, wird vor allem durch diese doppelbelichtete Einstellung glaubhaft.

4.3.3.3. Geräusche und Rede

Bei *Belle de Jour* gibt es – nichts Ungewöhnliches für Buñuel – keine intra- oder extradiegetische Filmmusik. Statt eines Soundtracks sind bei *Belle de Jour* jedoch die Traumsequenzen mit Tönen ausgestattet, die sich wiederholen und einen Teil des Charakters dieser Sequenzen ausmachen, sie zu einer Einheit formen. Dazu gehören das Miauen von Katzen, das Muhen von Kühen, Laute von Tierhufen und Viehtreibern, Glockenschläge und ein Horn. Diese primär tierischen Geräusche treten alternierend oder gemeinsam in den einzelnen Träumen Séverines auf, in der finalen Sequenz sind sie besonders laut und alle zusammen zu hören.

Laurie L. Urraro untersucht in ihrem Aufsatz „Las aportaciones bestiales en cuatro películas de Buñuel“ Tiergeräusche in vier Filmen des Regisseurs. Bei den Katzenlauten erinnert sie an den Topos, der Katzen mit weiblicher Sexualität in Verbindung bringt. Die verbale Thematisierung der Katzen in den Träumen sowie die Wiedergabe ihrer Geräusche bedeuten laut Urraro „la destreza sexual de Séverine (la de un gato)“ oder „el miedo (subconciente) de Séverine por reconocer este deseo.“¹⁴⁹ Dieser Einwand ist einerseits einleuchtend, denn in dem ersten Traum fleht Séverine: „Pierre, je t’en prie, lâche pas les chats!“¹⁵⁰ – sie hat offensichtlich Hemmungen, ihrer sexuellen Begierde freien Lauf zu lassen. Doch andererseits werden die Katzen auch im Duc-Traum nicht hineingelassen, obschon Séverine ihre sexuelle Initiation längst erlebt hat – dies widerspricht Urraros These.

Zu den Viehlocken schreibt die Autorin, „el propósito es mostrar el estado feroz, libre y bestial de su deseo (como una manada de toros) y también el miedo y renuencia que siente

¹⁴⁹ Urraro, „Las aportaciones bestiales en cuatro películas de Buñuel“, S. 178.

¹⁵⁰ *Découpage*, S. 9.

al aceptarlo.“¹⁵¹ Diese Glockenlaute tauchen in dem unmittelbar nach der ersten Prostitution gesehenen Traum auf und könnten tatsächlich so etwas wie neu gewonnene Freiheit und die sie begleitende Angst symbolisieren. Der asiatische Kunde, welche offenbar für die erste sexuelle Erfüllung Séverines verantwortlich ist, zaubert plötzlich Glöckchen hervor, die er erklingen lässt, was Séverine zum Lachen und ihm ebenso näher bringt. Dies ist eine offensichtliche Anspielung auf die Träume der jungen Frau. Aber auch Kirchenglocken sind ein auditives Element des Films, sowohl jene, welche die junge Frau hört, als sie sich zum Weinen auf eine Bank setzt – direkt bevor sie zum ersten Mal Prostituierte wird, als auch solche, die im Traum Husson und Pierre zum spontanen Gebet zwingen. Diese Laute kann man erneut als ironische Spitze gegen die Kirche werten, denn trotz der mahnenden Glockenschläge handelt und träumt Séverine entschieden gegen die Vorgaben der katholischen Kirche.

Die geheimnisvolle Schatulle des asiatischen Kunden birgt vielleicht ebenfalls ein Tiergeräusch, ein Summen wie von Bienen – dieses Geräusch vermag auch Urraro nicht zu deuten.¹⁵² Dieser Laut bleibt wohl der geheimnisvollste des gesamten Films, der daher auch ironisch gemeinte Vorschläge wie den Jonathan Dawsons, „[a] battery-driven micro-dildo“¹⁵³ auslöst. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Geräusche, auch wenn nicht jedes einzelne von ihnen gedeutet werden kann (und soll), als eine Einheit zur Strukturierung der Träume und ihrer Abweichung von der Realität gesehen werden müssen. Da sie primär tierischer Natur sind, ist die Verknüpfung zur Sexualität naheliegend, aber nicht zwingend.

Teilweise kündigen die Laute den Beginn des Traums an, die Töne setzen ein, während eine Nahaufnahme von Séverine sie in der fiktiven Realität zeigt, und werden dann in ihrem Traum fortgesetzt. Die Stimmen aus dem *off*, die die beiden Erinnerungssequenzen bevölkern, haben ihren Nachhall noch, wenn die nächsten Einstellungen bereits wieder die fiktive Realität suggerieren. Die Stimme Pierres reißt Séverine aus ihrem ersten Traum – noch während sie sich in seinem Auftrag ausgepeitscht sieht, fragt der ‚reale‘ Pierre: „A quoi penses-tu, Séverine?“¹⁵⁴ Diese Markierung der Übergänge zwischen Realität und Traum erleichtern das Identifizieren der Traumsequenzen als solche. Aber auch die fiktive

¹⁵¹ Urraro, „Las aportaciones bestiales en cuatro películas de Buñuel“, S. 178-179.

¹⁵² Ebd., S. 178.

¹⁵³ Dawson, Jonathan, „Belle de Jour (BFI Film Classics, London, 2001), by Michael Wood“, <http://sensesofcinema.com/2002/book-reviews/belle/S.2>.

¹⁵⁴ *Découpage*, S. 9.

Wirklichkeit hat ein wichtiges Geräusch, die Spieluhr im Appartement von Pierre und Séverine, „hyperbolically underscoring the alleged ‚reality‘ with ‚real‘ progression of time.“¹⁵⁵

Auch müssen hier einige Besonderheiten der filmischen Rede erwähnt werden - auffällig sind Wortspiele, wie die Suppe im Traum, welche Pierre und Husson am Feuer erhitzen wollen, doch, wie ersterer bemerkt, „Elle est gelée.“¹⁵⁶ Wood schlussfolgert, dass dies eine Anspielung auf Pierres Unfähigkeit ist, Séverines Wollust ‚anzuheizen‘¹⁵⁷. Den Namen des letzten Bullen aus ihrem Traum, „Expiation“¹⁵⁸ nimmt Séverine später auf, als sie Husson erklärt, dass sie ohne das Freudenhaus nicht leben kann: „Je sais qu’un jour, il faudra que j’*expie* tout ce que j’ai fait.“¹⁵⁹ Diese Beispiele zeigen die Verknüpfung zwischen Traum und Realität durch das Unterbewusstsein Séverines.

Die filmspezifischen, visuellen und akustischen Besonderheiten werden also vor allem eingesetzt, um die Gedanken und Phantasmen der Protagonistin zu betonen und die Meta-Traumwelt von der filmischen Realität abzugrenzen. Sie tragen zur Verwirrung und Rätselhaftigkeit des Filmes bei und zu seiner Abgrenzung von der literarischen Vorlage.

¹⁵⁵ Wu, „Unraveling Entanglements of Sex, Narrative, Sound, and Gender,” S. 127. Es ist auffällig, wie oft die „obsession with time“ im Film die „highly structured world of the bourgeoisie“ betont – Husson fragt Renée nach der Uhrzeit, ebenso wie Marcel auf Hippolytes Armbanduhr starrt. Auch die Arbeitszeit Séverines und deren Aufnahme in einem ihrer Träume verdeutlichen das. vgl. ebd.

¹⁵⁶ *Découpage*, S. 22.

¹⁵⁷ Vgl. Wood, *Belle de Jour*, S. 50.

¹⁵⁸ *Découpage*, S. 22.

¹⁵⁹ Ebd., S. 73. Vgl. Wood, *Belle de Jour*, S. 52. Hervorhebung von mir.

„No, no es amor, lo que tu sientes
Se llama obsesión,
Una ilusión en tu pensamiento
Que te hace hacer cosas,
Así funciona el corazón”
(Aventura, „Obsesión,”
Album: *We Broke the Rules*, 2002).

4.4. *Cet obscur objet du désir*, besessen von einer Frau

4.4.1. Medienwechsel

4.4.1.1. Zusammenfassung des Romans

Der kurze Roman Pierre Louÿs' besteht aus 15 Kapiteln. Im ersten, „Comment un mot écrit sur une coquille d'œuf tint lieu de deux billets tour à tour“, führt der extradiegetische Erzähler ein in eine Beschreibung des bunten Treibens beim Karneval in Sevilla: Es ist der 23. Februar 1896 und *Domingo de Piñatas*, der Sonntag vor Fastnachtsbeginn, wenn der Karneval zum letzten Mal auflebt: „Quelques milliers d'habitants font, ce jour de carnaval, plus de bruit que Paris tout entier.“¹ Der Franzose André Stévenol befindet sich dort, „avec un léger sentiment de dépit, car cette semaine essentiellement amoureuse ne lui avait procuré aucune aventure nouvelle“ (ebd.). Er nimmt teil an den kollektiven Feierlichkeiten und am gegenseitigen Bewerfen von mit Konfetti gefüllten Eiern. Gerade will er aufbrechen, als er eine Frau erblickt, welcher er gerade mit dem gefüllten Ei den Fächer zerbrach - „Elle était merveilleuse.“ (LFELP, S. 34). André ist der schönen jungen Frau verfallen: „Il sourit, en se sentant ému, et de rapides battements de cœur lui apprirent que cette femme était de celles qui joueraient un rôle dans sa vie“ (LFELP, S. 35). Rasch schreibt er das Wort „Quiero“ auf die ihm übriggebliebene Eierschale und wirft sie ihr zu, sodann verliert er sie in der Menge. Doch kurze Zeit später fährt ein Wagen an ihm vorbei, aus welchem eine junge Frau ihm die Eierschale zurückwirft, die Kutsche biegt daraufhin schnell um die Kurve:

Le mot *Quiero* se lisait toujours sur la coquille lisse et ronde, et on n'en avait pas écrit d'autre; mais un paraphe très décidé, qui semblait gravé par la pointe d'une broche, terminait la dernière lettre comme pour répondre par le même mot (LFELP, S. 37).

Das zweite Kapitel, „Où le lecteur apprend les diminutifs de ‚Concepcion‘ prénom espagnol“ beginnt damit, dass André dem Wagen hinterherläuft und das Haus erreicht, an welchem die Frau aussteigt. Sein Versuch, sich bei der Hausdame vorzustellen, wird vom Diener abgewehrt, auch, als der Mann an der wieder verschlossenen Tür trotzig weiterklingelt.

¹ Louÿs, Pierre, *La Femme et le Pantin*, Gallimard, 1990, S. 32. Zitate aus dem Roman werden fortan im Fließtext mit der Abkürzung „LFELP“ angegeben.

Schließlich fragt er einen Streichholzverkäufer in der Nähe, wer in dem Haus wohne. Er erfährt, dass die verheiratete Concepción Pérez de García dort lebe, der Ehegatte sei jedoch in Bolivien. Wieder in seinem Hotel angekommen, erhält er einen Brief:

„Don Andrès Stévenol est prié de ne pas faire tant de bruit, de ne pas dire son nom et de ne plus demander le mien. S’il se promène demain, vers trois heures, sur la route d’Empalme, une voiture passera, qui s’arrêtera peut-être.“ (*LFELP*, S. 42).

Glücklich über diese Fügung sinniert der Franzose über Kosenamen für die zukünftige Geliebte „Conception, Concha, Conchita, Chita“ (ebd.)

Im dritten Kapitel wird Andrés überschwängliche Stimmung am nächsten Morgen geschildert: „Comme la vie est facile! répéta-t-il en souriant. Hier, à cette heure-ci, j’étais seul, sans but, sans pensée. Il a suffi d’une promenade, et ce matin me voici deux“ (*LFELP*, 43). Er geht hinaus, um vor dem Stelldichein zu spazieren und begegnet einem alten Bekannten, Don Mateo. Der reiche Frauenheld „d’une quarantaine d’années“ scheint desillusioniert:

Que faire, Monsieur, quand on est seul, inutile, et désœuvré? Je me promène le matin, je me promène le soir. Le jour, je lis ou je vais jouer. C’est l’existence que je me suis faite. Elle est sombre. (*LFELP*, S. 45).

Die beiden Männer unternehmen ihren Spaziergang gemeinsam, danach lädt Mateo André zum Essen und einem Ausflug zu seinen Stallungen ein, André kann wegen seines Rendezvous nur versprechen, zum Essen dazubleiben (vgl. *LFELP*, S. 46-48). Don Mateo warnt den Jüngeren vor den Frauen:

Il est deux sortes de femmes qu’il ne faut connaître à aucun prix: d’abord celles qui ne vous aiment pas, et ensuite, celles qui vous aiment. – Entre ces deux extrémités, il y a des milliers de femmes charmantes, mais nous ne savons pas les apprécier (*LFELP*, S. 48).

André hört dem Gastgeber kaum zu, schließlich erträgt er die Anspannung nicht mehr und fragt Don Mateo: „Vraiment à tout autre qu’à vous je ne la [question] poserais pas... Connaissez-vous une Sévillane qui s’appelle doña Concepcion Garcia?“ (*LFELP*, S. 49) Mateo ist verwirrt und fragt nervös, ob ihr Mädchenname Pérez sei. Als dies bejaht wird, sagt der bewegte Lebemann Details zu Concha auf: „Concepcion Perez de Garcia, 22, plaza de Triunfo, dix-huit ans, des cheveux presque noires et une bouche... une bouche...“ (*LFELP*, S. 50). Er spricht eine Warnung aus: „Si je peux vous arrêter à la porte de celle-là, ce sera une bonne action de ma part, et un rare bonheur pour vous.“ (ebd.) Er bezeichnet sie als klug,

redegewandt, weise, als gute Sängerin und Tänzerin. Dennoch ruft er aus: „Et c’est la PIRE des femmes de la terre“ und weiter: „Je n’ai plus qu’un espoir, qu’une consolation au cœu: c’est que le jour de sa mort, Dieu ne lui pardonnera pas“ (LFELP, S. 51). Als André im Begriff ist zu gehen, hält Don Mateo ihn auf:

N’avancez plus, retournez sur vos pas, oubliez qui vous avez vu, qui vous a parle, qui vous a écrit ! Si vous connaissez la paix, les nuits calmes, la vie insouciante, tout ce que nous appelons le bonheur, n’approchez pas Concha Perez ! [...] fuyez-la comme la mort, laissez-moi vous sauver d’elle [...] (LFELP, S. 52).

Jener will sich den Ratschlagen des Freundes widersetzen, Mateo rat ihm daher, zumindest nicht zum ersten Treffen hinzugehen, denn dorthin kamen Frauen ohnehin nie: „Et si, par hasard, elle vous attendait en ce moment, soyez sˆur que votre absence ne ferait que déterminer son inclination pour vous“ (LFELP, S. 53). André beschließt, bei Don Mateo zu bleiben und jener beginnt, ihm seine Geschichte mit Concha zu erzählen.

Mateo beteuert, er habe nicht so viele Abenteuer mit Frauen gehabt, wie man ihm nachsage, und er sei in jede einzelne der Damen verliebt gewesen – dabei sei die Liebe Mittelpunkt seines Lebens: „Si je supprimais de mon souvenir les pensées et les actions qui ont eu la femme pour but, il n’y resterait plus rien, que le vide“ (LFELP, S. 55). Conchita begegnet er zum ersten Mal in einem Zug, auf dem Weg von Frankreich nach Spanien, im Februar, während eines Schneesturms, welcher den Zug zwingt, stehenzubleiben. Eine Zigeunerin wird aufgefordert zu tanzen, um den Reisenden die Langeweile zu vertreiben. Sie wird von dem Gesang eines Mädchens begleitet, Conchita, Klosterschülerin auf dem Rückweg nach Madrid:

Elle chantait sans bouger, les mains sous le chale, presque étendue, les yeux fermes; mais les chansons qu’elle chantait la, j’imagine qu’elle ne les avait pas apprises chez les sœurs (LFELP, S. 58-59).

Mateo gibt ein paar Strophen zweideutigen Inhalts wieder. Als Conchita ihr Repertoire zu ironischen Liedern wechselt, ist die Zigeunerin erzürnt und droht, ihr die Augen auszukratzen. Jene bleibt ruhig und entgegnet keck: „Gardes! qu’on me fournisse deux *chulos*“, comme si elle était devant un taureau“ (LFELP, S. 60). Die Bezeichnung „fillette“ seitens der Zigeunerin erbost sie dennoch und so stürzen sich die beiden Frauen in eine Prügelei. Mateo versucht sofort, die beiden zu entzweien. Hiernach erscheint ein Gendarm, „avec cette infaillibilite de la police qui frappe toujours le plus faible, il appliqua sur la joue de la pauvre petite Concha un soufflet stupide et brutal“ (LFELP, S. 61). Es wird Nacht, Mateo beobachtet

Concha im Schlaf und ist dabei hingerissen. Am nächsten Morgen, am Bahnhof, will er ihr mit den Koffern helfen, doch sie lehnt ab; er verliert sie aus den Augen und sagt, er habe sie schnell vergessen (vgl. *LFELP*, S. 63).

Das Wiedersehen findet im nächsten Sommer, an einem heißen Augusttag in Sevilla, statt „par désœuvrement, j’entrai à la Fábrica“, eine Zigarrenfabrik also, „ce harem immense de quatre mille huit cents femmes, si libres de tenue et de propos“ (*LFELP*, S. 66), mit großer Neugier beschaut er die aufgrund der Hitze sehr entkleideten Arbeiterinnen: „Il y avait de tout dans cette foule nue, excepté des vierges, probablement. Il y avait même de jolies filles“ (ebd.). Als er im Begriff ist zu gehen, hält ein Mädchen ihn auf und bittet ihn um eine Münze für ein von ihr gesungenes Lied, in diesem Mädchen erkennt er Concepción. Er fragt sie, wie sie in die Fabrik gelangt und was aus dem Kloster geschehen sei, sie antwortet:

Caballero, je suis honnête, je ne suis pas rentrée du tout de peur de faire un péché. Eh bien, donnez-moi un real et je vous chanterai une soledad pendant que la surveillante est au fond de la salle (*LFELP*, S. 69).

Sie erzählt ihm, sie sei mit der Mutter in der Stadt, „Elle va à l’église; moi je viens ici. C’est la différence d’âge“ (ebd.). Ohne ihr Lied anzuhören, gibt Mateo Concha einen Napoléon und entfernt sich, jedoch, „[c]ette pièce d’or jetée devant cette enfant, c’était le dé fatal de mon jeu. Je date de là ma vie actuelle, ma ruine morale, ma déchéance“ (*LFELP*, S. 70). Conchita folgt Mateo also hinaus aus der Fabrik, um sich bei ihm zu bedanken - schließlich hat sie ein Monatsgehalt von ihm bekommen - und bittet ihn, sie nach Hause zu begleiten, „puisque j’ai congé, grâce à vous“ (*LFELP*, S. 71). Sie flüstert ihm zu: „¿Hay quien nos escuche? – No. / ¿Quieres que te diga? – Di. / ¿Tienes otro amante? – No. / ¿Quieres que lo sea? – Si.“ (ebd.). Jedoch nimmt sie das von ihr implizierte Angebot sofort zurück, indem sie sagt „c’est une chanson, et les réponses ne sont pas de moi“ (*LFELP*, S. 72). Mateo will wissen, weshalb sie ihn ablehne – habe sie einen Freund, sei sie fromm etc. Das Mädchen verneint die Fragen und gesteht schließlich „Je suis *mozita*“ (*LFELP*, S. 72).

Im sechsten Kapitel, „Où Conchita se manifeste, se réserve et disparaît“, sucht Mateo das Mädchen in ihrem ärmlichen Heim auf. Er stellt sich Conchas Mutter vor, die Witwe wiederum erzählt ihm ihr Schicksal: „Revenue sans pension, sans ressources, elle avait mangé, en quatre ans d’une existence pourtant modeste, les économies du mari,“ diese Geschichte, „réelle ou fausse, que j’avais entendue vingt fois [...] se terminait par un cri de misère“ (*LFELP*, S. 74). Ferner erklärt die Mutter, sie sei zu stolz, als Bedienstete zu arbeiten,

sie sei sehr fromm und ginge täglich in die Kirche. Sie äußert jedoch Sorge um die Tochter, welche in der Fabrik Schlechtes lernen könnte, denn: „ce qui perd les jeunes filles, ce sont les conseils des femmes plus que les yeux des hommes. [...] Ni jeune ni vieille, jamais d'amie: c'est ce que je voudrais pour ma fille“ (*LFELP*, S. 75-76). Mateo schlägt vor, Conchita nicht mehr zur Arbeit zu schicken und gibt den beiden Geld:

Exclamations. Mains jointes. Larmes. [...] Mais quand les cris eurent cessé, la mère m'avoua en secouant la tête qu'il faudrait bien néanmoins que l'enfant reprit son travail, car la somme était due, et au-delà, au logeur, à l'épicier, au pharmacien, à la fripière. Bref, je doublai mon offrande et pris congé sur-le-champ, mettant une pudeur et un calcul également naturels à me taire ce jour-là sur mes sentiments (*LFELP*, S. 76).

Am nächsten Tag erscheint Mateo bereits bei Concepción, die Mutter ist nicht zu Hause, das Mädchen lässt ihn mit „Entrez, mon ami“ hinein (ebd). Mateo will wissen, bei wem von den beiden Frauen ein Verehrer Conchas sich zu melden habe. Sie setzt sich auf seinen Schoß:

Instinctivement, j'avais refermé mes bras sur elle et d'une main j'attirais à moi sa chère tête devenue sérieuse; mais elle devança mon geste et posa vivement elle-même sa bouche brûlante sur la mienne en me regardant profondément (*LFELP*, S. 77).

Als Mateo das Mädchen enger umschließt, steht sie auf und fordert ihn auf zu gehen, mit ihm mitzukommen würde ihr nicht in den Sinn kommen. Sie sagt zwar, sie möge ihn gern, doch zweifelt sie daran, ob sie die Einzige für ihn sei. Außerdem, „je ne veux pas qu'on m'achète comme une poupée au bazar, parce que, moi enlevée, on ne me retrouverait plus“ (*LFELP*, S. 78). Als die Mutter kommt, sieht Mateo sich gezwungen, das Haus zu verlassen.

Er nimmt sich vor, nicht wiederkommen, doch: „Hélas! je revins; non pas une fois, mais trente. J'étais amoureux comme un jeune homme“ (*LFELP*, S. 78). Er verbringt viel Zeit mit den Frauen und begleicht ihre hohen Schulden. Concha gibt sich stets herzlich, wenn auch reserviert, denn: „À toutes mes supplications, elle répondait par un ‚plus tard‘ que je ne pouvais pas briser“ (*LFELP*, S. 79). Wenn er ihr droht zu gehen oder ihr Gewalt anzutun scheint sie gleichgültig, sie zeigt sich dankbar für Geschenke, doch die Distanz zwischen ihnen besteht fort. Aber, „quand j'entrais chez elle, une lumière naissait dans ses yeux, qui n'était point artificieuse“ (*LFELP*, S. 80). Nach zwölf Wochen des Umwerbens gibt sich Conchita ihm dennoch nicht hin.

Mateo wendet sich an die Mutter mit dem Angebot einer exklusiven Affäre mit der Tochter und finanzieller Unterstützung, auch für sie selbst:

J'ai des raisons de croire [...] que Conchita m'aimerait, mais se défie de moi. Si elle ne m'aime point, je n'entends pas la contraindre; mais si mon seul malheur est de la laisser dans le doute, persuadez-la (*LFELP*, S. 81).

Am nächsten Morgen erhält er einen Brief von seiner jungen Angebeteten: „Si vous m'aviez aimée, vous m'auriez attendue. Je voulais me donner à vous; vous avez demandé qu'on me vendit. Jamais plus vous ne me reverrez“ (*LFELP*, S. 82). Er macht sich sofort auf zur Wohnung der Frauen, aber sie sind, wie er von der Nachbarin erfährt, zum Bahnhof gefahren und haben alles mitgenommen, was ihnen gehöre.

Im siebten Kapitel, „Qui se termine en cul-de-lampe par une chevelure noire,“ berichtet Mateo von seinem Leid, das er nach dem Bruch mit Concepción erlebte, auch fühlte er sich schuldig, weil er sein Unrecht ihr gegenüber einsah: „que je l'aimais, mon Dieu! J'en étais venu à croire qu'elle avait raison contre moi et que je m'étais conduit en rustre“ (*LFELP*, S. 85). In weniger als einem Jahr sieht er sie in Sevilla wieder, er geht eines Nachts nach Hause und hört sie ihn aus einem Fenster rufen. Er fleht sie an, ihm ihre Hand zu geben: „J'étais fou. Je n'y croyais pas. C'était sa peau, sa chair, son odeur; c'était elle tout entière que je tenais là sous mon baiser, après combien de nuits d'insomnie!“ (*LFELP*, S. 87). Concha berichtet, ihre Mutter und sie seien zu Verwandten nach Madrid gegangen, dann wieder zurückgekehrt. Mateo will wissen, wie sie für die Miete aufkämen, sie sagt, sie hätten noch ausreichend für einen Monat von dem Geld, das er ihnen damals gab. Sie erklärt ihm, dass sie auch weiterhin zurechtkäme:

L'année dernière, j'ai couché pendant trois semaines sous le rempart de la Macarena [...] il ne m'est jamais rien arrivé, que des aventures en paroles. [...] Je sais vendre des bananes, sans doute? Je sais tricoter un châle, tresser des pompons de jupe, composer un bouquet, danser le flamenco et la sevillana. Allez, don Mateo, je me tirerai d'affaire! (*LFELP*, S. 88).

Plötzlich ändert sie ihre Meinung, wenn sie ihm ankündigt: „Mateo, je serai votre maîtresse après-demain“ (*LFELP*, S. 89). Mateo will wissen, weshalb es nicht sofort möglich sei, daraufhin entgegnet Concha, sie wolle erst beichten, „je ne veux pas devenir femme dans cet état de damnation: mon enfant serait maudit, si je suis grosse de vous“ (ebd.). Sie verabreden ein Stelldichein am Sonntagabend, Mateo verspricht, der Mutter nichts davon zu sagen.

„Où le lecteur commence à comprendre qui est le pantin de cette histoire“ heißt das folgende Kapitel, das von der Verabredung erzählt. Sie kommen sich näher, doch Concha unterbricht den erotischen Moment, sie sagt, ihr sei schwindelig und sie müsse an die frische

Luft: „Je t’aime... mais je suis presque évanouie“ (*LFELP*, S. 92). Sie befragt Mateo, ob jener sie wirklich liebt, denn: „Tu vois, je t’ai promis pour ce soir, mais je ne sais pas du tout si j’en aurai le courage... Je ne sais même pas si tu le mérites.“ Denn sie wolle sich nur einem besonderen Mann hingeben, erklärt sie, „et si tu me quittes je serai comme morte“ (*LFELP*, S. 93). Jedoch öffnet sie ihre Korbhülle um zu zeigen „comme je suis belle“ und für Mateo ist das, was er sieht „des fruits de Terre Promise“ (ebd.). Als er sie wieder in seine Arme zu nehmen versucht, weigert sie sich, gibt an, sie sei „pas disposée, voilà tout“ (*LFELP*, S. 94) und verschließt die Korbhülle wieder. Mateo wird wütend und verlässt das Haus mit der Absicht, nicht wiederzukommen.

Zwei Tage später besucht sie ihn selbst und verkündet: „Vite, montrez-moi votre chambre [...] Vous seriez bien surpris si vous saviez ce que je pense“ (*LFELP*, S. 95). Sie überlegt es sich sofort anders, denn in dem Zimmer habe Mateo, so sagt sie, viele andere Frauen geliebt und schlägt vor, „une autre, une chambre d’amis, qui ne soit à personne“ herrichten zu lassen (ebd.). Endlich entkleidet sie sich und Mateo gesteht, „je me persuadais que cette jeune peau rebelle allait enfin se livrer“ (*LFELP*, S. 96). Als er sich jedoch zu ihr ins Bett legt, bemerkt Don Mateo, dass das Mädchen eine Art Keuschheitsunterwäsche trägt:

un caleçon, taillé dans une sorte de toile à voile si raide et si forte, qu’une corne de taureau ne l’aurait pas fendue, et qui se serrait à la ceinture ainsi qu’au milieu des cuisses par des lacets d’une résistance et d’une complication inattaquables (*LFELP*, S. 97).

Dies kränkt Mateo so sehr, dass er weint. Seine Angebetete bittet ihn sodann, sich damit zu begnügen ihr nahe zu sein, ohne alles von ihr einzufordern, denn:

Toutes les femmes peuvent te le donner, pourquoi me le demandes-tu, à moi qui résiste? Est-ce parce que tu me sais vierge ? Il y en a d’autres [...] Tu sais que je suis à toi, et que je me garde pour toi seul. Que veux-tu de plus, mon cœur? (*LFELP*, S. 98).

Das Paar einigt sich darauf, dass Mateo sie weiterhin besuchen darf, gar in einem Bett mit ihr zusammen schläft, jedoch nichts erwarten darf. Nach zwei Wochen und einem Geldgeschenk zur Schuldbegleichung findet er die Wohnung der beiden Frauen erneut leer vor.

Im neunten Kapitel, „Où Concha Perez subit sa troisième métamorphose“ beschließt Mateo, nach Madrid zu gehen und „à me prendre pour maîtresse, au hasard, la première jeune femme qui attirerait mes yeux“ (*LFELP*, S. 101). Er lässt sich mit einer Tänzerin ein, verlässt sie wieder und reist nach Granada, Córdoba, Jérez und Cádiz. In der letzten Stadt begegnet er

Conchita wieder, in einem Tanzclub, wo sie „devant trente pêcheurs, autant de matelots, et quelques étrangers stupides“ tanzt: „Je devais être pâle comme la terre; je n’avais plus ni souffle, ni force“ (LFELP, S. 103). Die beliebte Tänzerin wird vom Publikum herzlich empfangen, nimmt Getränke an und kommt erst zum Ende ihrer Runde hin zu Mateo. Dieser macht ihr Vorwürfe, dass sie ihn zum zweiten Mal und ganz ohne Vorwarnung verlassen habe. Dafür hat Concha einen Grund:

La dernière fois, ne vous souvenez-vous plus? Vous croyiez que je dormais, vous croyiez que je ne sentais rien. J’étais éveillée, Mateo, et j’ai compris que si je passais encore une nuit à vos côtés, je ne m’endormirais pas sans me livrer à vous par surprise (LFELP, S. 105).

Mateo beschuldigt sie, sich nun einem ausschweifenden Lebensstil hinzugeben, woraufhin sie erwidert: „Je vous jure sur la tombe de mon père que je suis vierge comme une enfant, - et aussi que je vous déteste, parce que vous en avez douté!“ (LFELP, S. 106).

Mateo kommt nun täglich zum Tanzlokal und ist ganz verzaubert von Conchas Flamenco:

[...] elle sortait de scène dans un état d’excitation et de lassitude qui la faisait encore plus belle. Son visage empourpré était couvert de sueur, mais ses yeux brillants, ses lèvres tremblantes, sa jeune poitrine agitée, tout donnait à son buste une expression d’exubérance et de jeunesse vivace: elle était resplendissante (LFELP, S. 109).

Doch zwischen den beiden gibt es keine Annäherung, Mateo ist eifersüchtig auf den Morenito, den Bruder ihrer Tänzerkolleginnen und auf alle anderen Männer, die sie umgeben. Doch wenn er sich bei ihren Freundinnen erkundigt, bestätigen sie, dass Concha noch Jungfrau sei. Eines Tages sagt Conchita Mateo, sie wolle sich nach ihrem Auftritt in den Räumlichkeiten des Cabarets ausruhen. Als jener eine andere Tänzerin danach fragt, ob Concha wach sei, entgegnet sie: „Elle montre son nombril à des *Inglès*“ (LFELP, S. 112). Er lässt sich in besagten Raum führen und sieht dort „une scène d’enfer“ (LFELP, S. 113): Conchita und drei andere Frauen tanzen nackt vor zwei Engländern:

J’ai dit nue, elle était plus que nue. Des bas noirs, longs comme des jambes de maillot, montaient tout en haut de ses cuisses, et elle portait aux pieds de petits souliers sonores qui claquaient sur le parquet. (ebd).

Er stößt die Tür hinter sich zu und sorgt damit für Unruhe. Er fordert, Conchita solle mit ihm mitkommen. Diese jedoch warnt Mateo, „tu ne me toucheras pas parce que je te défends d’avancer plus loin que la chaise“ (LFELP, S. 114). In Mateo keimt der Wunsch, Concepción physisch wehzutun: „Mes doigts s’ouvraient et se renfermaient, comme pour étrangler un cou.

Une lutte épuisante se livrait en moi entre ma colère et ma volonté“ (*LFELP*, S. 115). Er unterdrückt diesen und befragt die geliebte Frau: „qu’as-tu à me dire? Voyons, invente! défends toi! mens encore; tu mens si bien!“ (*LFELP*, S. 116). Concha selbst ist wütend, denn sie sagt, er hätte ihren Tanz gestört, ihre Freunde zum Gehen veranlasst und seinetwegen riskiere sie ihren Rauswurf, denn alle, auch Kinder wüssten, „que les femmes dansent toutes nues dans le premier bal de Cadiz“ (*LFELP*, S. 117). Mateo will wissen, ob sie einen anderen habe oder ob sie mit den Männer schlief, denen sie sich nackt zeige, doch dies verneint das Mädchen: „Je ne me suis guère compromise, mon ami [...] tu es fou de faire un scandale pareil quand je n’ai pas un reproche à recevoir de toi“ (*LFELP*, S. 118). Auch seine Zweifel, ob sie ihn nicht mit Morenito betröge kann Concha aus dem Weg räumen: „Mon pauvre ami, il n’y a pas de quoi trembler comme tu le fais, je t’assure“ (ebd.) Sie unterlässt es jedoch nicht, ihn etwas zu quälen – als sie berichtet, sie habe den Jungen bei sich aufgenommen, da seine Familie kein Bett für ihn habe, beschreibt sie das Einschlafen folgendermaßen:

Je ne lui cède pas plus que ses sœurs, tu sais [...]. C’est à peine s’il m’embrasse quatre ou cinq fois avant de dormir, et puis je lui tourne le dos, comme si nous étions mariés [...]. Comme si j’étais avec toi (*LFELP*, S. 119).

Mateo fühlt, dass er am Ende seiner Geduld und psychischen Kapazität angelangt ist und erklärt es Conchita: „Je ne peux plus vivre ainsi que je fais depuis un an à ton caprice. Il faut que tu me parles en toute franchise et peut-être pour la dernière fois. Je souffre abominablement“ (ebd.) Daraufhin wird Conchita weich, sie erinnert ihn daran, wie sie ihm aus der Fabrik nachlief, ihn zu sich nach Hause nahm, wie sie ihn tags drauf selbst küsste und „que j’au senti fondre en moi le plaisir pour la première fois de ma vie“ (*LFELP*, S. 120.) Sie liebe ihn, „d’abord parce que vous êtes beau“ und dann „surtout parce que vous êtes bon.“ Ferner sagt sie, sie sei sich dessen bewusst, dass eine Heirat zwischen ihnen nicht standesgemäß sei, sie aber wolle, dass er sie als seine Frau behandelt. Sie bittet ihn um „une petite maison à moi [...] près de vous. Et une dot“, im Gegenzug verspricht sie ihm ihr „amour éternel“ und „ma virginité que je vous ai gardée contre tous“ (*LFELP*, S. 121).

Das folgende Kapitel, „Scène dernière une grille fermée“ beginnt mit Mateos wieder aufkeimenden Hoffnungen, Concha zu seiner Geliebten zu machen. Das Häuschen für Concha ist gefunden, die Einrichtung dauert länger, als Mateo lieb ist: „elle avait mille caprices. Huit jours interminables passèrent au milieu des tapissiers et des emménageurs“ (*LFELP*, S. 124). Was „sa dot de maîtresse-épouse“ betrifft, so gibt ihr Mateo „cent mille douros qu’elle

accepta d'ailleurs comme une simple piécette“ (ebd.). Sodann schildert er die von ihm so lang antizipierte Nacht mit der Angebeteten:

Par un caprice que j'avais trouvé charmant, elle avait voulu entrer la première dans sa nouvelle maison enfin prête pour nous deux, et m'y recevoir comme un hôte clandestin, toute seule, à l'heure de minuit (*LFELP*, S. 125).

Die junge Frau empfängt ihn vor dem verschlossenen Gitter, sie fordert ihn auf, ihre Hände, ihren Rocksäum und ihren Fuß zu küssen, nach Verrichtung jener Aufgaben sagt sie: „C'est bien. Maintenant, allez-vous-en“ (ebd.). Während Mateo verwirrt darüber ist, dass Conchita ihn nicht hereinlässt, sagt sie, sie freue sich darüber, endlich frei von ihm zu sein, denn:

Mateo, j'ai horreur de toi. Je ne trouverai jamais assez de mots pour te dire combien je te hais. Tu serais couvert d'ulcères, d'ordure et de vermine que je n'aurais pas plus de répulsion quand ta peau approche de ma peau [...] La nuit, je crachais dans la ruelle après chacun de tes baisers [...] J'ai communiqué sept fois depuis le dernier hiver pour que tu meures le lendemain du jour où je t'aurais ruiné (*LFELP*, S. 126-127).

Als Mateo, starr vor Schock, nicht gehen will, wie sie es ihm befiehlt, ruft sie den Jungen Morenito herbei, welcher die Treppe herunterkommt: „Mes deux bras tremblaient si fort que je secouais les barres de la grille où s'étaient crispés mes poings“, gibt Mateo an (*LFELP*, S. 127). Concha küsst und liebkost den jungen Mann vor Mateos Augen, nennt ihn „mon amant“, ruft aus, „comme il est joli! Et comme il est jeune“ und schließlich sinken die beiden zu Boden, „elle s'est unie à lui“ (ebd.).

Am folgenden Morgen, ergraut und appetitlos in seinem Garten sitzend, sieht er Concha auf sich zukommen. Nach einer Zeit des Schweigens fordert sie ihn auf, reinzugehen und summt währenddessen eine Zarzuela. Dann gehen sie in ein Zimmer, welches Mateo verschließt: „C'était la première fois que je frappais une femme“ (*LFELP*, S. 131). Concha versucht sich zu wehren, doch er reißt ihr Messer aus der Hand und hält sie gewaltsam fest. Mateo sagt ihr, dass er sie vergewaltigen würde, „autant de fois qu'il me plaira“ (*LFELP*, S. 132), für all das, was sie ihm angetan habe. Concha wiederholt, dass sie ihn hasse: „Assassine-moi donc! tu ne m'auras pas avant!“ (ebd.) Daraufhin verprügelt er sie erbarmungslos:

Cela dura peut-être un quart d'heure. Elle n'avait pas dit une parole, ni pour demander grâce, ni pour s'abandonner. Je m'arrêtai quand mon poing fut devenu trop douloureux, puis je lui lâchai les deux mains (ebd.)

Danach wirft sich Conchita hin und weint „comme une petite fille“ (ebd.) Als sie sich sodann wieder erhebt, „[...] il n'y avait plus l'ombre d'un reproche dans ces yeux-là, mais... [...] une

sorte d'adoration“ (*LFELP*, S. 133). Concha bittet ihn um Entschuldigung: „Que tu m'as bien battue, mon cœur! Que c'était doux! Que c'était bon... Pardon pour tout ce que je t'ai fait! J'étais folle...“ (ebd.) Daraufhin erklärt sie ihm, sie habe nicht mit Morenito geschlafen und das Ganze inszeniert, um ihn zu ärgern. Sie gibt sich ihm endlich hin und Mateo kommentiert das Geschehene folgendermaßen: „Et en effet, Monsieur, elle était vierge...“ (ebd.).

Einige Tage nach seiner ersten Nacht mit Concha verkündet sie ihm vor dem Abendessen, sie habe Morenito wiedergetroffen. Mateo glaubt ihrer ironischer Rede zuerst nicht, doch dann sagt sie: „Nous avons visité toute la maison pour choisir le cabinet où nous aurions le meilleur divan“ (*LFELP*, S. 136). Als Mateo sie schlagen will, entgegnet sie: „Va, c'est bien naturel. Il a la peau si douce, et il est tellement plus joli que toi“ (ebd.) Dies tut er dann auch, erbarmungsloser als zuvor. Doch dann gesteht ihm die Geliebte, sie sei nur auf einer Corrida gewesen, die Geschichte sei eine Lüge, erzählt, damit er sie prügeln:

Et il en fut ainsi, Monsieur, jusqu'à la fin. Quand elle se fut convaincu que ses fausses confessions ne m'abusaient plus, et que j'avais toutes les raisons de croire à sa fidélité, elle inventa de nouveaux prétextes pour exciter en moi des colères quotidiennes (*LFELP*, S. 137).

Weiterhin habe sie ihn mit seinem gesamten Freundeskreis zerstritten und aus Eifersucht alle weiblichen Bediensteten davongejagt. Er hörte gar auf „de me promener avec elle en public: le moindre salut devenait à ses yeux une sorte de déclaration“ (*LFELP*, S. 138). Außerdem wurden aus erdachten Abenteuern mit anderen Männern reale – „Elle me trompa“ (ebd.) Concha kündigt die Affären an, um Mateos Zorn herauszufordern, einmal lädt sie ihn gar brieflich dazu ein, ihrer Untreue beizuwohnen:

Mateo qui ne m'aimes plus! Je me suis levée pendant ton sommeil et j'ai été retrouver mon amant, hôtel X..., chambre 6; tu peux me tuer là si tu veux, la serrure restera ouverte [...] Je t'adore. Concha (*LFELP*, S. 139).

Mateo geht tatsächlich hin und duelliert sich anschließend mit dem Rivalen. Jedoch kann er die Szene der Untreue nicht vergessen: „Au lieu de fouetter mon désir, comme elle l'avait espéré, ce souvenir se trouva répandre sur tout son corps quelque chose d'odieux et d'ineffaçable dont elle resta imprégnée“ (ebd.) Dies begründet er damit, dass Conchas „âme foncièrement mauvaise ne soupçonnait même pas qu'on pût aimer autrement“ (ebd.). Zum Auslöser für die Trennung wird Conchas Ausbruch gegen eine junge Zigeunerin, welche von der eifersüchtigen Geliebten bezichtigt wird, Mateo zu umgarnen: „La scène de ce jour-là ne fut ni plus violente ni plus fastidieuse que les autres; pourtant elle fut définitive: je ne sais pas

encore pourquoi“ (*LFELP*, S. 140). Mateo flieht förmlich vor ihr nach Tanger und hält sich dort monatelang auf. Sodann reist er nach Italien. Concha schreibt ihm 22 Briefe, danach gibt sie auf:

Elle était mariée [...] à un jeune fou, d’ailleurs bien né, qu’elle a fait envoyer en Bolivie avec une hâte significative. Dans sa dernière lettre, elle me disait: ‚Je serai à toi seul, ou alors à qui voudra.‘ J’imagine qu’elle est en train de tenir sa seconde promesse (*LFELP*, S. 141).

Nun sei sein Leben „brisée“ und er habe André alles erzählt, da „une expérience si durement acquise peut et doit se transmettre en cas de danger“ (ebd.). Dafür bedankt sich sein Zuhörer.

Im letzten Kapitel, „Qui est l’épilogue et aussi la moralité de cette histoire,“ kehrt André zu Fuß ins Hotel zurück, er schlägt die Straße ein, in der er sich mit Conchita verabredet hatte. Es ist sieben Uhr abends, also vier Stunden später als vereinbart. Jedoch fährt ein Wagen an ihm vorbei und hält an: „Je suis un peu en retard, murmurait une voix. Mais vous êtes gentil. Vous m’avez attendue. Bel inconnu qui m’attirez, devrais-je me confier à vous sur cette route déserte et sombre?“ (*LFELP*, S. 143). André wiederum, „jeta sur elle un regard qui voyait toute une destinée“ (ebd.) und steigt zu ihr in den Wagen.

Am nächsten Morgen – das Paar hat auswärts genächtigt – fahren André und Concha zu ihr nach Hause, sie beauftragt die Dienerin, ihre Koffer für Paris zu packen. Die Dienerin erzählt, ein Mann, der Concha lange kenne, hätte sie sprechen wollen. Ein anderer Diener überbringt ihr einen Brief, „et André sut plus tard que la lettre était celle-ci“: „Ma Conchita, je te pardonne. Je ne puis vivre où tu n’es pas. Reviens. C’est moi, maintenant, qui t’en supplie à genoux. Je baise tes pieds nus. Mateo“ (*LFELP*, S. 144).

4.4.1.2. Hintergrund

Als *La Femme et le Pantin. Roman espagnol* 1898 zuerst im Feuilleton des *Journal* und daraufhin als gedruckte Ausgabe erschien, genoss der in Gent geborene Pierre Louÿs bereits ein gewisses Renommee in den literarischen Kreisen von Paris, erreicht durch seine gefälschten Übersetzungen eines angeblich griechischen Lyrikbandes *Chansons de Bilitis* und seinen Roman *Aphrodite*. Die von Publikum und Kritikern mehrheitlich wohlwollend aufgenommene² Geschichte von einer rasenden männlichen Leidenschaft für eine jungfräuliche Sadomasochistin widmet der Autor seinem Schriftstellerfreund André Lebey,

² Vgl. Michel Delon, Préface, in: *La Femme et le Pantin*, S. 157-158.

„prisonnier d'une liaison humiliante,“³ auch der Vorname des zweiten männlichen Protagonisten stimmt mit dessen überein. Der Widmung an Lebey folgt ein Paratext: „Siempre me va V. diciendo / Que se muere V. por mi: / Muérase V. y lo veremos / Y despues diré que si.“ Bereits hier zeigt sich die Verknüpfung von Passion und Tod, auf die später einzugehen sein wird.⁴

Das Œuvre Louÿs' ist bisher kaum wissenschaftlich untersucht worden, zu *La femme et le pantin* gibt es nur einige Aufsätze. Thema all dieser ist Louÿs' Intermedialität, ein bedeutender Aspekt, welchem in Kapitel 4.4.2. besondere Beachtung geschenkt wird. Leider unterlassen es die Autoren größtenteils bei ihren Ausführungen, Louÿs' Text aus dem Schatten seiner Inspirationsquellen hervortreten zu lassen. Den wohl ausführlichsten und besten Aufsatz liefert P.W.M. Cogman – nicht zuletzt, weil er zwei prägnante Motive herausstellt, derer Louÿs sich bedient – den Bezug auf das Theater sowie das spielerische Anwenden des Autors von „confinement and enclosure.“⁵

Cet obscur objet du désir,⁶ seinen allerletzten Film, drehte Buñuel, wie bereits vier seiner anderen Filme, mit dem Produzenten Serge Silbermann, Jean-Claude Carrière war erneut (zum sechsten Mal) Mitarbeiter am Drehbuch. Dieses 32. filmische Werk des Regisseurs erhielt einige Preise und Nominierungen, darunter eine Oscar-Nominierung für die beste Literaturadaption, eine Golden-Globe-Nominierung als bester fremdsprachiger Film und eine César-Nominierung für das beste adaptierte Drehbuch. Sein Interesse an dem Stoff hat der Regisseur bereits 1956 in einem Interview kundgetan,⁷ er soll im darauffolgenden Jahr ein Skript für einen französischen Produzenten geschrieben haben, welches jedoch abgelehnt wurde.⁸

Buñuels wichtigste Modifikationen der Vorlage sind die Anpassung des Stoffes an die 1970er Jahre, die Veränderung der Nationalität des männlichen Protagonisten (Fernando Rey) zum Franzosen Mathieu Fabert, der Einsatz zweier Schauspielerinnen in der Rolle der

³ Vgl. *La Femme et le Pantin*, S. 15 und S. 193.

⁴ Der Ursprung dieses Spruches ist nicht bekannt.

⁵ Cogman, P. W. M.: „Ambiguity and Ambivalence in Pierre Louÿs's *La Femme et le pantin*,“ in: *Essays in French Literature* 38, 2001, S. 40-61, hier: S. 56. Das erste Motiv kann hier aus Platzgründen nicht weiter ausgeführt werden, zweites wird in 4.4.1.3. behandelt.

⁶ Die Analysen stützen sich auf die DVD „Dieses obskure Objekt der Begierde“, Arthaus, 2010.

⁷ Vgl. Beylie, Claude, in: *Cet obscur objet du désir. Découpage et dialogues in extenso. L'avant-Scène Cinéma*, 1985, S. 69.

⁸ Wood, Michael, „The Corruption of Accidents: Buñuel's *That Obscure Object of Desire* (1977)“, in: Horton, Andrew (Hg.) (u.a.), *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*. New York: Ungar; 1981, S. 329-343, hier: S. 331.

Conchita (Carole Bouquet und Ángela Molina), die Hinzufügung von die Protagonisten bedrohenden Terrorakten und die Zugfahrt Mathieus mit den vier Zuhörern von Sevilla nach Madrid, die als Rahmengeschichte dient. Außerdem wurden die Stadt Paris als Schauplatz, die Figuren Martin (Mathieus Butler) und Édouard (Mathieus Cousin), eine Reihe surrealistischer und komischer Elemente sowie der Tod der Protagonisten durch eine Explosion am Filmende hinzugefügt.⁹ Als wichtigste Elemente fehlen dem Film wiederum die Figur des André, die Karnevalsszenerie sowie die Entjungferung Conchitas und die daraus resultierende sadomasochistische Beziehung der Protagonisten.¹⁰

Der Film wurde in zahlreichen Aufsätzen rezipiert, die Interpretationen der Autoren differieren dabei stark zwischen der Betrachtung des Werks als parodistisches Experiment und minutiösen Symbolstudien. Im Vorspann des Films wird angekündigt, er sei „inspiré de l’œuvre de Pierre Louÿs *La femme et le pantin*.“ Es ist bekannt, dass Buñuel die Literatur Louÿs,‘ zumindest den pornografischen Roman *Trois Filles de leur mère* (1926), sehr schätzte.¹¹ In der Forschungsliteratur ist, im Gegensatz zu *Belle de Jour*, der Bezug zu der literarischen Vorlage recht deutlich herausgearbeitet worden.¹² Zu bemängeln bleiben weiterhin Ungenauigkeiten in der diegetischen und technischen Analyse von *Cet obscur objet du désir*.

⁹ Mathieu fährt mit seinem Butler von Sevilla über Madrid nach Paris. Vor der Abfahrt hat sich eine gewalttätige Szene mit einer Frau in seinem Anwesen zugetragen. Die Frau sucht ihn am Bahnhof auf, will ihn zum Bleiben bewegen, er kippt einen Eimer Wasser über ihren Kopf. Die Abteilmachbarn wollen von Mathieu wissen, wieso er das getan habe. Er erzählt ihnen von der Beziehung mit der Frau, Conchita. Diese war erst Zimmermädchen bei ihm in Paris und ging, als er aufdringlich wurde. Er begegnet der Flamencotänzerin zufällig in der Schweiz wieder und besucht sie und ihre Mutter dann in Paris. Nachdem er die Mutter durch Geld zu überreden versucht, Concha möge seine Geliebte werden, verschwinden die Frauen. Er trifft Conchita später in einer Bar, sie will sich ihm hingeben, verweigert aber den Akt durch eine Keuschheits-Radlerhose. Das Paar zieht zusammen, doch als sie ihren Freund Morenito in ihrem Zimmer schlafen lässt, wirft Mathieu sie hinaus. Um sie nicht wieder zurückzuholen, bittet er seinen Cousin, den Präfekten, etwas zu unternehmen, jener lässt die Spanierinnen Concepción und ihre Mutter des Landes verweisen. Mathieu reist dennoch nach Sevilla und sieht Concha dort wieder, sie tanzt in einem Lokal, nackt vor Touristen. Sie will Mathieus Geliebte werden, wenn er ihr ein Haus kauft, doch sie sperrt ihn aus und lässt ihn zusehen, wie sie sich mit Morenito vergnügt. Am nächsten Tag sucht Conchita Mathieu auf, er verprügelt sie. Sie taucht im Zug auf und überschüttet ihn mit Wasser, als er seine Geschichte im Abteil beendet hat. Das Paar versöhnt sich und geht in Paris einkaufen, als sich eine Explosion in der Passage ereignet.

¹⁰ Wie bei den anderen filmischen Inhaltswiedergaben wird auch hier aus dem Drehbuch zitiert, vgl. Anm. 7. Die Découpage des Filmes nummeriert (im Gegensatz zu den anderen hier verwendeten Drehbüchern) die Szenen des Films, es sind 226. Auf diese wird hier teilweise Bezug genommen, da es sich bei dieser Untersuchung der Vergleich von Szenen anbietet.

¹¹ Vgl. Wood, „The Corruption of Accidents,” S. 331.

¹² Vgl. Durán, Manuel, „De la literatura al cine: Buñuel, Pierre Louÿs, y Ese obscuro objeto del deseo“; in: Cabello-Castellet, George (Hg.) (u.a.), *Cine-Lit: Essays on Peninsular Film and Fiction*. Corvallis, OR: *Portland State University* [u.a.], 1992, S. 19-24; Vernon, Kathleen M., „Remaking Spain: Trans/National Mythologies and Cultural Fetishism in *The Devil Is a Woman* (Sternberg, 1935) and *Cet obscur objet du désir* (Buñuel, 1977)“, in: *Journal of Romance Studies* 4 (1), 2004, S. 13-27 und Wood, „The Corruption of Accidents“.

4.4.1.3. Geschlecht und Macht bei Louÿs und Buñuel

Das Außergewöhnliche an Louÿs' Geschichte ist zuallererst, dass das beliebte Sujet des gealterten Lebemanns, der sich eine junge Geliebte aus armen Verhältnissen nimmt, hier nicht aufgeht. Concha handelt nicht nach dem Muster der Mätresse, die mit kindlichem Charme Bereicherung oder sozialen Aufstieg zu erlangen versucht. Michel Delon beschreibt treffend, der Roman erzähle „la révolte d'une de ces filles [Arbeiterinnen in einer Zigarrenfabrik] vouées à la servitude économique et sexuelle.“¹³ Ihr Körper ist für die junge Frau weder „instrument de plaisir“¹⁴, noch der finanziellen Absicherung. Concha setzt ihre Sexualität nur als Waffe ein, wenn sie Mateos Leidenschaft erwecken will, aber systematisch Geld für Liebesdienste zu fordern liegt ihr fern.¹⁵ Ihr Verehrer gibt Conchita und der Mutter zwar viel Geld, und Letztere hat den Anschein, wenn auch ungeschickt, zu versuchen, Mateo ‚auszunehmen‘. Conchita selbst jedoch scheint keine wirkliche Liebe für das Geld zu empfinden, ist weder modeverrückt noch genussüchtig, verlässt ungern das Haus und sucht keine kostspieligen Zerstreungen. Geld von Mateo zu verlangen, scheint Teil ihres Spiels mit ihm zu sein.

Dieses Spiel besteht darin, sich ihm, sobald er sich am Ziel seiner Begierde wähnt, zu entziehen, förmlich vor ihm zu fliehen, und ihn, wenn es ihr beliebt, wieder aufzusuchen und an sich zu binden - die Verführungskünste der Jungfrau scheinen sehr raffiniert. Sie quält den alternden Macho durch eine Reihe von verhinderten Stelldicheins, schwört ihm ihre Liebe, um ihn im nächsten Augenblick wieder fortzujagen. Bei all dem Frivolen, das sie tut, verwendet sie stets ein religiöses Vokabular, so beispielsweise, wenn sie ihre Keuschheitsbekleidung folgendermaßen kommentiert: „Je serai folle jusqu'où Dieu voudra, mais pas jusqu'où le voudront les hommes!“ (*LFELP*, S. 97) oder, wenn sie nackt bei Tanz überrascht wird, ruft sie aus: „Pas plus que le Christ ne partit de la croix, moi je ne partirai d'ici“ (*LFELP*, S. 114). Einerseits parodiert sie ihre religiöse Erziehung und die Frömmerei der Mutter,¹⁶ andererseits verweist sie mit Recht auf die von ihr mit so viel Sorgfalt bewahrte

¹³ Michel Delon, Préface, S. 14.

¹⁴ Michel Jarrety, „La femme et le pantin – Un érotisme du défi“, in: *Sites. The Journal of Twentieth Century Contemporary French Studies* 6, 1, 2002, S. 169-180, hier: S. 170.

¹⁵ Späterhin hat sie immer wieder die Gelegenheit, sich von anderen Männern finanzieren zu lassen, was sie nicht tut, denn sie arbeitet entweder in der Fabrik oder als Tänzerin.

¹⁶ Jarrety weist „les références mariales“ in dem Roman nach und verweist auf den Namen der Protagonistin, „le diminutif de Marie de la Conception“ vgl. Jarrety, „La femme et le pantin,“ S. 173. Die Szene mit dem Morenito bezeichnet er als „parodie du jardin clos de la Vierge“, S. 175.

Unschuld und ihre Würde.¹⁷ Gleichzeitig exponiert sie ihren Körper – sie zieht sich vor Mateo aus, sie tanzt nackt, sie simuliert den Geschlechtsakt - diese „refusal of modesty“ charakterisiert Cogman als „way of reversing traditional gender roles“, denn: „Nudity is paradoxically coupled with concealment and the refusal to be open“, durch das Zeigen, Sehnsüchte wecken und wieder Entziehen entspringe die Macht der jungen Frau über Mateo.¹⁸

Dieses Betragen wirkt irrational, denn sie scheint sich damit selbst unglücklich zu machen. Nichtsdestotrotz ist dieses schonungslose Verhaltensmuster auf mehreren Ebenen verständlich. Einerseits will das arme Mädchen, das in der Nachbarschaft und der Fabrik zweifelsohne davon gehört hat, wie man als hübsche Frau der Misere entgeht, aufgrund ihrer schalkhaften und trotzigigen Natur den ‚Spieß umdrehen‘ — sie verhält sich rollenkonform, bis Mateo ihr zu aufdringlich wird und flieht zweimal vor ihm, natürlich erst, nachdem er ihre Schulden beglichen hat. Sie will sich und ihm zeigen, dass das Vorhaben, von welchem der wohlhabende Caballero wie selbstverständlich ausgeht, nicht immer gelingen muss und sie diejenige sein kann, die das Muster durchbricht: „La guitare est à moi, j’en joue à qui me plaît!“ (*LFELP*, S. 128). Ihre Spielchen, die Art, ihn erst zu liebkosen und dann zu foppen, offenbaren Züge einer Gerechtigkeit fordernden, vielleicht auch rachsüchtigen, jungen Natur. Die Wiedersehen mit ihm können nicht geplant sein, das erste Mal sieht sie ihn aus dem Fenster, das zweite Mal macht er sie auf sich in der Bar aufmerksam. Auch den Tanz vor den Touristen hatte sie wohl nicht dazu veranstaltet, um Mateo eifersüchtig zu machen. Es ist anzunehmen, dass das junge Mädchen sich des Ernstes, der daraus entstand, dass sie ihren älteren Verehrer derart zum Narren halten wollte, im Vornherein nicht bewusst war.

Rachsüchtig ist sie sodann wohl aus dem Grund, dass Mateo sich (wie erwartet) ihre Gunst zwar erkaufen will, sich jedoch gleichzeitig widersetzt, „pour des raisons faciles à entendre [...] [d’]accepter aucun lien avoué“ (*LFELP*, S. 81). Concha offenbart, sie fühle sich nicht genügend geliebt, wenn sie fragt: „[...] ce n’est pas moi que tu aimes, mais seulement ce

¹⁷ „Je n’ai rien de plus précieux que moi, Mateo. Personne n’est assez riche pour m’acheter à moi-même“ (*LFELP*, S. 117). Jarrety umschreibt dieses Verhältnis zu Gott als „étrange religion de Concha“, es sei ihr ein Leichtes, die „co-naturalité de l’amour et du sacré“ zu leben, dies habe zur Folge, dass sie „un personnage d’avant la Chute“ darstelle, „dans cet espace oxymorique d’une pureté diabolique“. Laut Jarrety beabsichtige Louÿs nicht nur eine „provocation amusée“, sondern auch eine „libération des mœurs“, er geht also davon aus, dass der Autor Conchitas Einstellung befürworte: „loin de désavouer ici son héroïne, il en faisait à bien des égards l’interprète de son propre crédo,“ vgl. Jarrety, „La femme et le pantin,“ S. 174-175. Diese Sichtweise wird späterhin ausführlicher betrachtet.

¹⁸ Cogman, „Ambiguity and Ambivalence in Pierre Louÿs's *La Femme et le pantin*,“ S. 156.

que je te refuse?“ (*LFELP*, S. 98). Wenn sie Mateo bittet, „aime-moi comme je veux être aimée, peu à peu, et prends patience“ (ebd.), dann wird deutlich, dass sie sich wünscht, geachtet und hofiert und nicht bedrängt und nur auf ihre sexuellen Reize reduziert zu werden.¹⁹ Einmal, in Cádiz, sagt sie ihm in aller Deutlichkeit, „[j]e veux vous épouser“ um gleich hinzuzufügen: „ne craignez rien: nous n’irons pas à l’église“ (*LFELP*, S. 121). Und obwohl Mateo ihr zusichert: „Je ferai ce que tu voudras“, weiß sie, dass sie seiner unwürdig ist: „Vous n’appellerez jamais doña Concepcion Perez de Diaz la femme qui a dansé nue dans l’horrible bouge“ (ebd.). Sie sieht ein, dass sie selbst eine Mitschuld daran hat, nicht mehr heiratsfähig zu sein, obschon sie sicherlich Mateo für das Meiste die Schuld gibt. Wenn sie sagt „vous savez que je m’aime trop moi-même pour accepter de n’être heureuse qu’à moitié“ (*LFELP*, S. 120-121), dann impliziert sie damit auch, dass die Rolle einer Mätresse ihr nicht genügend Sicherheiten bietet. Dass Mateos Weigerung, gesellschaftlich abzustiegen und seine Freiheit aufzugeben Concha kränkt und sie sich im Inneren wünscht, dass ein Mann sie ehelicht, das zeigt der Umstand, dass sie ein Jahr nach der Trennung von Mateo mit einem anderen verheiratet ist.

Mateo dagegen empfindet sie niemals als seiner Ehefrau würdig, wenn er beispielsweise eine der gescheiterten Entjungferungen ihrer beschreibt, so sagt er, Concha habe sich „presque en jeune mariée qui se livre à un époux“ gegeben, und fügt hinzu: „jeune mariée sans ignorances, je le veux bien, mais pourtant émue et grave“ (*LFELP*, S. 97). Der Gedanke, er könnte sich die monatelangen Verführungsqualen mit ihr ersparen, indem er um ihre Hand anhielte, streift den Erzähler nicht einmal.²⁰ So ist das Verwehren des Liebesdienstes tatsächlich Conchitas einzige Möglichkeit, die Herrschaft über Mateo zu erhalten. Dass sie ihn trotz allem (oder gerade wegen seines Betragens ihr gegenüber) liebt, dafür sprechen die vielen Male, die sie ihm nachläuft, ihre Eifersucht, die zahlreichen Briefe.

¹⁹ Ihr Vorname ist im Spanischen auch eine Bezeichnung für das weibliche Genital. Dass sie vor allem darauf reduziert wird, zeigt das Vokabular – das von Mateo übersexualisierte Haar ist, so beobachtet André, „en deux conques arrondies“ frisiert (*LFELP*, S. 35) – eine Anspielung auf Brüste und ein sprachliches Spiel mit dem „concha“ so ähnelnden französischen „conque“. Vgl. Roy, Jeanne-Hélène: „Fashioning Identities: Casanova's Encounter with La Charpillon“, in: *Intermédiaire des Casanovistes* 18, 2001, S. 1-9, hier: S. 5.

²⁰ Als Mateo sie beim Tanz vor den Touristen überrascht, scheut sie nicht davor, ihn selbst für seine Unwissenheit diesbezüglich anzuklagen: „Je me vengerai, Mateo, de ce que tu m’as fait ce soir, car tu agis méchamment, par une jalousie stupide, et je me demande de quel droit! [...] Es-tu mon père ? non! Es-tu mon mari? Non! Est-tu mon amant...? (LFELP, S. 117). Sie selbst ist es ja, die ihn davon abhält, ihr Geliebter zu werden, und es wird deutlich, dass sie dies unter anderem deswegen tut, weil sie ihm einige seiner Verhaltensweisen übelnimmt.

Andererseits ist in der Hinsicht ihres rätselhaften Verhaltens die Mutter-Tochter-Beziehung relevant. Die u.a. in Casanovas Memoiren²¹ porträtierte Figur der Mutter als Zuhälterin, la „maman-maquerede“²² ist bei Louÿs zum Scheitern verurteilt – obgleich es scheint, als sei die Mutter eine korrumpierte Heuchlerin, so hat ihr Verhalten nicht (genügend) auf die Tochter abgefärbt. Concha gibt an, ihre Mutter habe keinen Verdienst daran, wie sie geworden sei, „je suis honnête et elle s’en vante“, und tatsächlich scheint es, als läge der Mutter nicht viel an dem Ruf ihrer Tochter. Weiterhin sagt Conchita: „Je fais exactement ce qu’il me plaît du matin au soir“ (*LFELP*, S. 76). Das heißt, auch wenn ihre Mutter ihr riete, sich Mateo hinzugeben, würde sie es nicht zwangsläufig tun, weil sie scheinbar nicht viel von ihrer Mutter hält und daher nicht auf sie hört. Vielmehr hört die Mutter auf die Tochter, denn obschon die Señora Pérez es vermag, Mateo dazu zu bringen, viel Geld zu bezahlen, um der Geliebte Conchas zu werden, so gelingt es ihr nicht, die Tochter dazu zu überreden; am nächsten Tag reisen beide auf Conchas Wunsch aus Sevilla ab, in eine unsichere Zukunft.²³

Mateos Handeln weicht ebenfalls von der literarischen Konvention des alternden Machos ab. Er macht die Geliebte weder zu einer ehrbaren Frau, noch tötet er sie, auch lässt er in seiner grenzenlosen Begierde nicht von ihr,²⁴ er erniedrigt sich, indem er alles vergibt und verlässt sie letztendlich doch; aber nur, um es dann wieder zu bereuen - er ist und bleibt schwach – „je m’étais senti lâche devant cette femme“ (*LFELP*, S. 107).

Teil seiner Faszination und Abhängigkeit von Concha ist, dass ihm die junge Frau ein Rätsel ist, das er niemals zu lösen vermag:

J’ai vu à Tanger des Mauresques en costume, qui entre leurs deux voiles ne laissaient nus que leurs yeux, mais par là, je voyais jusqu’au fond de leur âme. Celle-ci ne cachait rien, ni sa vie ni ses formes, et je sentais un mur entre elle et moi (*LFELP*, S. 79).

Mateo weiß nie, was als Nächstes passieren wird und kann ihre Gedanken und Handlungen niemals einschätzen: „Je ne voyais pas plus clair dans cette petite âme que dans les yeux impénétrables d’un chat“ (*LFELP*, S. 111) und: „Rien n’est imprévu quand on parle d’elle“ (*LFELP*, S. 129). Weiterhin gesteht er seine Unsicherheiten in Bezug auf die Gefühle

²¹ S. Kapitel 4.4.2.1.

²² Roy, „Fashioning Identities,“ S. 4.

²³ Das Verhalten der Mutter thematisiert Mateo kaum: „La señora Perez [...] semblait ne rien connaître de ce qui avait eu lieu calle Trajano. Mentait-elle aussi? je ne m’en inquiétais même pas. J’écoutais ses confidences, je payais son eau-de-vie...“ (*LFELP*, S. 108).

²⁴ Er selbst formuliert es so: „Après ce qui s’était passé, je n’avais que trois partis à prendre: la quitter, la forcer, ou la tuer. Je pris le quatrième, qui était de la subir“ (*LFELP*, S. 107).

der jungen Frau: „Elle paraissait m’aimer. Peut-être m’aimait-elle. Aujourd’hui encore, je ne sais que penser“ (*LFELP*, S. 79). Tatsächlich ist Conchita in ihrem Betragen mehr als sprunghaft, dabei scheint sie Mateos Verhalten im Voraus zu erraten und danach zu handeln: „Je vous connais, don Mateo, comme si je vous avais porté neuf mois“ (*LFELP*, S. 105). Diesem Enigma verdankt Mateo seine Obsession sicherlich zumindest teilweise.

Auch seine Eifersucht treibt Mateo an - während er diese bei Frauen nicht erträgt (vgl. *LFELP*, S. 102), wird er selbst rasend bei jeder Kleinigkeit, „elle [...] caressa la joue d’un homme que j’aurais tué“ (*LFELP*, S. 104) und scheint sich dadurch noch enger an Concha zu ketten. Wenn er den Moment beschreibt, als er sie nackt tanzend vor Touristen sieht, wiederholt er zweimal „jamais je ne l’ai vue si belle“ (*LFELP*, S. 113) - wenn sie ihn am meisten leidend macht, ist sie für ihn am begehrtesten. Er ist sich dabei niemals sicher, ob seine Vorstellungskraft ihn trügt oder ob Concha tatsächlich all dessen schuldig ist, wovor er sich fürchtet: „Je restai un moment sans conscience, puis mes bras se refermèrent sur elle, et je l’étreignis ne sachant moi-même si je voulais l’étouffer, ou la ravir à quelqu’un d’imaginaire“ (*LFELP*, S. 118).“ Je gewagter Conchas Vergehen werden, desto mehr häuft sich Mateos Sehnsucht, sie zu töten: „Je n’osai pas interrompre. J’avais peur de la tuer“ (*LFELP*, S. 113); oder aber: „La regarder dix secondes et me jurer que je ne l’assassinerais pas, c’était tout ce que ma volonté avait pu faire“ (*LFELP*, S. 114). Mateo vergibt jedoch sehr schnell und die banalsten Entschuldigungen genügen schon, ihn zu beschwichtigen: „J’avais un tel besoin de pardon! Je ne craignais que de la voir avouer“ (*LFELP*, S. 118).

Ferner ist Conchitas Jungfräulichkeit zweifelsohne ein Aspekt, der ihn an sie bindet:

je me représentai cent fois ‚ce qui allait arriver‘, la scène, les paroles et jusqu’aux silences. Malgré moi, je jouais en pensée le rôle imminent qui m’attendait. Je me voyais, et elle dans mes bras. Et de quart d’heure en quart d’heure, le scène identique repassait, avec tous ses longs détails, dans mon imagination épuisée (*LFELP*, S. 91).

Wie Emmanuel Flory zu Recht schreibt, „la virginité de Concha est ce qui la relie irrémédiablement à don Mateo, qui ne pourra envisager une rupture avant de l’avoir prise.“²⁵ Träumte er so lange von dem Akt, sehnte sich ihren Besitz herbei, so scheint seine Realisierung in der Erzählung fast trivial, wird keines Wortes bedacht außer der Bestätigung der Entjungferung. Nach dem Verlust ihrer Jungfräulichkeit verliert sie für Mateo an Zauber,

²⁵ Flory, Emmanuel: „Où la bohémienne disparaît, se réserve et se manifeste: L’Archétype de la bohémienne dans *La femme et le Pantin* de Pierre Louÿs“, in: Auraix-Jonchière, Pascale (Hg.): *La bohémienne, figure poétique de l’errance aux XVIIIe et XIXe*, PU Blaise Pascal, 2005, S. 363-378, hier: S. 372.

ihre geheimnisvolle Aura, ihre Launenhaftigkeit, ihre Wutausbrüche, die Lügen und Betrügereien werden ihm nur noch lästig, die magische Anziehungskraft ist (vorerst) hin.

Das viermalige Treffen an verschiedenen Orten in Spanien nach Conchitas brüskten Abreisen hält Mateo für keinen Zufall:

[...] j'étais guidé de ville en ville, non pas par ma fantaisie, mais par une fascination irrésistible et lointaine dont je ne doute pas plus que de l'existence de Dieu. [...] Ce n'est pas une suite de hasards: je ne crois pas à ces coups de dés qui régiraient les destinées. Il fallait que cette femme me reprît sous sa main et que je visse passer sur ma vie tout ce que vous allez entendre (*LFELP*, S. 102-103).

Diese Zusammentreffen sind ihm somit eine Art göttliche Fügung, sein unentrinnbares Schicksal. Daher schreibt er ihr erneut, denn Andrés Treffen mit ihr und ihm hält er ebenfalls für schicksalhaft. Concha Pérez und Mateo gehören zusammen.

Mateos Verhältnis zu den Frauen ist offensichtlich ein gestörtes. So spricht er Concha zwar Unberührtheit und Reinheit zu, indem er sie als „l'enfant“ bezeichnet, oder wenn er bemerkt: „Sa voix tintait dans un murmure clair comme un carillon de cloches de couvents. (*LFELP*, S. 89). Andererseits will er ihr immer eine Lüge unterstellen, zum Beispiel, wenn er sie „cette vierge de légendes“ (*LFELP*, S. 85) nennt, obwohl er doch etwas später André gegenüber bereitwillig zugibt, dass er sie entjungfert habe. Er glaubt stets, sie sei verdorben, teuflisch und agiere aus Boshaftigkeit, spiele ihm etwas vor:

Je tenais donc chaque nuit dans mes bras le corps nu d'une fille de quinze ans, sans doute élevée chez les Sœurs, mais d'une condition et d'une qualité d'âme qui excluaient toute idée de vertu corporelle – et cette fille d'ailleurs aussi ardente et aussi passionnée qu'on pouvait le souhaiter, se comportait à mon égard comme si la nature elle-même l'avait empêchée à jamais d'assouvir ses convoitises (*LFELP*, S. 99).

In diesem zynischen Ausbruch bezichtigt Mateo das Mädchen also der Amoralität, welche sich lediglich darin äußert, sich ihm (vorerst) nicht hinzugeben. Seine eigenen Ausschweifungen oder Forderungen stellt er dagegen niemals infrage. Für ihn ist es eine Selbstverständlichkeit, dass eine junge mittellose Frau sich ihm für Geld und schmeichelhafte Worte hingibt.

Der Galan zweifelt jedoch mit der Zeit an sich, glaubt, das potente und erfolgreiche Liebesleben sei für ihn vorbei: „Je ne pouvais pas croire que Concha m'eût ainsi traité si

j'avais eu dix ans de moins“ (*LFELP*, S. 97).²⁶ Er präsentiert sich André und den Lesern als verbittert, und von den Frauen zutiefst enttäuscht:

Ah! c'est bien le signe suprême de la toute-puissance féminine, que cette immunité dont nous les cuirassons. Une femme vous insulte à la face, elle vous outrage: saluez. Elle vous frappe: protégez-vous, mais évitez qu'elle se blesse. Elle vous ruine: laissez-la faire. Elle vous trompe: n'en révélez rien, de peur de la compromettre. Elle brise votre vie: tuez-vous s'il vous plaît! – Mais que jamais, par votre faute, la plus fugitive souffrance ne vienne endolorir la peau de ces êtres exquis et féroces pour qui la volupté du mal surpasse presque celle de la chair (*LFELP*, S. 115).

Er ist, wie sein Bericht zeigt, eifersüchtig, stets in Erwartung von Enttäuschungen durch Frauen und in Befürchtung seiner „ruine matérielle“ (*LFELP*, S. 129) durch Frauenhand. Delon sieht in dieser Art der Verteufelung der Frau zwangsläufig eine männliche Schwäche:

Les hommes avouent obliquement leur manque de générosité, leur besoin de posséder, leur défaillance à travers le personnage de la créature dangereuse qu'il faudrait brider, brimer, si ce n'est briser.²⁷

So benimmt Mateo sich gegenteilig zu dem, was er in seinem Monolog über die „toute-puissance féminine“ behauptet – er beschimpft, er schlägt zu,²⁸ er duelliert sich, sodass die ganze Stadt von der Affäre erfährt, er tötet sich nicht. Seine Sichtweise auf die Männer als Opfer nimmt ihm jede Verantwortung für seine Taten, macht ihn klein, unsicher und verwundbar. Immer wieder fühlt er sich betrogen, wenn er André gesteht „cette fois encore je fus ridicule et joué“ (*LFELP*, S. 96). Wie Cogman treffend bemerkt, „the male's gaze makes him vulnerable.“²⁹ Für ihn ist Concha, die er so sehr begehrt, „la pire des femmes“ (ebd.), eine „petite misérable“ (*LFELP*, S. 97), hat eine „petite âme de rouée“ (*LFELP*, S. 101). Sie verletzt seinen Stolz, lässt ihn an seiner Männlichkeit zweifeln.

Mateos Binnengeschichte offenbart auch seinen Hass gegen sich selbst, weil er überzeugt ist, dass er sich eigentlich hätte anders verhalten und er Conchita schnellstmöglich hätte verlassen müssen: „D'excuse valable à une pareille comédie, aucune n'était donnée, aucune n'existait“ (*LFELP*, S. 99) und später: „je me disais en moi-même les pires outrages qu'on puisse adresser à un homme“ (*LFELP*, S. 107). Jedoch ist sein Leid um ihren Verlust größer als der Selbsthass – offensichtlich ist er, *le pantin*, Concha für immer verfallen.

²⁶ „Ce que je pleurais, Monsieur, c'était ma jeunesse à moi, dont cette enfant venait de me prouver l'irréparable effondrement“ (*LFELP*, S. 97).

²⁷ Michel Delon, Préface, S. 17.

²⁸ Beim ersten Kennenlernen mit Concha ist es noch der Gendarm, der das unschuldige Kind ins Gesicht schlägt, s. S. 262. Mateo hat damals Mitleid, später reproduziert er dieses Erlebnis, offenbar ohne jegliche Teilnahme zu verspüren.

²⁹ Cogman, „Ambiguity and Ambivalence in Pierre Louÿs's *La Femme et le pantin*,“ S. 56.

Der junge Franzose Stévenol scheint von der Leidenschaft seines Freundes eher angesteckt als gewarnt. Er läuft nach dem Monolog Mateos geradewegs in Conchitas Arme. Seine anfangs beschriebene Lust, sich auf ein Liebesabenteuer einzulassen, scheint durch die Aussicht genährt, eine wilde, sadomasochistische und irrationale Affäre einzugehen. Damit beweist auch er Schwäche und den Drang nach Demütigung, denn er erlebt seinen Freund als unglücklich und desillusioniert und trotzdem kann jener ihn nicht von Conchita fernhalten.

Wie Cogman richtig feststellt, „[t]he novel develops into an overturning of both hierarchies and established gender roles.“³⁰ Das Gleichgewicht der Geschlechter im Roman ist gestört, die Frau ist mächtig, der Mann schwach, gleichzeitig will die Frau auch schwach sein und von dem Mann (körperliche) Stärke einfordern. Diese Konstellation hat zur Folge, dass „[t]he situation is incapable of resolution: it is one of frustrated equilibrium.“³¹ Wood wirft dem Roman dagegen vor, er mache die Frau zu Opfer männlicher Gewalt und sei „more interested in the scape-goat than the [masculine] terror“, mit der Aussage: „Women can be kept in their place only by force; what’s more, they like it that way.“³² Dies trifft insofern zu, als dass die Frau in der Beziehung physisch misshandelt wird. Dagegen spricht, dass sie es genießt, ferner ist dies keine klassische Gegenüberstellung der Opfer- und Täterrolle, denn der von Concha forcierte Sadismus Mateos ist für ihn auch eine Schande und Qual.³³ In diesem Roman wird zuerst die komplette Verkehrung der Rollen erprobt - sie erweist sich als unmöglich, die daraus resultierende Verschiebung wirft enorme Schwierigkeiten und ständig wechselnde Machtverhältnisse in der Beziehung auf und trägt dennoch nicht zu der Trennung des Paares bei.

Die filmische Rollenverteilung scheint der literarischen Vorlage sehr ähnlich – Mathieu ist ein sehr wohlhabender Lebemann, Conchita ein armes junges Mädchen. Ähnlich wie bei Louÿs sagt Conchas Mutter: „On m’a proposé une place de concierge, mais je suis trop fière pour ça“ (*Découpage*, S. 28)³⁴ und erbettelt sich so erfolgreich Mathieus Geld. Die junge Tochter ist „élevée à l’ancienne façon“ (*Découpage*, S. 21), wie es Señora Pérez auch in der Vorlage betont, sie selbst verbringt ebenfalls „toutes ses journées à l’église“ (*Découpage*,

³⁰ Cogman, „Ambiguity and Ambivalence in Pierre Louÿs's *La Femme et le pantin*,“ S. 51.

³¹ Ebd., S. 50.

³² Wood, „The Corruption of Accidents,“ S. 330-331.

³³ Nachdem er sie zum ersten man verprügelt gesteht Mateo: „Alors j’eus tellement pitié d’elle et honte de moi, que j’oubliai presque [...] la scène atroce de la veille“ (*LFELP*, S. 132).

³⁴ Die Aussagen von Señora Pérez sind teilweise wörtlich aus der Vorlage übernommen, vgl. *Découpage*, S. 31.

S. 28) und beharrt auf dem frommen Lebensstil der beiden, was sie nicht davon abhält, den betagten Mathieu dauernd mit ihrer jungfräulichen Tochter allein zu lassen. Conchita sagt sogar, „Si elle me voyait au milieu de la ruse, en train de raccoler [sic], elle dirait: que gracia! vous avez vu comme elle est mignonne“ (*Découpage*, S. 36). Die Enthaltung des Mädchens kommt also auch hier nicht unbedingt aus der Erziehung. Conchita verdreht stets die Augen, wenn die Mutter etwas Frommes sagt, entlarvt die Reden also als Heuchelei und distanziert sich selbst von der Religion,³⁵ die Mutter wiederum scheint bei wichtigen Entscheidungen im Leben beider nichts zu sagen zu haben, was für ein beinahe identisches Mutter-Tochter-Verhältnis spricht wie im Roman.

Bezeichnend für die Ähnlichkeit der Protagonistinnen sind ebenfalls Conchitas Geständnisse „j’aime pas travailler“ und „l’unique chose que j’aime, c’est la danse“ (*Découpage*, S. 21). Sie gehe auch nicht aus, denn: „C’est idiot de ce promener sans raison dans les rues. Surtout quand on n’a rien à acheter. Je préfère rester couchée“ (*Découpage*, S. 29). Weiterhin macht sie sich, wie im Roman, nicht viel aus Materiellem, die hübsche Tasche, die Mathieu ihr kauft, soll er ihrer Mutter geben (vgl. *Découpage*, S. 30). Sie bemerkt jedoch später: „J’aimerais bien que tu m’achètes une caméra 16 mm“ (*Découpage*, S. 44). Es scheint also, als habe sie doch etwas gefunden, für das sie sich interessiert und gleichzeitig ist sie im Laufe der Geschichte fordernder geworden – freute sie sich früher über Kaffee von Mathieu, verlangt sie nun eine Kamera. Mathieu äußert mehrfach den Wunsch, zu wissen, was sie wirklich begehrt (*Découpage*, Szenen 73, 91, 166), denn er weiß nicht, was es ist.³⁶ Das erste Mal gibt er ihr Geld, sie scheint nicht zufriedengestellt, das zweite Mal bleibt die Frage unbeantwortet, das dritte Mal äußert Concha den Wunsch nach einem Haus. Diese Progression betont die Einfallslosigkeit und Unsensibilität Mathieus und trägt dazu bei, dass Conchitas Figur geheimnisvoller erscheint als in der Vorlage, wo das weibliche Verhalten zum Ende hin teilweise durch die Sehnsucht nach Unterwerfung relativiert wird. Buñuels Concha hält sich, wie Louÿs’ Protagonistin, für frei und will nur tun und lassen, was ihr gefällt – sie verspricht Mathieu, seine Geliebte zu werden, entscheidet sich jedoch dagegen. Ähnlich wie in der Vorlage lodert auch in ihr die

³⁵ Auf die Frage Mathieus, ob sie davor Angst habe, zu sündigen, entgegnet sie: „Non, ça m’est égal“ (*Découpage*, S. 35).

³⁶ Mathieu: „Tous les jours, je me demande: qu’est-ce que je pourrais faire pour elle? Et tout ce que je trouve...“ Er reicht ihr einen Umschlag mit Geld. (*Découpage*, S. 31). Mathieu findet auch, dass sie, anstatt wegzufahren, zu ihm hätte kommen und sagen sollen: „voilà ce que je veux, je vous l’aurais sans doute donné“ (*Découpage*, S. 35.)

Eifersucht, denn obschon sie sich sich Mathieu verweigert, warnt ihn, sein Brusthaar herausziehend: „attention, si tu prends une autre femme: je viendrai te tirer les pieds toutes les nuits“ (*Découpage*, S. 45).

Auch Mathieu ist seinem literarischen Vorbild in vielerlei Hinsicht ähnlich – er ist verrückt nach Conchas Körper und will ihn besitzen, rasend eifersüchtig, gewalttätig und stellt sich selbst ständig als *pantin* bloß. Er ist jedoch etwas großzügiger als sein literarisches Vorbild und fürchtet nicht seinen finanziellen Ruin durch Frauen, wenn er seinem Cousin erklärt, Conchita sei nicht hinter seinem Geld her gewesen: „elle aurait pu m’en prendre beaucoup plus! et elle le savait!“ (*Découpage*, S. 34).³⁷ Er scheint insgesamt weniger von den Frauen enttäuscht als Mateo, auch war er einst verheiratet, „elle est morte il y a sept ans. Je l’aimais beaucoup.“ (*Découpage*, S. 36). Dennoch will auch er Conchita nicht heiraten, er erklärt seinem Cousin „Si je l’épousais, je serais définitivement désarmé“ (*Découpage*, S. 43). Mathieu vergibt schneller als die Romanfigur – gerade ein Paar Tage ist es her, dass Concha ihn mit dem Morenito ‚betrog‘ und schon reist er gemeinsam mit ihr vom Madrider Bahnhof ab. Ein weiterer Unterschied zu Mateo ist, dass Mathieu zwar versucht, Conchita zu besitzen, „mais quand elle est à côté de moi, je suis comblé. Je n’en demande pas plus“ (*Découpage*, S. 43). So entjungfert er sie am Ende nicht und ist auch, das zeigt die Einstellung vor der Explosion, wohl noch auf unbestimmte Zeit bereit, ihre Launenhaftigkeit weiterhin unbefriedigt zu ertragen.

Indem André in der Verfilmung entfernt wird, steht Mathieu allein da mit seiner Obsession. Er kann weder die männlichen Zuhörer im Zug noch seinen Cousin mit seiner Passion kontaminieren. Anstatt alle rätselhaften Wiedersehen der Geliebten im Roman aufrechtzuerhalten, zeigt Buñuel Mathieu auch als Initiator der Treffen – er sucht sie erst in Paris auf, dann folgt er ihr nach Sevilla. Er versucht nicht einmal, sich mit einer anderen Frau abzulenken, sondern muss den Cousin bitten, Conchita des Landes zu verweisen, um ihr nicht nachzulaufen. Auch seine Eifersucht scheint weniger berechtigt als die Mateos, denn El Morenito ist, wie Conchita zugibt, homosexuell, seine erotische Darbietung mit ihr ist wahrlich wenig glaubhaft, sie küssen sich flüchtig und sind wieder angezogen, als er nach

³⁷ Zwar beschleichen auch ihn manchmal Zweifel – wenn er Concha vorwirft: „Tu restes avec moi que pour mon argent. Pour le confort que je t’apporte“ oder auch: „Peut-être que je suis trop vieux“ (*Découpage*, S. 45). Diese Zweifel scheint er jedoch nicht wirklich aufrichtig zu meinen, sondern will einfach nur Conchitas beruhigende Worte hören.

einigen Augenblicken wieder zurückkehrt – der Akt wirkt sehr gespielt.³⁸ Durch diese Details wirkt Mathieu unbedarfter, erfolgloser und naiver als sein literarisches Vorbild, seine Handlungen sind irrationaler, sein Wahn dadurch noch größer. Da ihn Conchitas Zurückweisung weniger schockiert – im Gegensatz zu Mateo beschwert er sich nicht darüber – ist die soeben besprochene Komponente der Geschlechterschiebung hier viel weniger evident. Durch die fehlende Eroberung Mathieus und die Schilderung der sadomasochistischen Tendenz beider Protagonisten fehlt jede Erklärung für das Verhalten beider. Der Zuschauer bleibt ratlos zurück.

4.4.1.4. Nationalität und Ethnie in *La femme et le pantin*

Pierre Louÿs war politisch, ganz im Gegensatz zu seinem Freund Lebey, eher rechts angesiedelt und ein Anti-Dreyfusard.³⁹ Seine Obsession mit der Bestimmung der „Rassen“ lässt sich an vielen Stellen im Roman festmachen. Delon schreibt dazu: „Il [der Roman] s’inscrit dans une tension entre le nord et le sud, entre un christianisme intériorisé et le paganisme, entre la modernité économique et les valeurs classiques.“⁴⁰ Ferner heißt es:

Son [Mateos] voyage initial à travers un paysage de neige met en place le contraste entre le soleil méridional et la nudité heureuse d’une part, le froid, la culpabilité, l’insatisfaction, de l’autre.⁴¹

So ist der Franzose André zu Beginn sehr enttäuscht darüber, dass Spanien, „cette terre encore primitive“ (*LFELP*, S. 32) ihm nicht wie erwartet eine Liebschaft verschafft habe, denn davon ging er offensichtlich aus, als er sich zum Karneval begab. Als er endlich einer schönen Frau, Concha, begegnet, charakterisiert er sie folgendermaßen:

Qu’elle fût andalouse, cela n’était pas douteux. Elle avait ce type admirable entre tous, qui est né du mélange des Arabes avec les Vandales, des Sémites avec les Germains et qui rassemble exceptionnellement dans une petite vallée d’Europe toutes les perfections opposées des deux races [...]. Ses joues, d’une extrême douceur de contour, semblaient poudrées de cette fleur délicate qui embrume la peau des créoles (*LFELP*, S. 34-35).

Mateo meint, in Liebesdingen seien Andalusierinnen besonders raffiniert:

³⁸ Ein Zweifel jedoch verbleibt, dass Morenito Conchita nach Sevilla gefolgt ist, es ist anzunehmen, dass sein Umzug nach Spanien finanziell motiviert ist.

³⁹ Vgl. Delon, Préface, S. 195. Delon schreibt, in *Aphrodite* seien die semitischen „Merkmale“ der Frau bewusst betont – da es auch dort um eine teuflische, den Mann ins Verderben ziehende Frau geht, ist darauf zu schließen, dass diese Merkmale eher negativ konnotiert sind.

⁴⁰ Ebd., S. 15.

⁴¹ Ebd.

[...] nos Andalouses n'ont ni le goût, ni l'intuition de l'amour artificiel. Ce sont d'admirables amantes, mais qui ont des sens trop aigus pour supporter sans frénésie les trilles d'une chanterelle superflue (*LFELP*, S. 99).

Auf den Flamenco, Ausdruck andalusischer Weiblichkeit *par excellence*, hält Mateo eine flammende Lobeshymne:

C'est toute la passion en trois actes: désir, séduction, jouissance. Jamais œuvre dramatique n'exprima l'amour féminin avec l'intensité, la grâce et la furie de trois scènes l'une après l'autre (*LFELP*, S. 108).

Dabei ist Conchita für ihn ein Naturtalent, „elle n'avait pas l'expérience, elle avait la divination“ (ebd.) und damit Inbegriff weiblicher andalusischer Anmut. Obschon Conchitas Figur „est nourri d'une constellation de motifs empruntés à l'imaginaire de la gitane fatale,“⁴² wirkt die Zigeunerin, mit der sie sich im Zug streitet, im Vergleich zu ihr laut Mateo „très laide“ (*LFELP*, S. 58). Später verwendet Concha den Ausdruck „plus noire de péchés qu'une gitane“ (*LFELP*, S. 375) als Abgrenzung von ihrer katholisch-züchtigen Erziehung.⁴³

Dem rassig-südlichen Bild von Conchita wird von Mateo das inferiore nordische gegenübergestellt: „Seules les femmes que les longs hivers du Nord n'immobilisent pas près du feu, ont cette grâce et cette liberté“ (*LFELP*, S. 34-35). Das erste Mal, wenn er seiner Angebeteten begegnet, ist während eines Schneesturms, dieser „paysage polaire“ wirkt als Folie zur Unterstreichung ihres südländischen Typs: „Cette jeune moricaude dans ce paysage scandinave, c'était une mandarine sur une banquise, une banane aux pieds d'un ours blanc, quelque chose d'incohérent et de cocasse“ (*LFELP*, S. 62).

Mateo, Patriot und Royalist, ist ganz vernarrt in die spanische Landschaft, das spanische Volk und ihre Errungenschaften. Dies wird deutlich, wenn er den Sturzbach Manzanarès mit „je n'ai vu qu'ici, cette majestueuse beauté du courant et des eaux“ verklärt, wenn er den politischen Abstieg Spaniens mit „Quelle misère! Avoir possédé l'Europe, avoir été Charles Quint, avoir doublé le champ d'action du monde en découvrant le monde nouveau [...]“ bedauert und feststellt: „Notre race a des qualités d'une essence supérieure“ (*LFELP*, S. 46-47).

⁴² Flory, „Où la bohémienne disparaît, se réserve et se manifeste,“ S. 363. Die Nähe zu und Abgrenzung von dem Archetyp der *gitane* / *Bohémienne* wird in Kapitel 4.4.2.2. erörtert.

⁴³ Flory beschreibt das Auftreten der zwei Zigeunerinnen im Roman und Conchas Umgang mit ihnen (Prügelei, Eifersuchtsanfall) als symptomatisch für ihr Überlegenheitsgefühl diesem Volk gegenüber: „À deux reprises dans la nouvelle, elle se plaît à fustiger les gitanes qu'elle est amenée à rencontrer sur son chemin, semblant de cette manière se démarquer d'éventuels modèles auxquels elle refuse d'être comparée, encore plus identifié“, S. ebd., 364. Sie empfinde „dédain“ und „mépris“ für jene Frauen, s. ebd. S. 366.

Außerdem betont er den Einfluss der Araber auf das spanische Volk:

Ils nous ont légué leur mépris de l'argent, leur mépris du mensonge, leur mépris de la mort, leur inexprimable fierté. Nous tenons d'eux notre attitude si droite en face de tout ce qui est bas, et aussi je ne sais quelle paresse devant les travaux manuels (LFELP, S. 47).⁴⁴

Das verträumte, faule Wesen der Spanierinnen beschreibt Mateo im Zusammenhang mit Conchas Unlust, tagsüber das Bett zu verlassen folgendermaßen:

Toutes nos Espagnoles sont ainsi: à qui les voit en public, le feu de leurs yeux, l'éclat de leur voix, la prestesse de leurs mouvement paraissent naître d'une source en perpétuelle éruption; et pourtant, dès qu'elles se trouvent seules, leur vie coule dans un repos qui est leur grande volupté (LFELP, S. 80).

Die „nations du Nord“ sieht der Spanier dagegen als „médiocre“ an, er betont, dass er für blonde Frauen nichts übrig habe und noch nie eine solche Geliebte besessen habe (vgl. LFELP, S. 55). Dagegen, so Mateo, „il n'y en a pas ailleurs qu'en Espagne, un torse chaud, plein de chair, velouté comme un fruit et très suffisamment vêtu par la peau brillante d'une couleur uniforme et foncée [...]“ (LFELP, S. 68). Engländern gegenüber verspürt der Spanier gar Verachtung: „Passer une troisième nuit de wagon avec les quatre Anglais endormis qui me suivaient depuis Paris, c'était au-dessus de mon courage“ (LFELP, S. 57). Dieser Umstand hat zur Folge, dass er sich in ein Abteil „d'une classe inférieure“ begibt und dort auf Concha trifft.⁴⁵ Eine Spur von Protestantismus-Kritik⁴⁶ klingt an, wenn Mateo sagt:

Si nous avons été en pays protestant, les gens se seraient mis à genoux en recommandant leur âme à Dieu; mais, hors les journées de tonnerre, nos Espagnols ne craignent pas les vengeances soudaines du ciel (ebd.).

Hier wird also das katholische Spanien als das Südliche, Schöne und Wahre und als über das nördliche, karge, protestantische Europa triumphierende Land dargestellt. Das kulturell reiche Spanienbild wird durch intermediale Rekurrenz auf *Don Quijote* deutlich, wenn Mateo André fragt: „Conaissez-vous Avila? C'est là qu'il faut envoyer les gens qui croient morte la vieille Espagne“ (LFELP, S. 56).⁴⁷ Der spanische, genauer andalusische,⁴⁸ Mensch, wird –

⁴⁴ Delon stellt fest, dass André zu Beginn des Romans „descend du nord au sud de la ville. Il passe entre les symboles des deux cultures qui se mêlent en Andalousie: arabe et chrétienne“, Préface, S. 195.

⁴⁵ Auch die ihm verhassten Männer, für die Concha nackt tanzt, sind Engländer.

⁴⁶ Zu Louÿs' abwertender Haltung gegenüber dem Protestantismus vgl. Delon, Préface, S. 199-200, Anm. 7.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 199, Anm. 5.

⁴⁸ Andalusien scheint in dem Roman die anderen spanischen Regionen zu übertrumpfen, beispielsweise wenn Mateo über Concha sagt: „[Elle] avait un jupon rose, ce qui me fit deviner aisément qu'elle était de race andalouse, car les Castillanes préfèrent les couleurs sombres, le noir français ou le brun allemand“ (LFELP, S. 58).

stellvertretend durch Mateo und Concha - als leidenschaftlich, unberechenbar, stolz beschrieben. Die Spanier kümmern sich nicht um Geld - Mateo ist großzügig, Concha scheint gleichzeitig keinen Vorteil daraus ziehen zu wollen. Beide können keine körperliche Arbeit ausführen - Mateo ist dafür zu wohlhabend, Concha gibt alles außer dem Tanz⁴⁹ sehr schnell auf, so kommt sie in die Zigarrenfabrik „[q]uand il ne pleut pas, quand je n'ai pas sommeil, quand cela m'ennuie d'aller me promener“ (*LFELP*, S. 69), später, als er ihr Geld gibt, „elle se levait tard depuis qu'elle était oisive“ (*LFELP*, S. 79) und „[c]eci [das Schlafen] excepté, elle ne faisait rien“ (*LFELP*, S. 80).

In seiner Beschreibung der Spanier als überlegenes Volk gibt es für Mateo nur einen Kritikpunkt, die überlegene Stellung, die dieses der Frau einräumt. Daher lobt er die Orientalen:

Les Orientaux ne les ménagent pas comme nous, eux qui sont les grands voluptueux. Ils leur ont coupé les griffes afin que leurs yeux fussent plus doux. Ils maîtrisent leur malveillance pour mieux déchaîner leur sensualité. Je les admire (*LFELP*, S. 115-116).

Auch erwähnt er den Harem des Öfteren, beispielsweise wenn er die Zigarrenfabrik beschreibt (*LFELP*, S. 66), oder seine frühere Geliebte Giulia als „une fort jolie bête dans les boxes d'un harem, mais qui ne suffisait sans doute point aux qualités qu'on attend d'une amie unique et intime“ charakterisiert (*LFELP*, S. 101). Diese Ansichten sind weitere Belege für die oben thematisierte misogynie Haltung Mateos, welche ganz dem Stereotyp eines spanischen Machos entsprechen und gar darüber hinausgehen.

Um dieses von französischen⁵⁰ Topoi gefärbte Spanienbild, das zu der Entstehungszeit des Romans sehr mondän in Frankreich gewesen ist, noch zu unterstreichen, mischt der Autor dem ansonsten französischen Text seiner Meinung nach spezifisch spanische Worte wie „mozo“, „puro“ oder „baile flamenco“ bei.⁵¹ Insgesamt wird, wie oben gezeigt, das spanische Liebesleben als feurig, rätselhaft und Unglück bringend dargestellt, das spanische Wesen als royalistisch, stolz und xenophob. Obschon Mateos Charakter und Benehmen wenig nachahmenswert scheinen, ist der Franzose schnell davon eingenommen, der Roman scheint somit Warnung und Rechtfertigung zugleich.

⁴⁹ Mateo sagt zum Tanz: „En vérité, nous sommes leurs [der Araber] fils, et ce n'est pas sans raison que nous continuons encore à danser leurs danses orientales au son de leurs „féroces romances““ (*LFELP*, S. 47).

⁵⁰ Mateo offenbart mit seiner ironischen Bemerkung „à l'heure où il n'y a dans les rues que les chiens et les Français“ (*LFELP*, S. 66) auch eine Überheblichkeit den Franzosen gegenüber, obschon er mit einem spricht.

⁵¹ Manchmal sind sie auch falsch geschrieben wie im Falle von „cabayero“, s. *LFELP*, S. 41. Auch verzichtet er auf Akzente in den Namen Pérez, Sánchez, etc.

4.4.1.5. Gesellschaftskritik in *Cet obscur objet du désir*

Buñuels Verfilmung beinhaltet eine sehr negative Sicht auf die Gesellschaft. Diese ist kriminell, korrumpiert und selbstzerstörerisch. Fabert wird von jungen Spaniern, darunter Morenito, in einem Park am Genfer See ausgeraubt (*Découpage*, Szene 51) und von Männern mit Gewehren in Sevilla bedroht und überfallen,⁵² wird Zeuge von drei Anschlägen (in Sevilla,⁵³ in seinem Landhaus und in Paris) und muss letztendlich gar durch einen sein Leben lassen. Er spricht mit seinem Cousin über den Terror, liest davon in der Zeitung - „Les terroristes n’ont pas cédé. Le jumbo detourne explosé 290 morts“ (*Découpage*, S. 44), hört die Gefahr im Radio⁵⁴ und Lautsprecher:

La Préfecture de Police nous communique une information qui fait état d’une étrange alliance. Plusieurs organisations internationales d’extrême-gauche, pour la plupart bien connues du public, le POP, la PRIQUE, le GRIF et le RUT se sont brusquement associées pour lancer une vaste campagne d’attentats sous la direction et l’autorité du GAREJ [...]. Ces attentats parfaitement gratuits et inexplicables sont destinés à provoquer, dans notre société, la plus totale confusion. Il semble que plusieurs groupes terroristes d’extrême-droite, en particulier le PAF et le STIC vont relever le défi de l’extrême-gauche et se lancer à leur tour dans l’action, collaborant à cette entreprise de subversion complète et définitive [...] (*Découpage*, S. 63).

Er ist somit weder in der Schweiz, noch in Frankreich oder Spanien davor sicher, sowohl die Linken als auch die Rechten sind in die Revolten verwickelt. Unsicherheit und Korruption scheinen allgegenwärtig - der Impresario von Conchitas Truppe hat sie beraubt, der Polizist im Park scheint gar dem Großbürger Mathieu nutzlos, obwohl jener gerade erst bestohlen wurde; dafür ist es offensichtlich ein Leichtes für Édouard, zwei Frauen innerhalb eines Tages aus Frankreich abzuschieben. Zudem herrscht in dem Film Grausamkeit und Willkür - Martin

⁵² Auf seiner Rückfahrt von Conchas neuem Haus ins Hotel bleibt das Taxi stehen, denn es liegt ein scheinbar lebloser Körper auf der Fahrbahn und Mathieus Fahrer steigt aus, um nach ihm zu sehen. Der liegende Mann ist bei vollem Bewusstsein und hatte einen Schlagstock versteckt, mit dem er nun den Chauffeur verprügelt. Ein weiterer Mann mit Gewehr bedroht Mathieu, er soll die Arme erheben und langsam weggehen, die Männer stehlen das Auto und lassen den auf der Fahrbahn liegenden Fahrer hinter sich (*Découpage*, Szenen 180-183).

⁵³ Ein alter Mann (Serge Silberman) steigt in ein Auto mit Fahrer, befiehlt ihm, „Al banco“ zu fahren (*Découpage*, S. 13), als der Fahrer den Schlüssel dreht, explodiert das Auto. Menschen eilen herbei, ein Auto hält an, Mathieu und sein Butler steigen aus, Ersterer kommentiert: „Oh, la barbe, ici aussi, encore un attentat“, (ebd.).

⁵⁴ Auf Spanisch heißt es, die Gefechte von vorgestern hätten zwei- bis dreihundert Opfer gefordert, außerdem verbreite sich der Virus „BTX“ rasant, es gäbe keine Möglichkeit, ihn aufzuhalten (*Découpage*, Szene 184).

genießt das Leid der Frauen offensichtlich,⁵⁵ Conchitas ‚Freundin‘ verrät sie an Mathieu, um die beiden zu entzweien,⁵⁶ Conchas ehemaliger Chef will sie schikanieren.⁵⁷

Auch die Veränderung der nationalen Zusammenhänge im Film führt zu einer Verdüsterung der Darstellung. Während der Franzose Louÿs Spanien idealisiert und überspitzt, damit aber gleichzeitig seinem Land die Möglichkeit der Reflexion und Geistesgegenwart zugesteht, wird der Pariser Bourgeois Mathieu, der kein Wort Spanisch spricht, im Heimatland Buñuels schlecht empfangen; die Spanier, denen er begegnet – Concha, ihre Mutter oder Morenito - sind nicht vertrauenswürdig. Sein mindestens genau so versnobter Butler verweigert die spanische Sprache ebenfalls und ist „fatigué de ces steacks [sic] à l’huile“ (*Découpage*, S. 12). Noch nicht einmal der Dom von Sevilla, dessen Schönheit Mathieu lobt, kann Martin ein Lob entlocken: „Franchement, monsieur, je ne m’y connais pas en architecture“ (*Découpage*, S. 52).⁵⁸ Wie Durán über die Vorlage bemerkt:

El ambiente del texto de Louÿs es tranquilo, refinado, sereno: es el ambiente de la sociedad burguesa de la „belle époque“, de fines del siglo pasado, ambiente de seguridad y estabilidad. [...] a Louÿs no se lo ocurrió jamás establecer una relación entre la represión sexual y la opresión social.⁵⁹

Laut dem Autor will der Regisseur statt einem nun zwei Kämpfe darstellen – den der Geschlechter und den der Klassen: „En ambos casos se trata de disimular la presencia de la lucha recurriendo a la hipocresía, pero las consecuencias son demasiado graves para que podamos olvidarlas largo rato.“⁶⁰ Es wird deutlich, dass Buñuel Probleme zwischen Männern

⁵⁵ Neugierig und amüsiert hebt der Butler in Mathieus Haus in Sevilla ein Kissen mit Blutleck auf und kommentiert diesen, hebt Schuhe auf, wundert sich darüber, dass die Frau barfuß gegangen sei und nimmt schließlich ein Seidenhöschen in die Hand: „C’est un peu mouillé. Elle a dû avoir peur“ (*Découpage*, S. 12). Er lauscht im Garten als Mathieu Conchita verprügelt, auch die andere Bedienstete scheint keinesfalls über die Schreie der Frau schockiert (*Découpage*, Szene 61).

⁵⁶ Im Gurugu, wo Conchita tanzt, wird Mathieu von einer Tänzerin angesprochen, einer angeblichen Freundin Conchitas. Diese bezeichnet Fabert einfältig als „pas aussi vieux qu’elle le dit“ und „un peu innocent“ (*Découpage*, S. 54). Schließlich amüsiert sie sich noch darüber, dass Concha ihm gesagt habe, sie ruhe sich aus; lachend fügt sie hinzu: „Vous montez l’escalier tout droit et en haut, vous trouverez la salle de repos. Bonne chance“ (ebd.).

⁵⁷ Der Ober, welcher Conchita in der Bar schroff zurückweist, sodass sie kündigt, verweigert ihr die Bedienung, als sie mit Mathieu, gleich nachdem sie den Dienst quittiert hatte, etwas trinken will. Das zweite Mal, als sie mit ihm und Édouard da ist, wird ihr vom gleichen Ober Champagner angeboten, den sie ablehnt. Es bleibt unklar, wie er sich über sie mokieren will.

⁵⁸ Kathleen Vernon schreibt: „Buñuel’s version largely strips away the exotic clichés of southern Spanishness“, „Remaking Spain“, S. 18.

⁵⁹ Durán, Manuel, „De la literatura al cine: Buñuel, Pierre Louÿs, e *Ese oscuro objeto del deseo*“, in: Cabello-Castellet, George (Hg.) (u.a.), *Cine-Lit: Essays on Peninsular Film and Fiction*. Corvallis: Portland SU, 1992, S. 19-24, hier: S. 20.

⁶⁰ Ebd.

und Frauen als zweitrangig vor der Terrorgefahr erscheinen lassen will,⁶¹ denn fast jeder Eroberungsversuch Mathieus hat einen terroristischen Zusammenhang zur Folge.⁶² Tatsächlich scheinen Faberts Bemühungen um Conchas Entjungferung banal gegen die unvorhersehbare Gewalt der Verbrechergruppen.

Auch in diesem Film Buñuels wird die Religion verspottet, unter anderem durch den Auftritt der gläubigen Heuchlerin Señora Pérez, die mit Rosenkranz und Kopftuch zu Mathieu kommt, um die Jungfräulichkeit ihrer Tochter zu versteigern. Édouard berichtet außerdem, bei einem seiner Prozesse würden die Täter nicht hingerichtet: „Le curé a eu huit ans et les autres trois“, er glaubt, die Geschworenen seien bedroht worden von der „GAREJ“, „Groupe Armée Révolutionnaire de l’Enfant Jésus“ (*Découpage*, S. 19). Mathieu erinnert sich, diese Organisation habe ein Attentat in der Saint-Damien-Kirche verübt, der Cousin entgegnet: „Il y a eu quinze morts“ (ebd.). Die Attentate werden also auch von Geistlichen und religiösen Fanatikern ausgeübt und richten sich gar gegen die Kirche selbst. Die Lautsprecherdurchsage in der finalen Sequenz scheint symbolisch für die Degeneration der Kirche zu stehen:

L’achevêque de la Sienne, Monseigneur Fiessole, est toujours dans le coma. Une des balles qu’il a reçues lors de l’attentat de la semaine dernière a frappé la carotide. Ce qu’il y a de grave dans ce cas, c’est que, bien que la respiration par la trachée-artère reste normale, le cerveau est pratiquement mort [...] (*Découpage*, S. 63).

Diese im Film ständig präsente Gefahr beendet das Leben der Protagonisten. Jedoch hat der Zuschauer wenig Mitleid mit ihnen, denn im Verlauf des Filmes erscheinen sie immer kapriziöser, alberner und selbstsüchtiger. Ihr Ende ist schockierend aber gleichzeitig komisch, ihre Beziehung ist eines *Happy Endings* (oder zumindest einer Lösung à la Louÿs) nicht würdig, da sie, so muss man annehmen, nie ernst zu nehmen war.

⁶¹ 1977 ist Europa durch die RAF oder die Roten Brigaden real gefährdet, Spanien befindet sich gerade auf der Schwelle zwischen Franquismus und Transición. Die für Louÿs noch virulenten Probleme der Rollenverteilung treten angesichts der feministischen Bewegung der 60er und 70er Jahre etwas zurück. In seiner Biografie schreibt der Regisseur: „J’avais tenu, tout au long de ce film qui raconte, longtemps après *L’Âge d’or*, l’histoire de la possession impossible d’un corps de femme, à installer un climat d’attentats et d’insécurité, celui que nous connaissons tous, où que nous vivions dans le monde. Or le 16 octobre 1977 une bombe explosa dans le Ridgetheatre de San Francisco qui projetait le film. Quatre bobines furent volées et on retrouva sur les murs des inscriptions injurieuses du genre ‚Cette fois, tu vas trop loin.‘“ Der Film beweist seine Aktualität leider dadurch, dass die Angst vor Terrorakten heute, im Jahre 2018, wieder an der Tagesordnung ist.

⁶² Bevor die beiden im Landhaus ankommen, gab es ein Attentat (*Découpage*, Szene 95), nach dem Fiasko mit der Keuschheitswäsche wird Concha vom Fenster aus Zeugin einer Schießerei (*Découpage*, Szene 122). Nach dem gespielten Geschlechtsverkehr mit Morenito wird Mathieus Fahrer verprügelt, das Taxi gestohlen. Die Explosion unterbricht einen Streit zwischen den beiden Liebenden.

4.4.1.6. Erzählstrategien in Roman und Film

Der allwissende extradiegetische Erzähler steuert die Narration der ersten drei und des letzten Kapitels des Romans. Außerdem kommentiert er die Geschichte durch die teilweise ironischen Kapitelüberschriften weiterhin, obwohl die eingeschobene Geschichte Mateos in den übrigen elf Kapiteln in Form einer Ich-Erzählung, dominiert von Dialogen, wiedergegeben wird. Der extradiegetische Erzähler beschreibt Andrés Gedanken, übersetzt einige spanische Termini, gibt eine Prolepse im letzten Kapitel an (vgl. *LFELP*, S. 144), und lässt das Romanende damit uneindeutig.⁶³ Mateo wird bei seiner Erzählung kein einziges Mal von André unterbrochen, in seinem Monolog spricht Mateo diesen oft mit „Monsieur“ an, um sicherzugehen, dass seine Erlebnisse den Zuhörer berühren. Während die Rahmenerzählung in Sevilla spielt und zwei Tage beschreibt, geht die intradiegetische Metageschichte drei Jahre zurück, setzt in einem Zug ein. Es gibt einen Zeitsprung von einem Jahr und einen Ortswechsel von Madrid nach Sevilla. Vier Kapitel spielen in der zweitgenannten Stadt, es gibt jeweils eine Zeitpermutation von drei sowie ca. neun Monaten. Im neunten Kapitel werden Reisen Mateos erwähnt, ab dann ist sein Bericht in Cádiz situiert, im vierzehnten Kapitel sind wiederum Reisen von der Dauer eines Jahres zu verzeichnen, der Bericht endet in Sevilla.

Cogman unterteilt den Inhalt von Mateos Binnengeschichte sinngemäß in „three cycles“ – vom vierten bis zum sechsten Kapitel: das Treffen im Zug, in der Fabrik, bei Conchas erstem Zuhause in Sevilla. Dann vom siebten zum achten Kapitel, in Cádiz, vom Wiedersehen bis zur nächsten Flucht. Der dritte Abschnitt erstreckt sich vom neunten bis zum zwölften Kapitel, vom Hauskauf in Sevilla bis vor der Entjungferung:

Each cycle [...] represents an increase in what Mateo offers, from subsidy to maintenance and finally establishment, and also a shift from him offering to her making increasingly specific demands; each shows an escalation in the apparent extent of the betrayal, reaching its climax when she apparently couples with Morenito [...].⁶⁴

Die Verfilmung lässt ebenso eine narrative Ordnung erkennen, auch dort ist eine Metageschichte eingebettet, die drei Verführungsphasen beschreibt – die erste spielt in Mathieus Haus, in der Schweiz, bis hin zu den Verhandlungen mit der Mutter; die zweite

⁶³ Es bleibt offen, ob André von dem Brief Mateos erfährt, weil Conchita ihn für Mateo verlässt (wovon hier ausgegangen wird), oder aber - etwas weniger wahrscheinlich - wenn sie ihm, ihrem aktuellen Geliebten, über den Hampelmann Mateo lachend, davon berichtet.

⁶⁴ Cogman, „Ambiguity and Ambivalence in Pierre Louÿs's *La Femme et le pantin*,“ S. 47. Wenn der Autor schreibt, „Each cycle doubles the number of chapters“, irrt er sich, denn die ersten beiden *cycles* sind gleich lang.

umschließt die Bar, das Landhaus, das Zusammenziehen und den Rauswurf; die dritte, schließlich, handelt von der Deportation, dem Wiedersehen in Sevilla, dem Schauspiel mit Morenito und seinen Folgen. Diese Metageschichte wird sieben Mal intradiegetisch unterbrochen – fünf Mal durch das Darstellen des Abteils Mathieus, zwei Mal durch bloßes Zeigen des fahrenden Zuges. Die Zeitsprünge sind hier geringer als im Roman – der intradiegetische Rahmen dauert etwa drei Tage, die Binnengeschichte der Flashbacks umfasst mehrere Monate. So gibt Mathieu an, Concha drei Monate nach dem ersten Treffen in der Schweiz wiedergefunden zu haben. Zwei Monate vergehen nach ihrer Flucht und dem Wiedersehen in der Bar, die Ereignisse in Sevilla scheinen recht zügig darauf zu folgen. Die filmischen Ortswechsel beinhalten Madrid, Paris (wo der größte Teil der Metadiegeese spielt), die Schweiz, das Pariser Umland und Sevilla.

Nur eine kurze Einstellung in diesem Film ist aus der Perspektive der subjektiven Kamera gefilmt. Wie schon aus *Belle de Jour* bekannt ist es bei einer Autofahrt, kurz bevor Banditen Mathieu überfallen. Diese Technik erzeugt eine Spannungssteigerung und verweist gleichzeitig darauf, dass der Protagonist einer Gefahr ausgesetzt wird, die ihn bald persönlich treffen kann, war er doch zuvor nur Augenzeuge bei den anderen Anschlägen. Innerhalb der Rahmenhandlung gibt es zwei Fälle von externer Aurikularisierung - im Zug, wenn Mathieu dem Schaffner erklärt, dass er einen Eimer braucht, und in der letzten Sequenz, wenn Mathieu vor dem Schaufenster zu Conchita spricht. Dieser Kniff bewirkt eine Entfremdung des Zuschauers vom Gezeigten und weckt seine Neugierde. Die Doppelung der Concha durch zwei Darstellerinnen ist sowohl intra- als auch metadiegetisch realisiert, jedoch fällt sie keiner Figur auf, repräsentiert also keine Innensicht des Protagonisten.

Eine Vielzahl an ironischen Anspielungen durchzieht den Film. Da wären beispielsweise die lautmalerisch-obszönen Namen der Terrororganisationen.⁶⁵ Die Figur des Butlers kommentiert die Umwelt auf alberne, absurde und teilweise bösertige Art und Weise. Martin will Concha seinen Fernsehapparat schenken und zeigt so, wie wenig er von ihr hält: „On dit que c’est très abrutissant, mais de temps en temps, quand on est seul...“ (*Découpage*, S. 32). Er scheint regelrecht angewidert, wenn er einer Schwangeren aus dem Zug helfen muss, daraufhin wird er von Soldaten weggeschubst, als er selbst einsteigen will (*Découpage*, Szene 18). Mathieu bezeichnet ihn zynisch „très cultivé“, als dieser die Likörwahl des Herren als „légèrement aphrodisiaque“ bewertet (*Découpage*, S. 21). Meist beendet Martin seine

⁶⁵ Vgl. Vernon, „Remaking Spain,“ S. 21.

Toilette, wenn er gezeigt wird – man sieht ihn sich bei seinem ersten Auftritt die Weste zuknöpfen, bei der Weltkarten-Szene mit offenen Hemdsärmeln, in Sevilla richtet er im Gehen die Kravatte und knöpft seine Jacke zu – kurzum, lehnt er es ab, Fabert Respekt zu erweisen.⁶⁶

Die Maus, die Martin entfernen muss, als Conchitas Mutter wissen will, ob Mathieu ihre Tochter zu ehelichen gedenke, ist eine Gummiatrappe. Statt, wie der Herr es wünscht, sie heimlich zu entsorgen, stellt sich Martin mit der Mausefalle vor die beiden und sagt laut: „Enfin, c’est fini les promenades dans tout l’appartement“ (*Découpage*, S. 32). Diese Episode erinnert stark an die Szene aus *Él*, in der Francisco von seinem tollpatschigen Butler beim Flirtversuch mit Gloria unterbrochen wird. In Szene 89, in einer Bar, findet ein Kellner in Mathieus Glas eine Fliege und kommentiert dies folgendermaßen: „Une mouche. Ben, celle-là, ça fait plusieurs jours que je lui cours après et il a fallu qu’elle tombe dans votre verre“ (*Découpage*, S. 34). Das bei Buñuel beliebte Tiermotiv ist an dieser Stelle sehr komisch, weil die Maus nicht echt ist und eine ernste Situation durchbrochen wird und weil Martin und der *garçon* die Entsorgung der Tiere theatralisch inszenieren. Beide Episoden können als Metaphern betrachtet werden für das Gefangensein Mathieus, wenn er Conchita heiraten würde und für seine generelle Abhängigkeit von ihr.⁶⁷ Wood schließt ebenfalls nicht aus, dass diese Sequenzen ein ‚Gag‘ seien, „about the whole question of meaning in movies.“⁶⁸ Jedoch sollte bedacht werden, dass beide Episoden strategisch in Sequenzen platziert wurden, in denen es um Beziehungen ging – die Maus wurde gefangen als Conchas Mutter Mathieu „festnageln“ wollte, die Fliege wurde endlich gefangen, als Mathieu sich bewusst wurde, wie sehr ihn Conchita an sich gefesselt hat.

Der filmische Erzählakt wird ebenfalls ins Lächerliche gezogen. In Mathieus Abteil sitzt eine Französin mit einer Tochter von etwa zehn Jahren, sie erkennt Mathieu sofort aus Paris – die beiden sind fast Nachbarn. Es kommt ein älterer Herr hinzu, den Mathieu wiederum erkennt, ein Richter, der mit Mathieus Cousin zusammenarbeitet, Vincent d’Olargues. Ein Kleinwüchsiger betritt das Abteil, D’Olargues erkennt diesen Mann von einer Corrida am vergangenen Sonntag, auch er ist aus Paris (*Découpage*, Szene 33). Es ist

⁶⁶ Auch hasst er es zu verreisen, als er erfährt, dass er Fabert nach Singapur begleiten soll, ist er sehr enttäuscht und will wissen, wie spät es dort sei. (*Découpage*, Szene 139).

⁶⁷ Vgl. Murcia, Claude, „Images à l’image (A propos de Cet obscur objet du désir, de Luis Buñuel)“, in: *Licorne*, 1993, S. 95-105, hier: S. 97.

⁶⁸ Wood, „The Corruption of Accidents,“ S. 337.

amüsant, wie diese großbürgerlichen, manierlichen und natürlich allesamt in Paris wohnenden Zuhörer sich alle wie zufällig kennen. Ferner kann diese Gruppe Mathieu ausgerechnet dann nicht hören, als er von der pikanten Szene schwärmt, in der Concha ihm ein Bonbon in den Mund steckte und ihn dies in Rage versetzte; ein anderes Mal wird der Erzähler ironisiert, als er intime Details vor einem Jungen von etwa sechs Jahren erzählt, dabei wendet er sich ihm zu, als könnte jener Mathieus Verzweiflung über die Keuschheitsunterwäsche nachvollziehen. Als die französische Dame ihre Tochter mit dem Knaben wegschicken will (wohlgemerkt, erst nachdem alle erotischen Details preisgegeben wurden), ist Mathieu verwundert: „Mais je crois que j’ai été très correct. Il n’y avait rien dans ma description susceptible de...“ (*Découpage*, S. 42).

Absurde und surrealistische Elemente sind auch in diesem Film Buñuels anzutreffen – so steigt Conchita (die mit ihrem Pflaster auf der Stirn unfreiwillig komisch wirkt) in der Mitte des Zuges wieder aus, obwohl sie Mathieu noch nicht gefunden hat. Sie wirft ihre Reistasche weg, obschon sie doch wieder in den Zug einsteigen will (*Découpage*, Szene 31), zwei Umstände, die den Zuschauer über die Einfältigkeit dieser Figur schmunzeln lassen. Ferner wartet sie offensichtlich stundenlang in dem Zug – so lange, wie Mathieu ein Paar Waggons weiter ihre Geschichte erzählt, um ihn dann mit einem Eimer Wasser zu jagen. Das gegenseitige Begießen mit Wasser erinnert an einen kindlichen Streich, der von Mathieu nicht erklärt wird.⁶⁹ Der Cousin und Mathieu speisen beim gemeinsamen Mittagessen ein viel einfacheres Mahl (ein Pastagericht) als das, was Mathieu ihm zuvor verspricht.⁷⁰ Dass die Zigeunerinnen in Sevilla ein Schweinchen statt eines Babys mit sich herumtragen, scheint niemanden zu verwirren.⁷¹

Ebenso mutet das öffentliche Flickern eines mit Blut und Dreck beschmierten Wäschestücks in einem Schaufenster in der Einkaufspassage der letzten Sequenz bizarr an; über die Bedeutung dieser Szene ist vielfach spekuliert worden, der Regisseur gibt hierzu

⁶⁹ Ghillebaert sieht eine Parallele zur Taufe und religiösen Purifikation, vgl. Ghillebaert, Françoise, „The Double in Buñuel's *That Obscure Object of Desire*“, in: *Post Script: Essays in Film and the Humanities* 22 (3), 2003, S. 57-68, hier: S. 66.

⁷⁰ In Mathieus edel eingerichteten Pariser Wohnung zu Gast, will der Cousin die Essensvorbereitung begutachten, es soll „des œufs brouillés aux truffes“ und „un coq au homard“ geben (*Découpage*, S. 20).

⁷¹ An der Kathedrale von Sevilla liest eine Zigeunerin Mathieu die Hand, sie murmelt auf Spanisch, er sei reich, eine Frau liebe ihn sehr, jedoch sei sein Betragen zu ihr schlecht, lächelnd gibt er ihr und ihrer Begleiterin mit dem Schweinchen Geld (*Découpage*, Szene 142). Murcia nennt diese Sequenz „un geste de profanation d’une relation sacrée entre toutes: celle qui unit la mère à l’enfant“ und sieht in seiner Verwendung eine intermediale Referenz zu Louÿs’ Karnevalsszene, vgl. „Images à l’image,“ S. 97.

keine Erklärung ab. Mathieu und Concha kommen aus einem Laden heraus, Mathieu wird ernst und zeigt ihr das Schaufenster. Ihre gebanntten Gesichter spiegeln sich in der Scheibe, sie sehen der Frau beim Flicken zu. Während Concha schnell das Interesse verliert und weitergeht, bleibt Mathieu weiterhin erstaunt stehen, eine Großaufnahme zeigt die minutiöse Arbeit der Näherin. Dieser Akt erinnert sowohl an die Sachen, die Conchita in Mathieus Haus hinterlassen hat, nachdem er sie verprügelte, als auch an Brautwäsche, also an eine Entjungferung – daher, so scheint es, ist Mathieu von dem Anblick der Näherin so fasziniert. Vielleicht wird dadurch zudem seiner Hoffnung auf eine Reparatur der Beziehung zu Conchita Ausdruck verliehen.

Das skurrilste Element des Films ist wohl der Jutesack – zuerst erscheint er im Garten, von einem Arbeiter in Szene 7 getragen, danach trägt Mathieu, völlig unpassenderweise, einen – zum Spaziergang mit Concha und zum Abendessen im Restaurant (*Découpage*, Szenen 116 und 146). Und schließlich erscheint ein Wagen voller Jutesäcke in 205 sowie ein Jutesack in 213, aus welchem die Wäsche für die Schaufensterauslage herausgeholt wird. Einen möglichen Zusammenhang zwischen diesen Säcken liefert Martin, die Frage Faberts danach, was er selbst von Frauen halte, beantwortet er folgendermaßen: „j’ai un ami qui pourtant aime beaucoup les femmes, il prétend que ce sont des sacs d’excréments“ (*Découpage*, S. 52). Der Regisseur selbst wehrte sich in seinen Memoiren gegen eine Interpretation dieser Szenen.⁷² Murcia jedoch deutet den Sack als „métaphore de la conscience coupable,“ denn sie erinnert an die spanischen Sprichworte „Llevar sus culpas a cuestas“ und „Llevar el saco a cuestas,“⁷³ eine Schlussfolgerung, die naheliegt, denn diese Säcke, die Exkrement, Dreck, oder Wäsche beinhalten, stehen stets zwischen ihm und Conchita. Mathieu äußert niemals Schuldgefühle, jedoch scheint er, vor allem gegen Filmende, der Geliebten alles zu vergeben und alle Qualen ihrerseits ertragen zu können und zu wollen. Weiterhin erinnert der Sack an die letzte Sequenz von *Ensayo de un crimen* – Archibaldo transportiert darin seine Spieldose, die sein Geheimnis ist und der Auslöser für sein Verhalten. Durch diese intramediale Referenz könnte angedeutet werden, dass Mathieu ein Geheimnis hat, das ihn dazu bringt so mit Conchita umzugehen wie er es tut und dass jenes aus seiner Vergangenheit, vielleicht auch Kindheit herrührt.

⁷² Vgl. *Objects of Desire*, S. 229.

⁷³ Murcia, „Images à l’image“, S. 99.

Der Film übernimmt zahlreiche Dialoge aus der Vorlage wörtlich, so Conchitas Lied, ihre Unschuldsbeteuerungen, ihren Abschiedsbrief an Mathieu, ihren zynischer Spruch über ihren Umgang mit Morenito, ihre Liebeserklärung an Mathieu nach dem Nackttanz, ihre Beschimpfungen mitsamt dem Ausspruch „la guitare est à moi, j’en joue à qui me plaît.“⁷⁴ Nichtsdestotrotz haben wir es – wie auch bei den anderen hier untersuchten Werken - mit einer transformierenden Bearbeitung durch Buñuel zu tun. Der Regisseur modifiziert die Kernaussagen des Texts, in dem er den Grad an Obsessivität noch weiter zuspitzt, das Element der Terrorgefahr hinzufügt und die nationalen Identitäten der Protagonisten wandelt. Wie schon in den zuvor analysierten Filmen bereichert er diese Adaption durch Hinzufügung von Ironie, und Gesellschafts- und Religionskritik und erreicht damit eine Re-Interpretation der literarischen Vorlage.

4.4.2. Intermediale Bezüge

4.4.2.1. Louÿs’ Trans-, Intra- und Intermedialität

E. Flory weist in der Anlage von Conchas Figur transmediale Züge der *femme fatale*⁷⁵ nach – „femme mythique par excellence“⁷⁶ durch ihr Benehmen, aber auch durch ihr Erscheinen im Mondlicht, durch ihr herabhängendes Haar,⁷⁷ durch die oben angemerkten schicksalhaften Begegnungen Mateos mit ihr oder ihre magische Anziehungskraft auf Männer. Cogman plädiert dafür, dass Concha „more real and complex“ als die „standard *femme fatale*“ sei, gesteht jedoch zu, dass „the constant pattern of reversed hierarchies“ für ein „general threat to the male by the autonomous female“ spräche.⁷⁸ Dieses Wiederaufrufen eines literarischen Topos ist ein transmedialer Bezug Louÿs’, der dazu führt, dass sein Werk sich als allgemeingültig manifestiert - „Mateo becomes more than an individual pantin, Concha [...] becomes „la Femme.“⁷⁹

⁷⁴ Vgl. *Découpage*, Szenen 73, 82, 130, 166, 173, 176. Außerdem wird Mateos Rat an André Martin in den Mund gelegt: „Il ne faut jamais attendre au premier rendez-vous sérieux que donne une femme“ (*Découpage*, S. 32), die ebenfalls an André gerichtete Beteuerung Mateos, er habe alle seine Frauen geliebt, wird hier leicht modifiziert an den Cousin wiedergegeben: „Et je n’ai presque jamais possédé une femme sans l’aimer passionnément. Les autres, je peux les compter sur mes doigts“ (*Découpage*, S. 33). Dies ist wiederum ein Element der Ironie, das Mathieu heuchlerisch aussehen lässt.

⁷⁵ Vgl. auch Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*, Dunod, 2002.

⁷⁶ Flory, „Où la bohémienne disparaît, se réserve et se manifeste,“ S. 374.

⁷⁷ Vgl. ebd.

⁷⁸ Cogman, „Ambiguity and Ambivalence in Pierre Louÿs’s *La Femme et le pantin*,“ S. 52.

⁷⁹ Ebd.

Ferner argumentiert Flory, Concha habe Merkmale des literarischen Typus der *Bohémienne* – so singt sie frivole Lieder, tanzt Flamenco in Cádiz, wie einst die Zigeunerin im Zug beim ersten Zusammentreffen mit Mateo, sie bettelt ihn in der Fabrik um Geld an, schläft „sous le rempart de la Macarena,“ zieht mit der Mutter in Spanien umher.⁸⁰ Trotz ihres Versuchs, sich von den zwei Zigeunerinnen des Romans abzugrenzen und sich als ihnen überlegen darzustellen ist Conchita doch beiden ähnlich: In Cádiz, „[elle] se donne en spectacle comme la gitane du train“,⁸¹ später führt sie sich selbst wie diese auf, wenn sie die zweite, junge Zigeunerin angreift, jene wiederum erinnert an die kindliche Concha im Zug. Flory spekuliert, dass ebendieses Verhalten zum Bruch Mateos mit ihr geführt habe.⁸² Auch dieser Bezug auf das literarische Muster bekräftigt Louÿs' Absicht, eine allgemeingültige Geschichte zu schreiben. Diese transmedialen Konzepte lassen sich konkreter, und zwar als Einzelreferenzen zu zwei literarischen Texten fassen – Victor Hugos *Notre-Dame de Paris* (1831) und Prosper Mérimées *Carmen* (1847).

Flory weist einige wichtige Parallelen zu Hugos Roman nach, angefangen mit dem Karneval, an welchem André Conchita begegnet und dem „jour des Rois et de la fête des Fous“, der Eröffnung von Hugos Roman, wo Esmeralda in Erscheinung tritt.⁸³ Beide Frauen sind sehr jung, wunderschön und tanzen für ihr Leben gern. Flory erinnert an die sehr ähnliche Begierde, die die jungen Frauen bei den Männern auslösen - Concha bei André und Mateo, Esmeralda bei Gringoire⁸⁴ (vielmehr jedoch bei Quasimodo und Frollo). Hinzu kommt die Unantastbarkeit: „Concha se révèle tout aussi inaccessible qu'Esmeralda et les deux personnages se rejoignent par leur caractère „impénétrable.“⁸⁵ Tatsächlich scheitern sowohl Gringoire als auch Phœbus daran, Esmeralda zu verführen (Letzterer wird mit Gewalt davon abgehalten) und das Mädchen stirbt unberührt. Hinzuzufügen als intertextuelle Komponente wäre der niedere soziale Status Esmeraldas gegenüber den sie begehrenden Männern und die damit verbundene Unmöglichkeit einer legitimierten Beziehung, die in abgeschwächter Form (und nur für Mateo) bei Conchita ebenso zutrifft. Esmeraldas Schicksal ist zweifellos viel

⁸⁰ Miguel de Cervantes lieferte wohl mit *La gitanilla* den Archetypus für diese literarische Figur. Vgl. Flory, „Où la bohémienne disparaît, se réserve et se manifeste,“ S. 368-370.

⁸¹ Flory, „Où la bohémienne disparaît, se réserve et se manifeste,“ S. 368.

⁸² Vgl. ebd., S. 368-369 und Delon, Préface, S. 212.

⁸³ Vgl. ebd., S. 367.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 370.

⁸⁵ Ebd., S. 371.

grausamer als das Conchas – ihr geliebter Phœbus wendet sich von ihr ab, der erbarmungslose Claude opfert sie, weil sie ihn ablehnt.

Die Geschichte um Esmeraldas Beziehung zu den Männern ist nur ein Teil des umfangreichen Roman Hugos. Die strukturellen und inhaltlichen intramedialen Bezüge Louÿs' zu Prosper Mérimées Novelle sind weitaus offensichtlicher und daher auch von vielen Autoren beschrieben. Die wohl zuallererst auffallende Parallele ist die Arbeit der Frauen in einer Sevillianischen Zigarrenfabrik.⁸⁶ Ferner fesselt in beiden Werken eine junge Frau einen Mann mit unendlicher Leidenschaft an sich, „est un agent de l'annakè ou de la fatalité.“⁸⁷ Viele der Züge der beiden weiblichen Protagonistinnen ähneln sich - das Freche, Unkonventionelle, Listige Carmens findet sich in Conchita wieder, auch der Freiheitsanspruch und die Entscheidungen über die eigene Sexualität.⁸⁸ Louÿs mildert die „Vergehen“ seiner Protagonisten jedoch drastisch ab, der gesellschaftliche Abstieg, die kriminellen Machenschaften, die Morde Josés stehen dem sadomasochstischen Verhalten eines *pantins* gegenüber, auch Conchita ist weitaus harmloser als die mordende Schmugglerin Carmen – bei Mérimée müssen beide Protagonisten ihr Leben lassen, bei Louÿs wird die Nähe zum Tod durch die Mordegelüste Mathieus, Conchitas Verwünschungen⁸⁹ und den Paratext lediglich angedeutet.⁹⁰

Die zwei eben genannten literarischen Werke sind längst nicht die einzigen Quellen intramedialer Relationen für Louÿs' Roman. Mit der 1731 erschienenen *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* Antoine-François Prévosts hat *La femme et le pantin* inhaltlich einiges gemein. Sehr ähnlich ist die Schilderung einer unvermeidbaren geistigen und körperlichen Abhängigkeit von einer Frau, die der männlichen Figur anbetungswürdig erscheint und in der Tat sehr zärtlich und ergeben sein kann, aber auch rätselhaft und gar verräterisch. Prévosts Protagonist wird vielfach zum Narren gehalten – er muss Untreue ertragen, sich auf Betrügereien einlassen, den besten Freund und den Vater täuschen – und kann doch niemals aufhören, seine Angebetete zu verehren. Die Frauenfiguren beider Romane sind jung und aus zweifelhafter Herkunft, beide sollen eine religiöse Erziehung genießen. In

⁸⁶ Vgl. Flory, „Où la bohémienne disparaît, se réserve et se manifeste,” S. 373: „La scène de la *Fábrica* [...] apparaît comme une réécriture de celle où don José est définitivement séduit par Carmen.“

⁸⁷ Ebd., S. 375.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 372.

⁸⁹ *LFELP*, S. 126-127 (s. Kapitel 4.4.1.2) und: „J'étais venue [...], savoir comment tu étais mort“ (*LFELP*, S. 130).

⁹⁰ Vgl. Jarrety, „La femme et le pantin,” S. 169-170 und 179.

beiden Werken ist der Mann sozial höher gestellt als die Frau und könnte diese durch eine Ehe gesellschaftlich rehabilitieren (und sich vielleicht auch einige Demütigungen ersparen), doch sowohl Mateo als auch Des Grieux verwerfen diese Idee. Manon kostet dieser Entschluss das Leben. Die jungfräuliche Conchita, die sich klassisch ‚aushalten lässt‘ wirkt gegen die luxussüchtige Manon, welche nicht davor zurückschreckt, ihrem Geliebten anzubieten, sich von ihren älteren Gönnern finanzieren zu lassen und welche sich und andere gern in illegale Gaunereien verstrickt, weniger schuldhaft. Auch trägt Conchas Altersunterschied zu Mateo zu einer Abmilderung ihrer Schuld bei. Jedoch ist sie unbelehrbar und es bleibt offen, ob sie ihr Betragen nicht in eine noch negativere Richtung entwickeln könnte – und das, obschon sie durch einen Ehemann die Möglichkeit auf ein respektables Leben erhält, ungleich der zum Schluss geläuterten und sanftmütigen Manon, die im Elend und Exil stirbt. Beide Werke, *Manon Lescaut* und *La femme et le pantin*, hinterlassen letztendlich den Eindruck, dass der Protagonist durch seine moralische Schwäche nicht unschuldig an der unglücklichen Beziehung ist.

Leopold Sacher-Masochs Novelle *Venus im Pelz* von 1870 vermittelt durch eine Metageschichte in Form eines Tagebuches die gescheiterte sadomasochistische Beziehung von Severin mit Wanda, welche Severins Freund, der Rahmenerzähler, zu lesen bekommt. Der junge Severin (übrigens treuer Leser der *Manon Lescaut*) hat zwei Frauenideale – die reine, treue Gattin und die teuflische, betrügerische Frau. Die Russin Wanda, die er in einem Karpatenbad kennenlernt, findet Monogamie unnatürlich und weigert sich daher, Severin sofort zu heiraten, bietet ihm jedoch an, ein Jahr ‚zur Probe‘ zusammenzuleben, da sie sich in ihn verliebt hat. Es stellt sich jedoch heraus, dass Severin keine ‚konventionelle‘ Affäre haben kann, er überredet Wanda dazu, seine pelztragende ‚Herrin‘ zu werden und ihn körperlich und geistig zu misshandeln. Die junge Frau scheint dies zuerst zu genießen und die beiden fahren nach Florenz, wo Severin unter dem Namen Gregor Wandas Diener spielen muss, doch sie wird zunehmend grausamer und gesteht schließlich, sie liebe ihn nicht mehr. Erst als sie Severin von ihrem anderen Geliebten züchtigen lässt und jener viel mehr Schande als Befriedigung dabei verspürt, erwirkt sie die Trennung. Letzterer betrachtet sich nun als „geheilt“, er findet, dass, solange die Frauen den Männern nicht völlig gleichgestellt sind, in einer Beziehung immer der eine unterjocht werden und der andere dominant auftreten muss. Fortan ist es der Gutsherr Severin, der junge Bäuerinnen unterwirft und beherrscht. Sacher-Masochs Sadomasochismus ist zwar radikaler und expliziter als der von Louÿs (und zur

Entstehungszeit des Werks einmalig in der Darstellung des von einer Frau körperlich geschundenen Mannes), doch letztendlich werfen beide Werke die Frage danach auf, wie Männer und Frauen in Beziehungen zusammenleben können und ob die klassische Rollenverteilung im ausgehenden 19. Jahrhundert noch Bestand hat. Beide Romane zeigen eine Problematik in den Verhältnissen zwischen den Geschlechtern auf. Ebenfalls ist bei beiden Autoren der Gegensatz zwischen dem idealisierten, sexuell befreiten Südeuropa mit seinen antiken Wurzeln und der strengen und leidenschaftslosen nordeuropäischen Sexualmoral herausgearbeitet.

Giacomo Casanovas 1798 vollendete Memoiren *Histoire de ma vie* enthalten eine Episode, welche dem Inhalt von Louÿs' Roman vielleicht am stärksten von den skizzierten Werken ähnelt. Im fünften Band widmen sich drei Kapitel⁹¹ der Schilderung einer an Verrücktheit grenzenden Leidenschaft des Ich-Erzählers für ein junges Mädchen. In London verliebt sich der 38-jährige Casanova in eine minderjährige Schweizerin, die sich La Charpillon nennt.⁹² Er will sie zu seiner Geliebten machen, denn sie genießt einen gewissen Ruf in der Stadt. Obschon die junge Frau in Geldnot ist und ihre Familie in Casanovas Schuld steht, gibt sie sich ihm niemals hin. Sie treibt ihn mit ihren Verführungskünsten in den Wahnsinn und läuft ihm auch gelegentlich nach, aber jedes Mal, wenn er sich am Ziel seiner Lustbefriedigung sieht, verwehrt sie ihm den Akt, gibt vor, unpässlich zu sein oder trägt eine Art Kutte, die er ihr nicht ausziehen kann. Die Familie gaunert Casanova Geld ab, während er Charpillon mit ihrem Friseur *in flaranti* erwischt. Diese Provokationen bringen Casanova dazu sie zu prügeln, ihr Haus zu verwüsten und zu versuchen, sich zu ertränken. Letztendlich distanziert er sich physisch und psychisch von ihr und ‚rächt‘ sich damit, dass er einem Papageien vulgäre Beschimpfungen gegen das Mädchen und ihre Mutter beibringt und ihn öffentlich zum Verkauf ausstellt.

In den Memoiren wird, im Gegensatz zu den anderen eben skizzierten literarischen Werken, die weibliche Strategie des Sicht-Enthaltens thematisiert und die damit verbundenen männlichen Qualen, eine Episode, die Louÿs übernimmt und zum Mittelpunkt seiner Geschichte macht: „Pierre Louÿs reprendra exactement ce chantage au sentiment lié à une très

⁹¹ Giacomo Casanova, *Geschichte meines Lebens*, eBook-Fassung von eClassica, basierend auf der Übersetzung von Heinrich Conrad.

⁹² Delon verweist auf das ähnliche Alter Mateos und Casanovas, vgl. Delon, Préface, S. 199, Anm. 1. Zur Bedeutung des Namens der Marianne Charpillon vgl. Roy, „Fashioning Identities,” S. 1-2.

subtile intelligence des rapports de prostitution.“⁹³ Die Tatsache, dass eine mittellose, hübsche junge Frau sich einem älteren Galan, der sie und ihre Familie finanziert, sexuell entziehen könnte, wird in beiden Werken als etwas Unglaubliches und Unerhörtes geschildert, als etwas, das einen Mann in den Wahnsinn und gar in den Tod treiben kann. Auch werfen beide Werke die Frage auf, ob es tatsächlich Verliebtheit oder eher Besessenheit ist, die Männer in solchen Situationen verspüren. Andere Parallelen sind vorhanden – der Altersunterschied, die „turning points in the narrator’s life[s], the moment when they learn that they are ageing“,⁹⁴ die sozialen und finanziellen Unterschiede zwischen Mann und Frau, das erste „Hinhalten“ mit der Ausrede der Unpässlichkeit, das zweite in einer Art „Schutzanzug“, der Betrug (bei Charpillon unbeabsichtigt, bei Concha mit Absicht und vorgetäuscht), die enormen Geldausgaben und der Hauskauf durch die Männer, das laszive Tanzen der Frauen vor Touristen.⁹⁵ Im Gegensatz zu Casanova liefert Louÿs jedoch Ansätze zum Verständnis seiner Protagonistin und ihrer Handlungsweisen, wie rätselhaft oder verstörend diese auch seien.

Die Bezüge des Romans *La femme et le pantin* zu den fünf oben genannten literarischen Werken finden lediglich als intramediale Referenzen statt, also als intertextuelle Bezüge ohne Systemreferenz - im Text sind die literarischen Bezüge nicht explizit erwähnt. *Carmen* ist das einzige literarische Werk, auf welches sich Louÿs textuell bezieht – Mateo findet für Conchita ein Haus in der calle Lucena: „Je la voyais heureuse dans cette rue mauve et jaune, non loin de la calle del Candilejo, où votre Carmen reçut don José.“⁹⁶ Damit stellt der Autor einen direkten Bezug zu Mérimée her, erinnert an das Schicksal Carmens und Josés, ruft ihre problematische und unglückliche Beziehung in Erinnerung. Das Berufen auf wichtige Elemente aus *Carmen*, *Manon Lescaut*, oder *Venus im Pelz* und der Umstand, dass diese Werke sich untereinander nicht nur inhaltlich sondern auch formal ähneln, verstärken das intertextuelle Gefüge noch.⁹⁷ Zu *Histoire de ma vie* und *Notre-Dame de Paris* besteht eine gesonderte Relation – so ähnelt Conchita der „falschen Zigeunerin“ Esmeralda äußerlich wohl am meisten und ihr Verhalten ruft die Charpillon wohl am stärksten in Erinnerung. Diese

⁹³ Thomas, Chantal: „De Giacomo Casanova à Pierre Louÿs: Variations sur un épisode douloureux“, in: *Stanford French Review* 11,1, 1987, S. 89-98, hier: S. 94.

⁹⁴ Cogman, „Ambiguity and Ambivalence in Pierre Louÿs's *La Femme et le pantin*,“ S. 49.

⁹⁵ Vgl. Cogman, „Ambiguity and Ambivalence in Pierre Louÿs's *La Femme et le pantin*,“ S. 49.

⁹⁶ *LFELP*, S. 124. Mit „votre“ betont Mateo die Herkunft Mérimées und Stévenols und ihre Distanz zu seinem Heimatland und deutet vielleicht auch die Unerreichbarkeit einer fremdnationalen Adaption an; der Roman übt somit Selbstkritik.

⁹⁷ Auch gab es zu Beginn des 20. Jahrhunderts drei Novellen und einen Roman, welche sich in intramedialer Form auf Louÿs' Werk bezogen, vgl. Delon, Préface, S. 160.

Form von Intramedialität bewirkt „the reader’s awareness of it as a literary text, as as a performance: one where these and other cultural models [...] are self-consciously present [...]“⁹⁸

Im Gegensatz zu Hugos und Casanovas Romanen bestehen die anderen hier thematisierten Werke, wie erwähnt, aus einer Rahmen- und Binnenerzählung. Die extradiegetischen Erzähler in *Manon Lescaut*, *Carmen* und *Venus im Pelz* sind nicht distanziert vom Geschilderten, nehmen an ihm teil. In *Manon Lescaut* begegnet der ältere Herr und Ich-Erzähler Des Grieux und Manon und gibt ihnen Geld, denn die junge Frau fasziniert ihn und der junge Mann tut ihm leid. Der extradiegetische Erzähler und Archäologe in *Carmen* ist ebenfalls in das Geschehen verwickelt, hilft Don José zu fliehen, lässt sich von Carmen bezirzen und bestehlen, besucht José im Gefängnis. In *Venus im Pelz* ist Severins Freund, der Erzähler, durch seine Traumschilderung, in welcher die Venus vorkommt, und durch sein Interesse für das Bildnis von Wanda kein Außenstehender, er lehnt Severins Sadomasochismus zwar ab, scheint gleichzeitig dennoch davon fasziniert.

Der Unterschied von *La femme et le pantin* zu jenen drei Werken und ihren Ich-Erzählern jedoch ist, dass „Stévenol [...] is not also a homodiegetic narrator who serves as the initial narrator of frame. He is simply a character observed ironically by the [...] narrator.“⁹⁹ So wird André wie Mateo selbst zum *pantin* – während die anderen drei Erzähler weit weg von der Gefahr sind, die von der „teuflischen Frau“ ausgeht, ist er ihr völlig ausgeliefert. Er missdeutet Conchitas Absichten völlig, wenn er denkt, er könne in ihre Seele blicken:¹⁰⁰ er unterschätzt die Lage, wenn er ausruft, eine Liaison mit einer Frau anzufangen sei doch unkompliziert,¹⁰¹ er lässt sich von Mateo anstecken und ist letztendlich nur dessen Vorwand, wieder mit Conchita in Kontakt zu treten; höchstwahrscheinlich wird er von dem älteren Freund gar aus Conchitas Bett verjagt. Michel Delon stellt fest, als er *Carmen* mit *La femme et le pantin* vergleicht, dass „l’objectivité d’un récit par rapport à l’autre chez Mérimée disparaît lorsque Louÿs fait partager par le Français l’amour de son ami espagnol pour Concha.“ Diese Betrachtung mündet in der Frage: „La confession de don Mateo agit-elle

⁹⁸ Cogman, „Ambiguity and Ambivalence in Pierre Louÿs's *La Femme et le pantin*,“ S. 41.

⁹⁹ „Ambiguity and Ambivalence in Pierre Louÿs's *La Femme et le pantin*,“ S. 41. Cogman spricht nur von *Manon Lescaut* und *Carmen*, für *Venus im Pelz* gilt jedoch dasselbe.

¹⁰⁰ „On sentait que même en lui voilant le visage on pouvait deviner sa pensée“ (*LFELP*, S. 34).

¹⁰¹ Qui donc nous fait croire aux refus, aux dédains ou même à l’attente? Nous demandons et les femmes se donnent. Pourquoi en serait-il autrement?“ (*LFELP*, S. 43).

comme prophylaxie ou comme contagion?“¹⁰² Wenn Mateo André von seiner Vernarrtheit berichtet, sagt er: „Vous avez connu ces folies. Que dis-je ! vous les éprouvez à l’heure même où je vous parle, et vous me comprenez.“¹⁰³ Mateo hofft nach wie vor auf eine Versöhnung mit Concha, sein Freund spürt dies und gerät durch die eingeschobene Geschichte weiter in den ihren Sog, anstatt sie zu vergessen. Somit wird die Fatalität, die von einer bestimmten „Art“ Frau ausgehen kann, von Louÿs stärker betont als von seinen Vorgängern.

Ein noch wichtigerer Unterschied zu den anderen Werken ist die Tatsache, dass jene eine Lösung für den männlichen Protagonisten präsentieren – den Tod der Frau (und des Mannes), oder die Trennung und darauf folgend die ‚Genesung‘. Bei *La femme et le pantin* ist dies nicht der Fall und daher verbleibt das Werk ambivalent.¹⁰⁴ Die oben herausgearbeitete Verschiebung der klassischen Rollenverteilung bewirkt eine Unsicherheit – nicht nur die Frau weiß nicht, was sie will, der Mann selbst hat eine Identitätskrise, denn „the ambiguity and contradictoriness of Concha are simply a product of his contradictory combination of desire, unacknowledged dependence, and fears (of loss, of control, of ageing).“¹⁰⁵ Louÿs’ Roman geht weiter als seine Vorgänger und Inspirationsquellen, denn er stellt keine Ordnung wieder her, befreit den Mann nicht, belastet ihn vielmehr:¹⁰⁶ „Concha [...] has demonstrated in her entrapment of André Stévenol, in the final return of Mateo, her continuing danger.“¹⁰⁷

Neben den literarischen intramedialen Referenzen rekurriert der Roman auf das Medium der bildenden Kunst. Der Titel des Buches ist eine intermediale Referenz auf Francisco de Goyas Gemälde „El Pelele“¹⁰⁸ („Le Pantin“) von 1791/72.¹⁰⁹ Darauf gibt es einen expliziten textuellen Verweis, im 12. Kapitel des Romans fragt Mateo André:

Connaissez-vous, au musée de Madrid, une singulière toile de Goya, la première à gauche en entrant dans la salle du dernier étage ? Quatre femmes, en jupe espagnole, sur une pelouse de jardin, tendant un châle par les quatre bouts, et y font sauter en riant un pantin grand comme un homme...¹¹⁰

¹⁰² Delon, Préface, S. 13.

¹⁰³ *LFELP*, S. 78.

¹⁰⁴ Vgl. Cogman, „Ambiguity and Ambivalence in Pierre Louÿs's *La Femme et le pantin*,“ S. 50.

¹⁰⁵ Ebd., S. 51.

¹⁰⁶ Cogman fasst Mateos existentielles Problem zusammen: „He may not understand Concha: but above all he does not understand himself“, ebd. S. 50.

¹⁰⁷ Ebd., S. 52.

¹⁰⁸ Im Spanischen hat das Wort *pelele* sowohl die Bezeichnung ‚Strohuppe‘ als auch ‚Hampelmann‘.

¹⁰⁹ Delon, Préface, S. 19. Das Gemälde ist mit seinen mehreren Versionen Teil eines Zyklus Goyas, welcher als Vorlage für Tapisserien dienen sollte und welcher u.a. von Enrique Granados zu der Oper *Goyescas* vertont wurde.

¹¹⁰ *LFELP*, S. 123.

Diese zwei Sätze stehen in Klammern und gewinnen dadurch den Charakter eines Einschubs oder Einwandes, denn davor und danach teilt der Erzähler seine Hoffnungen mit, Concha endlich zu besitzen. Cogman ist der Meinung, dass der Romantitel sich auf den Bildtitel bezieht. Er wirft die Frage auf, weshalb nicht das Wort *poupée* oder *mannequin* von Mateo verwandt würde und weist nach, denn, dass „by the time of Louÿs' novel, pantin is a standard metaphor for a person, usually ridiculous, controlled by passion.“¹¹¹ Es gibt noch weitere Werke, zu denen Autoren eine Verbindung sehen – eine Kupferstich von Gavarni¹¹² oder Félicien Rops Aquarelle mit dem Titel „La dame au pantin“ von 1873, 1877 und 1885 sowie eine gleichnamige Radierung von 1877.¹¹³ Auch wenn Louÿs explizit nur Goyas Gemälde vor Augen hatte – die Vielzahl der Werke mit fast identischem Namen und Sujet beweist, dass das Thema Ende des 19. Jahrhunderts bedeutend war. Diese schriftliche Referenz bewirkt die Vergegenwärtigung der bildlich dargestellten Szene vor dem geistigen Auge des Lesers.

Ein intermedialer Bezug zur Musik besteht ebenfalls, denn an Bizets *Carmen* wird im Roman durch die Flamencotänze erinnert, Flory schreibt:

L'amour des deux femmes [Carmen et Concha] résonne de l'air célèbre emprunté à l'opéra de Bizet, ‚l'amour est enfant de Bohème...‘, repris en écho par don Mateo: ‚Mais je ne sais de quel pays lui venait sa conception de l'amour.‘¹¹⁴

Die Intermedialität des Romans äußert sich nur durch Einzelreferenzen, durch bestimmte beschriebene Einzelheiten wird der Leser an textuelle Parallelen oder andere künstlerische Vorlagen erinnert, die Bezüge erreichen eine textuelle Verdichtung. Anders als bei Pinto dienen die Einzelreferenzen aber nicht dazu, ein vielfältiges Tableau an Literatur zu präsentieren und als Beweis der Belesenheit des Autors zu gelten, Louÿs geht mit seinen Referenzen einen intermedialen Dialog ein, knüpft an den Diskurs von Macht und Unterwerfung an und positioniert sich deutlich zu diesem.

4.4.2.2. Buñuels Trans-, Intra- und Intermedialität

Die Transmedialität liegt in *Cet obscur objet du désir* vor, da die filmische Adaption sich Elementen des pikaresken Romans bedient, dazu gehören die mit völlig Fremden geteilte, oft unterbrochene Meta-Geschichte, die vielen Reisen und Abenteuer, der ironische Unterton, das

¹¹¹ Cogman, „Ambiguity and Ambivalence in Pierre Louÿs's *La Femme et le pantin*,“ S. 55.

¹¹² Vgl. Ebd.

¹¹³ Die früheste heißt „La Dame au pantin et à l'éventail“, vgl. Delon, Préface, S. 157.

¹¹⁴ Flory, „Où la bohémienne disparaît, se réserve et se manifeste,“ S. 373.

negative Weltbild, der vorlaute Diener. Die Tatsache, dass die Figur des großbürgerlichen und betagten Mathieus selbstverständlich weit von einem *pícaro* entfernt ist, betont die parodistische Darstellung dieses Mannes – seine Abenteuer bringen ihn nicht weiter, sein Lernprozess bleibt aus und er stirbt ausgerechnet durch einen Anschlag, welchen er selbst so fürchtete.

Die Wahl des Filmtitels durch Buñuel ist eine intermediale Relation zum Roman, im vierten Kapitel von *La femme et le pantin* gesteht Mateo, er liebe dunkelhaarige Frauen: „j’aurais toujours ignoré ces pâles objets du désir“.¹¹⁵ Freddy Buache stellt sehr richtig fest: „En substituant ‘obscur’ à ‘pâle’, Buñuel transforme totalement la constellation qui devient celle de l’opacité, de l’incertitude et des conséquences incalculables.“¹¹⁶ Die Tendenz der Verfilmung ist tatsächlich, die verwirrenden Elemente aus der Vorlage noch weiter zu verdichten. Wood sieht in der Formulierung eine sexuelle Komponente: „men are actually interested in only one part of a woman’s anatomy – the dark object of desire,“¹¹⁷ auch diese These wird hier unterstützt, denn tatsächlich scheint sich Mathieus Leben nur noch auf Conchitas Entjungferung ausgerichtet.

Auch gibt es einen Bezug zur Malerei im Film, wie in *Belle de Jour* und *Un chien andalou* ist es das Gemälde „Die Spitzenklöpplerin“ von Jan Vermeer, das in der Schaufenster-Sequenz nachgestellt wird¹¹⁸ – die Genredarstellung der minutiösen Frauenarbeit in den eigenen vier Wänden wird bei Buñuel zum öffentlichen Akt, jeder Besucher der Passage kann zuschauen. Statt schöner Stickarbeit wird hier ein Spitzenhemd mit Blut- und Schmutzflecken geflickt. Durch diese Sequenz wird der Aspekt des Undurchschaubaren im Film wiederum betont und wie erwähnt, möglicherweise auch ein Element der Hoffnung eingewoben. Ebenso wie in der literarischen Vorlage findet ein Bezug zur Oper, und zu Bizets *Carmen* im Besonderen statt, einerseits durch die Flamencotänze Conchitas und die intradiegetische Flamencomusik, andererseits durch den ebenso intradiegetischen Ausschnitt aus Richard Wagners *Walküre*, der zum Filmschluss aus dem Lautsprecher in der Passage ertönt, gleich nach der bedrohlichen Durchsage.¹¹⁹ Buñuel

¹¹⁵ *LFELP*, S. 55, vgl. Delon, Préface, S. 199, Anm. 3.

¹¹⁶ Buache, „Une chorégraphie de la dualité“, in: *Découpage*, S. 5.

¹¹⁷ Wood, „The Corruption of Accidents“, S. 334.

¹¹⁸ Das Gesicht und die Haare der Darstellerin ähneln Vermeers „Sitzenköpplerin“ sehr.

¹¹⁹ *Die Walküre* erinnert auch an Siegmunds Tod.

verwendet Wagners *Tristan und Isolde* in *Un Chien Andaou* und *L'Âge d'Or*.¹²⁰ Er schafft also intramediale Referenzen zu seinen anderen Filmen, indem er eine Verknüpfung zu Wagner und Vermeer herstellt.¹²¹ Die eben aufgelisteten Bezüge existieren erneut nur in Form von Einzelreferenzen und sollen, wenn sie vom Rezipienten erkannt werden, zur semantischen Verdichtung führen.

Pierre Louÿs' *La femme et le pantin* lieferte die Vorlage für unterschiedliche Medienwechsel, darunter Pierre Fondaies gleichnamiges Theaterstück von 1910¹²² und eine Oper von Riccardo Zandonai und dem Libretto von Maurice Vaucaire (1928). Die erste Verfilmung des Romans von Reginald Baker ist amerikanisch und von 1920, darauf folgt der gleichnamige französische Stummfilm von Jacques de Baroncelli aus dem Jahr 1928,¹²³ Josef von Sternbergs Film *The Devil is a Woman* von 1935 mit Marlene Dietrich als Conchita,¹²⁴ der argentinische Film *La pasión desnuda* aus dem Jahr 1954 sowie Julien Duviviers *La femme et le pantin* (1959)¹²⁵ mit Brigitte Bardot.¹²⁶ *Cette obscur objet* hat im Grunde nichts

¹²⁰ Sangild, Torben, „Buñuel's Liebestod – Wagner's *Tristan* in Luis Buñuel's early films: *Un Chien Andalou* and *L'Âge d'Or*“, in: *JMM: The Journal of Music and Meaning*, 13, 2014/2015.

¹²¹ Wood sieht Ähnlichkeiten zu *Viridiana*, *Tristana*, *Le charme discret de la bourgeoisie* (vor auch durch das Spiel Reys, Wood, „The Corruption of Accidents“, S. 336-337), Murcia zu *Journal d'une femme de chambre* (Murcia, „Images à l'image“, S. 103). Wie im vorherigen Kapitel thematisiert, bezieht sich der Regisseur außerdem intramedial auf seinen Film *Él*.

¹²² Zur Rezeption des Stücks s. Delon, Préface, S. 158-159.

¹²³ Vgl. Manzi, Italo, „La femme et le pantin“, in: Langlois, Gérard (Hg.): *Cinquante couples insolites*, Condé-sur-Noireau: *Corlet*, 2005, S. 36-38.

¹²⁴ Der Film ist am Anfang des 20. Jahrhunderts situiert, die Protagonisten sind allesamt Spanier, als extradiegetische Filmmusik wurde N. A. Rimski-Korsakows *Capriccio espagnol* verwendet. Viele Einzelheiten übernehmen Josef von Sternberg und der Drehbuchautor John Dos Passos aus der Vorlage, einige Episoden jedoch entlehnen sie dem Carmen-Stoff. So ist der junge Geliebte Conchas, Antonio, ein gesuchter Republikaner; der ältere Geliebte, der ihn vor der Frau warnt, Don Pasqual, ein Offizier, und der Toreador Morenito begeht ihretwegen gar Selbstmord. Auffällig ist hierbei, dass komische Elemente, die in der Vorlage fehlen, hier eingewoben sind, ebenso wie später bei Buñuel – der Humor ist ein ganz anderer, jedoch ist er vielleicht die einzige wirkliche Gemeinsamkeit dieser beiden Filme. Von Sternbergs Conchita ist viel ‚teuflischer‘ als die der Vorlage, sie ist eine populäre Sängerin, kokett, geldgierig, manipulativ. Sie lehnt Pasquals Antrag ab, füttert mit seinem Geld ihren Geliebten Morenito und ist von der Jungfräulichkeit weit entfernt. Sie verhöhnt ihn - und das ist viel deutlicher als in der Vorlage – ganz bewusst und absichtsvoll. Als die beiden Freunde sich ihretwegen duellieren und Pasqual verletzt wird, entscheidet Concha sich gegen das Leben in Frankreich mit Antonio und kehrt zu Pasqual zurück, dem nun geschwächten und seine berufliche und gesellschaftliche Stellung ihretwegen verlorenen, sie noch immer liebenden Mann.

¹²⁵ Duvivier komponiert, ungleich Louÿs, ein Happy Ending, das aller Rätsel der Vorlage entbehrt. Die Handlung ist somit um ein Vielfaches naiver, braver - der dandyhafte Protagonist muss lediglich die Prüfungen der von Verehrerblicken verwöhnten Eva bestehen um ihr beweisen, dass er ihrer wert ist, dann gibt sie sich ihm hin. Duvivier setzt ganz auf seine Hauptdarstellerin Brigitte Bardot und ihren Sexsymbol-Status und bedient die stereotypen Rollenmuster, ohne der Komplexität des Rollengefüges von Louÿs gerecht zu werden. Auch die Namensänderung zur ersten Sünderin, Eva, weist auf eine weibliche Rebellion hin, die letztendlich gezähmt wird. Interessanterweise ist Eva Französin, Don Mateo unverändert Spanier, durch die Identifikationsverwischung wird Bardot eins mit ihrer Rolle. Zu diesem Film lassen sich keine Bezüge Buñuels feststellen, die Aussage Duviviers steht ihm Gegensatz zu dem, was er in *Cet obscur objet* darstellt.

¹²⁶ Außerdem drehte Mario Camus 1990 einen gleichnamigen Fernsehfilm.

mit diesen früheren Verfilmungen gemein, daher kann hier keine Rede von Remake sein, auch Intramedialität lässt sich hier nicht feststellen.

4.4.2.3. Obsessionen in Roman und Film

La femme et le pantin, so haben es die vorherigen Kapitel gezeigt, handelt von Obsessionen und ist dadurch „one of the greatest novels about obsessive love.“¹²⁷ Dabei reiht sich Autor mit seiner Schilderung der Liebesbeziehung ein in eine literarische Tradition der obsessiven *amour fou*. Mateo ist wie fremdbestimmt, stets bricht er seine Absichten, nicht mehr zu Concha zu gehen; er scheint regelrecht süchtig nach ihr.¹²⁸ Das, was er verspürt, ist nicht nur Liebe, sondern vielmehr Abhängigkeit¹²⁹ und er fühlt sich Conchitas Launen schutzlos ausgeliefert.¹³⁰ Genau dieses Muster der Obsession, dessen auch viele andere Autoren vor Pierre Louÿs, wie in 4.4.2.1. geschildert, sich bedienten, entspricht Freuds Definition von der Überschätzung des Sexualobjektes, dazu zählen „Verblendung“, „Urteilsschwäche“ und „gläubige Gefügigkeit“ gegenüber dem auserwählten Menschen.¹³¹ Die erste französischen Übersetzungen der *Drei Abhandlungen* Freuds erschienen 1899, Louÿs hatte so nicht die Gelegenheit, seine Werke genau zu studieren, es ist jedoch naheliegend, dass seine Beschäftigung mit dem Sadomasochismus von *Psychopathia sexualis*, 1895 übersetzt, dem Werk des Psychiaters Richard von Krafft-Ebing und vor allem von Leopold von Sacher-Masoch beeinflusst wurde. Davis beschreibt die Zeit um die Jahrhundertwende als Entstehungszeit einer „sexual culture“, die geprägt ist von „notions that sexual dysfunction led to hysteria and mental maladies.“¹³²

Die literarischen Vorbilder Louÿs' beinhalten neben einer generellen Besessenheit allesamt, wenn auch nur durch Andeutung, die Idee des Sadomasochismus. Louÿs konkretisiert diesen Aspekt. Mateo wird zum Sadisten, gleichzeitig genießt er die ihm zugefügten psychischen Erniedrigungen – obwohl er den starken Mann mimt, möchte er doch unterjocht werden. Er beschreibt sehr ausführlich, wie Concha ihn missachtet. In Cádiz, beim

¹²⁷ Moore, Jeremy (Trans.), *The Woman and the Puppet*. Dedalus, 1999.

¹²⁸ „J’avais été mystifié comme un collégien et j’en restais confus encore plus qu’un affligé“ (LFELP, S. 101).

¹²⁹ „J’étais attiré vers elle par une invincible puissance; je crus que ma volonté avait cessé d’être; je ne pouvais plus décider de la direction de mes pas“ (LFELP, S. 95)

¹³⁰ „Elle jouait de moi comme elle voulait“ (LFELP, S. 120).

¹³¹ Vgl. S. 19.

¹³² Davis, *Obsession*.

Tanzen, meint er, sie habe ihn längst erkannt, doch sie geht nicht zu ihm hin.¹³³ Indem er sich als Sklave, als unmenschliches *être* beschreibt, entzieht er der Situation einen gewissen Genuss. So hätte er Concha ansprechen können, als sie von der Bühne ging, jedoch zog er es vor, das Leiden des Ignoriert-Werdens auszukosten. Dieses Verhaltensmuster wird ausgedehnt, als Mateo, der Kabarettis verabscheut, sich jeden Abend dort quält, um Concha nah zu sein.¹³⁴ Je länger die Frau Mateo martert, desto gewaltverherrlichender wird er: seine sadistischen Fantasien gipfeln darin, dass er Conchita verprügelt.¹³⁵ Diese Vergeltung befriedigt ihn und gestattet es gleichzeitig, sich Conchas endlich zu bemächtigen. Freud stellt fest: „Wer Lust daran empfindet, anderen Schmerz in sexueller Relation zu erzeugen, der ist auch befähigt, den Schmerz als Lust zu genießen, der ihm aus sexuellen Beziehungen erwachsen kann.¹³⁶ Mateo verlässt Concha zwar später, weil er ihr masochistisches Verhalten als anormal betrachtet, doch durch die Erinnerung an sie wird seine Sehnsucht nach dieser Beziehung neu entfacht. Für ihn ist das schmerzliche Machtspiel lebensnotwendig geworden.

Im Zusammenhang mit Conchitas Verhalten steht, so muss angenommen werden, ein sinnliches Vergnügen, welches ihr das Quälen von Mateo und die eigene Machtbezeugung über ihn zu bereiten vermögen. Sie scheint systematisch Grenzüberschreitungen in der Beziehung vorzunehmen – zuerst die bloße Verweigerung des Aktes mit verschiedenen Begründungen, sodann das Anlegen der Keuschheitsunterwäsche oder die schmerzlichen Beschimpfungen und schließlich der vorgetäuschte Verkehr mit Morenito. Diese Überschreitungen finden jedes Mal statt, wenn Mateo sich seiner Traumerfüllung besonders nah glaubt. Ihre sadistischen Provokationen sind offensichtlich verbunden mit einem Wunsch nach Unterdrückung, denn Concha ist sich sehr wohl dessen bewusst, dass sie mit ihrem Verhalten physische Übergriffe seitens des Mannes provozieren kann. Diese scheinen ihr Blut letztendlich auch in Wallung zu bringen, denn als Mateo sie verprügelt, zieht sie daraus die

¹³³ [...] sachant qu’il y avait là, dans un coin de la salle, un être qui l’adorait, qui se serait mis sous ses pieds devant la terre entière et qui souffrait à crier, elle alla de table en table, et de bras en bras, sous ses yeux (LFELP, S. 104).

¹³⁴ Seinen erbarmungswürdigen Zustand beschreibt er selbstkritisch: „[...] je me tenais dans la porte ouverte par où elle entrait en scène et pendant les rares mouvements où elle tournait le dos au public, j’avais l’illusion passagère qu’elle dansait de face pour moi seul (LFELP, S. 108). Außerdem muss er bestimmte Regeln befolgen, um überhaupt zu ihren Auftritten zugelassen zu werden: „[...] je n’avais pas même le droit de l’accompagner à sa porte, et je gardais ma place auprès d’elle qu’à la condition de ne lui faire aucun reproche (LFELP, S. 109).“

¹³⁵ „[...] je commençai à la frapper en silence... J’étais vraiment devenu fou... [...] Je me souviens seulement que je la frappais avec la régularité d’un paysan qui bat au fléau, - et toujours sur les mêmes points: le sommet de la tête et l’épaule gauche... Je n’ai jamais entendu d’aussi horribles cris...“ (LFELP, S. 132).

¹³⁶ Freud, 3 Abhandlungen, S. 21.

Schlussfolgerung, er liebe sie,¹³⁷ diese Liebe fordert sie danach immer radikaler ein.¹³⁸ Nach ihrer Entjungferung wird sie also zur Masochistin, fordert mit ihrer Untreue stets mehr Schläge heraus und rast selbst vor Eifersucht, bis Mateo sie schließlich verlässt. Ein konventionelles Liebesleben ist für sie unmöglich, denn seit sie sich Mateo hingegeben hat und keine Möglichkeit darin sieht, sein Begehren aufrechtzuerhalten, steigert sie ihre Vergehen zur Untreue. Später - der Ehemann ist wohl ganz anders als Mateo und auch weit weg - kann sie nicht treu sein, sie will weiterhin Raserei, Kämpfe, glühende Liebesbeweise. Erst durch den älteren Geliebten lernt sie also ihre eigene Natur kennen, Schmerz und Unterwerfung werden zu ihrer Obsession. Cogman fasst die Beziehung sinngemäß als „Mateo’s unrecognised need, not just for Concha’s love, but for submission to her“ und „her need, not just for possession of a provider, but to be mastered“¹³⁹ zusammen. Die sexuellen „Ausschweifungen“ der Protagonisten und ihr wahnhaftes Verhalten stehen im Zusammenhang, sie bereiten beiden Probleme – Mateo ist desillusioniert, selbstkritisch und kann dennoch nicht von Concha lassen, sie selbst wiederum lehnt das zuvor herbeigesehnte bürgerliche Eheideal ab und sucht nach neuen Abenteuern, die Beziehung zu Mateo bleibt dabei wohl ihr Ziel. Andrés Ansteckung mit der Obsession Mateos zeigt wiederum, dass diese ernst zu nehmen ist, aber auch, dass sie ohne Pathologie zustandekommen kann. Erklärungen zu Conchitas oder Mateos wie auch immer gearteten Störungen fehlen. Stattdessen teilt der Autor Louÿs eine weitere Obsession in seinem Roman, und zwar seine zuvor beschriebene persönliche Obsession der ethnischen Klassifizierungen.

Die Beschäftigung mit dem Sadomasochismus im Film Buñuels ist weniger stark ausgeprägt, denn dieser ist vorrangig psychologischer Natur und nur einmal physischer, da die Geschichte dort abbricht, wo die körperliche sadomasochistische Beziehung überhaupt hätte beginnen können. Der Regisseur bemüht sich vielmehr um die Darstellung einer übertriebenen, von der Frau entkoppelten, männlichen Lust. Scharfman stellt fest, dass das für den Filmtitel gewählte Wort *objet* die Bedeutung der Frau selbst in den Hintergrund rücke:

¹³⁷ „Oh! Mateo! Comme tu m’aimes“ (*LFELP*, S. 133.). Sie ist durch den Ausbruch davon überzeugt, dass er es ernst mit ihr meine: „Je ne savais pas... Tu as donc souffert pour moi? [...] Je te vois comme je ne t’ai jamais vu“ (ebd.) Die Episode mit der Ohrfeige des Gendarmen hat gezeigt, dass die junge Frau Gewalt für alltäglich hält und sich nicht durch sie empört. Im Fall von Mateo sieht sie darin einen Liebesbeweis.

¹³⁸ „Mateo, tu me battras encore? Promets-le-moi: tu me battras bien! Tu me tueras! Dis-moi que tu me tueras!“ (*LFELP*, S. 137.)

¹³⁹ Cogman, „Ambiguity and Ambivalence in Pierre Louÿs’s *La Femme et le pantin*,“ S. 50.

„the object of desire is irrelevant.“¹⁴⁰ Dies sei kein misogyner Kniff Buñuels, eher die Enthumanisierung von Sehnsüchten: „For Buñuel, both men and women are trapped in their desire and are to be observed with an uninterfering lucidity which is itself a form of compassion.“¹⁴¹ Eine Überschätzung des Sexualobjekts oder der Sadismus als vorläufig fixiertes Sexualziel Mathieus nach Freud sind hier nicht feststellbar,¹⁴² Conchitas Wünsche sind ebenso diffuser, lassen sich nicht, wie in der Vorlage durch den Masochismus erklären. Die Obsessionen scheinen nicht krankhaft. Für den Protagonisten ist nicht nur Conchita relevant: „his [Mathieus] identity [...] is the compulsion to narrate. Fabert must tell the story.“¹⁴³ Buñuels Umgang mit Obsessionen distanziert sich also von der psychoanalytischen Diagnostik Freuds¹⁴⁴ und auch von der abgeschwächten und nur bedingt psychologisierten, transmedialen Version Louÿs'. Sein Werk ist eher mit Davis' genereller Betrachtung des 20. Jahrhunderts als des Zeitalters der Obsessionen vereinbar, einem Phänomen, bio-kulturellen¹⁴⁵ Ursprungs, zusammenhängend mit alltäglicher Gewalt, der Machismo-Kultur u.v.m.

Um vorzubeugen, dass Kritiker „tombe[nt] dans les clichés de la psychanalyse“, bezieht sich Buñuel ironisch auf die Studien Freuds. Der ständig lesende kleinwüchsige Psychoanalytiker, der nur „des leçons particulières“ gibt, ist eine komische Figur. Als der Richter diesem Psychoanalyse-Professor dazu gratuliert, richtig erraten zu haben, wer sich hinter Mathieus Zimmermädchen verbirgt, antwortet er: „Très facile, un enfant de cinq ans l'aurait deviné.“¹⁴⁶ Weiterhin „errät“ er eine Offensichtlichkeit, nämlich, dass Mathieu nicht nach Singapur, sondern nach Sevilla gegangen sei, was Mathieu lustigerweise erstaunt. Für seinen „Spürsinn“ hat der Freudianer eine Erklärung: „Vous saviez qu'elle était à Seville.“

¹⁴⁰ Scharfman, Ronnie, „Deconstruction Goes to the Movies: *Buñuel's Cet Obscure Objet du désir*,“ in: *The French Review* 53 (3), 1980, S. 351-358, hier: S. 352.

¹⁴¹ Wood, „The Corruption of Accidents,“ S. 335.

¹⁴² Laut Freud ist eine mögliche Erklärung für Mathieus Sadismus die Fixierung eines vorläufigen Sexualzieles, da er das ‚normale‘; also den Akt, nicht erreichen kann: „Alle äußeren und inneren Bedingungen, welche das Erreichendes normalen Sexualzieles erschweren oder in die Ferne rücken (Impotenz, Kostbarkeit des Sexualobjektes, Gefahren des Sexualaktes), unterstützen wie begreiflich die Neigung, bei den vorbereitenden Akten zu verweilen und neue Sexualziele aus ihnen zu gestalten, die an die Stelle des normalen treten können.“ Vgl. Freud, *Drei Abhandlungen*, S. 19.

¹⁴³ Scharfman, „Deconstruction Goes to the Movies,“ S. 352.

¹⁴⁴ Ghillebaert deutet den Einsatz von zwei Schauspielerinnen für eine Rolle als Element der Psychoanalyse: „a substitution that Freud explains by man's desire to compensate what bothers him with an equivalent more pleasant and as different as possible,“ Ghillebaert, „The Double in Buñuel's *That Obscure Object of Desire*,“ S. 59. Substitution oder Verschiebung ist laut Freud ein unbewusster Abwehrmechanismus, vgl. Sigmund Freud: „Die Abwehr-Neuropsychosen, Versuch einer psychologischen Theorie,“ in: *Gesammelte Werke, Band I*, 1894. Diese Einschätzung scheint hier etwas überzogen.

¹⁴⁵ Vgl. Kapitel 2.1.

¹⁴⁶ *Découpage*, S. 20.

Vous avez changé d'avis. C'est très humain. Au niveau de l'inconscient nous savons bien que le hasard n'existe pas.“¹⁴⁷ Die Lehren des „philosophe allemand“, welchen Martin ungefragt bemüht: „si tu vas avec les femmes, n'oublie pas le bâton“ lehnt Mathieu ab – „Ce n'est pas drôle,“¹⁴⁸ letztendlich handelt er jedoch nach ebendieser Maxime.¹⁴⁹ Gleichzeitig fügt Buñuel selbst eine Reihe von Psychologisierungen hinzu: indem er Mathieus Erzählung als Redekur inszeniert, indem er das Detail vom Suizid von Conchas Vater hinzufügt, beweist er, dass ein völliges Loslösen von der Psychoanalyse unmöglich ist. Wie der Romancier fügt auch der Regisseur eigene Obsessionen hinzu – in seinen Memoiren gab Buñuel an, seine Sorgen um die Überbevölkerung der Erde beschäftigten ihn über alle Maßen.¹⁵⁰

4.4.3. Medienkombination¹⁵¹

4.4.3.1. Die doppelte Conchita und der alte Mathieu

Fernando Rey ist beim Filmdreh sechzig Jahre alt gewesen und damit um zwanzig Jahre älter als Mateo in der literarische Vorlage,¹⁵² ein Umstand, der ihn noch verzweifelter und das junge (bzw. die jungen) Mädchen noch unerreichbarer für ihn wirken lässt. Seine Verführungsversuche wirken albern, sein Gesichtsausdruck ist fast immer grimmig, von den Nachrichten über Terrorakte gequält, von seinen Mitmenschen genervt, von der geliebten Frau hingehalten - alle scheinen ihn betrügen zu wollen, nur in wenigen Augenblicken mit Concha und bei seiner Erzählung leuchten seine müden Augen kurzzeitig auf. Rey spielt die Rolle mit Distanz, also nach der in 3.5.3. erläuterten zweiten Kategorie der schauspielerischen Grundformen. Dadurch wirkt Mateo rätselhaft, undurchdringbar, was sicherlich durch Attribute wie den Jutesack noch verstärkt wird. Der Zuschauer soll keinen Einblick erhalten in seine Motivation, mit Conchita bis zum Schluss zusammen zu bleiben.

Die Stimme des Spaniers Rey spricht Michel Piccoli, womit selbstverständlich auch an seine Rollen in *Belle de jour*, *Le charme discret de la bourgeoisie* oder *Le fantôme de la*

¹⁴⁷ *Découpage*, S. 53.

¹⁴⁸ Ebd., S. 12.

¹⁴⁹ In *Also sprach Zarathustra* formuliert Friedrich Nietzsche den Ausspruch: „Du gehst zu Frauen? Vergiss die Peitsche nicht!“

¹⁵⁰ *Mon dernier soupir*, Kapitel „Le chant du cygne“: „Cette apocalypse nouvelle, comme l'ancienne, accourt au galop de quatre cavaliers: la surpopulation (le premier de tous, le meneur, celui qui brandit l'étendard noir), la science, la technologie et l'information.“

¹⁵¹ Da es in diesem Film keine besonderen Auffälligkeiten in Ton oder Kamerahandlung gibt, wie beispielsweise bei *Belle de Jour*, wird hier aus Platzgründen auf die Analyse jener Parameter verzichtet.

¹⁵² Vgl. *Découpage*, S. 12.

liberté erinnert wird. Es ist grotesk (und ironisch), dass gerade ein spanischer Schauspieler für die Rolle des Franzosen Fabert gecastet wurde, welcher in der Vorlage ein Spanier gewesen ist, doch genau dieser Umstand unterstreicht die besondere Beziehung Reys mit Buñuel und des Regisseurs zuvor geschilderte Absicht, eine Verwirrung über die ethnischen Identitäten seiner Protagonisten entstehen zu lassen.

Buñuel lässt Concha, nachdem die Zusammenarbeit mit Maria Schneider scheiterte¹⁵³ wie bereits skizziert, von Carole Bouquet und Ángela Molina spielen, wobei Letztere wegen ihres spanischen Akzents von Florence Giorgetti synchronisiert wurde¹⁵⁴ – so entsteht durch beide Darstellerinnen ein glaubwürdiges Bild von einer jungen Frau, die im Kindesalter emigriert ist und das Französisch akzentlos beherrscht. Beide wechseln einzelne spanische Wörter mit dem Morenito, oder nutzen das Spanische, um Mathieu zu foppen,¹⁵⁵ beide sprechen ihn als „Mateo“ an – die Nähe zur Vorlage wird dadurch nochmals bekräftigt. Bouquet ist beim Dreh 20, Molina 22 Jahre alt, beide wirken nicht viel älter als achtzehn, das Alter, das Conchita in dem Film haben soll. Bouquet ist sehr dünn, trägt kaum Make-Up und eher lässige Kleidung wie Schlaghosen und langärmelige Baumwolltops. Molina, die ausgebildete Tänzerin ist, übernimmt alle Flamenco-Szenen, sie wirkt weiblicher, lasziver – mal ist sie als Tänzerin ausgestattet, mal elegant mit Beret und Seidenbluse bekleidet, mal sieht man sie im Spitzen-BH und Seidenhöschen, und einmal gar ganz nackt. In der Sequenz, die eine einzige Nacht darstellen soll,¹⁵⁶ ist die Kleidung der Frauen unterschiedlich, der Morgenmantel Boquets ist viel einfacher als die raffinierte Seidenrobe Molinas mit hervorguckendem Negligé. Den Seidenkimono dagegen teilen sich die beiden Schauspielerinnen in der Sequenz, in welcher Mathieu Concha prügelt, auch in der Endsequenz tragen beide Darstellerinnen die gleiche Kleidung, wodurch der Übergang von einer Schauspielerin zur anderen fließender wirkt.¹⁵⁷

Molina hat eher Auftritte, in denen sie Rey hinhält und sie von einem externen Zwischenfall unterbrochen werden, sie wirkt weicher und verletzbarer, muss Schläge

¹⁵³ Vgl. Iannone, Pasquale, „That Obscure Object of Desire“, in: *Senses of Cinema* (70), 2013, <http://sensesofcinema.com/2013/cteq/that-obscure-object-of-desire/>

¹⁵⁴ Fälschlicherweise nimmt Wood an, es handle sich bei beiden Frauen um die gleiche Synchronstimme, dabei spricht Bouquet selbst, vgl. Wood, „The Corruption of Accidents“, S. 334.

¹⁵⁵ Als Mathieu wissen will, ob er diese Nacht in ihrem neuen Haus übernachten darf, sagt Concha (Bouquet): „Limpíate que estás de huevo“ (*Découpage*, S. 59.), Mathieu versteht natürlich nichts, manch ein Zuschauer wird erahnen, dass dieser Hampelmann sein Ziel nie erreichen wird.

¹⁵⁶ *Découpage*, Szenen 119-130.

¹⁵⁷ Offizieller Ausstatter der weiblichen Darstellerinnen war das Modehaus Chloé.

einstecken. Bouquet wahrt eine körperliche Distanz zu Rey, wirkt dadurch prüder, besonders in ihrer Keuschheitsunterwäsche. Die Sequenzen sind sehr akribisch unter den beiden Frauen verteilt und sind keineswegs zufällig gewählt – so haben beide Schauspielerinnen jeweils zehn Auftritte. Die Alternation der Frauen verwirrt den Rezipienten, vor allem, da diese innerhalb der Diegese als nichtvorhanden angenommen wird.

Über die Doppelbesetzung kursieren etwa genauso viele Spekulationen wie über das Ende von *Belle de Jour*. Der Regisseur selbst gibt an, dass die Entscheidung aus einem betrunkenen Scherz entstanden sei und nichts weiter zu bedeuten habe.¹⁵⁸ Er gibt außerdem an, vielen Zuschauern sei die Doppelbesetzung nicht einmal aufgefallen.¹⁵⁹ Delon sieht darin eine Entschärfung: „Luis Buñuel s’est emparé à son tour du roman pour [...] désamorcer peut-être le mythe de la femme fatale, interprétée par deux actrices différentes.“¹⁶⁰ Jeanne-Hélène Roy sieht die Begründung der Zweiteilung im Text selbst: Buñuel bezöge sich auf Mateos Äußerung, Concha „trancher en deux“¹⁶¹ zu wollen.¹⁶² Für Scharfman ist “[t]he use of two actresses in alternation [...] a comical illustration of the principle of linguistic substitutability.“¹⁶³ Für Wood ist diese Zweiteilung die Demonstration davon, dass „women are such abstractions for men that it doesn’t matter what they look like as long as they are properly attractive, show up in the right places, and answer to the right names.“¹⁶⁴ Vernon formuliert aufgrund des ‚nordischen‘ (Bouquet) und ‚südländischen‘ (Molina) Aussehens der beiden Schauspielerinnen, „the two Conchas function inadvertently perhaps, as a Rorschach test for certain ethnic and gender preferences and stereotypes.“¹⁶⁵ Für Murcia ist die Doppelung: „Traduction physique d’un trouble d’identité, causé par l’impossibilité de cerner

¹⁵⁸ Buñuel, *Mon dernier soupir*, Kapitel „Les plaisirs d’ici-bas.“ Im Interview mit Colina und Turrent behauptet er etwas anderes, nämlich, er habe eingesehen, dass Maria Schneider nicht in seinen Film passe und zu Serge Silbermann gesagt, sie sollten es mit zwei Schauspielerinnen versuchen, ohne zu wissen, was er da sage. Vgl. *Objects of desire*, S. 225: „I don’t know why I thought it should be two. It was automatic“. Dies ist vielleicht dem nachlassenden Gedächtnis zuzuschreiben, oder eine weitere Taktik des Regisseurs, der gern verwirrt. Auch ist es ein Bezug zum Surrealismus durch den Verweis auf den Automatismus.

¹⁵⁹ Vgl. Buñuel, *Mon dernier soupir*, Kapitel „Les plaisirs d’ici-bas.“

¹⁶⁰ Delon, Préface, S. 23.

¹⁶¹ Roy, „Fashioning Identities,“ S. 3. Manzi geht davon aus, dass Buñuel „avait tourné ces scènes (tout comme d’autres du même genre dans d’autres films) pour se moquer des interprétations des critiques.“ Manzi, S. 38. Diese Aussage wird hier nicht unterstützt.

¹⁶² „Pendant le long silence [...], une tentation m’obséda de prendre cette bêche à la main, de jeter la femme sur le gazon, et de la trancher en deux, là, comme un ver rouge“ *LFELP*, S. 130.

¹⁶³ Scharfman, „Deconstruction Goes to the Movies.“ S. 352.

¹⁶⁴ Wood, „The Corruption of Accidents“, S. 334.

¹⁶⁵ Vernon, „Remaking Spain,“ S. 19.

la coérence psycho-affective de l'être aimé, elle y ajoute une fonction sémantique."¹⁶⁶
Ghillebaert „argue[s] [...] that Mateo is looking for the ideal woman."¹⁶⁷

Die eben wiedergegebenen Mutmaßungen haben sicherlich alle teilweise ihre Berechtigung, sind jedoch nicht einzeln, sondern - davon geht diese Arbeit aus - alle gleichzeitig gültig. Zweifelsohne ist die Doppelbesetzung ein Kommentar zu der Rolle der Frau und soll sowohl frauenfeindliche als auch frauenfreundliche Reflexionen der Gesellschaft darüber wiedergeben, dabei wird der Rezipient dazu aufgefordert, seine eigenen Empfindungen über die Frau in diese doppelte Besetzung hineinzuprojizieren. Dies wird dem Rezipienten durch das distanzierte Spiel der beiden Darstellerinnen ermöglicht, die wie Rey vornehmlich nach der zweiten Grundform der schauspielerischen Methode nach Hicethier arbeiten. Diese Art der Verkörperung lässt viel Spielraum für die Interpretation. Außerdem ist es wichtig zu ergänzen, dass die Spaltung in zwei auch ein Phänomen der nationalen Entwurzelung präsentiert, das Conchita, die spanische Auswanderin, in Frankreich erfahren haben könnte und welches der Regisseur im Exil selbst erlebt haben mag.

¹⁶⁶ Murcia, „Images à l'image," S. 103.

¹⁶⁷ Ghillebaert, „The Double in Buñuel's *That Obscure Object of Desire*", S. 60.

„For a powerfully original moviemaker, Buñuel works relatively rarely from original scripts. [...] Buñuel tends to *find* his films [...] rather than making them up” (Michael Wood, „The Corruption of Accidents”, S. 331).

5. Schlussfolgerungen

5.1. Die analysierten Werke

Nach den hier vorgenommenen Analysen werden folgende filmeigene Maßnahmen Buñuels im Umgang mit den Vorlagen deutlich – die Verwendung des Humors als Stilmittel, der Einsatz von Flashbacks und Träumen, die intermediale Thematisierung von Malerei und anderen (oft den eigenen) Filmen, die Hinzufügung surrealistischer Elemente sowie das Verlegen des Stoffes in die ungefähre Entstehungszeit seiner Filme. Thematisch setzen sich die vier Literaturverfilmungen, ausgehend aus der Beschäftigung mit Obsessionen unterschiedlicher Natur, vor allem mit Frauen- und Männerrollen, Gesellschaft, Religion und Krankheit auseinander. Auffällig ist, dass die drei männlichen Protagonisten als ‚Hampelmänner‘ dargestellt werden (oder im Falle Franciscos als Opfer der eigenen Krankheit), dass die Frauen, entgegen der Misogynie-Vorwürfe gegen Buñuel¹ recht emanzipiert auftreten und dass seine Protagonisten zum Teil von einer ihnen in den Vorlagen auferlegten Schuld befreit werden.

Buñuel schreibt in seiner Biografie, „Je ne suis pas un homme d’écriture“², im Interview mit Colina und Turrent dagegen sagt er, er wäre Schriftsteller geworden, wenn er kein Regisseur geworden wäre.³ Letztere Aussage scheint wahrheitsgemäßer als erstere, denn seine Drehbücher sind Ergebnisse einer sehr raffinierten *réécriture* und ermöglichten ihm, autonome und sehr gelungene Literaturverfilmungen zu produzieren, die gleichzeitig die Literatur würdigen – alle hier bearbeiteten Verfilmungen sind, wie zuvor dargelegt, „transformierende Bearbeitungen.“

Auseinandersetzungen mit Obsessionen sind, so haben es die Analysen der vorliegenden Arbeit gezeigt, Angelegenheiten sehr privater Natur, alle Autoren sowie der Regisseur nutzen ihre Studien, um ihre eigenen Anliegen wiederzugeben. Mercedes Pinto ist an der Darstellung einer krankhaften Eifersucht interessiert und an der Illustration der

¹ *Objects of Desire*, S. 189-190.

² Buñuel, *Mon dernier soupir*, Paratext.

³ Vgl. *Objects of desire*, S. 232.

Paranoia und ihrer Auswirkungen auf die Umwelt des Kranken allgemein. Buñuel stattet seinen Protagonisten in *Él*, ebenfalls Paranoiker, mit einer zusätzlichen Leidenschaft aus, dem Fetisch. Heilung ist für beide nicht im Bereich des Möglichen oder Relevanten.

Usigli konzipiert dagegen einen Psychoneurotiker, den er mit den wichtigsten Symptomen Freud'scher Psychoanalyse ausstattet, ihn interessiert dabei die Psychologisierung eines Mörders und sein möglicher Weg zur Heilung. Buñuels *Ensayo* greift erneut auf den Fetisch zurück und dämpft die Einflüsse Freuds etwas im Gegensatz zu der Vorlage, lässt durch den heiteren Charakter die ernsthaften Intentionen Usiglis etwas ins Leere laufen, ohne jedoch den Eindruck zu vermitteln, Archibaldo sei völlig ‚gesund‘.

Ähnlich wie Usigli ist Kessel an einer psychologischen Darstellung von einer Person mit Zwangsneurose durch einen heterodiegetischen Erzähler interessiert, auch er erzählt von der Heilung, doch bei ihm geht dies mit Dämonisierung und Bestrafung einher, während Usiglis Erzählung distanziert und beinahe wertfrei ist. Die Heilung Séverines geschieht nicht durch persönliche Entwicklung und Rede, wie bei Usigli, sondern durch äußere Umstände. Kessel benutzt die Krankheit als Seuche, die eine unbändige, anormale Sexualität hervorruft, welche durch eine äußere Ordnung jedoch wieder rückgängig gemacht werden kann. Buñuel versucht, Séverine nicht als Kranke auszuweisen, obwohl er sie als Tagträumerin und Masochistin darstellt. In der Verfilmung *Belle de jour* sind auch andere Filmfiguren obsessive Fetischisten, Séverines Träume entziehen sich der Freud'schen Traumdeutung, der psychoanalytische Einfluss, der in *Él* stärker und in *Ensayo* bereits abgeschwächt erschien, schwindet.

Louÿs, der seinen Roman vor der Verbreitung der wichtigsten Schriften Freuds verfasst hat, beruft sich mit seiner Darstellung männlicher Obsessionen auf einen Kanon, der sich über einhundert Jahre erstreckt. Die von ihm präsentierte Obsession ist unheilbar, ihre Ursprünge werden nicht erklärt, scheinen sich aus der Beziehungsdynamik und nicht aus der Vergangenheit zu ergeben. Buñuel versucht mit *Cet obscur objet* ebenso wenig zu begründen, er entwirft eine Beziehung, die ins Lächerliche abzugleiten droht, und tötet sie ab. Die Psychoanalyse ist nur noch ein alberner Scherz, sie ist unbrauchbar geworden, Mathieu und Conchita könnten beide krank sein, doch das ist irrelevant in einer neuen, gefährlichen Welt.

Es ist auffällig und gleichsam sehr interessant, dass Buñuel den Werken, die keine „sexuellen Abarten“ beinhalten, also *Él* und *Ensayo*, im Verfilmungsprozess welche hinzufügt. Buñuels Aufnahme dieser ‚Perversionen‘ im Zusammenhang mit

einem ‚anormalen‘ Verhalten können bewirken, dass der Rezipient sich an Freuds Psychoanalyse erinnert fühlt und den Fetisch der Protagonisten mit einer Neurose verbindet. Dadurch wird der Eindruck über den krankhaften Geisteszustand Franciscos und ArchibalDOS noch weiter verstärkt. Im Grunde vergrößert Buñuel sogar Freuds Einfluss gegenüber den beiden literarischen Vorlagen, um diesen Umstand gleichzeitig wieder mit zu Humor relativieren.

Bei den beiden späteren Filmen hält er sich mehr an die literarischen Texte und lässt dabei die Psychologisierungen, die in den Vorlagen durchaus gegeben sind, in den Hintergrund treten. In *Belle de jour* ist zwar das reichste psychoanalytische Potential aller hier behandelten Filme Buñuels vorhanden, dieses entzieht sich jedoch geschickt den entsprechenden Interpretationen. Ebenso spielt das Element der Verrätselung eine Rolle, Séverine wird vom Zuschauer nicht als ‚krank‘, jedoch als seltsam, nicht der Norm entsprechend, wahrgenommen und dieses Verhalten findet viel weniger Begründung als bei Francisco oder Archibaldo. *Cet obscur objet* dämmt den Sadomasochismus der Vorlage etwas ein und zeigt keine Anzeichen von Träumen, Fetischismus oder ähnlichem. Mathieu wirkt trotzdem wahnhaft, wenngleich er nur eine rätselhafte Verrücktheit nach Conchita an den Tag legt, welche wiederum ihrerseits etwas eigenartig anmutet. Doch im letzten Film des Regisseurs finden sich im Gegensatz zu den anderen drei nicht die geringsten Andeutungen für Störungen der kindlichen Entwicklungen, das psychoanalytische Konzept scheint ausgedient zu haben.

Während die Obsession in der Kunst primär sexuell aufgeladen ist und vor allem Leidenschaft bis zur Aufgabe präsentiert – sei es bei Emile Zolas Roman *Thérèse Raquin* oder Nagisa Ōshimas Film *Im Reich der Sinne* – adoptiert Buñuel Werke, in welchen für die Protagonisten das Gegenteil der Selbstaufgabe, also die Nichterfüllung ihrer Obsessionen eintritt. Insgesamt lässt sich feststellen, dass Buñuel die Romane von vier Zeitgenossen nicht unbedingt wegen ihres Rufes, ihres sonstigen Œuvres oder aufgrund ihrer Nationalität ausgesucht hat, sondern weil alle vier Werke ihm die Möglichkeit gaben, sich mit Zwangsgedanken, Träumen, Eifersucht und ‚Perversionen‘ auseinanderzusetzen und diese Themen zu re-interpretieren.

Wie eingangs angedeutet, ist die Beschäftigung mit Obsessionen, wie Davis feststellt, *per se* eine Obsession, und dieses Phänomen wurde vor allem von Sigmund Freud entwickelt und kultiviert. Die vier hier behandelten Autoren und der Regisseur haben diese Obsession

mit dem Obsessiven verinnerlicht und wurden Teil des Obsessions-Diskurses, der im 20. Jahrhundert - so zeigen auch die hier untersuchten intermedialen Verweise - allgegenwärtig wurde und welcher möglicherweise auch im 21. Jahrhundert große Bedeutung haben wird, wie Filme wie Lars von Triers *Nymphomaniac* belegen.

5.2. Das Analysemodell

Die Anwendung des hier vorgestellten Modells hat gezeigt, dass sich auf diese Weise besonders viele intermediale Verknüpfungen erschließen lassen und diese dazu führen, bestimmte, vom Autor und / oder Regisseur ausgewählte Themen besser nachvollziehen zu können. Das Modell überlässt dem Analysierenden eine große Freiheit in der Auswahl der inhaltlichen Schwerpunkte, narrativen Besonderheiten oder technischen Details. Es können dergestalt mehrere Verfilmungen eines literarischen Textes sowohl als auch mehrere Grundlagen einer Verfilmung erfasst werden. Die Dreiteilung der Methodik gestattet es, sich mit Literaturverfilmungen als Verflechtungen aus Vorlagentext, anderen medialen Quellen und medieneigenen Kategorien auseinanderzusetzen und so ein breit gefächertes und fundiertes Wissen über sie zu erlangen.

Das Instrumentarium kann nicht nur für die Analyse filmischer Adaptionen verwendet werden – denkbar sind ihre Einsätze für die Literaturoper, wie beispielsweise York Höllers *Der Meister und Margarita* (nach Michail Bulgakow) von 1989 unter Ersetzung des filmwissenschaftlichen Teils durch einen musikwissenschaftlichen. Auch andere komplexe Medienkombinationen (also Werke, die mehr als zwei Medien vereinen), welche eine literarische Grundlage haben, können nach einer Modifikation der entsprechenden Teile mit diesem Modell untersucht werden; wie zum Beispiel Zeichentrickfilme (John Halas' und Joy Batchelors *Animal Farm*, 1954, nach dem gleichnamigen Roman von George Orwell), Comic-Verfilmungen (die *Astérix*-Reihe – sowohl die Zeichentrick- als auch die Spielfilme), Musical-Filme (Vincente Minnellis *Gigi*, 1958, nach der Novelle von Colette), Musicals (Claude-Michel Schönbergs *Les Misérables*, 1980, nach dem Roman Victor Hugos) oder Ballette (John Neumeiers *Die Kameliendame*, 1978, nach Alexandre Dumas *filis*). Ebenso können neuere mediale Formen wie Computerspiele Berücksichtigung finden, wobei die technische Analyse erweitert werden müsste.

Die hier vorgenommenen Untersuchungen von Literaturverfilmungen haben den Einfluss der Literatur auf allen Ebenen des Filmes nachverfolgt und damit auf die weiterhin

bestehende wichtige Rolle ihrer in anderen Mediensystemen verwiesen. Luis Buñuels Relation zu den Vorlagen ist eine sehr vielschichtige – ganz gleich, ob er Passagen wörtlich übernimmt oder die Hauptaussage in seinem Werk verändert, er tut dies stets im Austausch mit und unter Berücksichtigung der Literatur. Für das hier behandelte Themengebiet der Obsessionen ist deutlich geworden, dass jene über die Literatur zu einem Phänomen wurden, das sich medienübergreifend verbreitete und so zu einem Diskurs werden konnte.

5.3. Buñuels filmische Nachwirkung

Nun soll ein kurzer Überblick auf Buñuels seine filmische Nachwirkung, beschränkt auf die vier hier behandelten Filme, folgen, um die intermedialen Beziehungen in umgekehrter Form darzulegen und auf ein Desiderat hinzuweisen.⁴

Der bekennende Buñuel-Fan Alfred Hitchcock⁵ zitiert in seinem *Vertigo* (1958) die Glockenturm-Szene aus *Él*.⁶ Der Protagonist John (James Stewart) kann aufgrund seines Schwindels die Frau seines Bekannten, Madeleine (Kim Novak), nicht davor bewahren, sich von einem Glockenturm zu werfen. Er erleidet einen Nervenzusammenbruch und verbringt einige Zeit in einer Anstalt. Dann trifft er auf Madelines Ebenbild Judy, (Kim Novak), die sich als diejenige „Madeline“ entpuppt, die John kannte und liebte – sein Bekannter spielte ihm einen Streich, tötete aus Geldgier seine richtige Ehefrau Madeline und ließ sie vom Turm fallen, während ihr Double Judy, die John eine labile und suizidgefährdete Madeline vorgespielt hatte, überlebte. Dennoch verunglückt Judy letztendlich, denn John kommt hinter ihre Identität und schleppt sie erneut auf den Glockenturm, um sie zur Rede zu stellen und um sein *Vertigo* zu überwinden. Judy stürzt sich hinunter, denn eine Nonne, die die Treppe hinaufsteigt, erschreckt sie.⁷ Die Parallelen zu *Él* liegen hierbei nicht nur in der Auswahl des Glockenturms als Ort des (versuchten) Verbrechens selbst, sondern auch in der Thematisierung psychischer Störungen und den Bezügen zur Psychoanalyse. Interessanterweise verkehrt Hitchcock bei seinem Bezug auf Buñuel die Ordnung in gleicher

⁴ Buñuels Einfluss auf ihm folgende Regisseure wurde bisher kaum aufgearbeitet.

⁵ Vgl. Aranda, Francisco, *Luis Buñuel: A critical biography*, New York: Da Capo, 1976, S. 248. Die Bewunderung war, wie der intermediäre Verweis in *Ensayo* zeigt, sicherlich beiderseitig.

⁶ Vgl. Evans, *The Films of Luis Buñuel*, S. 122. Übrigens ist *Vertigo* ebenfalls eine Literaturverfilmung, basierend auf dem Roman Pierre Boileaus und Thomas Narcejacs, *D'entre les morts* (1954).

⁷ Es gibt auch eine frappierende Ähnlichkeit mit Henry Hathaways Film *Niagara* – dort erwürgt der Protagonist George (Joseph Cotten) seine Ehefrau Rose (Marilyn Monroe) in einem Glockenturm. Da die Erscheinungsdaten von *Él* und *Niagara* zu nah beieinander liegen, ist von einem Zufall auszugehen. Zu den offiziellen Vorstellungsterminen der beiden Filme vgl. http://www.imdb.com/title/tt0046126/releaseinfo?ref_=tt_ov_inf und http://www.imdb.com/title/tt0045361/releaseinfo?ref_=tt_ov_inf.

Weise, wie Buñuel es bei seinem Hitchcock-Bezug in *Ensayo* tut - er verdreht Opfer (Mann) und Täter (Frau), wo doch bei Buñuel Francisco Gloria würgt und herunterzuwerfen versucht. In *Ensayo* bringt die Frau (Opfer) dem Mann (Täter) ein Glas Milch, während in *Suspicion* die Rollen genau andersherum verteilt sind.

Die in Paris lebende chilenische Regisseurin Valeria Sarmiento drehte 1995 ein Remake von *Él, Elle*, der Titel stellt gleichzeitig einen intermediären Verweis zum zweiten Roman Pintos, *Ella* (1934), auf. Darin zeigt sie eine komplizierte Ehe der schönen jungen Delia und ihrem reichen, wesentlich älteren und chronisch eifersüchtigen Gatten Valentin, also eine Konstellation sehr ähnlich der von Buñuel und Pinto, mit der Ausnahme jedoch, dass in *Elle* auch die Ehefrau Neurotikerin ist und die Beziehung so doppelt belastet ist, gleichzeitig aber die Abhängigkeit der Partner von einander erklärt. Obschon der Ansatz Sarmientos sehr interessant ist, so verschwindet die Leichtigkeit und Spannung der Buñuel'schen Vorlage in diesem überintellektualisierten und durchaus anstrengenden Werk.

Ensayo de un crimen wird ebenfalls in mindestens zwei spanischen Filmen zitiert: *Carne trémula*⁸ von Pedro Almodóvar und *Crimen ferpecto*⁹ von Álex de la Iglesia. Bei *Carne trémula*, der von der komplizierten Beziehung zwischen Elena und Víctor handelt, werden einige Sequenzen von *Ensayo* direkt eingespielt – erst der Vorspann des Films, welchen sich die Figur der Elena bei ihrem ersten Auftritt anschauen will,¹⁰ dann, als bei ihrem Kampf gegen Víctor ein Schuss fällt und Elena zu Boden stürzt, zeigt die Kamera auf ihren Fernseher, wo gerade die Kinderfrau Archies von einem Schuss aus dem Fenster, für welchen sich der Junge verantwortlich fühlt, getroffen wird. Schließlich, während Elena ohnmächtig auf dem Sofa liegt, schaut Víctor die Szene, in der Archie die Lavinia-Puppe zum Ofen schleppt und verbrennt.¹¹ Marvin D'Lugo erklärt die beiden eben geschilderten Episoden und ihre Parallelität mit den Geschehnissen aus *Ensayo* folgendermaßen:

⁸ *Carne trémula* ist eine Literaturverfilmung aus dem Jahr 1997 nach dem Roman *Live Flesh* der britischen Autorin Ruth Rendell von 1986.

⁹ Der Film ist aus dem Jahr 2004 und nach einem Originaldrehbuch von de la Iglesia und Jorge Guerricaechevarría entstanden.

¹⁰ Hier liegt ein Fehler der Erzählzeit und erzählten Zeit vor. Nachdem Elena den Film zu schauen beginnt, muss eine Weile vergangen sein – Víctor fährt ziellos im Bus herum, wird sogar vom Busfahrer für das zu lange Aufhalten im Bus verwarnt, bevor er Elena aus dem Fenster sieht und in ihr Apartment geht. Bei ihr angekommen und nachdem die beiden gestritten und gekämpft haben und Elena bewusstlos auf dem Sofa liegt, wird Víctor gezeigt, wie er die Szene mit der Erschießung des Kindermädchens schaut, welche ja ganz zu Beginn von *Ensayo* stattfindet. Die Erklärung, dass Elena eine Videokassette schaut, ist wegen der Nachrichten, die sie zuvor sieht, unlogisch. Dieser zeitliche Fehler ist vielmehr intendiert, da er dazu dient, die Handlung von *Ensayo* mit der von *Carne trémula* zu parallelisieren.

¹¹ Diese *Ensayo*-Sequenz ist in Almodóvars Film bearbeitet worden – es wurden teilweise Störungen des Fernsehgeräts hinzugefügt, die Szene wurde geschnitten.

An initial bullet leads to Víctor's incarceration and his separation from his love; Archie's illusion of his destructive power over Lavinia prefigures Víctor's later illusion of his own sexual power to force Elena into submission.¹²

Almodóvar schafft mit dieser intermedialen Relation die Parallelisierung der Situation seines Protagonisten mit der Buñuels – auch Victor ist kein echter Mörder, wie sich im Laufe von *Carne* herausstellen wird, obwohl er im Anschluss an das Filmschauen für einen Mordversuch festgenommen wird. Und Elena, deren Beine er ebenso lüstern anschaut wie Archie die von der nach Lavinia geformten Puppe, wird Victor als sein einziges wahres Objekt der Begierde ansehen und mit ihr auch am Ende des Films zusammenbleiben, wie Archibaldo mit Lavinia. Mit der Besetzung der Rolle von Clara durch Ángela Molina verweist Almodóvar erneut auf Buñuel, genauer auf seinen letzten Film *Cet obscur objet du désir*.

Das Verbrennen von Schaufensterpuppen im Ofen des Kaufhauses in dem er arbeitet, welches selbstverständlich daran erinnert, wie Archibaldo Lavinias Puppe verbrannte, bringt den Protagonisten Rafael in *Crimen ferpecto* auf die Idee der Entsorgung der Leiche des Vorgesetzten, den er im Affekt tötet. Auch wird ein kurzer Ausschnitt aus *Ensayo* gezeigt, der Film dient dem Protagonisten Rafael dazu, den perfekten Mord an seiner ihm verhassten Ehefrau zu planen. Der Mord gelingt ihm zwar genauso wenig wie Archibaldo, Rafael täuscht jedoch seinen eigenen Tod vor und taucht unter. Nicht nur zu *Ensayo* ist eine Parallele in *Crimen* gegeben, auch auf *Él* wird verwiesen – im Laufe der Zeit wird der resolute und charismatische Rafael immer mehr zu einem seelischen Wrack und halluziniert, genau wie Francisco. Die ‚Moral‘ dieses stark am Don-Juan-Stoff angelegten, teils sehr ins Groteske und den Klamauk abschweifenden Film ist eindeutig. Die intermedialen Bezüge zu Buñuel und Hitchcock (sein *Dial M for Murder* heißt in Spanien *Crimen perfecto* und wird von Rafael ebenfalls geschaut) werden dazu verwendet, einen scheiternden Antihelden zu skizzieren, der sich von Äußerlichkeiten blenden lässt und am Ende bereut.

Auch die US-amerikanische Sitcom *Seinfeld* greift ein Element aus *Ensayo* heraus – in Folge Nummer 79, „The Pie“, trifft die Serienfigur Elaine auf eine Schaufensterpuppe in einem Bekleidungsgeschäft, welche ihr verblüffend ähnlich sieht. Elaine stiehlt die Puppe, da diese in Dessous und provokanter Pose im Laden aufgestellt wurde und sie sich für diese schämt. Dieselbe Puppe wird sodann von der Figur Kramer verwendet, um sich einer unliebsamen Freundin zu entledigen – im Auto küsst er die Puppe vor den Augen der

¹² D'Lugo, Marvin, *Pedro Almodóvar*, Urbana / Chicago: Illinois UP, 2006, S. 96.

eifersüchtigen Frau innig auf den Mund. Wie bei Buñuel wird hier mit der Idee gespielt, eine Puppe könne eine Projektionsfläche für Identifikation und Eifersucht bieten. *Seinfeld* beinhaltet viele absurde Elemente und beruft sich durch die Buñuel-Referenz auf den Ursprung des Absurden im 20. Jahrhundert, den Surrealismus.

Die britisch-amerikanische Schriftstellerin und Forscherin Dr. Brooke Magnati publizierte von 2003 bis 2009 inkognito auf ihrem Blog „Belle de Jour“ ihre sexuellen Erlebnisse als Prostituierte. Die intermediale Anspielung auf Buñuels Film ist dabei selbstverständlich beabsichtigt. Magnatis Blog wurde sehr erfolgreich und mehrfach in Buchform umgewandelt,¹³ im Jahr 2007 entstand die auf den Büchern basierende britische Fernsehserie *Secret Diary of a Call Girl* – eine regelrechte ‚Intermedialitätskette‘ wurde so ins Leben gerufen. Die Serie hat jedoch, bis auf eine gewisse Ähnlichkeit zwischen der Figur Ben, dem treu ergebenen Freund, und Séverines Ehemann Pierre, nicht viel mit Buñuels Film gemein. Belle ist eine enthemmte und emanzipierte Londonerin, dekadent und faul, sie wagt alle denkbaren Abenteuer, um sie gleich daraufhin abzulehnen, hat sich strenge, beinahe konservative Regeln für ihren Job auferlegt und scheint mehr Freude am Schreiben als an der Prostitution zu haben. Ihre Darstellung durch Billie Piper bedient gängige, vorrangig männliche Phantasmen, ohne das Zweideutige, Rätselhafte oder Unangenehme zu streifen. Die Serie knüpft an das oberflächliche, unter Modebloggern bekannte Bild *Belle de Jour* an, das der eleganten jungen Deneuve in YSL und Roger Vivier.

Im Jahr 2006 entstand eine intramediale filmische Fortsetzung von Buñuels *Belle de Jour* mit dem Titel *Belle toujours* von dem portugiesischen Regisseur Manoel de Oliveira mit Bulle Ogier aus Buñuels *Le discret charme de la bourgeoisie* in der Hauptrolle und Michel Piccoli erneut in der Rolle des Husson. Der Film zeigt das zufällige Wiedersehen Hussons und Séverines in Paris – Séverine läuft weg, Husson versucht mit allen Mitteln, sie wiederzufinden. Bei einem gemeinsamen Dinner erfährt man, dass Husson Alkoholiker geworden und Pierre früh verstorben sei. Séverine, immer noch reserviert und kühl, kinderlos, nun jedoch religiös und wie sie sagt, eine andere Person, ist nur gekommen, um zu erfahren, ob Husson Sérizy damals die Wahrheit über sie gesagt hatte. Weil Husson sich nur über sie mokiert, läuft sie weg. Der Film ist insofern nicht zufriedenstellend, da Husson Séverines Obsession einem Barkeeper erklärt – es ist ihre Liebe zu Pierre, die sie zum Fremdgehen

¹³ *The Intimate Adventures of a London Call Girl* (2005), *The Further Adventures of a London Call Girl* (2007), *Playing the Game* (2008), *Belle de Jour's Guide to Men* (2009) und *Belle's Best Bits: A London Call Girl Reveals Her Favourite Adventures* (2010).

zwingt und die Erregung über das Geheimnis, das sie Pierre vorenthält. Darin enttäuscht der sonst sehr ruhige Film, da er zu bemüht ist und die Rätselhaftigkeit der Figuren Buñuels verspielt. Interessant zu beobachten sind die Anwendung der externen Aurikularisierung sowie das plötzliche Erscheinen eines Hahns im Restaurant – diese zwei Elemente sind eine Hommage an Buñuels filmischen Stil.

Auch *Cet obscur objet du désir* hat filmischen Nachhall erfahren. Die Besetzung einer Rolle mit mehreren Schauspielern wurde beispielsweise von *I'm Not There* oder *The Imaginarium of Doctor Parnassus* verwendet.¹⁴ Das Ende von *Cet obscur objet* wird in Terry Gilliams *Brazil* (1985) wieder aufgenommen – die Anfangssequenz des Films zeigt ein Schaufenster mit Fernsehapparaten, auf denen ein Werbespot läuft, bis eine Explosion das Schaufenster in die Luft sprengt, sehr ähnlich wie bei Buñuel. Was danach folgt, ist eine düstere und traurige Zukunftsvision voller Ungerechtigkeit und Folter, eine Überspitzung der Weltansicht, die in Buñuels Film angelegt ist.

Diese kurze Übersicht beweist nicht nur die bedeutende Rolle der Arbeiten Luis Buñuels, die bis heute Regisseure beeinflussen, sondern insgesamt die wichtige Stellung der Intermedialität in unserer Kultur und unseren Medien sowie die Notwendigkeit, sich immer wieder mit ihr auseinanderzusetzen und auch den Dialog über die Literaturverfilmung nicht verstimmen zu lassen.

5.4. Kurzfassung der Ergebnisse / Brief Summary

In meiner Dissertationsschrift habe ich anhand eines von mir weiterentwickelten und optimierten Analyseinstrumentariums für Literaturverfilmungen vier Filme Luis Buñuels mit ihren Vorlagenromanen verglichen. Das Instrumentarium beruht auf dem dreistufigen Intermedialitätsmodell von Irina Rajewsky (*Intermedialität*, 2000). Im ersten Schritt, genannt „Medienwechsel“ wurden die *histoire*- und die *discours*-Ebenen von Roman und Film verglichen, im zweiten die „intermedialen Bezüge“ der Werke behandelt und im dritten, der „Medienkombination“, filmwissenschaftliche Spezifika herausgearbeitet. Für die narratologischen Untersuchungen wurden vor allem Sabine Schlickers' (*Verfilmtes Erzählen*, 1997) und Markus Kuhns (*Filmnarratologie*, 2011) Arbeiten herangezogen, für die

¹⁴ Bei letzterem Film entstand die Idee aus der Notwendigkeit heraus, den mitten im Filmdreh verstorbenen Heath Ledger zu ersetzen.

filmwissenschaftlichen Erkenntnisse primär die von Knut HICKETHIER (u.a. *Film- und Fernsehanalyse*, 1993).

Neu an dieser Methode sind die Übertragung des Modells auf Literaturverfilmungen, die kombinierte Untersuchung der *historie*- und der *disocurs*-Ebene bei filmischen Adaptionen (bisher konzentrieren sich vergleichbare Arbeiten stets auf eine der Seiten) unter Einbeziehung des Drehbuchs in die *histoire*-Analysen, sowie der starke Fokus auf die intermedialen Bezüge. Rezeptionsseitige Erkenntnisse, eingebettet in den dritten Teil, haben hier außerdem einen hohen Stellenwert erhalten. Ferner ist die Betrachtungsweise der hier acht behandelten Werke unter dem Aspekt der Obsessionen neu. Verfolgt wird eine aktualisierte Sicht auf das Phänomen Literaturverfilmungen und eine neue Perspektive der Werke Buñuels, welche bis jetzt wenig mit der filmischen Adaption literarischer Texte assoziiert werden. Die Gegenüberstellung der Romane mit ihren Verfilmungen illustriert, wie bei einem Medienwechsel die Geschichte - ohne ihr ursprüngliches Potential zu verlieren - reaktiviert und neugestaltet (im Sinne Eugenio Spedicatos, *Literaturverfilmung*, 2008) werden kann. Das hier erarbeitete Modell soll auf andere intermediale Adaptionenphänomene wie Literaturopern, Musicalverfilmungen etc. übertragbar sein.

Die zu untersuchenden Werke sind, wie bereits erwähnt, thematisch miteinander verwoben: sowohl die Filme *Él*, (1953), *Ensayo de un crimen* (1955), *Belle de Jour* (1967) und *Cet obscur objet du désir* (1977) als auch ihre Vorlagen Mercedes Pintos *Él* (1926), Rodolfo Usigli's *Ensayo de un crimen* (1944), Joseph Kessels *Belle de Jour* (1928) und Pierre Louÿs' *La femme et le pantin* (1898) haben Obsessionen zum Hauptthema. Dieses wird dreimal aus männlicher und einmal aus weiblicher Perspektive (bei *Belle de jour*) dargestellt – vor allem durch Phantasmen, Fetischismen, krankhafte Eifersucht und grenzenlose Begierde. Dies ist ein komplexes Thema, für welches Werke von Giacomo Casanova bis Sigmund Freud einbezogen wurden, welches im künstlerischen Diskurs des 20. Jahrhunderts besonders wichtig wird und heute auch aus der genderzentrierten Perspektive betrachtet werden muss. Die vorliegende Arbeit berücksichtigt sowohl die Psychoanalyse als auch die Queer Studies um zu einem differenzierten Bild von dem Obsessions-Diskurs in diesen Werken zu kommen.

English Translation

In my PHD thesis I compared four filmic adaptations by Luis Buñuel with the novels they are based upon by using an analysis method that I enhanced by relying on Irina Rajewsky's

Intermediality (2002). The analysis is composed of three steps, the first of them being a narrative examination of the novels and the movies. Secondly, the intermedial relations in both text and film are being explored and thirdly, the focus is shifted towards the technical modes of cinema. For the narrative studies I relied on the works of Sabine Schlickers and Markus Kuhn, for film studies, I worked with Kunt Hickethier's textbooks.

This thesis's achievements lie in the modification of Rajewsky's model for filmic adaptations, in the combination of the areas of *histoire* and *discourse*, the utilization of the original scripts for the analysis and in the focus on intermedial relations. Furthermore, modes of reception are incorporated into the third step. In addition, the focus on the topic of obsessions in these particular works is a novelty. This thesis aims to update the perception of filmic adaptations and also on Buñuel's works that have largely not been identified as such. Parallelizing the novels with their adaptations illustrates how, by shifting from literature to film, the story can be reactivated and recreated (see Eugenio Spedicato). The method of analysis presented here can be transferred on other types of adaptations such as literature operas, musical adaptations etc.

As already mentioned, the chosen novels and films share a common theme. Mercedes Pinto's *Él* (1926), Rodolfo Usigli's *Ensayo de un crimen* (1944), Joseph Kessel's *Belle de Jour* (1928) and Pierre Louÿs's *La femme et le pantin* (1898) as well as their adaptations by Buñuel - *Él*, (1953), *Ensayo de un crimen* (1955), *Belle de Jour* (1967) and *Cet obscur objet du désir* (1977) show a vast variety of obsessions. Those works examine topics like fantasies, fetish, morbid jealousy and lust from male and also female (in *Belle de jour*) perspective. This complex topic that can be traced back from Giacomo Casanova to Sigmund Freud and has become a prominent issue in the artistic discourse of the 20th century and that also needs to be looked upon from the perspective of the Gender Studies. This thesis puts into consideration Freud's Psychoanalysis as well as the Queer Studies to obtain a broad picture of the meaning of obsessions in the mentioned works.

6. Bibliografie

Aufsätze

Baudry, Jean-Louis, „Le dispositif“, in: *Persée* 23, 1995.

Chaboud, Charles, „Ce clair objet du désir“, in: *Avant-Scène Cinéma* 492, 2000, S. 94-96.

Chambrun, Noëlle, „Belle de jour“, in: Langlois, Gérard (Hg.), *Cinquante couples insolites*. Condé-sur-Noireau: Corlet, 2005, S. 107-110.

Cogman, P. W. M., „Ambiguity and Ambivalence in Pierre Louÿs's *La Femme et le pantin*“, in: *Essays in French Literature* 38, 2001, S. 40-61.

Cummings, Gerardo, „Él: de Mercedes Pinto a Luis Buñuel“, in: *Filología y Lingüística XXX* 1, 2004, S. 75-91.

de la Fuente, José Luis, „Rodolfo Usigli busca la verdad. Ensayo de un crimen, antecedente policiaco mexicano“, in: *AlterTexto* 1 (1), 2003, S. 89-115.

Debroise, Nathalie, „Du bonheur d'être putain: De Buñuel à Blier“, in: Puaux, Françoise (Hg.), *Le Machisme à l'écran*. Condé-sur-Noireau: Corlet, 2001, S. 39-48.

Donnel, Sidney, „Quixotic Desire and the Avoidance of Closure in Luis Buñuel's 'The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz'“, in: *MLN* 114 (2), 1999.

Durán, Manuel, „De la literatura al cine: Buñuel, Pierre Louÿs, e *Ese obscuro objeto del deseo*“, in: Cabello-Castellet, George (Hg.) (u.a.), *Cine-Lit: Essays on Peninsular Film and Fiction*. Corvallis: Portland SU, 1992, S. 19-24.

Evans, Peter W., „Myth and Ritual in *Belle de jour*“, in: Rees, Margaret A. (Hg.), *Luis Buñuel: A Symposium*. Leeds: Trinity & All Saints' Coll., 1983, S. 89-102.

Flory, Emmanuel, „Où la bohémienne disparaît, se réserve et se manifeste: L'Archétype de la bohémienne dans *La femme et le Pantin* de Pierre Louÿs“, in: Auraix-Jonchière, Pascale (Hg.): *La bohémienne, figure poétique de l'errance aux XVIIIe et XIXe*, PU Blaise Pascal, 2005, S. 363-378.

Forcer, Stephen, „Trust Me, I'm a Director: Sex, Sado-Masochism and Institutionalization in Luis Buñuel's *Belle de Jour* (1967)“, in: *Studies in European Cinema* 1 (1), 2004, S. 19-29.

Ghillebaert, Françoise, „The Double in Buñuel's *That Obscure Object of Desire*“, in: *Post Script: Essays in Film and the Humanities* 22 (3), 2003, S. 57-68.

Hansen-Löwe, Aage A., „Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne“, in: Schmid, Wolf und Stempel, Wolf-Dieter (Hg.): *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien: Ges. zur Förderung slawistischer Studien, 1983.

Hickethier, Knut, „Der Schauspieler als Produzent. Überlegungen zur Theorie des medialen Schauspielens“, in: *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*, hg. v. Heller Heinz-B. (u.a.), Schüren, 1999.
„Genretheorie und Genreanalyse“, in: *Moderne Film Theorie*, hg. v. Jürgen, Felix, Mainz: Bender, 2007.

Jarrety, Michel, „La femme et le pantin – Un érotisme du défi“, in: *Sites. The Journal of Twentieth Century Contemporary French Studies* 6 (1), 2002, S. 169-180.

Korte, Helmut, „Kunstwissenschaft – Medienwissenschaft. Methodische Anmerkungen zur Filmanalyse“, in: ders. u. Zahlten, Johannes (Hg.): *Kunst und Künstler im Film*. Hameln: Niemeyer, 1990.

Lebovici, Serge, „Psychoanalyse et Cinéma“, in: *Revue internationale de filmologie* 7/8, 1949, S. 49-55.

Manzi, Italo, „La femme et le pantin“, in: Langlois, Gérard (Hg.): *Cinquante couples insolites*, Condé-sur Noireau: Corlet, 2005, S. 36-38.

Metz, Christian, „Das Kino: langue oder langage?“, in: ders., *Sémiologie des Films*, München 1972.

Montagne, Albert, „L'amour fou chez Buñuel, vision surréaliste de l'hispanité“, in: *Les cahiers de la Cinémathèque: revue d'histoire du cinéma* 77, 2005, S. 91-95.

Navarrete Maya, Laura, „Ensayo de un crimen parte fundamental de la novela policíaca mexicana“, in: *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, New York: Juan de la Cuesta, 2001, 473-477.

Paradisis, S. M., Aardema, F., u. Wu, K. D. „Schizotypal, Dissociative, and Imaginative Processes in a Clinical OCD Sample“, *Journal of Clinical Psychology*, 2015.

Parisot, Fabrice, „Aspects du paratexte Kesselien“, in: *Présence de Kessel: colloque de Nice, 2 - 3 avril 1998*, hg. v. Tassel, Alain. Nizza, 1998.

Pérez Riego, Nieves, „El', de Mercedes Pinto: vanguardia y paranoia“, in: *Quaderni Ibero-Americani*, 1998, S. 69-79.

Philippe, Antoine, „Belles de jour et de nuit: Les Destins croisés de René Clair et de Luis Buñuel dans le canon du cinéma“, in: *French Forum* 32 (3), 2007, S. 139-154.

Roloff, Volker, „Film und Literatur. Zur Theorie und Praxis der intermedialen Analyse am Beispiel von Buñuel, Truffaut, Godard und Antonioni“, in: *Literatur intermedial. Musik-Malerei-Photographie-Film*, hg. v. Zima, Peter V. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, S. 269-309.

Roy, Jeanne-Hélène, „Fashioning Identities: Casanova's Encounter with La Charpillon“, in: *Intermédiaire des Casanovistes* 18, 2001.

Sandro, Paul, „Textuality of the Subject in Belle de jour“, in: *Sub-stance: A Review of Theory and Literary Criticism* 9 (26), 1980, S. 43-56.

Sangild, Torben, „Buñuel’s Liebestod – Wagner’s Tristan in Luis Buñuel’s early films: Un Chien Andalou and L’Âge d’Or“, in: *JMM: The Journal of Music and Meaning* 13, 2014/2015, S. 20-59.

Schanze, Helmut, „Literatur – Film – Fernsehen. Transformationsprozesse“, in: *Text und Kontext* 18, 1993.

Scharfman, Ronnie, „Deconstruction Goes to the Movies: Buñuel’s *Cet Obscure Objet du désir*“, in: *The French Review* 53 (3), 1980, S. 351-358.

Spedicato, Eugenio, „Literaturverfilmung als Äquivalenz-Phänomen. Stefan Zweigs Novelle *Angst* (1913) und Roberto Rossellinis gleichnamiger Film (1954)“, in: *Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen*, hg. v. ders. und Hanuschek, Sven. Königshausen & Neumann, 2008.

Stavans, Ilan, „De regreso al *Ensayo de un crimen*“, in: *Revista Iberoamericana* 56 (151), 1990, S. 519-521.

Thomas, Chantal, „De Giacomo Casanova à Pierre Louÿs: Variations sur un épisode douloureux“, in: *Stanford French Review* 11(1), 1987, S. 89-98.

Urraro, Laurie L., „Las aportaciones bestiales en cuatro películas de Buñuel“, in: *Monographic Review/Revista Monográfica* 20, 2004, S. 173-184.

Wiles, Mary M., „French Folie: Memory and Madness in Buñuel’s *Belle de jour*“, in: *Paroles Gelées* 16 (2), *UCLA French Studies*, 1998, S. 101-118.

Wolf, Werner, „Intermedialität - ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft“, in: *Literaturwissenschaft - intermedial, interdisziplinär*,

hg. v. Foltinek, Herbert u. Leitgeb, Christoph. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002, S. 163-192.

„Intermedialität und mediale Dominanz. Typologisch, funktionsgeschichtlich und akademisch-institutionell betrachtet,“ in: *Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität*, hg. v. Degner, Uta u. Wolf, Norbert. Bielefeld: transcript, 2010, S. 241-260.

Wu, Harmony H., „Unraveling Entanglements of Sex, Narrative, Sound, and Gender: The Discreet Charm of *Belle de jour*“, in: *Luis Buñuel's The Discreet Charm of the Bourgeoisie*, hg. v. Kinder, Marsha. Cambridge UP, 1999, S. 111-140.

Sammelbände

A companion to literature and film, hg. v. Stam, Robert u. Raengo, Alessandra. Oxford: Blackwell, 2008.

Coleridge, Samuel Taylor, *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, hg. v. Raysor, Thomas M. London: Constable, 1936.

Die Medien. Logik – Leistung – Geschichte, hg. v. Hiebel, Hans (u.a.), München: Fink, 1998.

El cine de Luis Buñuel según Luis Buñuel, hg. v. Pina, Luis Ballabriga. Huesca: Festival de Cine de Huesca, 1993.

Intermedialität – Analog / Digital: Theorien, Methoden Analysen, hg v. Paech, Joachim u. Schröter, Jens. München: Fink, 2008.

Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets, hg. v. Helbig, Jörg, Berlin: Schmidt, 1998.

Kunst und Künstler im Film, hg. von Korte, Helmut u. Zahlten, Johannes. Braunschweig: CW Niemeyer, 1990.

Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation, hg. v. Stam, Robert u. Raengo, Alessandra. Malden, Mass.: Blackwell, 2008.

Literaturverfilmungen, hg.v. Albersmeier, Franz-Josef und Roloff, Volker, Suhrkamp, 1989.

Luis Buñuel: Essays, Daten, Dokumente, hg. von der Deutschen Kinemathek, Berlin: Bertz + Fischer, 2008.

Luis Buñuel. Film-Literatur-Intermedialität, hg. v. Link-Heer, Ursula u. Roloff, Volker. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1994.

Luis Buñuel. New Readings, hg. v. Evans, Peter William und Santaolla, Isabel. London: BFI, 2004.

Luis Buñuel. Obra Literaria, hg. v. Sánchez Vidal, Augustín. Zaragoza: Heraldo de Aragon, 1982.

Narratologia: Point of View, Perspective and Focalization, hg. v. Hühn, Peter u. Schmid, Wolf. Berlin: de Gruyter, 2009.

Objects of Desire. Conversations with Luis Buñuel, hg. v. Lenti, Paul, New York: Marsilio, 1992.

Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus, hg. v. Felten, Uta u. Roloff, Volker. Bielefeld: transcript, 2004.

Monografien

Acevedo-Muñoz, Ernesto R., *Buñuel and Mexico: the crisis of national cinema*, Berkeley [u.a], Univ. of California Press, 2003.

Albersmeier, Franz-Josef, *Theater, Film und Literatur in Frankreich: Medienwechsel und Intermedialität*, Darmstadt: Wiss. Buchges., 1992.

Baumert, Saskia, *Die Faszination der Blicke bei Buñuel. Surreale Spielformen von ‚La Jirafa‘ bis ‚Cet obscur objet du désir‘*, Berlin: Köster, 2010.

Bohnenkamp, Anne, *Literaturverfilmungen*, Stuttgart: Reclam, 2005.

Courrière, Yves, *Joseph Kessel ou sur la piste du lion*, Paris: Plon, 1986.

Dreisen, Carmen, *Intermedialität am Beispiel von Moderato cantabile & Hiroshima mon amour*, Hamburg: Diplomica-Verl., 2010.

Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 2002.

Dusi, Nicola, *Il cinema come traduzione: da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Turin, 2003.

Eders, Jens, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg: Schüren, 2008.

Evans, Peter W., *The films of Luis Buñuel. Subjectivity and Desire*, Oxford: Claredon Press, 1995.

Faßler, Manfred, *Was ist Kommunikation?* München: Fink, 1997.

Foucault, Michel, *La volonté de savoir*, Paris: Gallimard, 1976.

- Faulstich, Werner, *Einführung in die Filmanalyse*, Tübingen, 1998.
*Grundwissen Medien*⁵, Stuttgart: Fink, 2004.
Grundkurs Filmanalyse, Paderborn: Fink, 2005.
- Freud, Sigmund, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Frankfurt a.M.: Fischer, 1961.
- Gast, Wolfgang, *Literaturverfilmung*, Bamberg: Buchner, 1993.
- Gladziejewski, Claudia, *Dramaturgie der Romanverfilmung. Systematik der praktischen Analyse und Versuch zur Theorie am Beispiel von vier Klassikern der Weltliteratur und ihren Filmadaptionen*, Hamburg: Coppi, 1998.
- Gutiérrez-Albilla, Julián Daniel, *Queering Buñuel: Sexual dissidence and psychoanalysis in his Mexican and Spanish cinema*. London / New York: Tauris Academic Studies, 2008.
- Hickethier, Knut, *Einführung in die Medienwissenschaft*², Stuttgart / Weimar: Metzler, 2010.
Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart / Weimar: Metzler, 1993.
- Kanzog, Klaus, *Einführung in die Filmphilologie*, München, 1991.
- Kling, Silvia, *Filmologie und Intermedialität: der filmologische Beitrag zu einem aktuellen medienwissenschaftlichen Konzept*, Tübingen: Stauffenburg, 2002.
- Koch, Thomas, *Literarische Menschendarstellung. Studie zu ihrer Theorie und Praxis*, Tübingen: Stauffenburg, 1991.
- Korte, Helmut, *Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*, Berlin: Schmidt, 2010.
- Kuhn, Markus, *Filmnarratologie: ein erzähltheoretisches Analysemodell*, Berlin: de Gruyter, 2011.

Llarena, Alicia, *Yo soy la novela. Vida y obra de Mercedes Pinto*, Cabildo de Gran Canaria, 2003.

Mikos, Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz, 2003.

Monaco, James, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*, Rowohlt, 2006.

Monsiváis, Carlos u. Kraniauskas, John, *Mexican Postcards*, Verso, 1997.

Müller, Daniel, *Leitmedien: Konzepte-Relevanz-Geschichte*, Bielefeld: transcript, 2009.

Pross, Harry, *Medienforschung: Film, Funk, Presse, Fernsehen*, Darmstadt: Habel, 1972.

Rajewsky, Irina, *Intermedialität*, Tübingen u. Basel: Francke, 2002.

Reetz, Jana, *Literaturverfilmung als Interpretation der Vorlage: eine exemplarische Analyse der Jane-Austen-Adaption Clueless*, Hamburg, 2008.

Schlickers, Sabine, *Verfilmtes Erzählen. Narratologisch-komparative Untersuchungen zu El beso de la mujer araña (Manuel Puig/Hèctor Babenco) und Crónica de una muerte anunciada (Gabriel García Márquez/Francesco Rosi)*, Frankfurt am Main: Vervuert, 1997.

Schmidt, Siegfried J., *Die Welt der Medien. Grundlagen und Perspektiven der Medienbeobachtung*, Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg, 1996.

Schmücker, Reinold, *Was ist Kunst? Eine Grundlegung*. München: Fink, 1998.

Schneider, Irmela, *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*, Tübingen, 1981.

Schwab, Ulrike, *Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption*, Berlin, 2006.

Simonis, Annette, *Intermediales Spiel im Film: Ästhetische Erfahrung zwischen Schrift, Bild und Musik*. Bielefeld: transcript, 2000.

Spedicato, Eugenio, *Literatur auf der Leinwand am Beispiel von Luchino Viscontis Morte e Venezia*, Königshausen & Neumann, 2008.

Tassel, Alain, *La création romanesque dans l'œuvre de Joseph Kessel*, Paris (u.a): Harmattan, 1997.

Volk, Stefan, *Film lesen: ein Modell zum Vergleich von Literaturverfilmungen mit ihren Vorlagen*, Marburg: Tectum-Verlag, 2010.

von Krafft-Ebing, Richard, *Psychopathia sexualis*, München: Matthes & Seitz, 1984.

Wood, Michael, *Belle de Jour*, London: BFI, 2000.

Primärwerke

Alcoriza, Luis u. Buñuel, Luis: *Él*. Cinématèque Suisse, 1952.

Buñuel, Luis, *Belle de Jour*, London, 1971.

Buñuel, Luis, *Belle de Jour*; *L'Avant-Scène* 206, Paris, 1978.

Cet obscur objet du désir. Découpage et dialogues in extenso. L'avant-Scène Cinéma, 1985.

La vie criminelle d'archibald de la Cruz, L'Avant-Scène Cinéma, 2011, S. 34-95.

Kessel, Joseph, *Belle de Jour*, Gallimard, 2010.

Louÿs, Pierre, *La Femme et le Pantin*, Gallimard, 1990.

Pinto, Mercedes, *Él*, Gobierno de Canarias, 2009.

Pinto, Mercedes, *Él*, Ediciones Escalera, 2011.

Shakespeare, William, *Hamlet*, in: *The Complete Works*, Oxford: Clarendon Press, 1988.

Usigli, Rodolfo, *Ensayo de un crimen*, Mexiko, 2008.

DVDs

„Belle de Jour“, StudioCanal, 2007

„Dieses obskure Objekt der Begierde, Arthaus, 2010.

„La vie criminelle d'Archibald de la Cruz & El“, Collection Auteurs, 2001.

Links

Freud, Sigmund:

„Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose, I B – die infantile Sexualität“,

„Charakter und Analerotik“,

„Der Untergang des Oedipus-Komplexes,“

„Die Disposition zur Zwangsneurose“,

„Fetischismus“,

„Über die Weibliche Sexualität,“

„Über einige neurotische Mechanismen bei Eifersucht, Paranoia und Homosexualität“,

auf: <http://www.textlog.de/sigmund-freud-gesammelte-werke-1893-1939.html>.

Ders.: „Die Sexualität in der Ätiologie der Neurosen,“

<http://www.psychanalyse.lu/Freud/FreudSexualitatNeurosen.pdf>

Ders.: „Hysterische Phantasien und ihre Beziehung zur Bisexualität“,

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/kleine-schriften-i-7123/31>.

Ders.: „Kurzer Abriß der Psychoanalyse: Psychopathologie des Alltagslebens und Traumdeutung. Die Ausbreitung der Psychoanalyse“,

<http://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-kurzer-abriss.html>.

Ders.: „Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia paranoides)“, Kapitel 1,

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/-917/1>.

Dawson, Jonathan, „Belle de Jour (BFI Film Classics, London, 2001), by Michael Wood“,

<http://sensesofcinema.com/2002/book-reviews/belle/S.2>.

Goodman, Wanke K., „What Causes Obsessive-Compulsive Disorder (OCD)?“, 2006, <http://psychcentral.com/lib/what-causes-obsessive-compulsive-disorder-ocd/000506>.

Iannone, Pasquale, „That Obscure Object of Desire“, in: *Senses of Cinema* (70), 2013, <http://sensesofcinema.com/2013/cteq/that-obscure-object-of-desire>.

Llarena, Alicia: <http://www.aliciallarena.com/00000098fc05fc709/index.html>.

Dies: „Mercedes Pinto. Paisaje interior“, *Día de las Letras Canarias* 09, <http://www.aliciallarena.com/downloads/mercedespinto.paisajeinterior.pdf>.

„El documental de La 2 - Ellas. Mercedes Pinto“, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-documental/documental-2-ellas-mercedes-pinto/1714919>.

<http://behavenet.com/obsessive-compulsive-disorder>.

<http://www.icd-code.de>.

<http://psychcentral.com/lib/what-causes-obsessive-compulsive-disorder-ocd/000506>.

<http://www.psychiatry.org/obsessive-compulsive-disorder>.

<http://psychiatrie.charite.de/patienten/krankheitsbilder/krankheitsbilder/persoenlichkeitsstoerungen>.

E-Books

Buñuel, Luis, *Mon dernier soupir*, Kindle-Version: Nord Compo.

Casanova, Giacomo, *Geschichte meines Lebens*, eBook-Fassung von eClassica, übers. v. Heinrich Conrad.

Davis, Lennart J., *Obsession. A History*, Kindle-Version, 2008.

De Quincey, Thomas, „On Murder Considered as One of the Fine Arts“, in: *The Project Gutenberg EBook of Miscellaneous Essays*.

Freud, Sigmund, *Die Traumdeutung*, Kindle-Version.

Nachschlagewerke

Corsini, Raymond J., *The dictionary of psychology*, Psychology Press, 2002.

Fröhlich, Werner D., *Wörterbuch der Psychologie*, München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2010.

Grundbegriffe der Medientheorie, hg. v. Roesler, Alexander u. Stiegler, Bernd, Paderborn: Fink, 2005.

Metzler Lexikon Literatur, hg. v. Burdorf, Dieter; Fasbender, Christoph u.a., Stuttgart: Metzler, 2007.

The Cambridge Dictionary of Psychology, New York: Cambridge University Press, 2009.

Winkler, Hartmut, *Basiswissen Medien*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2008.