



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Xavier Dolans melodramatische Strategien
in *J'ai tué ma mère* (2009), *Les Amours Imaginaires* (2010)
und *Laurence Anyways* (2012)“

verfasst von / submitted by

Caroline Skrabs, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

MA Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Nicole Kandioler

Danksagung

Zunächst möchte ich meiner Betreuerin Mag. Dr. Nicole Kandioler für ihre fachliche Kompetenz danken. Es hat mich besonders gefreut, dass sie eine ebenso große Begeisterung für die Filme von Xavier Dolan aufbringt wie ich. Sehr herzlich möchte ich außerdem meiner guten Freundin Jelena sowie meinen Arbeitskolleginnen für ihre regelmäßigen aufmunternden Worte danken. Und zu guter Letzt gilt mein besonderer Dank meinem Freund Jorrit – für seine tatkräftige Unterstützung und seine unendliche Geduld.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Melodrama als Genre	4
2.1. Thomas Elsaessers „Tales of Sound and Fury”	5
2.2. Geoffrey Nowell-Smiths psychoanalytisches Exzessmodell	7
2.3. Feministische Filmtheorie und der woman’s film.....	8
2.4. Douglas Sirk und der melodramatische Stil.....	9
3. Der melodramatische Stil	10
3.1. Dekor.....	10
3.2. Schauspiel.....	13
3.3. Musik.....	15
3.4. Farbe.....	15
3.5. Kostüme	16
3.6. Licht	17
3.7. Kameraführung.....	17
3.8. Figuren und Themen	19
4. Melodrama abseits fixierter Genregrenzen	22
4.1. Fragen des Genres	22
4.2. Melodrama als Modus.....	23
4.3. Melodrama, Realismus und Gender: weitere Perspektiven	26
4.4. Melodrama und Queer Cinema: “a gay sensibility”	27
4.4.1. Rainer Werner Fassbinder	29
4.4.2. Todd Haynes.....	31
4.4.3. Pedro Almodóvar.....	32
4.4.4. Tom Fords <i>A Single Man</i>	32
4.4.5. Jonathan Demmes <i>Philadelphia</i>	33
4.4.6. Ang Lees <i>Brokeback Mountain</i>	35
4.4.7. Fazit	35
5. Kontext der Analyse	37
6. <i>J’ai tué ma mère</i>	38
6.1. Inhalt und Ausgangssituation.....	38
6.2. Kamera und Bildkomposition	38
6.3. Schauspiel.....	47

6.4. Mindscreens	50
6.5. Ausstattung.....	54
6.6. Lichtgestaltung.....	57
6.7. Musik und Schrift.....	58
6.8. Gesamtkonfiguration.....	59
7. <i>Les Amours Imaginaires</i>	63
7.1. Inhalt und Ausgangssituation.....	63
7.2. Kamera und Bildkomposition	64
7.3. Schauspiel.....	72
7.4. Mindscreens	74
7.5. Ausstattung.....	77
7.6. Lichtgestaltung.....	82
7.7. Ton und Musik	85
7.8. Gesamtkonfiguration.....	86
8. <i>Laurence Anyways</i>	92
8.1. Inhalt und Ausgangssituation.....	92
8.2. Kamera und Bildkomposition	93
8.3. Schauspiel.....	104
8.4. Mindscreens	107
8.5. Ausstattung.....	110
8.6. Lichtgestaltung.....	119
8.7. Das Motiv der Natur.....	121
8.8. Gesamtkonfiguration.....	123
9. Fazit.....	127
10. Quellenverzeichnis	135
10.1. Literaturverzeichnis.....	135
10.2. Online-Literatur.....	140
10.3. Filmografie	142
10.4. Abbildungsverzeichnis	143
11. Abstracts	146

1. Einleitung

„Nichts ist wahrer als die Unvernunft der Liebe.“¹ Mit diesem Zitat des französischen Romantikers Alfred de Musset leitet der frankokanadische Filmmacher Xavier Dolan seinen zweiten Spielfilm ein. Es könnte jedoch jedem seiner bisherigen Werke vorangestellt werden, denn immer geht es um Liebe: etwa um die zwischen einer Mutter und ihrem Sohn, um Liebe abseits von Heteronormativität oder um die Liebe zur Liebe selbst als einer idealen Vorstellung.

Auch im filmischen Melodrama ist das Thema der Liebe zentral - der Fokus auf die Privatsphäre und die exzessive Inszenierung großer Gefühle führen jedoch dazu, dass dieses Genre im Alltagsverständnis oft abschätzig betrachtet wurde.² Selbst in der Filmwissenschaft wurde es bis zu Beginn der 1970er Jahre nicht ernstgenommen. Die erst in diesen Jahren aufblühende Debatte um das Melodrama wurde in besonderem Maße durch das Interesse an Regisseuren wie Douglas Sirk, Vincente Minnelli oder Nicholas Ray und den von ihnen in den 1950er Jahren gedrehten Filmen angestoßen. Mit der Analyse dieser Filme prägte Thomas Elsaesser rückwirkend das Genre des „Hollywood-Familienmelodramas“.³ Daraufhin haben sich zahlreiche Filmtheoretiker*innen aus verschiedensten Perspektiven wie etwa der Psychoanalyse oder dem Feminismus mit dem Melodrama beschäftigt. Dabei kam auch sein gesellschaftskritisches Potenzial in den Fokus, das Strukturen von Unterdrückung aufdecken und denjenigen eine Stimme geben konnte, die keine hatten – wie etwa den Frauen.⁴ In der Betrachtung der „Poetik“ des Melodramas, der ihm eigenen „Form der Bedeutungsvermittlung“, wurden „filmanalytische Perspektiven“ entwickelt, „die bis heute Gültigkeit beanspruchen“.⁵ Eine prägende Rolle spielte dabei der Begriff des Exzesses, der sich als Verweis auf einen „Bereich des Nicht-Sagbaren“ in der filmischen Diegese auf die Verlagerung emotionaler

¹ *Herzensbrecher*, 0h00'00“ („Orig: [...] il n'y a de vrai au monde que de déraisonner d'amour.“, in: de Musset, Alfred, *Il ne faut jurer de rien*, 1836 (E-Book), <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Musset-jurer.pdf>, 30.11.2019.)

² Vgl. Seeßlen, Georg, *Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980, S. 43.

³ Vgl. Cargnelli, Christian, „Sirk, Freud, Marx und die Frauen. Überlegungen zum Melodram. Ein Überblick“, in: *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*, hrsg. v. Christian Cargnelli/Michael Palm, Wien: PVS-Verlag 1994, S. 11ff.

⁴ Vgl. Elsaesser, Thomas, „Melodrama: Genre, Gefühl oder Weltanschauung?“, in: *Das Gefühl der Gefühle. Zum Kinomelodram*, hrsg. v. Margrit Frölich/Klaus Gronenborn/Karsten Visarius, Marburg: Schüren 2008, S. 18, 24.

⁵ Kappelhoff, Hermann, *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin: Vorwerk 8 2004, S. 18.

Konflikte von der sprachlichen auf die stilistische Ebene des Films bezieht.⁶ Die Gefühle der Figuren werden im gesteigerten Einsatz von Mise-en-Scène und Filmmusik veräußert und lassen den „melodramatischen Raum“ zum „Ausdruck einer Innenwelt“ werden.⁷

Die weiterreichende Betrachtung des Melodramas als eine „evolving form“⁸ abseits fixierter Genre Grenzen ermöglicht die Beschäftigung mit zeitgenössischen Filmen, die auch außerhalb Hollywoods produziert werden. Dabei kann jeder Film, der sich auf den bereits etablierten Kanon bezieht - indem er etwa stilistische oder thematische Charakteristika manifestiert, welche zuvor als melodramatisch bezeichnet wurden - zur ständigen Aktualisierung und Redefinierung des Melodramas beitragen.⁹ In den letzten Jahrzehnten haben vor allem Filmemacher*innen des Queer Cinema eine zentrale Rolle in diesem Prozess gespielt.¹⁰

Dieser Kontext bildet den Hintergrund der nun folgenden Auseinandersetzung mit Xavier Dolan, der sich seit seinem Regiedebüt einen Namen als Wunderkind und *Enfant terrible* in der internationalen Filmszene gemacht hat. Seine exzessive Ästhetik, in die er die emotionalen Konflikte seiner, unter anderem queeren, Figuren bettet, stand dabei zumeist im Mittelpunkt der öffentlichen Debatte.¹¹ Den Gegenstand dieser Arbeit bilden Dolans erste drei Spielfilme, die oft als Trilogie der unmöglichen Liebe oder unter Begriffen wie „La folie d’amour“¹² zusammengefasst werden.¹³ Sein Erstlingswerk *J’ai tué ma mère*¹⁴ von 2009 befasst sich mit der von Hassliebe geprägten Beziehung zwischen dem 16-jährigen homosexuellen Hubert und seiner Mutter Chantal. Der im Jahr 2010 erschienene *Les Amours Imaginaires*¹⁵ handelt von den zwei Freunden Francis und Marie, die sich in den gleichen jungen Mann, Nicolas, verlieben. Der Film porträtiert ihre Bemühungen, den

⁶ Vgl. Kappelhoff, *Matrix der Gefühle*, S. 19.

⁷ Vgl. Siewert, Senta, *Fassbinder und Deleuze: Körper, Leiden, Entgrenzung*, Marburg: Tectum-Verlag 2009, S. 40.

⁸ Mercer, John/Martin Shingler, *Melodrama. Genre, Style, Sensibility*, New York: Columbia University Press 2013, S. 37.

⁹ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 36f.

¹⁰ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 3, 111.

¹¹ Vgl. Knegt, Peter, „Xavier Dolan Gets Respect“, in: *Film Quarterly* 68, 2/2014, S. 31, 34.

¹² o.A., „La Folie d'Amour: The Xavier Dolan Collection“, <https://networkonair.com/drama/1680-la-folie-d-amour-the-xavier-dolan-collection>, 30.11.2019.

¹³ Vgl. Coates, Tyler, „Flavorwire Interview: Director Xavier Dolan on ‘Laurence Anyways’ and the Ghetto of Queer Cinema“, *Flavorwire*, <http://flavorwire.com/400845/flavorwire-interview-director-xavier-dolan-on-laurence-anyways-and-the-ghetto-of-queer-cinema>, 27.06.2013, 30.11.2019.

¹⁴ *I Killed My Mother*, R.: Xavier Dolan, DVD-Video, Good Movies 2011 (Orig. *J’ai tué ma mère*, CA 2009).

¹⁵ *Herzensbrecher*, R.: Xavier Dolan, DVD-Video, Good Movies 2011 (Orig. *Les Amours Imaginaires*, CA 2010).

jeweils anderen auszustechen und Nicolas Gunst zu gewinnen, sowie den Kummer, den sie infolge ihrer amourösen Anstrengungen erleiden. Dolans dritter Film *Laurence Anyways*¹⁶ von 2012 erzählt die Geschichte von Laurence und seiner großen Liebe Frédérique und zeigt, wie sich Laurences Entscheidung, eine Frau zu werden, auf ihre Beziehung und ihr soziales Umfeld auswirkt.

Die Untersuchung der Filme wird von folgender Fragestellung geleitet: Wie spiegeln sich melodramatische Themen und Techniken in Xavier Dolans Filmen wider? Um sie zu bearbeiten, wird zunächst eine geeignete Eingrenzung des Genrebegriffs Melodrama vorgenommen, die von Elsaessers Essay „Tales of Sound and Fury. Anmerkungen zum Familienmelodram“¹⁷ ausgeht und weitere zentrale Perspektiven berücksichtigt, die sich mit der Entwicklungsgeschichte sowie den kanonisierten Themen und Stilelementen des Hollywood-Melodramas der 1950er Jahre befasst haben. Wie sich jene tatsächlich, so meine Hypothese, in späteren, außerhalb Hollywoods produzierten Filmen widerspiegeln können, soll exemplarisch an der Schnittstelle zwischen Melodrama und Queer Cinema veranschaulicht werden. Der Hauptteil der Arbeit wird schließlich der Analyse von Dolans Filmen gewidmet. Hier liegt der Fokus auf der stilistischen Gestaltung der *Mise-en-scène*, die laut John Gibbs folgende Aspekte betrifft:

„the contents of the frame [...] They include lighting, costume, décor, properties, and the actors themselves. The organisation of the contents of the frame encompasses the relationship of the actors to one other and to the décor, but also their relationship to the camera, and thus the audience’s view. So in talking about *mise-en-scène* one is also talking about framing, camera movement, the particular lens employed and other photographic decisions.“¹⁸

Im Hinblick auf die Wirkung der *Mise-en-Scène* sollen am Rande auch die Elemente der Filmmusik und Montage berücksichtigt werden. Abschließend soll interpretiert werden, wie Dolans Gestaltungsmittel zusammenwirken, inwiefern er das Genre Melodrama dabei aktualisiert und welche Rolle seine queeren Figuren in diesem Prozess einnehmen.

¹⁶ *Laurence Anyways*, R.: Xavier Dolan, DVD-Video, EuroVideo 2014 (Orig. *Laurence Anyways*, CA 2012).

¹⁷ Elsaesser, Thomas, „Tales of Sound and Fury. Anmerkungen zum Familienmelodram“, in: *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*, hrsg. v. Christian Cargnelli/Michael Palm, Wien: PVS-Verlag 1994, S. 93-128.

¹⁸ Gibbs, John, *Mise-en-Scène. Film style and interpretation*, London: Wallflower Press 2002, S. 5.

2. Melodrama als Genre

Vor seiner kritischen Neubewertung wurde das Melodrama abschätzig als trivial abgetan und hatte den Ruf eines „Hausfrauengenres“¹⁹ inne.²⁰ Seine wissenschaftliche Betrachtung entzündete sich maßgeblich durch den Regisseur Douglas Sirk, dessen Filme bis heute die Untersuchungen dieses Genres prägen.²¹ Erste Aufmerksamkeit erlangte Sirk bereits in den 50er Jahren im Zuge des Konzepts der „politique des auteurs“²², das von Kritikern der französischen Filmzeitschrift *Cahiers du Cinéma* entwickelt wurde. Indem sie argumentierten, dass nicht nur der literarische Inhalt, sondern vor allem der persönliche Stil eines Regisseurs entscheidend für den Wert eines Films ist, trugen sie maßgeblich zur Aufwertung des als kommerziell angesehenen Hollywood-Genrekinos bei. Einem Autor gleich übermittelt der Regisseur die ihm eigene Weltsicht durch seine in der Mise-en-Scène erkennbare Handschrift und stellt damit die treibende künstlerische Kraft in der Filmproduktion dar. Aufgrund seines exzessiven Stils wurde Sirk, der seit seiner Emigration in die USA in Hollywood arbeitete, als Filmautor etabliert. Es herrschte jedoch Uneinigkeit aufseiten der Kritiker*innen, welche Bedeutung seine Stilistik hinsichtlich umfassender narrativer Themen hat.²³ Diese Lücke schloss Sirk selbst in dem 1971 von Jon Halliday geführten Interview, welches die kritischen Auseinandersetzungen mit seinem Werk nachhaltig prägen sollte.²⁴ Hier identifizierte Sirk nicht nur einige seiner Filme als Melodramen, sondern artikulierte neben deren zentralen Merkmalen auch sein Anliegen, das Genre als Plattform für eine Sozialkritik der amerikanischen Gesellschaft der 50er Jahre zu nutzen.²⁵ Diese Kritik verbirgt sich unter der Oberfläche der konventionellen Natur des Hollywoodkinos und wird über spezifische formale Techniken vermittelt, die damit untrennbar vom Inhalt der Filme gesehen werden müssen.²⁶ Durch diese Demonstration des subversiven Potenzials des Melodramas rückte Sirk zu Beginn der 70er Jahre in den Mittelpunkt der filmwissenschaftlichen Debatte, als diese hauptsächlich von Fragen um Filmästhetik und Ideologie bestimmt war.²⁷

¹⁹ Cargnelli, „Sirk, Freud, Marx und die Frauen“, S. 11.

²⁰ Vgl. Klinger, Barbara, *Melodrama and Meaning: History, culture, and the films of Douglas Sirk*, Bloomington: Indiana University Press 1994, S. xii.

²¹ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 38.

²² Klinger, *Melodrama and Meaning*, S. 3.

²³ Vgl. Klinger, *Melodrama and Meaning*, S. 3ff.

²⁴ Vgl. Klinger, *Melodrama and Meaning*, S. 6f.

²⁵ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 1; vgl. Klinger, *Melodrama and Meaning*, S. 8.

²⁶ Vgl. Klinger, *Melodrama and Meaning*, 8f.

²⁷ Vgl. Cargnelli, „Sirk, Freud, Marx und die Frauen“, S. 12.

2.1. Thomas Elsaessers „Tales of Sound and Fury“

Im Jahr 1972 veröffentlichte Thomas Elsaesser schließlich die erste richtungsweisende Arbeit zum Melodrama als Genre und verschuf ihm damit akademischen Respekt.²⁸ Auf der Grundlage eines begrenzten Filmkorpus von Regisseuren wie Douglas Sirk, Nicholas Ray und Vincente Minnelli, der sich ungefähr von 1940 bis 1963 erstreckt, prägte er die Kategorie des „Hollywood-Familienmelodrams“. Dabei arbeitete er nicht nur dessen „strukturelle und stilistische Konstanten“ heraus, sondern auch den „kulturellen und psychologischen Kontext“, den diese Filme widerspiegeln.²⁹

Thematisch sahen sich Filmschaffende in Hollywood in diesen Jahren zu gewissen Einschränkungen gezwungen, ihre Arbeitsbedingungen waren von „kommerziellen Notwendigkeiten“, „politischer Zensur“ und „diversen Moral-Codes“ geprägt. Dies trug laut Elsaesser jedoch zu einer Sensibilisierung für die Expressivität filmischer Mittel bei und förderte einen „bewussten Einsatz des Stils als Bedeutungsträger“.³⁰ Eine vergleichbar subtile Vermittlung war bereits im stummen Filmdrama zu finden, als Regisseure die Abwesenheit des gesprochenen Wortes zu kompensieren suchten.³¹ Spätere technische Innovationen wie der Farbfilm, Widescreen und verschiedenste Kameratechniken boten zusätzliche Möglichkeiten für diesen Ausdruckscode, den Elsaesser als eine „spezifische Form dramatischer mise en scène“ bezeichnet und die geprägt ist vom „dynamischen Einsatz räumlicher und musikalischer Kategorien“.³²

Die Handlungen des Genres sind in der bürgerlichen amerikanischen Gesellschaft verortet und drehen sich um familiäre und romantische Situationen, die sich gewöhnlich im emotional aufgeladenen häuslichen Kontext zutragen.³³ Der dort herrschende soziale Druck und der strenge Rahmen dessen, was als anständig gilt, führen zu einer Einschränkung des Handlungsraums der Figuren: da sie ihre Konflikte nicht (wie beispielsweise im Actionfilm oder im Musical) in Aktionen externalisieren können, werden diese nach innen verlagert und schließlich auf die Ebene des Stils überführt.³⁴ Somit orchestrieren die überhöht expressiven Stilelemente wie etwa Dekor, Farbe, Schauspiel, Bildkomposition,

²⁸ Vgl. Klinger, *Melodrama and Meaning*, S. xii.

²⁹ Vgl. Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 93.

³⁰ Vgl. Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 108.

³¹ Vgl. Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 103.

³² Vgl. Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 104.

³³ Vgl. Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 96, 119.

³⁴ Vgl. Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 105, 110.

Ausleuchtung und Musik nicht nur die dramatischen Situationen der Geschichte.³⁵ Über „Prinzipien der Symbolisierung und Codierung“, wie sie die Freudsche Traumdeutung prägen, spiegeln sie gleichsam die emotionalen und psychischen Dilemmata wider, die im Hollywood-Familienmelodrama nicht anders ausgedrückt werden können.³⁶ In der geschlossenen Welt des Melodramas und seiner klaustrophobischen Atmosphäre, in der es „immer mehr zu erzählen“ gibt, „als gesagt werden kann“, leiden die Figuren unter einem „starken psychologischen Druck“, der stets „knapp unter der Oberfläche“ brodelt und sporadisch aus ihnen herausbricht.³⁷ Ihre Erfahrungen erleben die Figuren als „persönliche Schande“, dabei können sie als Teil eines umfassenden gesellschaftlichen Konflikts angesehen werden.³⁸ Somit beruft sich das Melodrama auf den privaten Kontext und emotionale Kategorien wie etwa die Erfahrungsstrukturen des Leidens, um soziale Krisen und gesellschaftliche Veränderungen darzustellen.³⁹ Bereits in den Vorläufern des Filmmelodrams diente Elsaesser zufolge eine exzessive Rhetorik, wie etwa das „emotional-piktorale Dekor“⁴⁰, dazu, extreme Verhaltensweisen sowie die „emotionale Wahrheit der eigenen Gefühle, Wünsche und sexuellen Begierden“⁴¹ zu rechtfertigen.⁴² In seiner „vollendeten Form“ ist das Melodrama laut Elsaesser dazu geeignet, „Muster von Herrschaft und Ausbeutung“ wiederzugeben, „wie sie in einer gegebenen Gesellschaft existieren“.⁴³

Mit seiner auteuristisch geprägten *Mise-en-Scène*-Analyse schuf Elsaesser ein kohärentes Forschungsgebiet zum Melodrama als Genre. Die von ihm etablierten genrespezifischen Referenzpunkte sowie seine psychanalytischen und ideologiekritischen Ansätze wurden in der filmtheoretischen Debatte der 1970er und 80er Jahre aufgegriffen und fortgeführt.⁴⁴

³⁵ Vgl. Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 103.

³⁶ Vgl. Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 114.

³⁷ Vgl. Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 107.

³⁸ Vgl. Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 107.

³⁹ Vgl. Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 98, 100.

⁴⁰ Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 100.

⁴¹ Elsaesser, „Melodrama: Genre, Gefühl oder Weltanschauung?“, S. 14.

⁴² Vgl. Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 96.

⁴³ Vgl. Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 123.

⁴⁴ Vgl. Cargnelli, „Sirk, Freud, Marx und die Frauen“, S. 12; vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 48.

2.2. Geoffrey Nowell-Smiths psychoanalytisches Exzessmodell

Im Jahr 1977 wandte Geoffrey Nowell-Smith Freuds Konzept der Konversionshysterie auf die Rhetorik von Vincente Minnellis Melodramen an. Ähnlich wie in der Psychoanalyse verdrängte Inhalte in Form von körperlichen Symptomen wiederkehren können, versteht Nowell-Smith den exzessiven Stil als Symptomatik des filmischen Textkörpers und somit als eine „Sprache der Hysterie“⁴⁵. Da es im Melodrama immer einen Stoff gibt, der nicht im Diskurs oder den Handlungen der Figuren zum Ausdruck gebracht werden kann, produziert es überschüssige psychische Energie. In Momenten großer dramatischer Spannung kommt es schließlich zu einer Konversion dieses Zuviels an Unbewältigtem in den Filmtext, wo es sich in Elementen wie der Performance, Musik und Mise-en-Scène manifestiert.⁴⁶ Laut Mercer und Shingler sind solche Momente auch in den Melodramen von Douglas Sirk und Nicholas Ray zu finden.⁴⁷ Die Autoren beschreiben: „at this point, the mise-en-scène has a tendency to become explicitly symbolic or coded, with the added accompaniment of heavily repetitive and intrusive music“.⁴⁸ Daraus folgern sie: “it is at such highly emotional points that [...] the mise-en-scène directly represents the emotions and conflicts that the film’s narrative and characters cannot articulate”.⁴⁹ Diese hysterischen Momente führen laut Nowell-Smith zu einem Zusammenbruch der realistischen Repräsentation, welche das Melodrama als grundlegende Konvention zu wahren sucht. So eröffnet das Genre einen Raum, der im klassischen Hollywoodkino sonst versperrt bleibt.⁵⁰ Christian Cargnelli schreibt dazu:

„Das radikale Potential des Melodramas liege also weniger in einer Kritik an bürgerlichen Werten, sondern eher in der Möglichkeit, dass die ‚realen‘ Umstände psychischer und sexueller Identität als Symptome eines ‚hysterischen Texts‘ die Einheit der klassischen realistischen Erzählweise sprengen.“⁵¹

⁴⁵ Elsaesser, „Melodrama: Genre, Gefühl oder Weltanschauung?“, S. 23.

⁴⁶ Vgl. Nowell-Smith, Geoffrey, “Minnelli and Melodrama”; in: *Home is where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman’s Film*, hrsg. v. Christine Gledhill, London: BFI Publishing 1987, S. 73f.

⁴⁷ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 22.

⁴⁸ Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 13.

⁴⁹ Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 23.

⁵⁰ Vgl. Nowell-Smith, “Minnelli and Melodrama”, S. 74.

⁵¹ Cargnelli, “Sirk, Freud, Marx und die Frauen“, S. 15f.

2.3. Feministische Filmtheorie und der woman's film

Ab Ende der 1970er Jahre markierten feministisch geprägte Untersuchungen den Beginn der zweiten Phase der filmwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Melodrama, die die Debatte für viele Jahre bestimmen würde.⁵²

Eine neue Generation feministischer Kritiker*innen fand im Hollywoodkino einen geeigneten Untersuchungsgegenstand, an dem sie „die patriarchalen Darstellungs-codes und die Konstruktion von Geschlechterdifferenz“ aufzeigen konnte.⁵³ Die weiblichen Figuren repräsentieren im Hollywoodkino nicht die Frauen, sondern männliche Phantasmen und Bedürfnisse.⁵⁴ Laut Laura Mulvey hat das Melodrama aufgrund seiner genreinherenten Logik – dem Fokus auf die Familie sowie das Häusliche und damit auf eine Sphäre, die konventionell den Frauen zugewiesen wird – eine Neigung zu weiblichen Figuren.⁵⁵ Mulvey unterscheidet dabei zwischen den Melodramen, die sich um Spannungen innerhalb der Familie, zwischen den Geschlechtern und Generationen drehen, und jenen, die durch eine weibliche Perspektive geprägt sind. In letzteren ist eine einfache Lösung der Konflikte ausgeschlossen, vielmehr breiten sie die Widersprüche der Geschichte aus.⁵⁶

Diese Gruppe von Melodramen, die als „woman's film“ bezeichnet wird, verleiht der spezifisch weiblichen Alltagserfahrung Ausdruck, die geprägt ist von „emotional, social, and psychological problems that are specifically connected to the fact that she is a woman“.⁵⁷ Mulvey zufolge kann das weibliche Publikum diese Widersprüche, die mit der gesellschaftlich determinierten Rolle der Frau einhergehen, in den Filmen wiedererkennen: „the melodramas of Douglas Sirk [...] probing the pent-up emotion, bitterness and disillusion well known to women, act as a corrective“.⁵⁸ Dabei dienen die formalen Mittel des Melodramas, wie Elsaesser sie beschrieben hat, als „a transcendent, wordless commentary, giving abstract emotion spectacular form“. So betrachtet Mulvey die Mise-en-Scène als zentralen Orientierungspunkt für die Zuschauer*innen.⁵⁹ Andere Kritikerinnen argumentierten jedoch, dass das Melodrama lediglich zur neuerlichen

⁵² Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 25.

⁵³ Vgl. Elsaesser, „Melodrama: Genre, Gefühl oder Weltanschauung?“, S. 18.

⁵⁴ Vgl. Cargnelli, „Sirk, Freud, Marx und die Frauen“, S. 16.

⁵⁵ Vgl. Mulvey, Laura, *Visual and other Pleasures*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2009, S. 78.

⁵⁶ Mulvey, *Visual and other Pleasures*, S. 42, 46.

⁵⁷ Vgl. Basinger, Jeanine, *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women. 1930-1960*, Middletown [u.a.]: Wesleyan University Press 1993, S. 20.

⁵⁸ Mulvey, *Visual and other Pleasures*, S. 42.

⁵⁹ Vgl. Mulvey, *Visual and other Pleasures*, S. 43.

Festschreibung der stereotypen Rollenverteilung beitrage.⁶⁰ Laut Elsaesser bot es der feministischen Filmkritik von innen heraus eine Stütze im Kampf um die

„Anerkennung einer weiblichen Sichtweise [...] zu einem Zeitpunkt und unter gesellschaftlichen und politischen Bedingungen, unter denen die Hysterie die einzige Sprache für das Leiden und die Unterdrückung seiner weiblichen Protagonistinnen war“.⁶¹

2.4. Douglas Sirk und der melodramatische Stil

In den 1980er Jahren herrschte schließlich ein weitreichendes wissenschaftliches Verständnis vom Melodrama und seinen thematischen und stilistischen Merkmalen.⁶² Die zentrale Rolle, die Douglas Sirk in diesem Prozess gespielt hat, fasst Christine Gledhill so zusammen: „Through discovery of Sirk, a genre came into view“.⁶³ Dies betrifft in erster Linie folgende fünf Schlüsselfilme, die er bei den Universal Studios drehte: *Magnificent Obsession*⁶⁴, *All That Heaven Allows*⁶⁵, *Written on the Wind*⁶⁶, *The Tarnished Angels*⁶⁷ und *Imitation of Life*^{68,69}. Sie gelten als exemplarisch für Sirks spezifische Techniken und narrative Muster, welche wiederum von Sirk selbst und einer großen Bandbreite von Theoretiker*innen identifiziert wurden und bis heute als Sinnbild des melodramatischen Stils angesehen werden.⁷⁰ So schreibt Gledhill weiter:

„Stylistic excess [...] became a positive value, passing from an authorial to a generic trademark and under this rubric the films of Minnelli, Ray, Ophuls, Cukor and Kazan came to stand alongside Sirk to mark the parameters of a new critical field“⁷¹.

⁶⁰ Vgl. Cargnelli, „Sirk, Freud, Marx und die Frauen“, S. 19.

⁶¹ Vgl. Elsaesser, „Melodrama: Genre, Gefühl oder Weltanschauung?“, S. 24.

⁶² Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 9.

⁶³ Gledhill, Christine, „The Melodramatic Field: An Investigation“, in: *Home is where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, hrsg. v. Christine Gledhill, London: BFI Publishing 1987, S. 7.

⁶⁴ *Magnificent Obsession*, R.: Douglas Sirk, US 1954.

⁶⁵ *Was der Himmel erlaubt*, R.: Douglas Sirk, DVD-Video, Carol Media 2007 (Orig. *All That Heaven Allows*, US 1955).

⁶⁶ *In den Wind geschrieben*, R.: Douglas Sirk, DVD-Video, Carol Media 2007 (Orig. *Written on the Wind*, US 1956).

⁶⁷ *The Tarnished Angels*, R.: Douglas Sirk, US 1957.

⁶⁸ *Imitation of Life*, R.: Douglas Sirk, US 1959.

⁶⁹ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 38.

⁷⁰ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 38, 52.

⁷¹ Gledhill, „The Melodramatic Field“, S. 7.

3. Der melodramatische Stil

Bereits an Douglas Sirks Etablierung als Filmautor zeigt sich die besondere Beziehung zwischen Melodrama und filmischem Stil, die auch Elsaesser für sein Genre des Hollywood-Familienmelodrams konstatiert: “Both physical and psychological characteristics of the genre [...] make it particularly amenable to mise-en-scène”.⁷² Mulvey, die die Grenzen verbaler Artikulation als zentralen Bestandteil der melodramatischen Ästhetik betrachtet, nennt das Melodrama sogar „the genre of mise en scène, site of emotions that cannot be expressed in so many words”^{73, 74}.

3.1. Dekor

Charakteristisch für die melodramatische Mise-en-Scène ist die expressive Beziehung zwischen den Figuren und der Gestaltung des Settings.⁷⁵ Sirk selbst betrachtet die Raumausstattung als Ausdruck der Menschen darin und ähnlich wie Elsaesser und Nowell-Smith argumentiert auch Mulvey: “the space of the home can then relate, metaphorically, to the inside space of human interiority, emotions and the unconscious”^{76, 77}. Die Innenräume und Objekte des Dekors, zumeist Alltagsgegenstände, werden mit symbolischen Bedeutungen aufgeladen und können so zur klaustrophobischen Atmosphäre des Melodramas beitragen.⁷⁸ In Sirks *All That Heaven Allows* ist das Haus der Protagonistin Cary durch ein „cold tomb-like interior”⁷⁹ geprägt, in dem die Gegenstände ihres verstorbenen Mannes nicht nur ständig auf ihren Status als Witwe verweisen, sondern auch die Kluft zwischen ihr und ihren Kindern illustrieren. Diese missbilligen, ebenso wie die Bewohner*innen der Kleinstadt, Carys Beziehung zu dem jüngeren und gesellschaftlich schlechter gestellten Gärtner Ron. Dieser schenkt ihr zu Beginn des Films einen Strauß, dessen Blüten Ron zufolge ein Zeichen für Liebe darstellt und den Cary in ihrem privaten Zimmer aufbewahrt (Abb. 1). Nach dieser Begegnung scheint auch Cary aufzublühen und aus ihrer Einsamkeit auszubrechen. Entschlossen zu einem Neubeginn mit Ron räumt Cary

⁷² Gibbs, *Mise-en-Scène*, S. 70.

⁷³ Mulvey, Laura, *Fetishism and Curiosity*, Bloomington: Indiana University Press 1996, S. 29.

⁷⁴ Vgl. Mulvey, *Visual and other Pleasures*, S. 75.

⁷⁵ Vgl. Gibbs, *Mise-en-Scène*, S. 70.

⁷⁶ Mulvey, *Visual and other Pleasures*, S. 78.

⁷⁷ Vgl. Bock, Hans-Michael/Michael Töteberg (Hg.), *Douglas Sirk. Imitation of Life. Ein Gespräch mit Jon Halliday*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1997 (Orig. Halliday, Jon, *Sirk on Sirk: Conversations with Jon Halliday*, London: Faber & Faber 1971), S. 53.

⁷⁸ Vgl. Elsaesser, “Tales of Sound and Fury”, S. 107, 118f.

⁷⁹ Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 67.

den Pokal ihres verstorbenen Mannes, der zuvor wie ein stiller Beobachter im Wohnzimmer thronte und als Prestigeobjekt und unantastbares Andenken fungierte, in den Keller (Abb. 2). Unzufrieden mit ihrer Absicht, ihr Heim und die gutbürgerlichen Werte des Vaters für ihre neue Liebe aufzugeben, brechen Carys Kinder mit ihr.

Das Dekor kann laut Elsaesser auch unterschwellig als Teil der Bildkomposition auf die innere Befindlichkeit der Figuren verweisen:

„wenn sich Minnellis Figuren in emotional prekären oder widersprüchlichen Situationen befinden, wirkt sich das oft auf die ‚Balance‘ der visuellen Komposition aus: Weingläser, Porzellan oder ein Tablett mit Drinks betonen die Zerbrechlichkeit der Situation“.⁸⁰

Ein weiteres Beispiel ist in Sirks *Written on the Wind* zu sehen, wenn sich der Protagonist Kyle angesichts der immer unerträglicher werdenden familiären Spannungen geradezu in den Rahmen eines halboffenen Fensters zu zwängen scheint.⁸¹ Melodramatische Figuren sind häufig von Fenster-, Tür- oder Spiegelrahmen umgeben. Diese “frames within frames” verbildlichen das Eingesperrtsein und die Isolation der Figuren ihrer einsamen Welt oder auch die Unterdrückung, die sie durch ihre Umgebung erfahren.⁸² Laut Tobias Ebbrecht heben derartige Kompositionen die „Bildhaftigkeit (und damit Statik) des kinematographischen Raums im Gegensatz zur durch die Kamera evozierten Bewegtheit“ hervor und verstärken damit die klaustrophobische Atmosphäre des Melodramas. Ebbrecht beschreibt weiterhin: „Die gerahmten Bild-im-Bild-Tableaus wirken so wie eingefrorene und dadurch visuell konkretisierte Figurenbeziehungen“. Fenster stehen besonders in *All That Heaven Allows* für ein unerreichbares Außen, dem die Figuren nur zuschauen, an dem sie aber nicht teilnehmen können (Abb. 3).⁸³ Zu diesen emotionalen Außenseiter*innen schreibt Fred Camper:

“Sirk makes systematic use of narrative situations which place an individual outside an action which he would like to be a part of. Sirk is then able to explore the relationship between, really the distance between, the character and the action.”⁸⁴

⁸⁰ Vgl. Elsaesser, “Tales of Sound and Fury”, S. 114.

⁸¹ Vgl. Elsaesser, “Tales of Sound and Fury”, S. 116.

⁸² Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 54.

⁸³ Vgl. Ebbrecht, Tobias, “Fenster, Spiegel und ein Fernseher. Medienreflexionen und Bildbeziehungen in den Melodramen von Douglas Sirk“, in: *Das Melodrama. Ein Medienbastard*, hrsg. v. Bettine Menke/Armin Schäfer/Daniel Eschkötter, Berlin: Theater der Zeit 2013, S. 297.

⁸⁴ Camper, Fred, “The Films of Douglas Sirk”, in: *Imitation of Life. Douglas Sirk, Director*, hrsg. v. Lucy Fischer, New Brunswick: Rutgers University Press 1991, S. 256.

Der Spiegel und andere kalt wirkende, reflektierende Oberflächen haben in Sirks Werk einen besonderen Stellenwert. Spiegel vermitteln aufgrund ihrer Rahmung nicht nur das metaphorische Eingeschlossensein der reflektierten Figur, sondern verweisen auch auf ihre Illusion und (Selbst-)täuschung: „they produce an image that seems to represent the person looking into the mirror when in fact what they see is their exact opposite“. Die Figuren spiegeln sich bei Sirk immer dann, wenn sie sich den gesellschaftlichen Regeln anpassen, eine Rolle spielen oder sich selbst etwas vormachen.⁸⁵ So etwa in *All That Heaven Allows*: am Weihnachtsabend erfährt Cary, die sich kurz zuvor dem sozialen Druck ihrer Umgebung gebeugt und ihr persönliches Glück mit Ron aufgegeben hat, dass ihre Kinder das Elternhaus bald verlassen werden. Als trostlosen Ersatz bekommt sie von ihrem Sohn Ned ein Fernsehgerät geschenkt, in dem sich ihr desillusioniertes Gesicht spiegelt (Abb. 4). Der Fernseher schließt Cary metaphorisch in ihrer emotionalen Isolation ein und steht so als Symbol für die Versagung ihres Glücks.⁸⁶



Abb. 1: *Was der Himmel erlaubt*, 0h06'32".



Abb. 2: *Was der Himmel erlaubt*, 0h09'46".



Abb. 3: *Was der Himmel erlaubt*, 1h09'12".



Abb. 4: *Was der Himmel erlaubt*, 1h12'35".

Die ständige Anwesenheit von Spiegeln erzeugt zudem einen Sinn von Überwachung - „manifested as pressures to conform to standards of behaviour imposed on them by their environment“.⁸⁷ Paul Willemen führt aus:

⁸⁵ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 54.

⁸⁶ Vgl. Ebbrecht, „Fenster, Spiegel und ein Fernseher“, S. 304.

⁸⁷ Vgl. Willemen, Paul, „Towards an Analysis of the Sirkian System“, in: *Imitation of Life. Douglas Sirk, Director*, hrsg. v. Lucy Fischer, New Brunswick: Rutgers University Press 1991, S. 277.

“they live in a world where privacy is virtually non-existent. The characters are aware of being under scrutiny, so their best protection is to try and take command of the situation and by determining their own appearance, if necessary even by deliberately putting on an act.”⁸⁸

Auf diese Weise kontrollieren die Figuren, was sie ihrer Umgebung und auch den Zuschauer*innen preisgeben. Dabei kommt es laut Willemen auch vor, dass die Figuren sich weigern, ihr Spiegelbild anzuerkennen oder überhaupt erst in den Spiegel zu blicken.⁸⁹ Besonders die Geschichten um Sirks zwiespältige Figuren sind häufig geprägt von „struggles to resist pressures to conform to society’s expectations“.⁹⁰

3.2. Schauspiel

Performance ist in Sirks *Imitation of Life* das zentrale Motiv: alle Figuren performen soziale Rollen.⁹¹ Dabei geht die „Internalisierung des Gesellschaftlichen [...] mit einer Externalisierung einher“, bei der emotionale Zustände der Figuren zum Ausdruck kommen.⁹² Sie finden eine intime Verkörperung im melodramatischen Schauspiel, welches von einer überhöhten physischen Präsenz geprägt ist und sich eher optischen als verbalen Wirkungsweisen bedient.⁹³ Wie Christine Gledhill schreibt, enthüllt die Gestik im Melodrama, „was Worte verhüllen“.⁹⁴ Auf die „Flüchtigkeit der Sprache“ antwortet das Schauspiel mit „exzessivem Ausdruck“.⁹⁵ Daher kann es laut Gledhill mit dem Method Acting in Verbindung gebracht werden. Auch dieses fokussiert sich auf Präsenz, Körperhaltung und Gestik, um das Unbewusste und Emotionale der Handlung zu vermitteln und damit die „Oberfläche mit ihren psychischen Zwängen, gesellschaftlichen Konventionen und sprachlichen Einschränkungen“⁹⁶ zu durchdringen.⁹⁷ Die „persönlichen Manierismen, nervösen Ticks“ und andere Eigenheiten wie „unverständliches Genuschel“⁹⁸ der Figuren verweisen „als Exzess“ darauf, dass „eben nicht alles, was gesagt

⁸⁸ Willemen, „Towards an Analysis of the Sirkian System“, S. 277.

⁸⁹ Vgl. Willemen, „Towards an Analysis of the Sirkian System“, S. 277.

⁹⁰ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 52.

⁹¹ Vgl. Gibbs, *Mise-en-Scène*, S. 88f.

⁹² Vgl. Gledhill, Christine, „Zeichen des Melodramas“, in: *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*, hrsg. v. Christian Cargnelli/Michael Palm, Wien: PVS-Verlag 1994, S. 194.

⁹³ Vgl. Cargnelli, „Sirk, Freud, Marx und die Frauen“, S. 24.

⁹⁴ Vgl. Gledhill, „Zeichen des Melodramas“, S. 195.

⁹⁵ Vgl. Gledhill, „Zeichen des Melodramas“, S. 199.

⁹⁶ Gledhill, „Zeichen des Melodramas“, S. 204.

⁹⁷ Vgl. Gledhill, „Zeichen des Melodramas“, S. 202ff.

⁹⁸ Gledhill, „Zeichen des Melodramas“, S. 203.

werden will, auch gesagt werden kann“. Damit transzendieren sie paradoxerweise jene realistische Darstellungsweise, die sich das Method Acting zum Ziel gesetzt hat.⁹⁹ Die gewöhnliche Geste wird überhöht, Alltagshandlungen werden verstärkt symbolisiert.¹⁰⁰ Dieser „sense of overdetermined gesture“ wird beispielsweise dann vermittelt, wenn der alkoholabhängige Kyle in *Written on the Wind* sein Whiskeyglas gegen sein eigenes Spiegelbild wirft oder wenn Cary in *All That Heaven Allows* die Teekanne zerbricht, die Ron in mühevoller Arbeit für sie repariert hat.¹⁰¹ Im „sozialen Fauxpas“, aber auch dem „hysterischen Ausbruch“¹⁰² und der Gewalt zeigen sich der psychische Druck sowie die Entfremdung zwischen den Figuren.¹⁰³ Ähnlich wie Gledhill betont auch Elsaesser die Unzulänglichkeit der Sprache im Melodrama. Er verbindet damit seinen Begriff des Pathos, der aus „Kommunikationslosigkeit oder beredter Stille“ resultiert, etwa wenn Figuren in höchst emotionalen Situationen „aneinander vorbeireden“.¹⁰⁴ Auch Michael Palm verortet die melodramatischen Körper „abseits von Kommunikation und Sagbarkeit“.¹⁰⁵ Es wird zwar viel gejammert, geweint und die Figuren sagen sich „die größten Gemeinheiten ins Gesicht“ – doch trotzdem können sie „nicht miteinander reden“^{106.107}

Die heftigen Reaktionen und plötzlichen Gefühlsschwankungen der Figuren können laut Elsaesser unrealistisch, unnatürlich und auch unangemessen wirken.¹⁰⁸ Er sieht dabei das Umschlagen von einem extremen emotionalen Zustand in einen anderen als ein Beispiel dramatischer Diskontinuität an. Diese prägt den melodramatischen Plotrhythmus, der über Verzögerungen hin zu einer „katastrophalen Kollision kontroverser Empfindungen“¹⁰⁹ aufgebaut wird.¹¹⁰ Dass „es immer mehr zu erzählen gibt, als gesagt werden kann“, führt laut Elsaesser wiederum häufig dazu, dass die „Motivation der Figuren“ zu visuellen Metaphern verdichtet wird, „die die Handlung nicht voranzutreiben scheinen“.¹¹¹

⁹⁹ Cargnelli, „Sirk, Freud, Marx und die Frauen“, S. 26.

¹⁰⁰ Vgl. Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 111.

¹⁰¹ Vgl. Mulvey, *Visual and other Pleasures*, S. 78.

¹⁰² Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 110.

¹⁰³ Vgl. Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 110, 119.

¹⁰⁴ Vgl. Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 125.

¹⁰⁵ Vgl. Palm, Michael, „Was das Melos mit dem Drama macht. Ein musikalisches Kino“, in: *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*, hrsg. v. Christian Cargnelli/Michael Palm, Wien: PVS-Verlag 1994, S. 225.

¹⁰⁶ Palm, „Was das Melos mit dem Drama macht“, S. 228.

¹⁰⁷ Vgl. Palm, „Was das Melos mit dem Drama macht“, S. 225.

¹⁰⁸ Vgl. Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 106, 124.

¹⁰⁹ Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 116.

¹¹⁰ Vgl. Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 117.

¹¹¹ Vgl. Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 107.

3.3. Musik

Die „opernhafte Verwendung“¹¹² der Filmmusik im Melodrama dient laut Elsaesser in erster Linie dazu, diese emotionalen Effekte – die „Höhen und Tiefen“ der Geschichte – zu orchestrieren, indem sie etwa gewisse Stimmungen formuliert. Dabei ist sie ebenso Teil des melodramatischen Interpunktionssystems wie die anderen stilistischen Mittel auch.¹¹³ In *All That Heaven Allows* kehrt die Musik beispielsweise in Form eines romantischen Leitmotivs in Momenten dramatischer Signifikanz wieder.¹¹⁴ Mercer und Shingler schreiben weiterhin zum Aspekt der musikalischen Gestaltung im Melodrama:

„Music is used to mark the emotional events [...] heightening the expressive and emotional contrasts of the storyline. In such moments, music makes these films much more dramatic and, by the same token, less like real life“.¹¹⁵

Dabei kann die Musik ebenso wie anderen melodramatischen Stilmittel dazu beitragen, Analogien oder einen ironischen Unterton zu erzeugen, die die Erzählung untergraben. Gibbs schreibt hierzu:

„a principal one might call cinematic counterpoint: [...] parallel montage, cross-cutting, visual repetition, musical accompaniment [...] are used to construct a different line ‘against the current’“.¹¹⁶

Palm verortet das Potenzial der Musik im Melodrama besonders in jenen Momenten, in denen sie „eine erzählerische Ebene und einen Raum möglicher Aussagen“ hinzufügen kann, wenn die Aussagekraft des visuellen Bildes versagt oder das melodramatische Unvermögen der Sprache kompensiert werden muss.¹¹⁷

3.4. Farbe

Ein weiteres Element der *Mise-en-Scène*, dem im Melodrama expressiver und symbolischer Wert zukommt, ist die Farbgestaltung. In Bezug auf Sirks Kompositionen und insbesondere auf seine Farbschemen verwenden Elsaesser, Willemsen und Thomas

¹¹² Elsaesser, „Melodrama: Genre, Gefühl oder Weltanschauung?“, S. 23.

¹¹³ Vgl. Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 103.

¹¹⁴ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 61.

¹¹⁵ Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 13.

¹¹⁶ Vgl. Gibbs, *Mise-en-Scène*, S. 72.

¹¹⁷ Vgl. Palm, „Was das Melos mit dem Drama macht“, S. 220.

Schatz den Begriff des Barock.¹¹⁸ Die barocke Malerei ist unter anderem von einem „opulenten, kräftigen Farbenspiel“, einer „dramatisierenden Lichtregie“¹¹⁹ sowie einem „dynamischen und gleichzeitig symmetrischen Aufbau“¹²⁰ gekennzeichnet. Dabei ging es darum,

„mit Hilfe bestimmter Kunstmittel, des Theatralischen, des extrovertierten Pathos und der Illusionistik auf der einen Seite und auf der anderen Seite durch extreme Nahsicht, Verinnerlichung, Verfremdung und Realitätsentzug die natürliche Welt zu transzendieren.“¹²¹

Auch die Ästhetik des Melodramas muss laut Silke Egner in der Farbgebung manchmal von der Wahrscheinlichkeit des Realismus abweichen, um den Gefühlen, die nicht über die Sprache ausgedrückt werden können, Luft zu machen.¹²²

3.5. Kostüme

Die Expressivität der Farbe zeigt sich im Melodrama vor allem im Umgang mit den Kostümen, da sie eine direkte Assoziation zu den Charakteren und der ihnen zugeschriebenen Lebenshaltung erlauben.¹²³ Hier schreibt Schatz:

“Sirk’s colour-coding of wardrobe indicates how material objects can become laden with thematic significance. This cumulative strategy develops along with the narrative and eventually provides as much information as the words and actions of the principal characters.”¹²⁴

So dient etwa die rote Jacke des Protagonisten Jim in Nicholas Rays *Rebel without a Cause*¹²⁵ als Zeichen der jugendlichen Rebellion. Wenn sie am Ende des Films gegen jene des Vaters ausgetauscht wird, erfolgt Jims symbolischer Übergang in die konservative Welt

¹¹⁸ Vgl. Elsaesser, „Melodrama: Genre, Gefühl oder Weltanschauung?“, S. 23; vgl. Willemsen, Paul, „Distanciation and Douglas Sirk“, in: *Imitation of Life. Douglas Sirk, Director*, hrsg. v. Lucy Fischer, New Brunswick: Rutgers University Press 1991, S. 270; vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, 39.

¹¹⁹ Hoffmann, Thomas R., *Wie erkenne ich? Die Kunst des Barock*, Stuttgart: Belsler Verlag 2004, S. 67.

¹²⁰ Hoffmann, *Wie erkenne ich? Die Kunst des Barock*, S. 70.

¹²¹ Bauer, Hermann/Andreas Prater/Ingo F. Walther, *Barock*, Köln [u.a.]: Taschen 2006, S. 9f.

¹²² Vgl. Egner, Silke, *Bilder der Farbe*, Weimar: Verlag der Wissenschaften 2003, S. 43.

¹²³ Vgl. Gibbs, *Mise-en-Scène*, S. 8.

¹²⁴ Schatz, Thomas, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, Philadelphia: Temple University Press 1981, S. 250 (zitiert nach: Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 66).

¹²⁵ *Rebel Without a Cause*, R.: Nicholas Ray, US 1955.

der Erwachsenen.¹²⁶ In *All That Heaven Allows* verweisen die roten Kostüme auf das Erwachen von Carys sexuellem Interesse sowie die Entwicklung ihrer und Rons Liebesgeschichte im Verlauf des Films.¹²⁷ Carys schwarzes, an den Schultern mit weißen Kristallen besetztes Kleid verdeutlicht wiederum ihr tränenreiches emotionales Leid.¹²⁸

3.6. Licht

Um die Stimmung einer Szene oder einer bestimmten Figur zu vermitteln, kommen im Melodrama auch künstliche Beleuchtung durch Farbfilter sowie das expressive Spiel von Licht und Schatten zum Einsatz.¹²⁹ Zur Vermittlung Carys ambivalenter Gefühle zwischen den gesellschaftlichen Konventionen und ihren emotionalen Bedürfnissen und damit ihres Konflikts zwischen „Sexualität und Einsamkeit“ verwendet Sirk monochrome Farblichter in kaltem Blau und wärmerem Gelb.¹³⁰ Eine Konfrontation zwischen Cary und ihrem Sohn Ned illustriert neben Sirks spezifischem Umgang mit dem Dekor auch jenen mit dem Licht:

„The stylistic elements of the scene illustrate the forces conspiring against Ron and Cary's happiness. The scene takes place in Cary's lounge, which is backlit with a highly artificial blue light. Cary is shot, seemingly trapped, against a decorative screen, cast in shadow, with only her face illuminated by high-key lighting. Ned, shot from behind in shadow, looms threateningly over his mother as he presents his ultimatum.“¹³¹

Durch eine solche Etablierung von farblichen Kontrasten oder Parallelen in Dekor, Kostüm und Beleuchtung können Figuren oder Räume mit bestimmten Gefühlen oder Werten assoziiert werden.¹³²

3.7. Kameraführung

Die enorme Relevanz der Kameraarbeit für die melodramatische Bedeutungsproduktion betont Douglas Sirk in seinem Interview mit Jon Halliday, wenn er sagt: „Im Film ist die Kamera an die Stelle der Sprache getreten – und der Schnitt. Man muß mit der Kamera schreiben.“¹³³ Sirks Kameraführung ist durch den vorrangigen Einsatz von „long- and mid-

¹²⁶ Vgl. Gibbs, *Mise-en-Scène*, S. 7f.

¹²⁷ Vgl. Egner, *Bilder der Farbe*, S. 45.

¹²⁸ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 65.

¹²⁹ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 56.

¹³⁰ Vgl. Egner, *Bilder der Farbe*, S. 46f.

¹³¹ Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 63.

¹³² Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 56.

¹³³ Bock/Töteberg (Hg.), *Douglas Sirk*. S. 140.

shots“¹³⁴ geprägt, also Einstellungsgrößen wie Totalen und Halbnahen.¹³⁵ Sie erzeugen eine sichtbare Distanz zum Geschehen auf der Leinwand und verleihen ihm so eine theatrale Qualität. Da dabei auch mehrere Personen auf einmal gezeigt werden können, ermöglicht diese Vorgehensweise sorgsam strukturierte Bildkompositionen.¹³⁶ Durch eine strategische Positionierung der Kamera können emotionale Konflikte ausgedrückt werden, etwa „by framing Cary Scott in such a way that she always remains separated from her two children“¹³⁷. Der Einsatz von Totalen kann so auch die rein physische Distanz zwischen Figuren und damit ihre Entfremdung voneinander illustrieren. In *Written on the Wind* “the emotional rift between the two characters [...] is illustrated by a mid-shot of the couple through the windscreen of the car in which both characters seem to be pushed to either edge of the frame.”¹³⁸ (Abb. 5).



Abb. 5: *In den Wind geschrieben*, 0h33‘58“.

Gefördert werden solche Kompositionen durch das Breitbildformat und die tiefenscharfe Optik des Weitwinkelobjektivs.¹³⁹ Eine solch spezifische Art der Kameraführung vermittelt die Abgeschlossenheit und gleichzeitig die Weite des Raums.¹⁴⁰ Auch Kameraperspektiven, die eher verwirren als Innenräume zu etablieren, tragen zur Erzeugung einer filmischen Welt bei, die seltsam und fremd anmutet und in der die Figuren

¹³⁴ Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 52.

¹³⁵ Heiß, Nina, *Erzähltheorie des Films*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 116.

¹³⁶ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 52f.

¹³⁷ Willemen, “Towards an Analysis of the Sirkian System”, S. 276.

¹³⁸ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 53.

¹³⁹ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 53.

¹⁴⁰ Vgl. Willemen, “Towards an Analysis of the Sirkian System”, S. 276.

(metaphorisch) verloren wirken.¹⁴¹ Sirks Melodramen spiegeln demnach ihr emotionales Muster auch in ihren optischen Qualitäten wider:

„Spatial manipulation [...] gives plastic form to what has been the determining principle of the film – the creation of distances: the optical estrangement of the characters from a receding environment as an expression of the alienation that defines the psychology of each of them.“¹⁴²

Während diese Techniken jegliche Art von Subjektivität und Identifikation untergraben und zu einer Distanzierung der Zuschauer*innen von den Figuren führen, regt die kontinuierliche Mobilität der Kamera wiederum eine emotionale Involvierung des Publikums an.¹⁴³

3.8. Figuren und Themen

Die melodramatischen Figuren befinden sich im Allgemeinen „auf der Suche nach der eigenen Identität, dem Platz innerhalb einer repressiven konservativen Gesellschaft bzw. der eigenen Familie“.¹⁴⁴ Wie Mercer und Shingler schreiben, handelt es sich bei den Hauptprotagonist*innen des Hollywood-Familienmelodramas in der Regel um Söhne, Töchter oder Mütter - Vaterfiguren sind häufig negativ behaftet oder sogar abwesend. Die familiären Konflikte spielen sich dabei zumeist zwischen den Generationen ab.¹⁴⁵ Das häusliche Gleichgewicht wird durch interne und externe Kräfte, wie etwa Kontroversen oder unterdrückte Sehnsüchte, bedroht.¹⁴⁶ Wie bereits veranschaulicht, wird die psychologische Situation der Hauptfiguren direkt durch die *Mise-en-Scène* porträtiert, sodass die Zuschauer*innen sie auf der Grundlage ihrer eigenen familiären Erfahrungen wiedererkennen können. Chuck Kleinhans zufolge gleichen Melodramen

¹⁴¹ Vgl. Stern, Michael, „Imitation of Life“, in: *Imitation of Life. Douglas Sirk, Director*, hrsg. v. Lucy Fischer, New Brunswick: Rutgers University Press 1991, S. 287.

¹⁴² Vgl. Stern, „Imitation of Life“, S. 278.

¹⁴³ Vgl. Stern, „Imitation of Life“, S. 287; vgl. Willemsen, „Towards an Analysis of the Sirkian System“, S. 276.

¹⁴⁴ Weber, Nicola Valeska, „Melodrama“, in: *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*, hrsg. v. Markus Kuhn/Irina Scheidgen/Nicole Valeska Weber, Berlin: de Gruyter 2013, S. 101.

¹⁴⁵ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 12f.

¹⁴⁶ Vgl. Butler, Jeremy G., „Imitation of Life (1934 and 1959): Style and the Domestic Melodrama“, in: *Imitation of Life. Douglas Sirk, Director*, hrsg. v. Lucy Fischer, New Brunswick: Rutgers University Press 1991, S. 289.

Familien-situationen: „vor allem, weil es uns direkter als andere Genres mit den Situationen, die wir tagtäglich emotional erleben, konfrontiert, finden wir Zugang zum Melodram“. ¹⁴⁷ Die Liebe und das Verlangen nach ihr ist ein weiteres prägendes Thema des Melodramas, sie erscheint als der ideale Glückszustand. ¹⁴⁸ Bei Sirk gibt es diesen nur im negativen Sinne, denn seine Liebesgeschichten sind zum Scheitern verurteilt. Ihre Unmöglichkeit verleiht glücklichen Momenten stets einen vorübergehenden und flüchtigen Eindruck und damit eine hypnotische Unwirklichkeit. ¹⁴⁹ Oft richten die Figuren ihr Begehren auf unerreichbare Partner*innen, die ihre Liebe nicht erwidern, und verhalten sich im Widerspruch zu ihren eigentlichen Absichten, sodass sie sich in Ersatzhandlungen verfangen. ¹⁵⁰ Ihre fetischistischen Fixierungen werden etwa dann vermittelt, wenn sie ihre Gefühle an stellvertretenden Objekten oder Personen ausagieren. ¹⁵¹ Elemente Freud'scher Verdrängung zeigen sich in Symptomen wie Hysterie oder Alkoholismus, der oft masochistische Züge annimmt. ¹⁵² Weiterhin erweisen sich die Figuren als unfähig, ihre isolierte Lage zu erkennen und wiederholen immer wieder die gleichen Fehler – diese metaphorische Blindheit findet sich vorallem bei Sirk als wiederkehrendes Element. ¹⁵³ Dabei sind sie nicht nur blind für ihre eigenen Verhaltensmuster, sondern auch für die Situation der anderen Figuren. Nur das Publikum kann aus einer überlegenen Position heraus die Gesamtkonfiguration und damit unterschiedliche Haltungen und Standpunkte wahrnehmen, die für die Protagonist*innen selbst nicht zu erkennen sind. ¹⁵⁴ Dabei können nicht nur Parallelen und Analogien in den einzelnen Schicksalen der Figuren beobachtet werden, sondern auch das melodramatische Pathos, „dessen Struktur sowohl Identifizierung als auch kritische Distanz“ ¹⁵⁵ erlaubt. ¹⁵⁶ Gibbs sieht in dieser Balance zwischen Empathie und Distanz ein Merkmal großartiger Melodramen, bei denen das Publikum trotz der stilisierten Gestaltung nicht die Verbindung zu den Charakteren verliert. ¹⁵⁷ Wie er schreibt: „these films can be extremely moving and, simultaneously,

¹⁴⁷ Cargnelli, „Sirk, Freud, Marx und die Frauen“, S. 21.

¹⁴⁸ Vgl. Butler, Jeremy G., „Imitation of Life (1934 and 1959)“, S. 291.

¹⁴⁹ Vgl. Camper, „The Films of Douglas Sirk“, S. 252.

¹⁵⁰ Vgl. Elsaesser, „Melodrama: Genre, Gefühl oder Weltanschauung?“, S. 22; vgl. Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 111.

¹⁵¹ Vgl. Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 111.

¹⁵² Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 12.

¹⁵³ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 58f.

¹⁵⁴ Vgl. Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 125; vgl. Gibbs, *Mise-en-Scène*, S. 95.

¹⁵⁵ Gledhill, „Zeichen des Melodramas“, S. 206.

¹⁵⁶ Vgl. Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 124f.

¹⁵⁷ Vgl. Gibbs, *Mise-en-Scène*, S. 79.

encourage us to look beyond the characters to understand the larger forces that shape their behavior.“¹⁵⁸ Ihr Blockiertsein und Versagen ist für Sirk von zentralem Interesse, ebenso wie die Ansicht, dass es kein Entkommen vor Vorurteilen und sozialer Kontrolle gibt.¹⁵⁹ Ignoranz und Gefühllosigkeit verschärfen oft nur die Misere der Figuren.¹⁶⁰ Mit ihrem Leid geht eine fortschreitende Desillusionierung einher, die schließlich auch zur Resignation führen kann.¹⁶¹ Dieser hoffnungslose Fatalismus impliziert einen pessimistischen Ausblick, der das Happy End als obligatorische Konvention des klassischen Hollywoodkinos nicht nur erzwungen, künstlich und unwahrscheinlich wirken lässt, sondern auch zweideutig und unbefriedigend.¹⁶² Am Ende der Filme bestehen weiterhin Zweifel darüber, wie sich die Geschichten der Figuren auflösen.¹⁶³

Sirks spezifische Techniken widersprechen oft dem Narrativ oder verliehen ihm eine alternative Bedeutung: „the story or the characters seem to be saying one thing and the mise-en-scène seems to be saying something else and drawing our attention to the irony of the characters delusions“. Am deutlichsten zeigt sich Sirks ironische Mise-en-Scène an seinem bewussten Einsatz von Klischees: „Sirk frequently deploys clichéd imagery and scenarios to seemingly draw attention to their artificiality [...] this is yet another Brechtian device, reminding an audience [...] that they are witnessing fiction“. Sirk verfremdet demnach die melodramatischen Genrekonventionen, um eine kritische Lesart der Geschichten zu erzeugen und so subversiv Sozialkritik zu üben.¹⁶⁴ Auf diese Weise können seine Filme in Analogie zum antirealistischen Theater von Bertolt Brecht angesehen werden. Dieser nutzte unterbrechende Verfremdungseffekte, um die illusionistische Fassade herkömmlicher Dramen aufzulösen und die Zuschauer*innen über die realen Bedingungen ihrer Lebensrealität aufzuklären.¹⁶⁵ Mit seinen subversiven Intentionen hob sich Sirk von seinen Zeitgenossen ab. Wie Mercer und Shingler schreiben, sind seine Filme eher atypisch für diese Periode: „it is perhaps more meaningful to understand Sirk’s family melodramas as emblematic of both the style and narrative concerns of 1950s Hollywood melodrama“¹⁶⁶ ¹⁶⁷

¹⁵⁸ Gibbs, *Mise-en-Scène*, S. 77.

¹⁵⁹ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 59.

¹⁶⁰ Vgl. Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 124.

¹⁶¹ Vgl. Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 110.

¹⁶² Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 59f.

¹⁶³ Vgl. Butler, Jeremy G., „Imitation of Life (1934 and 1959)“, S. 298.

¹⁶⁴ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 56.

¹⁶⁵ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 56.

¹⁶⁶ Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 40.

¹⁶⁷ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 39f.

4. Melodrama abseits fixierter Genregrenzen

4.1. Fragen des Genres

In den 1990er Jahren führte eine erneute Verlagerung der filmtheoretischen Debatte zu einer radikalen Neubewertung des Melodramas als Genre, wie es sich in den 1970er und 80er Jahren aus den verschiedenen Forschungsinteressen heraus etabliert hatte. Von der Perspektive des Historismus und der Rezeptionsforschung ausgehend argumentiert Steve Neale, dass dieser filmwissenschaftliche „standard account“¹⁶⁸ dem diametral gegenüberstehe, wie der Begriff Melodrama zur Zeit der tatsächlichen Produktion der Hollywood-Familienmelodramen in der Filmindustrie und -presse verwendet wurde. Hier verwies er nicht auf die im zweiten und dritten Kapitel der Arbeit beschriebenen emotionalen Aspekte, sondern auf sensationelle Themen wie Spannung und Gewalt.¹⁶⁹ Dem gegenüber positionierte sich Rick Altman, der den „standard account“ des Melodramas verteidigte.¹⁷⁰ In seiner Beschäftigung damit, wie sich Genres im Verlauf der Zeit verändern, betont er: „building of genres is often a critical, rather than a production-based, concern“¹⁷¹. Laut Mercer und Shingler sieht er die Aufgabe von Kritik und Wissenschaft gerade darin, Filme von jener Genrekategorisierung, die ihnen von der (repressiven) Industrie auferlegt werden, zu befreien und damit für eine unabhängigere Interpretation zu öffnen. So können Reklassifikationen neue Bedeutungen zutage fördern, die zuvor verschleiert wurden.¹⁷² Altman verfolgt den Begriff des Melodramas bis zu Rousseaus Theaterstück *Pygmalion* ins Jahr 1770 zurück und argumentiert, dass Genres schon immer nur vorübergehende Kategorien waren, die von unterschiedlichen Personen auf unterschiedliche Weise verwendet werden und so im Verlauf der Zeit radikale Veränderungen erfahren können.¹⁷³ Die kontinuierliche filmwissenschaftliche Redefinierung des Melodramas, etwa durch die Aktualisierung des Filmkanons sowie seiner Geschichte, stellt einen unumgänglichen Prozess dar und hält gleichzeitig das Genre am Leben.¹⁷⁴ So kann das Melodrama laut Mercer und Shingler als eine „evolving

¹⁶⁸ Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 28.

¹⁶⁹ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 27ff.

¹⁷⁰ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 31.

¹⁷¹ Altman, Rick, „Reusable Packaging: Generic Products and the Recycling Process“, in: *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, hrsg. v. Nick Browne, Berkeley [u.a.]: University of California Press 1998, S. 28.

¹⁷² Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 31f.

¹⁷³ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 33, 37.

¹⁷⁴ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 36f.

category“¹⁷⁵ angesehen werden, von der verschiedene Auffassungen koexistieren können, die weiterhin Relevanz und Gültigkeit bewahren.¹⁷⁶ Dies ermöglicht Forscher*innen, unterschiedliche Arten von Filmen unter dem Label des Melodrams zu gruppieren und zu untersuchen. Wie bereits in der Einleitung erwähnt, kann dabei der Korpus des Genres durch jeden Film erweitert werden, der sich auf den bereits etablierten Kanon bezieht, indem er etwa stilistische oder thematische Charakteristika manifestiert, die zuvor als melodramatisch bezeichnet wurden.¹⁷⁷

4.2. Melodrama als Modus

Die Diskussion darüber, wie sich Melodrama als weitreichender Modus über Genre- und Kulturgrenzen sowie historische Perioden hinwegsetzen kann, wurde Mitte der 80er Jahre besonders durch Christine Gledhill geprägt.¹⁷⁸ In Anlehnung an Thomas Elsaesser und Peter Brooks geht sie bis zum französischen Bühnenmelodram des 18. Jahrhunderts zurück, welches der Bourgeoisie als politisches Mittel im Kampf gegen die verfallende Aristokratie diente. Um die sich in den wachsenden Städten ausweitenden Publikumsschichten versammeln zu können, griff es auf die Praktiken des illegitimen Theaters zurück. Diese alternative Unterhaltungsform war vom königlichen Patent über die Verwendung von gesprochenem Dialog ausgeschlossen und sah sich daher zur Entwicklung einer non-verbalen Rhetorik gezwungen.¹⁷⁹ Diese Ästhetik der “muteness”¹⁸⁰ rekurrierte laut Brooks auf gestischen, visuellen und musikalischen Exzess wie Pantomime, Spektakel oder auch stumme Tableaux.¹⁸¹ Brooks zufolge erweist sich die Sprache gerade in sich zuspitzenden Momenten und extremen Situationen des Melodramas nicht als adäquat, um die Bedeutungen dieser Szenen zu repräsentieren.¹⁸² Er beschreibt: „the recourse to tableau [...] where speech is silenced and narrative arrested in order to offer a fixed and visual representation of reactions to peripety”.¹⁸³ Dabei greift das Tableau gelegentlich auf die Einprägsamkeit berühmter Gemälde zurück.¹⁸⁴

¹⁷⁵ Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 34.

¹⁷⁶ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 33, 36.

¹⁷⁷ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 37.

¹⁷⁸ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 78f., 81.

¹⁷⁹ Vgl. Gledhill, “The Melodramatic Field”, S. 14f.

¹⁸⁰ Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, London [u.a.]: Yale University Press 1976, S. 56.

¹⁸¹ Vgl. Gledhill, “The Melodramatic Field”, S. 30.

¹⁸² Vgl. Brooks, *The Melodramatic Imagination*, S. 56.

¹⁸³ Brooks, *The Melodramatic Imagination*, S. 61.

¹⁸⁴ Vgl. Brooks, *The Melodramatic Imagination*, S. 61.

Durch die Ausarbeitung dieser Techniken hatte das Bühnenmelodram gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine elaborierte *Mise-en-Scène* verfestigt. Auch die Musik spielte eine zentrale Rolle, denn sie diente nicht nur zur Erläuterung der Aktion und Erhöhung des dramatischen Effekts, sondern auch zur verdeckten Integration verbaler Elemente. Durch die Verwendung von Plakaten, Flaggen und Bannern konnte schließlich auch das geschriebene Wort als erklärende Information eingebunden werden. Das äußerst heterogene und intertextuelle Programm des Bühnenmelodramas vereinte Spektakel, Fantasie und Realismus und bediente sich bei der Wahl des Materials neben dramatischen Strömungen und populären Songs auch bei Journalismus und Malerei.¹⁸⁵

Die sich innerhalb kultureller Formen vollziehende Verlagerung von verbaler Exposition hin zu visueller Demonstration verstärkte sich schließlich im 19. Jahrhundert. Anstatt sie zu verwerfen hat auch das Theater seine spektakuläre Ästhetik weiter ausgearbeitet, nachdem die Restriktionen aufgehoben wurden. Aus diesem Kontext erwuchs schließlich das frühe Kino, welches in seinen Erzählweisen und Effekten vom Bühnenmelodrama des 19. Jahrhunderts beeinflusst wurde. Die kinematographische Narration war durch eine erzählende Gestik sowie eine bildhafte Struktur geprägt; innere Zustände der Charaktere wurden aufgrund der Abwesenheit von Dialog in erster Linie durch eine aufschlussreiche *Mise-en-Scène* veräußerlicht.¹⁸⁶

Mit seinem piktoralem Sensationalismus sowie seinem fotografischem Realismus konnte das frühe Kino die zur gleichen Zeit im Theater auseinanderbrechende Symbiose von Realismus und Melodrama neu verknüpfen.¹⁸⁷ Trotz seines melodramatischen Erbes wurde das Kino dennoch in der kritischen Auseinandersetzung schnell als ein eigentümlich realistisches Medium konstituiert.¹⁸⁸ Gledhill beschreibt: „while early cinema produced melodrama by default, the power of speech instituted a critical break between a cinema destined for realism and its melodramatic origins.“¹⁸⁹ In diesem Zusammenhang verweist sie auf die Filme des Regisseurs David Wark Griffith als Beispiel dafür, dass die stumme Verkörperung eines Charakters nicht auf die ausladende melodramatische Geste beschränkt sein muss: „the intimacy of the photographic close-up could register subjective states and relationships with an immediacy that lent credence to the perception of cinema as a

¹⁸⁵ Vgl. Gledhill, „The Melodramatic Field“, S. 17ff.

¹⁸⁶ Vgl. Gledhill, „The Melodramatic Field“, S. 22f.

¹⁸⁷ Vgl. Gledhill, „The Melodramatic Field“, S. 27.

¹⁸⁸ Vgl. Gledhill, „The Melodramatic Field“, S. 28.

¹⁸⁹ Gledhill, „The Melodramatic Field“, S. 34.

naturalist medium“.¹⁹⁰ Tatsächlich haben laut Gledhill viele der klassischen Hollywood-Genres ihre melodramatische Veranlagung beibehalten. Dies gilt auch für jene Genres wie etwa den Western, die aufgrund ihrer männlichen Sphäre von Aktion und Gewalt als realistisch konnotiert und daher aufgewertet wurden. Dem gegenüber wurde das Melodrama der weiblich konnotierten Sphäre der Gefühlsmäßigkeit und Sentimentalität zugeordnet und abgewertet.¹⁹¹ Erst als der Realismus in der filmtheoretischen Debatte der 70er Jahre nicht mehr als kultureller Wertemaßstab galt, wurde der stilistische und emotionale Exzess des Melodramas neuen Betrachtungen unterzogen.¹⁹² Gledhill betont in ihrer Untersuchung jedoch die ineinandergreifende Entwicklung von Melodrama und Realismus, die sich an ähnlichem Stoff orientieren – der materiellen alltäglichen Lebensrealität und -erfahrung. Angesichts der sich kontinuierlich verändernden Erklärungssysteme, auf denen der Realismus beruht, verschieben sich auch seine Konventionen und Codes.¹⁹³ Seine unnachgiebige Suche nach erneuerter Authentifizierung treibt ihn zu stilistischer Innovation:

„as realism offers up new areas of representation, so the terms and material of the world melodrama seeks to melodramatise will shift. What realism uncovers becomes new material for the melodramatic project.“¹⁹⁴

Während das Melodrama im Gegensatz zum Realismus die Beschränkungen konventioneller Repräsentationsformen wie etwa der Sprache anerkennt, muss es sich, um die Anerkennung des sich verändernden Publikums immer wieder neu zu erwerben, den wandelnden Kriterien von Relevanz und Glaubwürdigkeit anpassen.¹⁹⁵ Dabei eignet es sich die stilistischen Innovationen und neu eröffneten Bereiche von Repräsentation an:

„if the good and evil personifications of Victorian melodrama no longer provide credible articulations of conflict, modern melodrama draws on contemporary discourses [...] – psychoanalysis, marriage guidance, medical ethics, politics, even feminism.“¹⁹⁶

¹⁹⁰ Vgl. Gledhill, „The Melodramatic Field“, S. 28.

¹⁹¹ Vgl. Gledhill, „The Melodramatic Field“, S. 33ff.

¹⁹² Vgl. Gledhill, „The Melodramatic Field“, S. 8f.

¹⁹³ Vgl. Gledhill, „The Melodramatic Field“, S. 31.

¹⁹⁴ Gledhill, „The Melodramatic Field“, S. 31.

¹⁹⁵ Vgl. Gledhill, „The Melodramatic Field“, S. 33, 37.

¹⁹⁶ Gledhill, „The Melodramatic Field“, S. 32.

Als Beispiel nennt Gledhill hier das Melodrama der 1950er Jahre, in dem die Figur der Frau als „generator of female discourses drawn from the social realities of women’s lives“ diente.¹⁹⁷

4.3. Melodrama, Realismus und Gender: weitere Perspektiven

Die von Gledhill betonte Überschneidung von Realismus und Melodrama lässt sich laut Mercer und Shingler am realistischen Theater von Henrik Ibsen aufzeigen. Hier wurde das zeitgenössische Familienleben wiederholt anhand melodramatischer Situationen porträtiert, die denen des Hollywood-Familienmelodramas nicht unähnlich sind. Ein weiteres Beispiel sind die Filme der dänischen Dogma-95-Bewegung, die von einer streng exerzierten realistischen Ästhetik gekennzeichnet sind.¹⁹⁸ So besagt das Manifest der Bewegung etwa, dass zum Zweck der Authentizität lediglich mit einer Handkamera gefilmt werden soll.¹⁹⁹ Den Unterzeichnern zufolge beeinträchtigt der Einsatz von zu viel Technik die realistische Darstellung der Handlung.²⁰⁰ Andererseits befassen sich diese Filme mit hochemotionalen familiären Situationen, die durch ihre aufgeladenen dramatischen Register extremes Unbehagen beim Publikum hervorrufen können. Hier zeigt sich, dass die Betrachtung des Melodramas als eine genreübergreifende Modalität es ermöglicht, auch Filme zu untersuchen, die nicht in Hollywood produziert werden, aber eine melodramatische Ästhetik und Techniken einsetzen, um emotionale Konflikte zu vermitteln.²⁰¹

Linda Williams, die Gledhills Zugang im Jahr 1998 aufgegriffen hat, betont ebenfalls die Verankerung des Melodramas in der zeitgenössischen alltäglichen Realität - es dramatisiert soziale Probleme der modernen, aufgeklärten Welt.²⁰² Sie beschreibt: „the sexual, racial, and gender problems of American history have found their most powerful expression in melodrama“²⁰³. Dabei hat es sich modernisiert, indem es Ausdrucksformen des Realismus übernommen, etwa psychologisch komplexere Charaktere verwirklicht und seine

¹⁹⁷ Vgl. Gledhill, „The Melodramatic Field“, S. 37.

¹⁹⁸ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 95ff.

¹⁹⁹ Vgl. Mikos, Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK ²2008, S. 204.

²⁰⁰ Vgl. Bornkamm, Henriette, *Bilder, die Lügen... Alte und neue Grenzgebiete zwischen Dokumentar- und Spielfilm und die Wirkung dokumentarischer Ästhetik*, Saarbrücken: VDM 2008, S. 47.

²⁰¹ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 96f.

²⁰² Vgl. Williams, Linda, „Melodrama Revised“, in: *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, hrsg. v. Nick Browne, Berkeley [u.a.]: University of California Press 1998, S. 53.

²⁰³ Williams, „Melodrama Revised“, S. 82.

altmodischen Werte, Ideologien und Schauspielstile abgelegt hat. Doch diese vermeintlich realistischen Effekte sollen auch laut Williams nicht über die melodramatische Natur vieler Filme hinwegtäuschen.²⁰⁴

Die häufig exzessive und übertriebene Natur von Actionfilmen, in denen das gesprochene Wort durch spektakuläre Aktion ersetzt wird, kann laut Mercer und Shingler parodistische Züge annehmen und damit die propagierten maskulinen Ideale in Frage stellen, anstatt sie zu feiern und zu verfestigen.²⁰⁵ Der Genderdiskurs zeigt sich auch im „male melodrama“, welches bereits innerhalb des Hollywood-Familienmelodramas als eine Art Subgenre angesehen wurde. Diese Filme verhandeln Fragen zur Maskulinität, wie sie in den 50er Jahren verstanden wurde, zumeist entlang emotional aufgeladener Generationenkonflikte, die bis heute ein wiederkehrendes melodramatisches Erzählelement darstellen.²⁰⁶

4.4. Melodrama und Queer Cinema: “a gay sensibility”

Die steigende Relevanz, die dem Thema der Sexualität seit Mitte der 1980er in der Filmwissenschaft zukommt, ist wesentlich auf die Intervention feministischer oder queerer Wissenschaftler*innen zurückzuführen.²⁰⁷ Der Ausdruck „queer“ dient dazu, die Vielfältigkeit von menschlicher Sexualität und Geschlechtsidentität anzuerkennen und zu beschreiben.²⁰⁸ Verschiedenste marginalisierte Gruppen können so unter einem kollektiven Begriff und mit einem geteilten politischen Anliegen versammelt werden.²⁰⁹ Im Gegensatz zum Queer Cinema hat ein Großteil der Populärkultur, darunter auch das Hollywoodkino, zu einem grob vereinfachten Verständnis in Form binärer Gegensätze beigetragen: „most movies made in America before the 1960s rarely acknowledged the existence of queer people – whether they be gay men, lesbians, bisexuals, or transgendered people“.²¹⁰ Die Definition des queeren Films ist nicht fest umrissen, so kann er sich etwa über eine bedeutsame, nicht ausbeuterische Beschäftigung mit queeren Charakteren und Themen definieren, über die Urheberschaft queerer Filmautor*innen oder eine queere Zuschauerschaft. Meist überschneiden sich diese Aspekte und verschwimmen

²⁰⁴ Vgl. Williams, “Melodrama Revised“, S. 42, 58.

²⁰⁵ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 99f., 102f.

²⁰⁶ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 98f.

²⁰⁷ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 105.

²⁰⁸ Vgl. Benschhoff, Harry/Sean Griffin, *Queer Images: a History of Gay and Lesbian Film in America*, Lanham [u.a.]: Rowman & Littlefield 2006, S. 2, 9.

²⁰⁹ Vgl. Benschhoff, Harry/Sean Griffin (Hg.), *Queer Cinema. The Film Reader*, New York [u.a.]: Routledge 2004, S. 5.

²¹⁰ Vgl. Benschhoff/Griffin, *Queer Images*, S. 9.

miteinander.²¹¹ Zu Beginn der 90er Jahre erlangte eine Reihe unabhängig produzierter Filme bei mehreren internationalen Festivals enorme Aufmerksamkeit:

“These works were unapologetic in their frank look at sexuality and combined stylistic elements drawn from AIDS activist videos, avant-garde cinemas, and even Hollywood films. They eschewed ‘positive images’ and ‘happy endings’ in favor of more complexly queer musings on the nature of gender and sexuality [...] The first wave of these films and videos, which quickly became known as the New Queer Cinema [...]”²¹²

Während der Begriff des New Queer Cinema hauptsächlich auf jene bestimmte Gruppe von Filmen bezogen wird, hat sich das queere Filmschaffen auch in anderen nationalen und industriellen Kontexten ausgeweitet.²¹³

Laut Mercer und Shingler lässt sich an der Schnittstelle zwischen Melodrama und Queer Cinema aus zweierlei Perspektiven eine „gay sensibility“²¹⁴ beobachten: Zum einen hat das Hollywood-Familienmelodrama der 50er Jahre aufgrund seines Hangs zu exzessivem Stil und extremer Emotionalität einen Kultstatus innerhalb der homosexuellen Subkultur angenommen. Diese Filme bieten sich für die subversive Lesestrategie des Camp an; die stereotype Repräsentation von Geschlechterrollen sowie die konservative Norm heterosexueller Romantik dienen hier als Quelle des Humors. Die weibliche Heldin des Melodramas, die oft Opfer patriarchaler Diskurse ist, dient als Identifikations- und Projektionsfläche für die homosexuelle Identität, deren Möglichkeit in diesen Filmen konsequent aus der Narration ausgeschlossen wurde.²¹⁵ Andererseits manifestiert sich innerhalb des Queer Cinema eine Affinität zum Melodrama als expressivem Code. Wie bereits in der Einleitung erwähnt wurde, haben sich immer wieder offen homosexuelle Filmemacher*innen melodramatische Techniken angeeignet, um die Komplexitäten von Beziehungen abseits der Heteronormativität, Krisen wie die Aids-Epidemie oder die Auswirkungen sozialer Vorurteile gegenüber queeren Menschen zu thematisieren.²¹⁶

²¹¹ Vgl. Benschhoff/Griffin, *Queer Images*, S. 10.

²¹² Vgl. Benschhoff/Griffin, *Queer Images*, S. 220.

²¹³ Vgl. Benschhoff/Griffin (Hg.), *Queer Cinema*, S. 12.

²¹⁴ Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 105.

²¹⁵ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 105ff., 111.

²¹⁶ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 107f.

4.4.1. Rainer Werner Fassbinder

Einer der Filmemacher und Vertreter des Queer Cinema, bei dem am deutlichsten melodramatische Einflüsse zutage treten, ist Rainer Werner Fassbinder.²¹⁷ Wie Sirk setzt auch er regelmäßig Frauenfiguren ins Zentrum seiner Filme und inszeniert die Ressentiments, die erdrückend auf den Figuren lasten.²¹⁸ Dabei passt er seine Geschichten an die „aktuellen gesellschaftlichen [...] Tendenzen im Deutschland der 1970er- und 1980er-Jahre“²¹⁹ an. Seine Inszenierungen weisen Sirk'sche Techniken und Kompositionen auf: eine stilisierte Mise-en-Scene mit lebhaftem Farbgebrauch, die symbolische Verwendung von visueller Distanz, von Reflektionen und Rahmungen im Bild sowie antinaturalistische Beleuchtung.²²⁰ In Fassbinders *Angst essen Seele auf*²²¹, einer Hommage an Sirks *All That Heaven Allows*, findet die soziale Isolation der Liebenden in folgender Einstellung ihre bildhafteste Umsetzung: in einer Totalen wird das ungleiche Paar, das gerade allen familiären Einwänden und gesellschaftlichen Konventionen zum Trotz seine Hochzeit feiert, allein in einem Restaurant durch einen Türrahmen gefilmt (Abb. 6). Der im Türrahmen stehende Kellner, der die beiden beobachtet und anschließend mit spürbaren Vorbehalten bedient, kann dabei stellvertretend für den abwertenden Blick der Gesellschaft auf das Paar gesehen werden.²²²



Abb. 6: *Angst essen Seele auf*, 0h39'49“.

²¹⁷ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 108.

²¹⁸ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 71ff.

²¹⁹ Weber, Nicola Valeska, "Melodrama", S. 104.

²²⁰ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 71.

²²¹ *Angst essen Seele auf*, R.: Rainer Werner Fassbinder, DEU 1974, 3sat, 16.03.2006.

²²² Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 74.

Hier zeigt sich eine Spur Brecht'scher Verfremdungstechnik, die Fassbinder laut Mulvey in seinem Umgang mit Blicken demonstriert:

„the protagonist, with whom our sympathy und understanding lie, is subject to the curious and prurient gaze of intrusive community, neighbours, friends and family so that the spectator's own look becomes self-conscious and awkward.“²²³

Eine weitere Verfremdungstechnik bilden seine statischen Tableaux, die, wie oben beschrieben, bereits eine Tradition des Bühnenmelodramas darstellten. Durch sie unterbricht er die Handlung, um Machtverhältnisse sowie soziale und emotionale Risse zwischen den Figuren zu verdeutlichen.²²⁴ Die Abgeschlossenheit von Fassbinders Bildkompositionen selbst kann bereits als „Kommentar zu den starren gesellschaftlichen und zwischenmenschlichen Verhältnissen“ angesehen werden.²²⁵ Ähnlich unterbrechend wie die Tableaux gestalten sich auch die abrupten Enden seiner Filme. Sie sind von der Künstlichkeit des Hollywood-Familienmelodrams befreit und verweisen daher offensichtlich auf die Unmöglichkeit eines zufriedenstellenden Abschlusses für die Figuren, die dann ebenso wie das Publikum in einem Zustand der Ungewissheit zurückgelassen werden.²²⁶

Doch Fassbinder hat sich nicht nur mit dem Schicksal heterosexueller, weiblicher Figuren auseinandergesetzt: „Fassbinder is the auteur who contributed more gay representations and instigated more debates on gay male cinematic representations than any other in the 70s.“²²⁷ In seinen Filmen *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*²²⁸, *Querelle*²²⁹ oder *In einem Jahr mit 13 Monden*²³⁰ stehen homo- beziehungsweise transsexuelle Figuren im Mittelpunkt der Geschichten. Zu letzterem schreibt Senta Siewert: „im klassischen Melodrama tritt das Sujet der Geschlechtlichkeit verdeckt auf“ - in Fassbinders Film wird „die klassische Zuordnung der Geschlechterrollen“ jedoch aufgrund „der Zwitterigkeit der Hauptfigur obsolet“.²³¹

²²³ Vgl. Mulvey, *Visual and other Pleasures*, S. 78f.

²²⁴ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 71.

²²⁵ Kamp, Werner/Manfred Rüssel, *Vom Umgang mit Film*, Berlin: Volk und Wissen Verlag 1998, S. 48.

²²⁶ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 72.

²²⁷ Davies, Steven Paul, *Out at the Movies: a History of Gay Cinema*, Harpenden: Kamera Books 2008, S. 105.

²²⁸ *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, R.: Rainer Werner Fassbinder, DEU 1972.

²²⁹ *Querelle*, R.: Rainer Werner Fassbinder, DEU 1982.

²³⁰ *In einem Jahr mit 13 Monden*, R.: Rainer Werner Fassbinder, DEU 1978.

²³¹ Siewert, *Fassbinder und Deleuze*, S. 48.

In diesem Zusammenhang kann noch mit Mulvey angemerkt werden, dass Fassbinders klare Hervorbringung von essentiellen melodramatischen Themen auch dem Vergehen der Zeit sowie seiner Freiheit von Studiobedingungen geschuldet ist.²³²

4.4.2. Todd Haynes

Knapp drei Jahrzehnte später hat sich der amerikanische Filmemacher Todd Haynes, einer der zentralen Vertreter des New Queer Cinema, nicht nur die stilistischen Techniken von Douglas Sirk angeeignet, sondern hat mit seinem Film *Far from Heaven*²³³ eine akribische Imitation von *All that Heaven Allows* entworfen. Mit dessen narrativem Umriss und ästhetischen Mustern porträtiert Haynes die sozialen und emotionalen Dilemmata des Ehepaares Cathy und Frank Whitaker, die mit der Enthüllung von Franks Homosexualität einhergehen. Durch die Bekanntschaft zu ihrem dunkelhäutigen Gärtner kann Cathy ihrem erdrückenden Leben als Hausfrau kurzweilig entfliehen, doch auch auf diese Verbindung wirkt schnell der gesellschaftliche Druck ein. Indem Haynes die Elemente von Homosexualität und interracialer Liebe in seine Geschichte einbaut, schafft er ein zeitgenössisches Update des Sirk'schen Melodrams. Diese Thematisierung wäre aus gesellschaftlichen und Gründen der Zensur im Melodrama der 50er Jahre völlig unmöglich gewesen.²³⁴ Den sozialen Druck und die Isolation der Figuren vermittelt Haynes über melodramatische Techniken wie etwa dem Spiel mit Schatten, visuelle Distanz und statische Tableaux.²³⁵ Seine sorgfältig codierte Mise-en-Scène erzeugt dabei "environments that fill in the absences created by what cannot be said or demonstrated by characters."²³⁶ Über die Selbstreflexivität des exzessiven melodramatischen Stils der 50er Jahre sagt Haynes: „While the look and style of those 1950s melodramas is anything but realistic, there's something almost spookily accurate about the emotional truths of those films."²³⁷ Zuletzt erzählte er in seinem 2015 erschienen Film *Carol*²³⁸ anhand einer detailtreuen Darstellung der 50er Jahre die Liebesgeschichte zweier Frauen in Zeiten gesellschaftlicher Repression.

²³² Vgl. Mulvey, *Visual and other Pleasures*, S. 47.

²³³ *Far from Heaven*, R.: Todd Haynes, US 2002.

²³⁴ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 74f.

²³⁵ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 76f.

²³⁶ Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 76.

²³⁷ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 75.

²³⁸ *Carol*, R.: Todd Haynes, US 2015

4.4.3. Pedro Almodóvar

Einer der berühmtesten homosexuellen Filmemacher, die sich vom Melodrama inspirieren lassen, ist Pedro Almodóvar. In seinen Filmen nutzt er das Potenzial von Widescreen und Farbfilm in vollen Zügen aus und kreiert stets ein sorgfältig durchkonstruiertes Produktionsdesign.²³⁹ Neben Sirks Farbwahl, Framing sowie seinem Einsatz von Musik spiegeln sich bei Almodóvar auch dessen uneindeutige Filmenden wider:²⁴⁰

“the irony of repeated patterns of behaviour undermines the happiness of the ending [...] ambiguity arises from circularity, the sense that closure brings no relief from predictable models of human behavior.”²⁴¹

Dazu stellt er meist weibliche Protagonisten, Frauen mittleren Alters oder Mütter, in den Vordergrund seiner Geschichten. Die Hauptfiguren bei Almodóvar sind bis auf einige Ausnahmen beinahe immer heterosexuell. Mercer und Shingler zufolge erzeugt er jedoch eine „gay sensibility“, indem er immer wieder Figuren in seine Geschichten eingliedert, deren Geschlechtsidentität und Sexualität zweideutig oder im Wandel begriffen sind, und die so das Verständnis von „normalem“ sexuellen Verhalten sowie die konventionellen Erwartungen von Romantik in Frage stellen.²⁴²

4.4.4. Tom Fords *A Single Man*

In seinem Regiedebüt *A Single Man*²⁴³ porträtiert der offen homosexuell lebende Designer Tom Ford einen Tag im Leben des Literaturprofessors George, ein Jahr nachdem dieser seinen Lebenspartner bei einem Unfall verloren hat. Emotional durch seinen Verlust gezeichnet, fasst George den Plan, am Ende dieses Tages Selbstmord zu begehen. Seine Melancholie wird vor allem visuell übersetzt, etwa in Altraumsequenzen oder in zu „monochromem Braun“²⁴⁴ tendierende Bilder (Abb. 7). Doch erlebt er im Verlauf des Films immer wieder Momente, die ihn an die Schönheit des Lebens erinnern. In diesen Szenen scheint Georges Wahrnehmung auf den filmischen Körper reflektiert zu werden:

²³⁹ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 109.

²⁴⁰ Vgl. Evans, Peter William, “All that Almodóvar Allows”, in: *Hispanic Research Journal* 14, 6/2013, S. 477f.

²⁴¹ Evans, “All that Almodóvar Allows”, S. 478.

²⁴² Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 110f.

²⁴³ *A Single Man*, R.: Tom Ford, DVD-Video, Universum Film 2010 (Orig. *A Single Man*, US 2009).

²⁴⁴ Gasperi, Walter, “A Single Man”, in: *Ray Filmmagazin*, 5, <https://ray-magazin.at/a-single-man/> 2012, 30.11.2019.

das plötzliche Aufleuchten der Farben und der Einsatz von Zeitlupentechnik, Filmmusik sowie Groß- und Detailaufnahmen vermitteln das subjektive Erleben der Figur (Abb. 8).²⁴⁵ Hermann Kappelhoff beschreibt in seiner Betrachtung eines Melodramas der 30er Jahre eine vergleichbare Art der hyperbolischen Darstellungsstruktur, in der die „Binnenperspektive der Figur mit der Wahrnehmung des Zuschauers fusioniert“.²⁴⁶ Wie in dem bei Kappelhoff erläuterten Film, gehen auch Fords Bilder in diesen Momenten explizit von einer objektiven Darstellung ab, „löschen [...] die realistischen Relationen des Handlungsraums auf [sic] und lassen an dessen Stelle den Raum eines Empfindens entstehen, der keine Grenze mehr findet und über die Figur selbst hinauswächst“.²⁴⁷ Diese unmittelbare Artikulation eines Ich-Empfindens, von Bewusstseins- und Empfindungszuständen der Figur, wird laut Kappelhoff auch als „mindscreen“ bezeichnet.²⁴⁸ Laut Walter Gasperi wandelt der Film „hart an der Grenze zur stylischen Werbeästhetik – überschreitet diese aber nie, da die Form immer mit dem Inhalt korrespondiert“²⁴⁹. Den Diskurs der Homosexualität und wie er in den USA der 1960er Jahre verhandelt wurde, „thematisiert Ford nur am Rande, im Zentrum steht vielmehr die [...] Beschwörung des grenzenlosen Schmerzes, den der Verlust eines geliebten Menschen bringt und des tiefen Gefühls von Einsamkeit, das daraus resultiert.“²⁵⁰

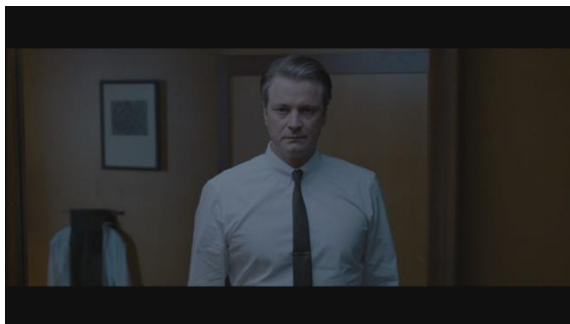


Abb. 7: *A Single Man*, 0h04'22".

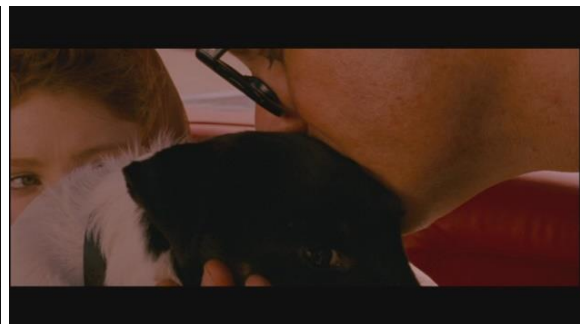


Abb. 8: *A Single Man*, 0h41'46".

4.4.5. Jonathan Demmes *Philadelphia*

Während Homosexualität schon immer einen Teil des Hollywoodkinos darstellte, wurde sie in den meisten Fällen als lächerlich, bemitleidenswertes oder bedrohlich inszeniert. Erst

²⁴⁵ Vgl. Gasperi, "A Single Man".

²⁴⁶ Vgl. Kappelhoff, *Matrix der Gefühle*, S. 49.

²⁴⁷ Vgl. Kappelhoff, *Matrix der Gefühle*, S. 45.

²⁴⁸ Vgl. Kappelhoff, *Matrix der Gefühle*, S. 49.

²⁴⁹ Gasperi, "A Single Man".

²⁵⁰ Gasperi, "A Single Man".

in den letzten Jahrzehnten wurden homosexuelle Themen ernsthaft im Mainstreamkino behandelt.²⁵¹ Jonathan Demmes oscarprämierter Film *Philadelphia*²⁵² war die erste große Hollywoodproduktion, die sich kritisch mit dem gesellschaftlichen Umgang mit Aids in den USA auseinandersetzte.²⁵³ Der Film erzählt die Geschichte des erkrankten Anwalts Andrew und seinem Kampf um Toleranz und Gleichbehandlung. An diesem Film zeigt sich laut Williams exemplarisch folgende Eigenschaft des Melodramas:

“Part of the excitement of the form is the genuine turmoil and timeliness of the issues it takes up and the popular debate it can generate when it dramatizes a new controversy or issue. [...] Such was the case more recently as homophobia [...] came on the scene.”²⁵⁴

Claudia Liebrand zeigt auf, wie sich *Philadelphia* auf die Genrekonventionen des Melodramas bezieht und sie dabei umschreibt. Einerseits betrachtet sie den Film mit Rückgriff auf Nowell-Smiths Exzess-Modell und damit einer Auffassung des Genres, „dessen Protagonisten an ihren psychischen, an ihren sexuellen, an ihren gesellschaftlichen Rahmenbedingungen verzweifeln“ und das „einen ‚Überschuss‘ an Emotionen“ produziert.²⁵⁵ Diese unaussprechbaren emotionalen Energien, die infolge „ideologischer, gesellschaftlicher oder familiärer Repression“ entstehen, kehren in Form von Symptomen auf die Ebene von *Mise-en-Scène* und Filmmusik zurück.²⁵⁶ Dabei schreibt der Film das weiblich konnotierte Genre in ein männliches, genauer „schwules“ Melodrama um, denn er setzt einen homosexuellen Protagonisten in sein Zentrum, „who is trying to deal with emotional, social, and psychological problems that are specifically connected to the fact that he is a homosexual“.²⁵⁷ Die melodramatische Sprachlosigkeit wird etwa dann demonstriert, wenn der Protagonist mit fortschreitendem gesundheitlichem Verfall seine Eloquenz verliert und immer stummer wird.²⁵⁸ Trotz des Plädoyers für Akzeptanz bemängelt Liebrand die mangelnde Visualisierung der homosexuellen Liebesbeziehung des Protagonisten, welche nicht nur die Erotik, sondern auch die „Banalität des Alltäglichen

²⁵¹ Vgl. Davies, *Out at the Movies*, S. 13f.

²⁵² *Philadelphia*, R.: Jonathan Demme, US 1993.

²⁵³ Vgl. Benschhoff/Griffin (Hg.), *Queer Cinema*, S. 13.

²⁵⁴ Williams, „Melodrama Revised“, S. 53.

²⁵⁵ Liebrand, Claudia, „Melodrama goes gay. Jonathan Demmes PHILADELPHIA“, in: *Hollywood Hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film*, hrsg. v. Claudia Liebrand/Ines Steiner, Marburg: Schüren 2004, S. 179.

²⁵⁶ Vgl. Liebrand, „Melodrama goes gay“, S. 174.

²⁵⁷ Vgl. Liebrand, „Melodrama goes gay“, S. 176.

²⁵⁸ Vgl. Liebrand, „Melodrama goes gay“, S. 180.

und Gelebten²⁵⁹ betrifft.²⁶⁰ In der öffentlichen Auseinandersetzung wurde zudem kritisiert, dass der Film Stereotype bekräftige und sich aufgrund der Fehlerlosigkeit seiner Hauptfigur von der Realität entferne.²⁶¹

4.4.6. Ang Lees *Brokeback Mountain*

Ein monumentaler Meilenstein des Queer Cinema und weltweit erfolgreicher Mainstreamfilm ist Ang Lees *Brokeback Mountain*^{262, 263}. Der mit mehreren Oscars ausgezeichnete Film porträtiert die Liebe zweier Cowboys, die sie aufgrund familiärer Verpflichtungen, aber vor allem wegen gesellschaftlicher Vorurteile und der Gefahr homophober Gewalt über zwei Jahrzehnte hinweg geheimhalten. Die Gefühle der eher wortkargen Figuren werden vornehmlich über die Landschaftsbilder vermittelt; die Natur, wie zum Beispiel auch die Wetterextreme, übernimmt hier die „Sprache der Emotionen“^{264, 265}. Da sie frei ist von sozialer Kontrolle, ist sie auch der einzige Ort, an dem die Protagonisten ihre unterdrückten Wünsche kurzweilig ausleben können.²⁶⁶

4.4.7. Fazit

An diesen Vertretern des Queer Cinema zeigt sich das von Elsaesser betonte Potenzial des Melodramas, durch seine „Rhetorik des Exzesses“²⁶⁷ gesellschaftliche Widersprüche bloßzulegen und damit „zunehmend auch als angemessene Ausdrucksweise von Minoritäten“ zu dienen, „die vom System unterdrückt oder marginalisiert“²⁶⁸ werden.²⁶⁹ Zudem demonstrieren sie, dass das Melodrama auch abseits des Hollywoodkinos der 1950er Jahre existiert. Dabei entfachen sie immer wieder aufs Neue das akademische

²⁵⁹ Liebrand, „Melodrama goes gay“, S. 186.

²⁶⁰ Vgl. Liebrand, „Melodrama goes gay“, S. 183f., 186.

²⁶¹ Vgl. Davies, *Out at the Movies*, S. 136.

²⁶² *Brokeback Mountain*, R.: Ang Lee, US 2005.

²⁶³ Vgl. Davies, *Out at the Movies*, S. 15.

²⁶⁴ Frölich, Margrit, „Eine Liebe, die nie altern wird. Ang Lees BROKEBACK MOUNTAIN“, in: *Das Gefühl der Gefühle. Zum Kinomelodram*, hrsg. v. Margrit Frölich/Klaus Gronenborn/Karsten Visarius, Marburg: Schüren 2008, S. 188.

²⁶⁵ Vgl. Frölich, „Eine Liebe, die nie altern wird“, S. 188f.

²⁶⁶ Vgl. Frölich, „Eine Liebe, die nie altern wird“, S. 189.

²⁶⁷ Elsaesser, „Melodrama: Genre, Gefühl oder Weltanschauung?“, S. 14.

²⁶⁸ Elsaesser, „Melodrama: Genre, Gefühl oder Weltanschauung?“, S. 14.

²⁶⁹ Vgl. Elsaesser, „Melodrama: Genre, Gefühl oder Weltanschauung?“, S. 14, 24.

Interesse an diesem Genre und führen zu einer ständigen Aktualisierung dessen, was es sein kann.²⁷⁰

²⁷⁰ Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 77, 111.

5. Kontext der Analyse

Im Folgenden werden die drei in der Einleitung vorgestellten Filme von Xavier Dolan dahingehend analysiert, wie sich melodramatische Themen und Techniken in ihnen widerspiegeln. Die Herausarbeitung von Dolans melodramatischen Strategien stützt sich auf prägnante Beispiele der *Mise-en-Scène* und erhebt keinen Anspruch auf eine erschöpfende Untersuchung der Filme.

Wie in der Einleitung bereits angesprochen, betrifft die *Mise-en-Scène* die Elemente des Filmbilds sowie deren Organisation. Neben Beleuchtung, Setting und Ausstattung sowie den Schauspieler*innen selbst, spielt auch der Umgang mit der Kamera und dessen Einfluss auf die Bildkomposition hier eine zentrale Rolle.²⁷¹ Dabei wirken die einzelnen Aspekte meistens zusammen und können daher nicht immer getrennt voneinander beschrieben und erklärt werden. Diesbezüglich schreibt Gibbs: „It is not, ultimately, the individual elements of *mise-en-scène* that are significant, rather the relationship between elements, their interaction within a shot and across the narrative.“²⁷²

Da Xavier Dolan nicht nur als Regisseur, sondern als Drehbuchautor und teilweise auch als Produzent, Cutter, Kostümdesigner und Schauspieler agiert – und so „die ästhetischen und materiellen Produktionsmittel des Films“ weitgehend zentral organisiert – kann er als Autorenfilmer verstanden werden.²⁷³ Anders als in der klassischen Periode des Hollywoodfilms, in der Regisseur*innen im ungünstigsten Fall keine Kontrolle über bestimmte Bereiche der Filmproduktion (wie beispielsweise Sound oder Schnitt) hatten, hat Dolan einen maßgeblichen Einfluss auf die Gestaltung des Films. Folgt man nun Robin Woods früher Definition der *Mise-en-Scène*, können die Elemente des Soundtracks und der Montage in die Betrachtung integriert werden.²⁷⁴ Im Hinblick auf den Produktionskontext von Dolans Filmen sollte schließlich auch erwähnt werden, dass sie, wie bereits bei Fassbinder, Haynes oder Almodovar, nicht jenen strengen gesellschaftlichen Moralcodes und damit der Zensur unterlagen, mit denen sich die Regisseure des Hollywood-Familienmelodrams konfrontiert sahen.

²⁷¹ Vgl. Gibbs, *Mise-en-Scène*, S. 5.

²⁷² Gibbs, *Mise-en-Scène*, S. 41.

²⁷³ Vgl. Heiß, *Erzähltheorie des Films*, S. 202.

²⁷⁴ Vgl. Gibbs, *Mise-en-Scène*, S. 64f.

6. *J'ai tué ma mère*

6.1. Inhalt und Ausgangssituation

Xavier Dolans Debütfilm *J'ai tué ma mère* aus dem Jahr 2009 behandelt die Beziehung zwischen dem 16-jährigen Hubert und seiner alleinerziehenden Mutter Chantal. Ihr gemeinsamer Alltag wird von lautstarken Streitgesprächen und nur kurzfristig anhaltenden Versöhnungen bestimmt. Im Verlauf des Films entwickelt Hubert ein freundschaftliches Verhältnis zu einer Lehrerin aus seiner Schule. Eine weitere wichtige Person in Huberts Leben ist sein fester Freund Antonin, den er seiner Mutter ebenso wie seine Homosexualität verschweigt. Hubert plant, sich heimlich mit Antonin eine Wohnung zu nehmen, doch Chantal erlaubt nicht, dass er auszieht. Hubert läuft von Zuhause weg, woraufhin seine Eltern ihn ohne sein Einverständnis an einem Internat auf dem Land anmelden, aus welchem er jedoch ebenfalls flieht, als die Situation an einem Wochenende eskaliert. Der Film endet mit einer scheinbaren Versöhnung zwischen Hubert und Chantal.

Das Thema des Films wird gleich zu Beginn durch die Einblendung eines Zitats des französischen Schriftstellers Guy de Maupassant eingeführt: „Man liebt seine Mutter beinahe unbewusst und wie tief diese Liebe in einem gewurzelt hat, fühlt man erst bei der letzten Trennung.“²⁷⁵ Bereits in der ersten Szene spricht Hubert, dessen Perspektive den Film bestimmt, über seine Mutter und darüber, dass sie sich voneinander entfremdet haben. Wie die Konflikte zwischen den beiden sowie ihre Emotionen über verschiedene Elemente der Mise-en-Scène vermittelt werden, soll im Folgenden veranschaulicht werden.

6.2. Kamera und Bildkomposition

Diese soeben erwähnte erste Szene ist bereits durch einen besonderen Umgang mit der Kamera gekennzeichnet. Während Hubert über die schwierige Beziehung zu seiner Mutter spricht, setzen schwarzweiße Detail- und Großaufnahmen entweder sein ganzes Gesicht oder nur seine Augen sowie seine nervösen Finger in Szene.²⁷⁶ Diese Gestaltung kehrt in Form kurzer Ausschnitte im Verlauf des Films mehrfach wieder. Später ist dann auch zu

²⁷⁵ *I Killed My Mother*, 0h00'03" (Orig. „On aime sa mère presque sans le savoir, [...] et on ne s'aperçoit de toute la profondeur des racines de cet amour qu'au moment de la séparation dernière.“, in: de Maupassant, Guy, *Fort comme la mort*, 1889 (E-Book), <http://www.leboucher.com/pdf/maupassant/fortmort.pdf>, 30.11.2019.)

²⁷⁶ Vgl. *I Killed My Mother*, 0h00'05"-0h00'36".

sehen, dass es sich dabei um Videos handelt, die Hubert selbst mit seiner Kamera aufnimmt und die als eine Art Tagebuch dienen, in dem er seine Gefühle und Gedanken ausdrückt. Die Tatsache, dass er sich dabei zeitweise auch mit nacktem Oberkörper filmt, sowie die extreme Nähe der Kamera zur Figur betonen die uneingeschränkte Ehrlichkeit, die er seiner Mutter so nicht entgegenbringt. Dies wird auch durch die Einbettung der schwarzweißen Bilder in den sonst farbigen Film unterstrichen, denn die beiden Ebenen schließen sich „grundsätzlich [...] gegenseitig aus, bilden Welten für sich, aufeinander bezogen, ineinander verschränkt, aber deutlich unterscheidbar“.²⁷⁷ Der Wechsel der Farbmodi erzeugt auch im technischen Sinne den Eindruck von Authentizität. Wie Marschall schreibt, wird der Schwarzweißfilm mit „dokumentarischer Wirklichkeitsabbildung“ assoziiert, sodass schwarzweiße Bilder oft als realistischer und authentischer wahrgenommen werden als farbige Bilder.²⁷⁸

Wie schwer sich Huberts und Chantals gemeinsames alltägliches Zusammenleben gestaltet, wird anhand der regelmäßigen Auseinandersetzungen vermittelt, in denen sie das Verhalten der jeweils anderen Figur kritisieren, sich gegenseitig Vorwürfe machen und die Schuld für ihr schlechtes Verhältnis zuschieben. Auf diese Weise wird nicht nur ihre Beziehung, sondern auch der Film von ständigen Stimmungsschwankungen geprägt. Die dabei stets drohende Gefahr, dass die Gefühle wieder überkochen und es zum nächsten Streit kommen könnte, erzeugt eine Atmosphäre der Anspannung. Diese wird bereits in der ersten gemeinsamen Szene, in der Hubert und Chantal am Frühstückstisch sitzen, illustriert. In Zeitlupe und Detailaufnahmen sind sowohl Huberts entnervter Blick als auch Chantals kauender, mit Frischkäse beschmierter Mund zu sehen (Abb. 9). Erst im Anschluss werden sie gemeinsam in einer Nahaufnahme gezeigt.²⁷⁹ Der Einsatz der Zeitlupe dient im Film einerseits dazu, rasche Details aus dem Bewegungsablauf heraus zu präparieren.²⁸⁰ Andererseits simuliert sie aufgrund ihres Abgehens von einer „objektiven“ Beobachterposition die subjektive Wahrnehmung einer Figur.²⁸¹ Auch Detailaufnahmen werden in der Regel dazu genutzt, Objekte oder Teile des Gesichts zu zeigen, deren Bedeutung besonders hervorgehoben werden sollen.²⁸² Hier vermitteln sie Huberts

²⁷⁷ Marschall, Susanne, *Farbe im Kino*, Marburg: Schüren ²2009, S. 384.

²⁷⁸ Vgl. Marschall, *Farbe im Kino*, S. 387.

²⁷⁹ Vgl. *I Killed My Mother*, 0h00'46"-0h01'53".

²⁸⁰ Vgl. Heiß, *Erzähltheorie des Films*, S. 82.

²⁸¹ Vgl. Heiß, *Erzähltheorie des Films*, S. 60.

²⁸² Vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 198.

Blickrichtung sowie sein Erleben der Situation. Auf diese Weise gelingt es dem Film, die Zuschauer*innen bereits in diesen ersten paar Einstellungen ohne Worte in Huberts Perspektive zu versetzen sowie seine Reaktion – das Zucken und entnervte Verdrehen seiner Augen – einzufangen. Die beschwingte und dadurch kontrastierend wirkende Filmmusik verstärkt dabei den Eindruck der Anspannung, die unter der Oberfläche brodelt. An einem späteren Punkt des Films wird Hubert seiner Mutter an den Kopf werfen, wie sehr er ihre Art zu Essen hasst.



Abb. 9: *I Killed My Mother*, 0h00'58"-0h01'02".

Die bisher beschriebenen Detail- und Großaufnahmen gehören zu den wenigen Ausnahmen des Films. Wie im Melodrama üblich werden die Figuren zumeist aus größerer Entfernung gefilmt. Am deutlichsten wird diese Distanz beim Einsatz von Totalen. So etwa am Ende der nächsten Szene des Films, in der auch gleich die erste lautstarke Auseinandersetzung der beiden Figuren folgt. Während der Autofahrt zu Huberts Schule streiten sie sich über Chantals Angewohnheiten und Huberts Einstellung. Verärgert wirft sie ihn an einer Unterführung aus dem Auto, sodass er den Rest des Schulwegs zu Fuß gehen muss. Die Kamera verharrt dabei einige Meter entfernt, sodass nur noch in einer Totalen zu sehen ist, wie Hubert sich auf den Weg macht und aus dem Bild verschwindet (Abb. 10).²⁸³ Wie in Kapitel 3.7 beschrieben, werden im Melodrama durch solch sichtbare Distanzen emotionale Gehalte verbildlicht. Hier lässt sie Huberts Figur klein und verloren wirken und verweist so - besonders im Anschluss an diesen Streit - auf die Entfremdung zwischen den Figuren. Die anschließende Einblendung des Filmtitels spiegelt diese Grundstimmung wider und nimmt eine der nächsten Szenen vorweg: im Unterricht soll Hubert Informationen über seine Eltern aufschreiben. Um dem zu entgehen, erklärt er seiner Lehrerin Julie, dass er seinen Vater kaum kenne und dass seine Mutter tot sei.²⁸⁴ Diese

²⁸³ Vgl. *I Killed My Mother*, 0h01'53"-0h04'37".

²⁸⁴ Vgl. *I Killed My Mother*, 0h05'17"-0h06'35".

metaphorische Ermordung Chantals verweist ebenso auf die große emotionale Kluft zwischen den Figuren. Der Einsatz von Totalen kehrt im Verlauf des Films an weiteren konfliktreichen oder emotionsbeladenen Momenten wieder.



Abb. 10: *I Killed My Mother*, 0h04'31".

Die Positionierung der Kamera entscheidet in diesen Szenen auch über den Zugang des Publikums zu den Figuren. Während die Zuschauer*innen durch Nah-, Groß- oder Detailaufnahmen emotional in das Geschehen eingebunden werden, nehmen sie hier eine distanzierte Beobachterposition ein.²⁸⁵ Ein solcher Effekt wird auch mehrfach im Haus der beiden Figuren eingesetzt. So etwa im Wohnzimmer, in dem Chantal in einer Szene aus extremer Aufsicht gefilmt und dabei am unteren Rand des Bildes positioniert wird (Abb. 11). Während sie am Computer spielt, gleichzeitig fernsieht und dabei über ihre Sendung lacht und mit sich selbst redet, versucht der gerade nach Hause gekommene Hubert, ihre Aufmerksamkeit zu erlangen. Obwohl sie lieber weiter fernsehen möchte, erläutert er ihr, dass es das beste für alle wäre, wenn er in eine eigene Wohnung ziehen würde. Während des Gesprächs wechselt die Kamera zwischen Nahaufnahmen der beiden und jener aufsichtigen Perspektive, die den Eindruck erzeugt, als würden die Zuschauer*innen die Figuren von der Treppe aus beobachten. Als Chantal seinem Vorschlag zusagt, überschüttet er sie mit Liebesbekundungen und läuft euphorisch die Treppe zu seinem Zimmer hinauf.²⁸⁶

²⁸⁵ Vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 207.

²⁸⁶ Vgl. *I Killed My Mother*, 0h19'53"-0h21'47".

Diese positive Stimmung wird in einer der nächsten Szenen gleich wieder negiert. Hier wird Chantal erneut beim Fernsehen gezeigt, diesmal in einer Halbtotale, in der wieder viel Raum über ihr zu sehen ist. Als Hubert nach Hause kommt, will sie auch jetzt lieber weiter fernsehen. Er berichtet ihr trotzdem von einer Wohnung, die er ohne ihr Wissen mit Antonin beziehen möchte und bereits besichtigt hat. Chantal hat ihre Meinung jedoch zwischenzeitlich geändert – Hubert sei zu jung, um ausziehen und könne sich nicht um einen eigenen Haushalt kümmern. Daraufhin schreit er sie wütend an, kippt ihre Flips auf den Boden und rennt mit einem „Fick Dich“ die Treppe hinauf, um schließlich seine Zimmertür hinter sich zuzuschlagen.²⁸⁷ Wie im Melodrama typisch dient die Position der Kamera in solchen Szenen nicht der Etablierung der Innenräume, sondern erzeugt vielmehr eine Welt, in der die Figuren verloren wirken. So spiegeln die optischen Qualitäten auch in diesen Szenen das emotionale Muster wider: die Aufsicht auf Chantal sowie die Halbtotale lassen sie klein und einsam erscheinen. Dementsprechend könnte ihr Auszugsverbot trotz ihres oberflächlichen Desinteresses auf eine unbewusste Angst davor verweisen, Hubert zu verlieren. In diesen Szenen demonstriert Dolan zudem das bei Elsaesser beschriebene melodramatische Prinzip der dramatischen Diskontinuität, also das „Verfahren, die Gefühle aufwallen und dann plötzlich mit einem Schlag abfallen zu lassen“, welches häufig durch das Motiv der Treppe räumlich dargestellt wird.²⁸⁸ Huberts abgestürztem emotionalen Zustand wird in einer kurz darauffolgenden Einstellung ebenfalls visuell Ausdruck verliehen: in die rechte untere Ecke des Bildrands gedrängt, wirkt auch er allein und isoliert.²⁸⁹ Diese Gestaltung kehrt etwas später verstärkt durch eine aufsichtige Perspektive wieder und spiegelt dabei visuell die vorherige Sicht auf Chantal wider (Abb. 12). Wie Gibbs beschreibt, können solche Ähnlichkeiten in der *Mise-en-Scène* die scheinbare Gegensätzlichkeit zwischen Figuren untergraben: „such structures can [...] be used to establish forms of dramatic irony [...] the ‘formal pattern’ [...] provides a perception which is available only to the audience“^{290 291}.

²⁸⁷ Vgl. *I Killed My Mother*, 0h22'51"-0h24'27".

²⁸⁸ Vgl. Elsaesser, "Tales of Sound and Fury", S. 117.

²⁸⁹ Vgl. *I Killed My Mother*, 0h24'33".

²⁹⁰ Gibbs, *Mise-en-Scène*, S. 51.

²⁹¹ Vgl. Gibbs, *Mise-en-Scène*, S. 48, 51.



Abb. 11: *I Killed My Mother*, 0h20'08".

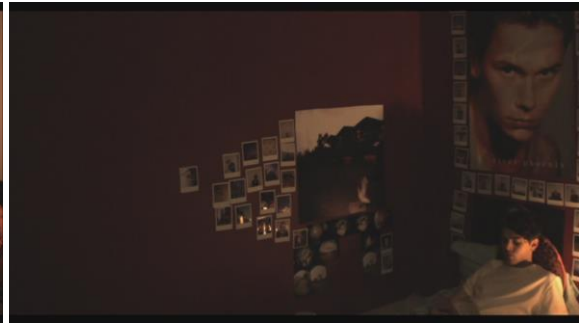


Abb. 12: *I Killed My Mother*, 0h36'06".

Wie bisher gezeigt, spielt die spezifische Positionierung von Kamera und Figuren in der Gestaltung der Bildkomposition und damit in der Bedeutungsvermittlung des Melodramas eine zentrale Rolle. Die Bildgestaltung kann grundsätzlich in zwei Kategorien unterteilt werden: „Erscheint das Filmbild in allen Aspekten bewusst gestaltet und gibt es einen klar definierbaren Inhalt wieder“, handelt es sich um die geschlossene Form der *Mise-en-Scène* - dem vorherrschenden Paradigma im klassischen Hollywoodstil.²⁹² Im Gegensatz zur offenen Form, die eher eine realistische Bildkomposition im Sinne eines Ausschnitts der vorgefundenen Wirklichkeit darstellt, wird bei der geschlossenen Form nichts dem Zufall überlassen. Ein Musterbeispiel stellen etwa „tableauartigen Arrangements“ dar, die „die Bilderwelt des 18. Jahrhunderts“ rekonstruieren, „in ihrem Aufbau an Gemälde“ angelehnt sind und diese teilweise sogar direkt zitieren.²⁹³ Bereits in Kapitel 3.4 wurde die Verbindung zwischen dem melodramatischen Stil und den Merkmalen der barocken Malerei aufgezeigt. Diese zeigt sich in *J'ai tué ma mère* vor allem durch das Filmen der Figuren in symmetrischen Bildern. Ein solches ist zu sehen, wenn Hubert und Antonin im Kunstunterricht gezeigt werden.²⁹⁴ Dabei wird eine visuelle Balance erzeugt, die laut Elsaesser im Melodrama ebenfalls Aufschluss über die emotionalen Zustände der Figuren geben kann.²⁹⁵ So spiegelt die symmetrische Anordnung der Figuren ihre harmonische Beziehung wider. Diese ist besonders in jenen Szenen zu sehen, in denen Hubert nach der Schule mit zu Antonin nach Hause geht. Die dort herrschende friedliche Stimmung, die auch durch Antonins aufgeschlossene Mutter Hélène gefördert wird, erfährt einen emotionalen Temperaturabsturz, wenn in einer anschließenden Szene Hubert und Chantal beim Abendessen zu sehen sind. Der Stimmungswechsel wird auch auf die Bildebene

²⁹² Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S. 47.

²⁹³ Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S. 48.

²⁹⁴ Vgl. *I Killed My Mother*, 0h04'40"-0h05'16".

²⁹⁵ Vgl. Elsaesser, "Tales of Sound and Fury", S. 114.

übersetzt, sobald die beiden erneut zu streiten beginnen. Als gebe es im gleichen Bild nicht mehr genügend Platz für die Figuren und ihre Emotionen, wird die Naheinstellung, wie sie auch beim Frühstück gezeigt wurde, in einem Schuss-Gegen-Schuss-Verfahren aufgelöst (Abb, 13). Obwohl die Figuren direkt nebeneinandersitzen, erzeugt diese Fragmentierung den Eindruck von Distanz zwischen ihnen. Zudem scheinen Chantal und Hubert in diesen einzelnen Einstellungen an den Rand des Bildes gedrängt. Dieses Framing betont einerseits die emotionale Kluft zwischen den Figuren, andererseits verweist das visuelle Ungleichgewicht innerhalb der Bilder darauf, dass den Figuren ohne die jeweils andere Figur etwas fehlt. Als in die Nahaufnahme zurückgeschnitten wird, steht Hubert schließlich auf, sodass die Einheit erneut aufgebrochen wird.²⁹⁶ Demgegenüber sind die beiden in einer späteren Szene, in der Hubert sich versöhnlich gegenüber seiner Mutter zeigt, in einer symmetrischen Nahaufnahme zu sehen, die ihre – vorübergehende – Harmonie visualisiert.²⁹⁷



Abb. 13: *I Killed My Mother*, 0h08'21"-0h08'35".

Ein weiteres Beispiel für die sichtbare Störung der visuellen Balance, die auf eine Atmosphäre des Ungleichgewichts und so auf das Verhältnis der Figuren zueinander verweist, ist in einer Szene mit Huberts Lehrerin Julie zu sehen. Bei dieser verbringt er jene Nacht, in der er von Zuhause ausreißt und verkündet, dass er eine Weile nicht mehr zu seiner Mutter zurückkommen wird. Am nächsten Morgen ist er zuerst allein in einer asymmetrischen Nahaufnahme zu sehen, bis sich Julie neben ihn setzt und damit die Leerstelle im Bild schließt (Abb. 14). Im Gespräch wendet Hubert schließlich sein Gesicht von ihr ab und fragt, warum er nicht so wie die anderen sein könne. Er sei wohl nicht dazu geschaffen, eine Mutter zu haben. Daraufhin wendet Julie ein, dass seine Mutter vielleicht

²⁹⁶ Vgl. *I Killed My Mother*, 0h06'39"-0h09'43".

²⁹⁷ Vgl. *I Killed My Mother*, 0h28'22".

nicht dazu geschaffen sei, einen Sohn zu haben.²⁹⁸ Die visuelle Gestaltung dieser Szene unterstreicht den Eindruck, dass Julie mittlerweile eine Art Ersatzmutter für Hubert darstellt. Tatsächlich kümmert sie sich im Verlauf des Films immer wieder um Hubert, wenn es ihm schlecht geht, obwohl es ihre Position als Lehrerin gefährdet. Um sein schriftstellerisches Talent zu fördern, meldet sie ihn später sogar bei einem Wettbewerb an. Als sie ihm begeistert davon erzählt, sind die beiden erneut in einer symmetrischen Nahaufnahme auf der Couch sitzend zu sehen. Doch die Figuren teilen nicht nur das Interesse für Literatur, sondern auch die familiäre Erfahrung: in einer Szene erzählt Julie, dass sie seit zehn Jahren keinen Kontakt mehr zu ihrem Vater hat.



Abb. 14: *I Killed My Mother*, 0h46'37"-0h47'26".

Die Strategie der visuellen Fragmentierung ist in der einzigen Szene mit Huberts Vater zu sehen. Wie im Melodrama typisch zeichnet sich seine Figur vor allem durch Abwesenheit aus. Nach Huberts Fortlaufen von Zuhause lädt sein Vater ihn zu sich ein – jedoch nur, um ihn wieder mit seiner Mutter zusammenzubringen. Huberts Vorfreude auf den gemeinsamen Abend verfliegt innerhalb eines Augenblicks, als er Chantal sieht. Hubert wirft seinem Vater dieses Hintergehen vor, da er sich ja sonst auch nicht für sein Leben interessiere und nie Zeit für ihn habe. Bei diesem Gespräch sind die drei nie in einem Frame zu sehen, was die emotionale Zersplitterung der Familie verbildlicht. Wütend muss Hubert erfahren, dass seine Eltern ihn ohne seine Zustimmung auf einem Internat auf dem Land angemeldet haben. Während dieser Auseinandersetzung ist er vor einer leuchtend roten Wand zu sehen, deren Farbe als unter anderem als „Symbol [...] für die Aggression“²⁹⁹ und damit für Huberts emotionalen Zustand gesehen werden kann.³⁰⁰

²⁹⁸ Vgl. *I Killed My Mother*, 0h46'37"-0h47'55".

²⁹⁹ Marschall, *Farbe im Kino*, S. 51.

³⁰⁰ Vgl. *I Killed My Mother*, 0h49'46"-0h53'19".

Wenn Hubert später in der Bibliothek eben jenes Internats gezeigt wird, ist er erneut in einer asymmetrischen Komposition zu sehen, die auf seine Isolation und Außenseiterposition verweist. Dieser Eindruck wird verdeutlicht, wenn er von einem vorbeigehenden Schüler absichtlich angerempelt wird.³⁰¹ Dieser und ein weiterer Schüler beschimpfen Hubert in einer späteren Szene als „dreckige Schwuchtel“ und prügeln auf ihn ein. Vor Schmerzen verkrümmt schleppt sich Hubert zurück in sein Zimmer, wo er auf dem Bett sitzend gezeigt wird – erneut am Rand des Bildes positioniert.³⁰²

Eine weitere visuelle Strategie Dolans besteht darin, Figuren von hinten zu filmen. Sie kommt in *J'ai tué me mère* mehrfach zur Anwendung. So etwa, wenn Chantal mit einer Freundin ein Sonnenstudio besucht, wo sie auf Antonins Mutter trifft. Diese erzählt enthusiastisch von der Beziehung ihrer beiden Söhne, es wird jedoch schnell klar, dass Chantal nichts davon wusste. Sprachlos und scheinbar von diesen Neuigkeiten betäubt, reagiert sie zunächst nicht auf das Aufrufen ihres Namens durch die Mitarbeiterin. In ihrer Kabine ist Chantal dann zuerst von hinten zu sehen; scheinbar in Gedanken versunken nimmt sie sich die Ohringe ab. Erst danach zeigt eine Großaufnahme ihr starres und fassungsloses Gesicht. Im anschließend gezeigten Gespräch mit ihrer Freundin wird klar, dass Chantal noch nicht einmal wusste, dass Hubert homosexuell ist. Auch sie beklagt hier, dass sich die beiden nicht mehr so nahe stehen wie früher.³⁰³

Ein weiteres Beispiel ist in der oben bereits beschriebenen Szene bei Huberts Vater zu sehen. Als Hubert realisiert, dass er nichts gegen den Willen seiner Erziehungsberechtigten ausrichten kann, wendet er sich nur noch kommentarlos von ihnen und damit den Zuschauer*innen ab und vergräbt sein Gesicht in den Händen – ein Signal dafür, dass er dieses Gefühl der Resignation verbergen will. In diesen beiden Szenen wird den Zuschauer*innen der Zugang zur Mimik der Figuren und damit der unmittelbarsten Projektionsfläche ihrer Emotionen versperrt. Jedoch verbildlicht gerade diese Distanzierung zwischen den Zuschauer*innen, die hier erneut in eine Beobachterposition versetzt werden, und den Figuren deren Isolation und die Entfremdung von ihrer Umgebung.

Dies wird auch in einer Szene im Internat verdeutlicht: in einem der Klassenräume wird Hubert ebenfalls von hinten gefilmt, dabei folgt die Kamera in einiger Entfernung seinen

³⁰¹ Vgl. *I Killed My Mother*, 1h04'37"-1h04'56".

³⁰² Vgl. *I Killed My Mother*, 1h21'59"-1h23'45".

³⁰³ Vgl. *I Killed My Mother*, 0h32'48"-0h36'05".

Schritten durch den Raum – als würde sie in diesem Moment die Perspektive eines anderen Schülers beziehungsweise einer anderen Schülerin repräsentieren.³⁰⁴ Auf diese Weise wird auch seinem oben bereits angesprochenen Außenseiterstatus im Internat Ausdruck verliehen.

6.3. Schauspiel

Die Expressivität des melodramatischen Schauspiels, das sich eher auf Körpersprache und Mimik als auf gesprochenen Dialog beruft, konnte etwa bereits anhand der Detailaufnahmen von Huberts Augen zu Beginn des Films demonstriert werden. Die dabei spürbare, ständig herrschende Anspannung entlädt sich in Huberts und Chantals regelmäßigen hysterischen Ausbrüchen. Da sich diese Auseinandersetzungen häufig an Kleinigkeiten entzünden, können ihre Gefühlsausbrüche übertrieben und unangemessen wirken. So etwa auch Chantals „sozialer Fauxpas“³⁰⁵ in Huberts Schule, als sie unerwartet in sein Klassenzimmer stürmt und ihn bloßstellt, indem sie lautstark fragt „Sehe ich etwa aus als wäre ich tot?“. Als sie nach der Stunde mit ihm reden will, läuft Hubert vor ihr weg und signalisiert damit seine Gesprächsverweigerung. Dabei ist erneut jenes Musikstück zu hören, das schon in der ersten Frühstücksszene eingesetzt wurde. Auch hier steht dessen beschwingte Melodie in Kontrast zu dem eigentlich ernsten emotionalen Gehalt der Situation. Um Chantal zu entkommen, stößt Hubert sie schließlich zu Boden.³⁰⁶ In dieser Szene deutet sich jene melodramatische Entfremdung zwischen den Figuren an, der besonders dann Ausdruck verliehen wird, wenn die psychische Gewalt, die sie sich jeden Tag gegenseitig antun, in physische Gewalt umschlägt. Dies geschieht bei einem weiteren Streit im Auto, nachdem Chantal Hubert erneut in der Öffentlichkeit (diesmal in einer Videothek) bloßgestellt hat. Während sie durcheinanderreden und schreien, ballt Hubert vor lauter Wut seine Faust. Als er sagt, Chantal sei genauso verrückt wie ihre Mutter, gibt sie ihm eine Ohrfeige, woraufhin ein Moment der Stille einsetzt. Am Haus angekommen, gelingt es Hubert nicht, seine Beifahrertür zu öffnen, sodass er über die am Steuer sitzende Chantal klettern muss, um aus dem Auto zu gelangen.³⁰⁷ Diese Situation visualisiert exemplarisch die Klaustrophobie, die das Zusammenleben der beiden Figuren kennzeichnet und durch den abgeschlossenen Raum des Autos mehrfach aufgegriffen wird.

³⁰⁴ Vgl. *I Killed My Mother*, 1h00'53"-1h01'14".

³⁰⁵ Elsaesser, "Tales of Sound and Fury", S. 110.

³⁰⁶ Vgl. *I Killed My Mother*, 0h13'12"-0h15'00".

³⁰⁷ Vgl. *I Killed My Mother*, 0h36'35"-0h41'40".

Auch als Hubert Chantal später wütend damit konfrontiert, dass sie ihn für ein weiteres Schuljahr am Internat angemeldet hat, kommt es zur Eskalation. Hier wird Hubert so wütend, dass er Chantal grob anpackt. Obwohl er sich entschuldigt, schickt sie ihn weg.³⁰⁸ Chantals Angewohnheit, zu summen, wenn ihr – laut Hubert – etwas unangenehm ist, stellt ein Beispiel für die typischen melodramatischen Ticks dar, die als Exzess darauf verweisen, dass „eben nicht alles, was gesagt werden will, auch gesagt werden kann“. Eine weitere alltäglichen Geste, der in diesem Zusammenhang eine erhöhte Bedeutung zukommt, ist zu sehen, wenn sich Hubert während der ersten Auseinandersetzung im Auto seine Kopfhörer ins Ohr steckt, um Musik zu hören. Damit verweigert er auch hier die Konversation, sodass Chantal ihn anstupfen muss, um seine Aufmerksamkeit zu erlangen. In einem späteren Streit hält sich Hubert sogar kurzzeitig die Ohren zu, während Chantal spricht, und demonstriert dabei eine typisch melodramatische Art der überdeutlichen Gestik.³⁰⁹ In Momenten wie diesen - den hysterischen Streitereien, den gewaltsamen Ausbrüchen und der Gesprächsverweigerung - zeigt sich das Versagen der Sprache als Mittel der Kommunikation und als angemessener Ausdruck von Gefühlen. Wie im Theoriekapitel der Arbeit beschrieben wurde, stellen diese Grenzen verbaler Artikulation ein zentrales Merkmal der melodramatischen Ästhetik dar. Auch wenn die beiden Figuren jede Kleinigkeit zum Anlass nehmen, den anderen zu kritisieren und sich dabei „die größten Gemeinheiten ins Gesicht“ sagen, können sie ja doch „nicht miteinander *reden*“³¹⁰ und konstruktiv formulieren, was sie voneinander erwarten. In der zweiten Streitszene im Auto zeigt sich dies besonders: obwohl Hubert sogar einräumt, dass es viel besser wäre, wenn sie sich einmal richtig unterhalten würden, schreien sie sich nur an und reden aneinander vorbei. Ein weiterer hysterischer Ausbruch von Chantal ist zu sehen, wenn sie vom Direktor des Internats einen Anruf mit der Nachricht erhält, dass Hubert weggelaufen sei. Aus einem von Hubert zurückgelassenen Brief geht hervor, dass er zu dem alten Landhaus am Meer gefahren ist, in dem er früher mit seinen Eltern gelebt hat. Dort könne Chantal ihn finden, wenn sie mit ihm reden will. Als der Direktor ihr rät, dass eine männliche Autorität im Haus gut für Hubert sei, verleiht Chantal ihrer Frustration lautstark Ausdruck. Sie kritisiert die Ignoranz und Arroganz des Direktors - er könne gar nicht wissen, was sie für den Unterhalt ihrer Familie opfere und wie es ist, ein Kind allein aufzuziehen. Wutentbrannt

³⁰⁸ Vgl. *I Killed My Mother*, 1h15'06"-1h19'00".

³⁰⁹ Vgl. *I Killed My Mother*, 1h15'06"-1h19'00".

³¹⁰ Palm, „Was das Melos mit dem Drama macht“, S. 228.

wirft sie schließlich den Hörer durch den Raum.³¹¹ Dies ist er erste Moment im Film, bei dem das Publikum einen expliziteren Einblick in Chantals Perspektive bekommt, in die psychologischen und auch ökonomischen Rahmenbedingungen einer alleinerziehenden Mutter und die gesellschaftlichen Vorurteile, die damit einhergehen. Hier wird zudem auch der Eindruck erzeugt, dass nicht nur Chantal blind für Huberts Gefühle und Bedürfnisse ist, sondern auch Hubert für Chantals Lebensrealität.

Die Expressivität der Körpersprache kommt noch in weiteren Szenen zum Ausdruck, etwa als Hubert, nachdem Chantal ihn weggeschickt hat, mit gesenktem Blick bei Antonin und dessen Mutter am Esstisch sitzt (Abb. 15). Auf Hélènes Frage, ob Chantal Hubert nicht bedingungslos liebe, sieht er sie lediglich ohne zu antworten an.³¹² Hier zeigt sich die von Elsaesser besprochene „beredter Stille“³¹³ des Melodramas. Auch der Moment, in dem sich Hubert gegen Ende des Films in der Badewanne des Landhauses zusammenkauert, illustriert die stumme Verkörperung von Emotionen und Konflikten, die durch seine Nacktheit als Zeichen der Verletzlichkeit unterstrichen wird (Abb. 16). Ebenfalls ohne Worte vollzieht sich die letzte Szene des Films, in der Hubert am Strand in der Nähe des Landhauses auf einem Felsen auf Chantal wartet. Als sich diese zu ihm setzt, werden die beiden abschließend in einer Totalen gezeigt. Während nur das Geräusch der Möwen zu hören ist, legt sie ihren Arm um seine Schultern, woraufhin er nach einigem Zögern schließlich ihre Hand nimmt.³¹⁴ Die friedliche Atmosphäre, die durch die Stille erzeugt wird, sowie die scheinbare Unbeweglichkeit der Figuren betont die Bedeutsamkeit dieser eigentlich alltäglichen Gesten – haben sie sich doch die meiste Zeit des Films lautstark gestritten.

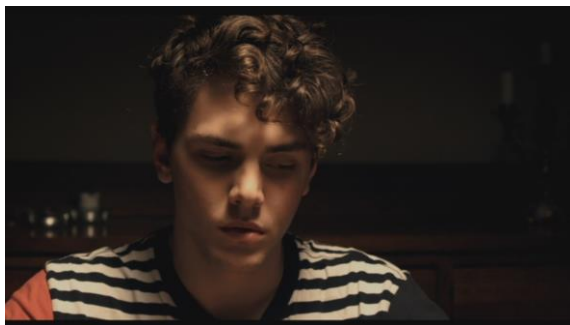


Abb. 15: *I Killed My Mother*, 1h19'15".



Abb. 16: *I Killed My Mother*, 1h31'26".

³¹¹ Vgl. *I Killed My Mother*, 1h26'00"-1h29'22".

³¹² Vgl. *I Killed My Mother*, 1h19'01"-1h20'20".

³¹³ Elsaesser, "Tales of Sound and Fury", S. 125.

³¹⁴ Vgl. *I Killed My Mother*, 1h32'32"-1h33'30".

6.4. Mindscreens

Wie zu Beginn bereits angemerkt, ist der Film durch Huberts Perspektive geprägt. Doch seine Gefühlswelt wird nicht nur über die Kameraarbeit, die Bildkomposition und das Schauspiel vermittelt. In einigen Szenen erhalten die Zuschauer*innen durch den Einsatz von „Mindscreens“³¹⁵ einen privilegierten Zugang zu seiner Figur. Während Kappelhoff diese Technik als eine Projektion der inneren Befindlichkeit auf den Handlungsraum beschreibt, wird sie hier als eine autonome, den Erzählfluss unterbrechende „subjektive Einfügung“³¹⁶ verstanden. Im Sinne einer „inneren Leinwand“³¹⁷ dient sie der Visualisierung von Bewusstseinsinhalten wie etwa Träumen, Phantasien oder Erinnerungen. Diese Bilder, mit denen eine „Relativierung des Realitätsanspruches“ einhergeht, „wirken von einem erzählenden Subjekt generiert“ – auch in Szenen, in denen die Figur (körperlich) anwesend ist.³¹⁸

Einer dieser Mindscreens ist bei dem oben bereits angesprochenen Abendessen von Chantal und Hubert zu sehen. Nachdem er vom Küchentisch aufsteht, richtet Hubert seinen Blick von Chantal hin zum Küchenschrank. Es folgt eine Einstellung, die in Zeitlupe zeigt, wie Hubert Teller aus dem Küchenschrank nimmt und auf den Boden schmettert, wo sie in Scherben zerschellen. Dabei ist das gleiche Lied zu hören, das auch schon seinen entnervten Blick beim Frühstück sowie seine Flucht vor Chantal in der Schule begleitet hat und hier erneut einen Kontrast zu Huberts aggressiver Energie bildet. Daran anschließend richtet Hubert seinen Blick wieder auf seine Mutter und sagt lediglich „Ich hasse dich“.³¹⁹ Diese Einfügung kann somit als imaginäre Emotionsentladung gesehen werden, die Hubert als eine Art Ventil für seine Wut dient, die er in dieser Situation aus Gründen des Anstands nicht anders abreagieren kann.

Ein weiteres Beispiel folgt, nachdem Chantal ihr Verbot bezüglich Huberts Auszug ausgesprochen hat und Hubert in sein Zimmer gestürmt ist. Bevor er dort gezeigt wird, ist eine aus der Vogelperspektive aufgenommene Großaufnahme von Chantal zu sehen. Hier liegt sie mit geschlossenen Augen und von Blumen umgeben in einem Sarg (Abb. 17). Dieses Bewusstseinsbild kann angesichts des vorangegangenen Konflikts als Phantasie angesehen werden, die Hubert von Chantals Tod hat und die auch als ein metaphorisches

³¹⁵ Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S. 108.

³¹⁶ Heiß, *Erzähltheorie des Films*, S. 137.

³¹⁷ Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S. 109.

³¹⁸ Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S. 109.

³¹⁹ Vgl. *I Killed My Mother*, 0h11'00"-0h11'35".

Bild für das Sprichwort „sie ist für mich gestorben“ interpretiert werden kann. Die Gestaltung dieses Mindscreens greift nicht nur erneut das Motiv der toten Mutter auf, sondern wirkt aufgrund der Perspektive und symmetrischen Bildkomposition an den Aufbau eines Gemäldes.

Huberts Versuch, in der bereits beschriebenen Szene mit seinen Eltern seines Zorns Herr zu bleiben, wird auf ähnliche Weise Ausdruck verliehen wie beim Abendessen mit Chantal. Hier wird nun eine in Zeitlupe zerspringende Fensterscheibe gezeigt, die metaphorisch dafür gesehen werden kann, dass Hubert sein jetziges Leben in Scherben vor sich sieht.³²⁰ Gleichzeitig wird erneut dem inneren Zerstörungswillen Huberts Ausdruck verliehen, der nur in seinen Gedanken ein Ventil finden kann.

Wenn Hubert später herausfindet, dass Chantal ihn für ein zweites Jahr am Internat eingeschrieben hat, gelingt es ihm schließlich nicht mehr, seine Wut und Enttäuschung herunterzuschlucken. In Chantals Schlafzimmer reagiert er sich ab, indem er rasend ihre Bettsachen, Kleider und andere Gegenstände durch den Raum wirft. Als er im Begriff ist, einen Spiegel zu Boden zu werfen, hält er jedoch inne. Es folgt eine Großaufnahme von Chantal in einem Nonnenkostüm, über ihre Wangen laufen blutige Tränen. In einer betenden Pose ist sie vor einem himmelblauen Hintergrund positioniert und von herabhängenden Wolken umgeben (Abb. 18). Ähnlich wie das zuvor beschriebene Bild des Sargs erzeugt die Unbeweglichkeit sowie die symmetrische Einbettung der Figur, hier auch im Zusammenspiel mit der religiösen Ikonographie, den Eindruck eines *Tableau vivant*. In diesen stummen Bildern, die bereits im vierten Kapitel der Arbeit im Bezug auf das Bühnenmelodrama angesprochen wurden, erstarren die Schauspieler eine Zeit lang in einer bestimmten Pose.³²¹ Dabei müssen sie sich laut Ben Brewster und Lea Jacobs nicht immer auf ein bereits existierendes Gemälde oder eine Skulptur berufen, „but could also constitute a picture in a more generalized sense – the portrayal of an emotion [...]“.³²² Im Kontext dieser Szene spiegelt es in erster Linie Huberts schlechtes Gewissen wider: als könnte er den durch sein aggressives Verhalten bei seiner Mutter erzeugten Schmerz bereits antizipieren, ist schließlich zu sehen, wie er alles wieder in Ordnung bringt.³²³

³²⁰ Vgl. *I Killed My Mother*, 0h53'04"-0h53'12".

³²¹ Vgl. Brewster, Ben/Lea Jacobs, *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford: Oxford University Press 1997, S. 37.

³²² Vgl. Brewster/Jacobs, *Theatre to Cinema*, S. 38.

³²³ Vgl. *I Killed My Mother*, 1h13'23"-1h15'04".



Abb. 17: *I Killed My Mother*, 0h24'30".



Abb. 18: *I Killed My Mother*, 1h14'32".

Diese subjektiven Einfügungen ermöglichen es auch, persönliche Erinnerungen zu vermitteln. In einer Szene ist Hubert wieder bei Antonin, der schließlich aus dem Bild läuft, um seine Mutter in einem freundschaftlichen Spiel durch die Wohnung zu jagen. Dabei bleibt die Kamera auf Hubert gerichtet, der nun allein im Bild zurückbleibt. Es folgen Aufnahmen eines kleinen Kindes, das lachend durch ein Feld läuft und ebenso mit seiner Mutter Fangen spielt. Weiterhin sind rot gefärbte Wolken zu sehen sowie das Kind, welches als Prinz verkleidet im Gras liegt und in den Himmel blickt. Dabei ist lediglich ein gedämpfter, hallender Ton zu hören. Die Sequenz schließt mit der Großaufnahme der Hand eines Kindes sowie der Hand eines Erwachsenen, die gerade im Begriff sind, einander zu ergreifen. Als nächstes ist Huberts Hand zu sehen, die ein Fotoalbum aus dem Regal zieht. Die assoziative Verknüpfung dieser unzusammenhängenden Bilder sowie deren Einbettung in den narrativen Zusammenhang erzeugt den Eindruck, dass Antonin und seine Mutter bei Hubert Erinnerungen an seine glückliche Kindheit mit Chantal geweckt haben. Als hätte sich Hubert dadurch auf die gute gemeinsame Zeit mit seiner Mutter zurückbesinnt, geht er anschließend versöhnlich auf sie zu. Diese Sequenz ist ein gutes Beispiel für die von Elsaesser beschriebene visuelle Verdichtung, die zwar an sich die Handlung nicht vorantreibt, aber die Motivation der Figuren zum Ausdruck bringt.³²⁴

Daran anknüpfend bemüht sich Hubert im Haushalt, um seine Mutter davon zu überzeugen, dass er sehr wohl allein leben kann. Nach einem harmonischen Abendessen der beiden wird Chantal von einer Freundin zu ihrem gemeinsamen Solariumbesuch abgeholt. Während die beiden Frauen plaudern, erscheint als Huberts unwillkürliche Reaktion ein weiterer Mindscreen. Dabei werden sie in tropisch anmutendem Setting sowie Kostümen gezeigt, umgeben von zwei halbnackten eingeöhlten Männern, die eine Ananas in die Höhe halten. Chantals Freundin hat einen Plastikleguan auf dem Arm und um sie herum sind Farne und

³²⁴ Vgl. *I Killed My Mother*, 0h25'31"-0h28'54".

Palmenblätter zu sehen. Die Aufreihung von Klischees in diesem Bild verweist darauf, dass Hubert bei aller Gutmütigkeit seine Geringschätzung der Hobbies und Angewohnheiten seiner Mutter nicht völlig unterdrücken kann. Dieser Eindruck wird durch seine abschätzigste Mine unterstützt, nachdem die beiden Frauen nach oben gegangen sind.³²⁵ Die bewegungslose Haltung der Figuren sowie die symmetrische Bildkomposition, der Wind und das Vogelgezwitscher erzeugen auch hier den Eindruck eines Tableau vivant.

Wenn Hubert später nach der Prügelei im Internat seinen Brief an Chantal schreibt, folgt eine weitere Gedankensequenz. In dieser stehen sich Hubert und seine Mutter zunächst auf einer Wiese mit viel Abstand gegenüber. Chantal trägt ein weißes Hochzeitskleid und Hubert ein weißes Oberteil sowie ein schwarzes Jackett. Als Chantal plötzlich wegläuft, folgt ihr Hubert. In Zeitlupe wird gezeigt, wie sie durch einen herbstlichen Wald laufen. Als er sie am Arm packt, löst sich wieder von ihm und stößt ihn zu Boden. In einem späteren Moment streckt er seine Hand nach ihr aus, bekommt sie kurz zu fassen, doch Chantal entzieht sie ihm wieder und flieht.³²⁶ Diese Szene lässt sich auf zwei vorangegangene Momente des Films zurückbeziehen: während es in der Schule noch Chantal war, die Hubert hinterhergelaufen ist und dabei von ihm zu Boden gestoßen wurde, hat sich das Verhältnis hier umgekehrt. Weiterhin war das Motiv der sich ergreifenden Hände bereits in seiner Erinnerungsszene zu sehen. Hier zeigt sich nun Huberts Angst, Chantal zu verlieren und die damit einhergehende Motivation, sich mit ihr zu versöhnen. Dieser Eindruck wird durch die Location des Mindscreens in der Natur, die in diesem Film mit der gemeinsamen Vergangenheit der beiden auf dem Land assoziiert werden kann, unterstrichen.

An die dort stattfindende Versöhnung am Ende des Films anschließend folgt eine Sequenz, die an Huberts Erinnerungen angeknüpft. Hier ist das zuvor gezeigte Kleinkind mit Chantal bei ihrem Landhaus, am Strand und im Wald beim Spielen zu sehen. Dabei wird nun jedoch der Eindruck erzeugt, dass die Szenen von einer dritten Figur im Off, wahrscheinlich Huberts Vater, gedreht wurden, als die Familie noch gemeinsam auf dem Land gelebt hat.³²⁷ Der Inhalt sowie die Ästhetik dieser Aufnahmen verweist auf das Format eines Home Movies – privaten Amateurfilmen, wie sie früher mit Super-8-Kameras gedreht wurden. Die wackelige Kameraführung, die Belichtung sowie die grobe Körnung des dokumentarisch anmutenden Filmmaterials erzeugen hier zudem einen Sinn von

³²⁵ Vgl. *I Killed My Mother*, 0h31'10"-0h32'48".

³²⁶ Vgl. *I Killed My Mother*, 1h23'58"-1h34'38".

³²⁷ Vgl. *I Killed My Mother*, 1h33'29"-1h34'38".

Authentizität.³²⁸ Solche Einschübe dienen in Spielfilmen häufig der Darstellung „von vergangenen glücklichen Zeiten“³²⁹ und erzeugen damit eine „nostalgische, leicht melancholische Stimmung“³³⁰, die noch durch die Musik unterstützt werden kann. Auch Dolans Szenen werden von minimalistischer, melancholisch wirkender Klaviermusik begleitet.

6.5. Ausstattung

Da Hubert noch zur Schule geht, spielt sich sein Alltag zumeist im häuslichen Kontext ab. Das Dekor der Räume wird an mehreren Stellen des Films durch kurze Sequenzen aufeinanderfolgender Detailaufnahmen in Szene gesetzt. So sind zu Beginn des Films Dekorationsstücke wie Porzellanfiguren und an den Wänden befestigte Schmetterlinge zu sehen, die Chantals Schlafzimmer zugeordnet werden können (Abb. 20).³³¹ Während auch die Einrichtung der restlichen Wohnung von einer bunten Farbpalette und vielen verschiedenen Mustern und Materialien geprägt ist, ist Huberts Zimmer minimalistischer gestaltet. Die Wand ist in einem Rotton gestrichen, der an die rote Wand des Vaters anknüpft, aufgrund der Lichtverhältnisse jedoch viel düsterer erscheint. Dekoriert ist das Zimmer mit Polaroidfotos sowie verschiedenen Postern, etwa von Wolfgang Amadeus Mozart oder dem Schauspieler River Phoenix (Abb. 12). Wie in Kapitel 3.1. beschrieben, steht die Gestaltung des Settings im Melodrama in enger Verbindung zu den Figuren. Dementsprechend verdeutlicht die einander kontrastierende Raumausstattung die konfliktreiche Beziehung zwischen Hubert und Chantal. Wie erdrückend Huberts Leben in diesem häuslichen Kontext für ihn ist, wird in einer Einstellung besonders hervorgehoben. Hier ist in einer Halbtotalen zu sehen, wie Hubert auf dem Sofa sitzt, während er das oben erwähnte Fotoalbum durchblättert (Abb. 19). Dabei scheint er in Chantals plüschigen Dekor fast unterzugehen; die Symmetrie des Bildes verstärkt diesen Aspekt des Eingeschlossenseins. Die Komposition dieser Einstellung wird später in einer Aufnahme von Chantal widergespiegelt, wenn sie in ihrem Bett sitzend gezeigt wird (Abb. 20). Auch hier erscheint die Figur isoliert und einsam. In einer weiteren Szene ist ein Kunstdruck von Edvard Munchs Gemälde „Der Schrei“ an der Innenseite von Huberts Tür zu sehen. Dieses Bild gilt als „a canonical expression of the great modernist thematics of alienation, anomie,

³²⁸ Vgl. Bornkamm, *Bilder, die Lügen*, S. 19f., 85.

³²⁹ Bornkamm, *Bilder, die Lügen*, S. 85.

³³⁰ Bornkamm, *Bilder, die Lügen*, S. 86.

³³¹ Vgl. *I Killed My Mother*, 0h00'37"-0h00'45".

solitude, social fragmentation, and isolation, a virtually programmatic emblem of what used to be called the age of anxiety”³³². Da Chantal in dieser Einstellung die Tür öffnet, um den Raum zu betreten, und dabei an die Stelle dieses Motivs tritt, kann sie mit in den Kontext dieser emotionalen Gehalte eingebunden werden.³³³



Abb. 19: *I Killed My Mother*, 0h26'55”.



Abb. 20: *I Killed My Mother*, 0h45'11”.

Auch Antonins Zimmer wird durch Detailaufnahmen porträtiert. Sie zeigen etwa berühmte Persönlichkeiten wie Audrey Hepburn, James Dean, Oscar Wilde, Coco Chanel oder Gustav Klimt und stehen so thematisch im Einklang mit Huberts Zimmer. Im Gang der Wohnung ist ein Bild von Gustav Klimt zu sehen, das auf Hélénes Kunstverständnis verweist, welches Chantal wiederum abzugehen scheint – ihr Geschmack wird eher als kitschig inszeniert.³³⁴ Das Internat wird ebenfalls durch Detailaufnahmen charakterisiert: neben Zeichnungen von Vögeln zeigen sie Bilder mit religiösen Motiven, die darauf verweisen könnten, dass es sich bei diesem Internat um eine christlich-konservative Institution handeln könnte.³³⁵ Dieser Eindruck wird durch die Uniformen der Schüler*innen verstärkt. Im Landhaus der Familie werden schließlich Dekorationsstücke, aber auch verdorrte Blumen und ein abgenutztes Kinderspielzeug gezeigt, die auf Chantals und Huberts gemeinsame Vergangenheit dort verweisen.³³⁶

³³² Francis, Frascina, “Scream and Scream Again”, in: *Art Monthly*, 372, 2013/2014, EBSCO Host, <http://web.b.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/detail/detail?vid=3&sid=da635b9c-4eaf-4066-a675-20b3a87fe769%40pdc-v-sessmgr02&bdata=JnNpdGU9ZWwhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=92606786&db=hus>, 30.11.2019, S. 14.

³³³ Vgl. *I Killed My Mother*, 0h36'10”-0h36'12”.

³³⁴ Vgl. *I Killed My Mother*, 0h06'35”-0h07'01”.

³³⁵ Vgl. *I Killed My Mother*, 1h01'15”-1h15'17”.

³³⁶ Vgl. *I Killed My Mother*, 1h31'33”-1h31'37”.

Im Verlauf des Films wird weiteren alltäglichen Objekten eine gesteigerte Bedeutung zugewiesen. So etwa den selbstgebastelten Knetfiguren, die Antonin Hubert zum Abschied schenkt. Neben Figuren des Paares ist auch eine von Chantal dabei, die eine blaue Träne unter dem Auge hat. Wenn Hubert am Ende des Films am Strand auf Chantal wartet, bricht er die Träne ab.³³⁷ Diese Geste kann als Symbol dafür gesehen werden, dass er sich nun endgültig mit seiner Mutter versöhnen will. Wie bereits beschrieben, dienen Objekte im Melodrama aber auch oft als Ventil für die Gefühle der Figuren und werden damit zu Ersatzobjekten. Dies kommt besonders zur Geltung, wenn Hubert wütend Chantals Besitztümer durch den Raum wirft.

Abseits des Settings können auch die Kostüme als repräsentativ für die Figuren angesehen werden. Während Huberts Garderobe hauptsächlich von unauffälligen Farben wie Schwarz, Weiß, Grau oder Blau geprägt ist, spiegelt Chantals Ausstattung das von ihr ausgewählte Dekor in der gemeinsamen Wohnung wider: ihre Garderobe zeichnet sich durch eine farbenfrohe Palette, verschiedenste Materialien wie Plüsch sowie Tiermuster und auch Accessoires aus. Wie sehr Raum- und Figurenausstattung in *J'ai tué ma mère* mit den in Konflikt stehenden Charakteren verbunden werden können, kommt in einer Szene direkt zur Sprache. Als Chantal Hubert zum Bus bringt, der ins Internat fährt, wirft er ihr nicht nur vor, dass sie damit sein Leben zerstöre, sondern offenbart ihr auch deutlich, was er an ihr nicht ausstehen kann. Neben persönlichen Eigenheiten wie ihrer Art zu Essen oder ihrer Vergesslichkeit zählt er auch die Schmetterlinge an den Wänden sowie ihre „knallbunten hässlichen Klamotten“ auf.³³⁸ In der letzten Szene auf dem Felsen tragen beide Schwarz und harmonisieren so schließlich auch visuell miteinander.

Das melodramatische Motiv des Spiegels wird in einer Szene des Films prominent eingesetzt. Im Gemeinschaftsbad des Internats kommt es beim Zähneputzen vor dem Spiegel zu Blickkontakten zwischen Hubert und einem anderen Schüler. Da nicht klar ist, aus welchem Motiv heraus der Schüler Hubert anblickt – sei es aus Interesse oder Misstrauen – wird hier der im Melodrama mit dem Spiegel verbundene Aspekt der Beobachtung und Überwachung aufgegriffen. Wie bereits beschrieben wurde, handelt es sich bei Huberts Internat vermutlich um eine christliche Schule, in der bei einigen Schülern offenbar homophobe Tendenzen zutage treten. Andererseits verweist der Spiegel hier aufgrund seiner Rahmung auf Huberts metaphorisches Eingeschlossensein an einem Ort,

³³⁷ Vgl. *I Killed My Mother*, 1h32'32"-1h33'30".

³³⁸ Vgl. *I Killed My Mother*, 0h58'36"-0h59'46".

an dem er nicht sein will. Seine emotionale Isolation wird anschließend auch vermittelt, als er allein und mit gesenktem Kopf im Badezimmer zurückbleibt. Als hätte ihn seine Kraft verlassen, stützt er sich auf dem Waschbecken ab und sieht mit einem verzweifelten Blick in den Spiegel, während die Kamera sich von ihm entfernt und ihn dadurch noch einsamer erscheinen lässt (Abb. 21).³³⁹ Wie bei Sirk spiegelt sich die Figur auch hier, wenn sie sich den gesellschaftlichen Regeln anpasst.

Dieser Aspekt der inneren Rahmung im Bild kommt etwa auch zum Einsatz, wenn Hubert nach einer Auseinandersetzung mit Chantal ins Badezimmer geht, um eines seiner Videos zu drehen. Dabei ist er von hinten und innerhalb des Türrahmens zu sehen, was abermals seine emotionale Isolation und sein Gefangensein in diesem häuslichen Kontext verdeutlicht.³⁴⁰ Auch die Szene, in der Hubert sich im Zimmer seiner Mutter abreagiert, wird aus einiger Entfernung durch den Türrahmen gefilmt (Abb. 22). Wie beschrieben rebelliert er hier gegen die familiäre Unterdrückung, unter der er leidet.

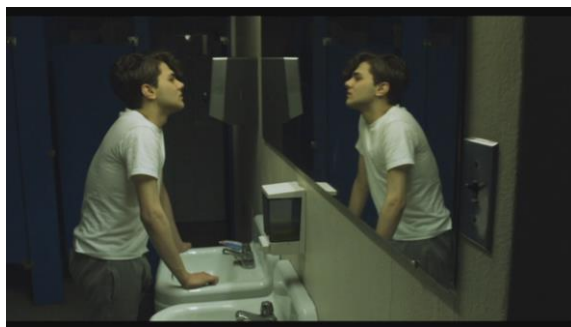


Abb. 21: *I Killed My Mother*, 1h02'44".



Abb. 22: *I Killed My Mother*, 1h14'24".

6.6. Lichtgestaltung

Wie an diesen und vielen der bisher besprochenen Abbildungen erkennbar ist, wird die in *J'ai tué ma mère* herrschende klaustrophobische und beklemmende Atmosphäre auch durch die Beleuchtung vermittelt. In der Wohnung von Hubert und Chantal herrscht in der Regel Dunkelheit, meist gibt es nur wenige Lichtquellen im Bild. Besonders deutlich wird dies in Szenen, in denen Hubert in seinem eigenen Zimmer gezeigt wird (Abb. 23). Der Einsatz sparsamer Beleuchtung zur Verdeutlichung emotional prekärer Szenen erfolgt etwa auch in den Szenen in Huberts Internatszimmer; wenn er nachts in einer Telefonzelle Julie

³³⁹ Vgl. *I Killed My Mother*, 1h02'05"-1h02'51".

³⁴⁰ Vgl. *I Killed My Mother*, 0h24'55"-0h25'00".

anruft, nachdem er von Zuhause weggelaufen ist; oder wenn Chantal im Solarium zu sehen ist. Hier ist ihre Kabine bis auf eine kleine Lichtquelle, die vom Boden her scheint, in Dunkelheit getaucht. Die blaue Beleuchtung, die in der nächsten Einstellung von den UV-Röhren ausgeht und sich auf Chantal überträgt, wirkt klinisch und kalt (Abb. 24). Im Kontrast dazu ist Antonins Zimmer stets von Licht durchflutet und auch das einzige harmonische Essen, das Chantal und Hubert miteinander teilen, ist gut ausgeleuchtet.³⁴¹



Abb. 23: *I Killed My Mother*, 0h18'50".



Abb. 24: *I Killed My Mother*, 0h34'08".

6.7. Musik und Schrift

Der Einsatz von Filmmusik in *J'ai tué ma mère* wurde bereits anhand des mehrfach wiederkehrenden und daher wie ein Leitmotiv fungierenden heiteren Musikstückes angesprochen. Im Gegensatz zu dessen kontrastierendem Effekt unterstreicht das am Ende des Films abgespielte Klavierstück, das auch an anderen emotional prekären Momenten des Films ertönt, die Melancholie der Home-Movie-Szenen.

Der eindringlichste Einsatz von Musik ist jedoch in folgender Szene zu finden: Im Auftrag von Antonins Mutter sollen Hubert und Antonin ihr Büro mit Farbspritzern verzieren. Während die beiden Figuren dabei in Zeitlupe gezeigt werden, sind die übereinander laufenden Farben an der Wand in Zeitraffer zu sehen. Begleitet wird die Szene von dem Lied *Noir Desir* der Band *Vive la Fete*. Die durch die Kombination von Zeitraffer und Zeitlupe erzeugte visuelle Dynamik wird durch den schnellen Rhythmus und den lauten Gesang der Musik unterstrichen. Diese Gestaltung bleibt auch erhalten, wenn anschließend eine Liebesszene der beiden auf dem mit Zeitungspapier ausgelegten Boden gezeigt wird. Direkt darauffolgend ist zu sehen, wie Hubert Zuhause den Brief des Internats findet, der seine Einschreibung für das neue Schuljahr bestätigt. Darauf folgt die bereits beschriebene,

³⁴¹ Vgl. *I Killed My Mother*, 0h29'47"-0h31'00".

hauptsächlich im Zeitraffer abgespielte Wutentladung in Chantals Schlafzimmer, die immer noch vom gleichen Lied begleitet wird.³⁴² Die Musik fungiert hier in einer Klammerfunktion und verbindet diese beiden voneinander unabhängigen Szenen miteinander.³⁴³ So geht die in der Liebesszene aufgebaute erotische Energie übergangslos in eine aggressive Dynamik über. Diese Gestaltung setzt nicht nur den für das Melodrama typischen emotionalen Stimmungswechsel in Szene, sondern erzeugt eine direkte Assoziation zwischen dem Glück des jungen Paares und seiner Trennung durch Huberts erneuter Verbannung ins Internat. Dementsprechend kann auch der Songtext – welcher der sonst stummen Szene eine sprachliche Ebene hinzufügt – auf Huberts emotionalen Haushalt sowie seine Einstellung gegenüber Chantal übertragen werden: „Je ne peux pas me calmer. Laisse-moi tempêter. J'ai trop des tristes pensées. Pour ça je veux crier. Je ne suis pas content. Furieux comme un enfant.“³⁴⁴ Der Abspann von *J'ai tué ma mère* wird wiederum von dem Lied *Maman la plus belle du monde*³⁴⁵ von Luis Mariano begleitet, das die Versöhnung der beiden am Ende des Films aufgreift sowie den Bogen zu Maupassants Zitat vom Anfang schließt.³⁴⁶ Dieses Zitat ist nur eines von vielen, die im Verlauf des Films aufgegriffen werden und die stets das Thema der Liebe zwischen Mutter und Sohn behandeln. Während das Element der Schrift im Bühnenmelodram durch die Integration von Plakaten oder Bannern erfolgen musste und bei Sirk eher subversiv in der Bildkomposition platziert wird, wird es bei Dolan direkt ins Bild eingeblendet.³⁴⁷ Dies gilt nicht nur für die Zitate, sondern auch für Texte anderer Art wie etwa SMS oder jenen Bestätigungsbrief des Internats, dessen Einblendung direkt auf die Huberts Gefühlshaushalt übertragen werden kann: die rote Einfärbung und plakative Positionierung des Textes im Bild spiegeln die emotionale Tragweite dieser Nachricht wider.

6.8. Gesamtkonfiguration

Wie so häufig im Melodrama basiert die Geschichte von *J'ai tué ma mère* auf „familiären Konflikten, die sich in emotional aufgeladenen häuslichen Situationen zutragen“ und sich zwischen den Generationen abspielen. Die emotionale Entfremdung, die Huberts

³⁴² Vgl. *I Killed My Mother*, 1h11'54"-1h15'07".

³⁴³ Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S. 45f.

³⁴⁴ „Ich kann mich nicht beruhigen. Lass mich toben. Ich habe zu viele traurige Gedanken. Deshalb möchte ich schreien. Ich bin nicht zufrieden. Wütend wie ein Kind.“, übers. d. Verf.

³⁴⁵ „Mama, die Schönste auf der Welt“, übers. d. Verf.

³⁴⁶ Vgl. *I Killed My Mother*, 1h34'39"-1h36'09".

³⁴⁷ Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S. 50ff.

Beziehung zu seiner Mutter prägt, bildet dabei eine Konstante in der melodramatischen Gefühlswelt. Das häusliche Gleichgewicht ist hier schon von Anfang an gestört, harmonische Zeiten liegen weit in der Vergangenheit zurück - das machen Huberts Videos gleich zu Beginn klar. Der Film dokumentiert die zunehmende Unfähigkeit der Figuren, miteinander zu leben. Ihr gemeinsamer Alltag ist von heftigen Auseinandersetzungen geprägt, die einerseits verdeutlichen, wie blind die Figuren für die Probleme der jeweils anderen Person sowie für ihre eigenen Verhaltensmuster sind. Andererseits wird der Mangel an Kommunikation vermittelt, der ihre Beziehung prägt. Wie im Melodrama typisch übernimmt die *Mise-en-Scène* - zeitweise auch im Zusammenspiel mit der Musik und der Montage – in vielen Szenen des Films die Sprache der Gefühle und illustriert die emotionale Verfassung der Figuren sowie ihre Beziehung zueinander.

Dabei nimmt die Kameraführung eine zentrale Rolle ein. Während sie in wenigen Momenten durch Groß- und Detailaufnahmen die Mimik und damit die Gefühlslage der Figuren hervorhebt, vermittelt sie häufiger durch die Distanz zu den Figuren deren Isolation und Entfremdung von ihrer Umgebung. Dies kann ebenso für jene Momente gesagt werden, in denen sie aus aufsichtigen Kameraperspektiven oder von hinten gefilmt werden. Auch die geschlossene Bildkomposition und die Positionierung der Figuren in ihr – teilweise in inneren Rahmungen eingeschlossen – illustrieren das Gefangensein in ihrer scheinbar aussichtslosen Situation. Dabei leiden die Figuren unter einem psychischen Druck, der sich durch ihre expressive Körpersprache, Ticks sowie hysterischen Ausbrüche äußert. Die klaustrophobische und beklemmende Atmosphäre wird weiterhin durch die Raumausstattung und Beleuchtung vermittelt. Dekor und Kostüme dienen in erster Linie dazu, die beiden Figuren in Kontrast zu setzen und so ihre Unvereinbarkeit zu verbildlichen. Wie sehr der Handlungsraum der Figuren eingeschränkt ist, zeigt sich sowohl an Huberts Tagebuch-Videos als auch in seinen Mindscreens. In beiden Formen können seine Gefühle und Gedanken in einer Ehrlichkeit und Direktheit Ausdruck finden, die er seiner Mutter aus Anstand – oder teilweise auch aus Stolz - nicht entgegenbringen kann. Weiterhin verdeutlichen diese beiden Strategien zwei zentrale Merkmale des Melodramas, die im Theoriekapitel der Arbeit beschrieben wurden und beide dazu dienen, die alltägliche Lebenserfahrung der Figur zu erfassen und zu vermitteln: einerseits der Realismus der Sprache und des Dokumentarismus in Huberts Videos, andererseits das abseits des Realismus zu verortende Imaginäre, Spektakuläre und Bildhafte der Mindscreens. Beide Strategien erzeugen einen expliziten und privilegierten Zugang zu Huberts Gefühlswelt und stehen damit in Kontrast zu jenen Momenten, in denen die

Zuschauer*innen in die distanziertere Beobachterposition versetzt werden. In diesem Kontext lässt sich die typische melodramatische Ambivalenz zwischen direkter Einbindung und Distanz beobachten, die das Verhältnis der Zuschauer*innen zu den Figuren prägt. Sie kann gleichzeitig als formale Entsprechung der Beziehung zwischen Hubert und Chantal angesehen werden. Wie ersichtlich wurde, ist die Geschichte der beiden von der typischen dramatischen Diskontinuität geprägt, also dem ständigen Umschlagen von einem extremen emotionalen Zustand in einen anderen, das mit den Auseinandersetzungen und anschließenden Versöhnungen einhergeht. Dieses zirkuläre emotionale Muster, das typisch für das Melodrama ist und etwa auch in Almodóvars Filmen demonstriert wird, beeinflusst schließlich auch die Rezeption der letzten Szene des Films. Mit der Rückkehr an den Ort der glücklichen gemeinsamen Vergangenheit scheint sich in der Szene auf dem Felsen die endgültige Versöhnung anzukündigen. Jedoch erzeugt das im Verlauf des Films demonstrierte „melodramatische“ Verhalten der Figuren eine kritische Distanz gegenüber diesem vermeintlichen Happy End. Es könnte nur eine Frage der Zeit sein, bis die beiden wieder in ihre alten Verhaltensmuster und damit in eben jene alltäglichen Situationen zurückfallen, mit denen sich das Publikum im Verlauf des Films identifiziert hat. Auf diese Weise verbleiben die Figuren am Ende des Films in einem Zustand der Ungewissheit. Die an die letzte Szene anschließenden Erinnerungssequenzen implizieren jedoch durch ihren dokumentarischen Gestus, dass die ungetrübte Zeit der beiden unwiederbringlich der Vergangenheit angehört, und betonen damit den für das Melodrama bezeichnenden Fatalismus.

Die Ambivalenz der emotionalen Beziehung der beiden Figuren, die nur von flüchtigen harmonischen Momenten geprägt ist, verweist auch auf die bei Sirk so zentrale Unmöglichkeit der Liebe. Hubert selbst spricht in seinen Videos davon, „eine Mutter zu haben, die man nicht lieben kann, aber auch nicht nicht lieben kann“³⁴⁸. Doch trotz ihrer Inkompatibilität und der Inszenierung von Antonin und Julie als potenzielle Ersatzfamilie, können Hubert und Chantal doch nicht ohne einander leben – auch wenn ihre Beziehung zum Scheitern verurteilt zu sein scheint. Durch die Verhandlung dieser komplexen Mutter-Kind-Dynamik greift der Film ein universelles Phänomen auf: „their acrimony hides an intense codependent relationship“.³⁴⁹ Die Annahme, dass beide Figuren denselben Konflikt teilen, wird durch visuelle Ähnlichkeiten in der *Mise-en-Scène* unterstrichen. Dieser

³⁴⁸ Vgl. *I Killed My Mother*, 1h21'28"-1h21'33".

³⁴⁹ Lewsen, Simon, „Le Québécois Libre“, in: *The Walrus*, <https://thewalrus.ca/le-quebecois-libre/> 2012, 30.11.2019.

Aspekt der Beziehungssucht, der auf die melodramatische Konstante des unbedingten Verlangens nach Liebe zurückführt, wird auch in jenem Mindscreen aufgegriffen, in dem Chantal im Hochzeitskleid und Hubert im Jackett zu sehen sind. In ihrer beinahe eheähnlichen Beziehung scheinen auch tiefer sitzende Konflikte wie etwa, dass Huberts Vater die Familie verlassen hat, eine Rolle zu spielen – zuweilen vergleicht Chantal Huberts schlechte Angewohnheiten mit denen seines Vaters. Chantals Lebensrealität als alleinerziehende und arbeitende Mutter kommt zwar nur in einer Szene wirklich zur Sprache, deutet jedoch an, dass Dolan nicht nur das Blockiertsein und Versagen der Figuren inszeniert, sondern auch die Vorurteile und soziale Kontrolle, die das Dilemma der Figuren noch verschärfen. Dessen sieht sich nicht nur Chantal ausgesetzt, sondern auch Hubert, der wegen seiner Homosexualität im Internat verprügelt wird. Diese Außenseiterposition der beiden, die auch formal vermittelt wird, findet im Melodrama häufig Ausdruck. Für die Beziehung der beiden Figuren hat Huberts sexuelle Orientierung jedoch keine große Bedeutung. Vielmehr stört Chantal, dass Hubert seine Homosexualität ihr gegenüber verheimlicht - sein „fehlendes Vertrauen in sie und ihre Liebe“³⁵⁰ zu ihm. Diese nicht im Mittelpunkt des Films stehende Problematisierung der Homosexualität kommentiert Dolan folgendermaßen:

„Is this movie about a gay son or about a son? Is it about a son fighting for his homosexuality? Is that what it is, his homosexuality, his burning secret is making him be an asshole to his mom? No, not at all. It’s a mother-son dynamic and it has nothing to do with homosexuality.“³⁵¹

³⁵⁰ *I Killed My Mother*, 1h18’02”.

³⁵¹ Coates, “Flavorwire Interview: Director Xavier Dolan on ‘Laurence Anyways’ and the Ghetto of Queer Cinema“.

7. *Les Amours Imaginaires*

7.1. Inhalt und Ausgangssituation

Les Amours Imaginaires behandelt die Beziehung der beiden Freunde Marie und Francis zu dem attraktiven jungen Mann Nicolas, in den sie sich verlieben und dessen Gunst sie zu gewinnen versuchen. Da beide im Verlauf des Films meinen, romantische Signale von Nico zu erhalten, entwickelt sich ein Konkurrenzkampf, der beinahe ihre Freundschaft zerstört. Bei einer gemeinsamen Fahrt der drei Figuren aufs Land entlädt sich Francis' und Maries beiderseitige Eifersucht in einer körperlichen Auseinandersetzung. Als Nico daraufhin den Kontakt abbricht, entschließen sie sich, ihm ihre Liebe zu gestehen – er weist jedoch beide zurück. Es folgt das Ende der Freundschaft zu Nico sowie die Versöhnung zwischen Marie und Francis. In diese narrative Ebene werden Episoden eingeschoben, in denen anonyme junge Frauen und Männer von ihren eigenen Erfahrungen mit der Liebe berichten.

Wie in Dolans erstem Film ist auch die Geschichte der beiden Hauptfiguren in *Les Amours Imaginaires* von der melodramatischen Ästhetik der Kommunikationslosigkeit gekennzeichnet. Um sich nicht zu entblößen und sich keinen Nachteil in diesem Liebeswettbewerb zu verschaffen, scheinen Marie und Francis es sich selbst zur Regel der sozialen Interaktion zu machen, ihren Gefühlen und Absichten nicht unmittelbar Ausdruck zu verleihen, sei es durch Worte oder eindeutige Aktionen. Stattdessen spielen sie Nicos amouröses Spiel, das sich an der Grenze zwischen Freundschaft und Intimität bewegt, mit und versuchen, sich so zu präsentieren, als würden ihnen seine Annäherungen und Liebesbekundungen nichts bedeuten. In einer Szene geben sie sogar vor, kein romantisches Interesse an ihm zu haben: hier sind sie nach dem ersten Treffen mit Nico beim Durchsehen von Kleidung in einem Geschäft zu sehen. Aus ihrem Gespräch geht hervor, dass sie Nico zwar interessant und intelligent finden, er jedoch nicht ihr Typ sei.³⁵² Durch dieses Verhalten und das Warten darauf, dass er den ersten eindeutigen Schritt macht, begrenzen sie ihren eigenen Handlungsspielraum. Wie im Melodrama typisch, werden ihre wahren Gefühle jedoch auf die stilistische Ebene des Films überführt. Auf welche Weise die Mise-en-Scène diese unausgesprochenen emotionalen Gehalte - häufig auch im Zusammenspiel mit der Tonebene sowie der Montage - vermittelt, soll in den folgenden Kapiteln erläutert und anhand von exemplarischen Szenen untermauert werden.

³⁵² Vgl. *Herzensbrecher*, 0h06'47"-0h07'24".

7.2. Kamera und Bildkomposition

Der Zugang zu Maries und Francis' Gefühlswelt wird in erster Linie durch Dolans spezifischen Einsatz der Kamera ermöglicht. Sie vermittelt bereits zu Beginn des Films ihr aufkeimendes Interesse an Nico, der auch sogleich das erste ist, was in Maries und Francis' Geschichte zu sehen ist. Er sitzt mit weiteren Personen an einem Esstisch, kann aber schon hier als Mittelpunkt der halbnahen Einstellung angesehen werden. Im Vordergrund des Bildes sind dünne schwarze Schatten zu sehen. Als nächstes ist Nico uneingeschränkt in mehreren Nahaufnahmen zu sehen, aus denen die anderen Personen teilweise herausfallen, sodass die Aufmerksamkeit noch mehr auf ihn gerichtet wird. Anschließend wird der ganze Tisch in einer Totalen und durch einen schwarzen Fadenvorhang hindurch gezeigt, der zuvor angedeutet wurde. Bisher waren keine deutlichen Dialoge zu hören, sondern lediglich eine verschwommene Geräuschkulisse aus Gesprächen und dem Klirren von Geschirr. Die Tonebene kann somit ebenso wie die vorhergegangenen Bilder der Küche zugeordnet werden, die durch den Vorhang vom Esszimmer getrennt wird und wo nun Marie und Francis zu sehen sind. Während sie Essen vorbereiten, beobachten sie „dieses schöne selbstverliebte Wesen“, wie Marie Nico beschreibt. Dieser wird anschließend in Großaufnahmen gezeigt, die in Zeitlupe abgespielt werden und einfangen, wie Nico lacht, raucht und sich mit der Hand durch die Locken fährt. Die Filterung auf der Tonebene bleibt erhalten, die Schneidegeräusche sind nun deutlicher zu hören als die Stimmen. Diese Tongestaltung sowie die Zeitlupe bleiben weiterhin im Einsatz, wenn Marie und Francis schließlich nebeneinanderstehend von hinten in einer symmetrischen Naheinstellung gezeigt werden. Dabei ist zu sehen, wie sie nacheinander einen weiteren Blick ins Esszimmer werfen (Abb. 25).³⁵³

Indem die Kamera zu Beginn dieser Szene zunächst die Perspektive von Marie und Francis einnimmt und in mehreren Point-of-View-Shots ihre Blickrichtung nachvollzieht, vermittelt sie die Innenperspektive der Figuren und lässt die Zuschauer*innen an ihren „mental und emotionalen Prozessen“³⁵⁴ teilhaben.³⁵⁵ Die Montage der immer größer werdenden Einstellungen vermittelt dabei zunächst, wie sich ihr Blick im Verlauf der Zeit auf Nico fokussiert. Auch die Verwendung der Zeitlupe simuliert, wie zuvor schon in *J'ai tué ma mère*, die subjektive Wahrnehmung der Figuren, die mit besonderer

³⁵³ Vgl. *Herzensbrecher*, 0h03'33“-0h05'08“.

³⁵⁴ Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 227.

³⁵⁵ Vgl. Joost, Gesche, *Bild-Sprache. Die audio-visuelle Rhetorik des Films*, Bielefeld: Transcript, 2008, S. 146.

Aufmerksamkeit jede von Nicos Bewegungen zu verfolgen scheinen. Ähnlich wie diese optischen Techniken verlässt auch die Tonebene durch die Filterung der Geräusche die ideale, „objektive“ Position zugunsten einer subjektiven Perspektive. Beinahe ohne Worte wird in dieser Szene bereits angedeutet, dass die Figuren sich sprichwörtlich auf den ersten Blick in Nico verlieben. Dabei greift Dolan die im vierten Kapitel anhand von *A Single Man* beschriebene Strategie auf, das Ich-Empfinden der Figuren zu veräußern und damit ihre Perspektive mit der Wahrnehmung des Publikums zu fusionieren. Die letzte Einstellung, in der die beiden von hinten gezeigt werden, kündigt bereits den bevorstehenden Wettkampf zwischen Marie und Nico an. Der anschließend eingeblendete Filmtitel schließt diese Exposition ab, die auch in diesem Film bereits die Grundstimmung setzt und „konkrete Hinweise auf eine mögliche Entwicklung, vielleicht sogar schon auf das Ende“ gibt.³⁵⁶



Abb. 25: *Herzensbrecher*, 0h03'24"-0h04'57".

Nah- und Großaufnahmen bleiben auch im weiteren Verlauf des Films die vorherrschenden Einstellungsgrößen. Sie lenken die Aufmerksamkeit auf die Gestik und Mimik der Figuren. Besonders in Großaufnahmen sind mimische Reaktionen, die auf die innere Befindlichkeit der Figuren schließen lassen, gut erkennbar.³⁵⁷ Aus diesem Grund können sie auch als

³⁵⁶ Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S. 111.

³⁵⁷ Vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 197f.

„intime Einstellungen“³⁵⁸ bezeichnet werden. Béla Balázs sieht in der Großaufnahme des Gesichts „ein Fenster zur Seele“³⁵⁹ der Figur und schreibt ihr daher die „Unmittelbarkeit des Ausdrucks“³⁶⁰ zu. Dabei ist es „vor allem der Blick der Augen“, der ein „subjektives Bild der Welt“ offenbart.³⁶¹ Diese Vermittlung des subjektiven Empfindens durch den Fokus auf die Mimik der Figuren wird beim ersten richtigen Treffen von Marie, Francis und Nico demonstriert. Hier werden die begeisterten Blicke der Figuren bei der Begrüßung im Café in Großaufnahmen gezeigt. Wie in Dolans erstem Film vermittelt auch hier das Abspielen der Bilder in Zeitlupe Details der Mimik, die in normaler Abpielgeschwindigkeit wahrscheinlich unbemerkt geblieben wären, und verleiht ihnen so eine erhöhte Bedeutung. Diese sich visuell ähnelnden Einstellungen fangen ein, wie sich Maries und Francis Wahrnehmung der Situation auf ihren Gesichtern widerspiegelt (Abb. 26). Indem der Film auch hier einen „Verweis auf das subjektive Erleben inszeniert“, erzeugt er eine Perspektive, die die Zuschauer*innen „einzubeziehen scheint“.³⁶² Diese wird weiterhin durch das teilweise unscharf werdende Bild sowie den Einsatz von Filmmusik, die anschließend als Hintergrundmusik im Café weiterläuft, vermittelt. Auch im Verlauf des Treffens, bei dem nur Nico spricht, werden die Figuren in Großaufnahmen gezeigt, sodass jegliche mimische Reaktion auf das Gesagte verfolgt werden kann.³⁶³



Abb. 26: *Herzensbrecher*, 0h05'39“-0h05'55“.

Beim zweiten Treffen der drei Figuren zeigen die in Zeitlupe abgespielten Großaufnahmen von Maries und Francis Begrüßung, wie sich die beiden bereits jetzt ein aufgesetztes und missgünstig wirkendes Lächeln widmen. Weiterhin ist auch zu sehen, wie Francis Maries

³⁵⁸ Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 199.

³⁵⁹ Gledhill, Christine, „Zeichen des Melodramas“, S. 195.

³⁶⁰ Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 79.

³⁶¹ Vgl. Balázs, Béla, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001, S. 58.

³⁶² Vgl. Joost, *Bild-Sprache*, S. 146.

³⁶³ Vgl. *Herzensbrecher*, 0h05'21“-0h06'46“.

Outfit mustert. Dementsprechend versuchen die beiden, einander im darauffolgenden Gespräch durch zynische Kommentare auszustechen, um sich vor Nico zu profilieren. So macht sich Francis etwa über Maries extravagantes Kleid lustig.³⁶⁴

Auch die Handkamera kann durch ihrer erhöhte Mobilitätsfreiheit den Bewegungen der Figuren durch schnelle Schwenks folgen und somit für die Erzählung wichtige Nuancen einfangen, die wiederum den Gefühlshaushalt der Figuren vermitteln. Laut Balázs ist auch die Großaufnahme kleinerer Details wie etwa die nervöse Bewegung von Fingern „ein stummes Hindeuten auf das Wichtige und Bedeutsame, womit das dargestellte Leben zugleich interpretiert wird“³⁶⁵.³⁶⁶ Die erhöhte Dynamik der Handkamera ermöglicht es zudem, „Wahrnehmungs- und Bewusstseinszustände“ der Figuren zum Ausdruck bringen.³⁶⁷ All diese Aspekte werden in mehreren Szenen verdeutlicht.

Nachdem Nico und Marie die Nacht bei Francis verbracht haben, sitzen die drei gemeinsam am Frühstückstisch. Da Nico zwischen den beiden sitzt, muss die Handkamera stetig hin und her schwenken, um die jeweiligen Gesprächsreaktionen von Marie und Francis in Großaufnahmen einfangen zu können. Diese Dynamik der Kamera erzeugt den Eindruck, als würden die Zuschauer*innen mit am Tisch sitzen und die zunehmende Anspannung, die bereits jetzt herrscht und vor allem durch Blicke vermittelt wird, miterleben können. Dies zeigt sich besonders in jenem Moment, in dem Nico Francis fragt, ob er mit ihm und Marie ins Theater gehen will. Nachdem Marie am Abend zuvor mit eben jener Einladung bei Francis geprahlt hatte, scheint ihr eisiger Blick nun alles zu sagen.³⁶⁸

Als Nico in diesem Gespräch auch seine Begeisterung für die Schauspielerin Audrey Hepburn bekannt gibt, kauft Francis in der darauffolgenden Szene ein Poster mit Hepburn als Motiv. Anschließend wartet er in Nicos Gegend, um ihn „zufällig“ anzutreffen und ihm das Geschenk übergeben zu können. Seine durch ein Lächeln ausgedrückte freudige Erwartung beim Kauf des Posters weicht im Verlauf der Zeit Zeichen der Ungeduld und schließlich einem ungläubigen Lachen - so als könnte er selbst nicht glauben, was er da tut. Als es schließlich zu einem Aufeinandertreffen kommt, gibt Francis vor, er hätte dort gerade erst mit einer Freundin Kaffee getrunken. Seine Nervosität, die sich an seiner Gestik, Sprechweise und seinem aufgeregten Lachen ablesen lässt, wird dabei durch die

³⁶⁴ Vgl. *Herzensbrecher*, 0h11'04"-0h12'10".

³⁶⁵ Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, S. 50.

³⁶⁶ Vgl. Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, S. 53.

³⁶⁷ Vgl. Heiß, *Erzähltheorie des Films*, S. 123.

³⁶⁸ Vgl. *Herzensbrecher*, 0h16'31"-0h17'08".

verwackelten Aufnahmen der Handkamera widergespiegelt. Diese bewegt sich kontinuierlich um die Figuren herum und an sie heran. Dabei kommt sie ihnen so nah, dass jegliche mimische Regung auf ihren Gesichtern zu sehen ist. Obwohl Nico das Gespräch mit der Begründung, er sei verabredet, schnell wieder abbricht, bekräftigt er die vermeintliche Möglichkeit eines romantischen Interesses an Francis durch einen Abschiedskuss auf dessen Hals. Grübelnd und Nägel kauend bleibt Francis allein zurück, bis die Szene mit einem Schwenk auf seine in den Taschen vergrabenen, verkrampften Hände endet.³⁶⁹

Auf ähnliche Weise wird der Eifersucht und Panik Ausdruck verliehen, von der Marie und Francis bei dem später im Film gezeigten gemeinsamen Ausflug aufs Land geplagt werden. Sie äußern sich vor allem in jenen Szenen, in denen diejenige Person, mit der sich Nico gerade nicht beschäftigt, das Geschehen lediglich beobachten kann. Während zuerst Nico und Marie im Hintergrund des Bildes herumalbern, ist die Handkamera nah am Gesicht des umherwandernden Francis, der seinen Blick immer wieder mit wachsender Unruhe auf die beiden richtet. Als nächstes sitzen die drei am Lagerfeuer, Nico wieder zwischen den beiden. Dieser erklärt Francis auf eine anzügliche Weise seine Methode, einen Marshmallow zu essen. Dabei wird immer wieder auf Marie gefilmt, die das Geschehen angespannt verfolgt. Um die beiden zu unterbrechen, kündigt sie plötzlich an, zu Bett zu gehen. Das darauffolgende Gelächter der beiden Männer hallt als subjektiver Ton szenenübergreifend nach - als hätte es Marie bis in den Schlaf verfolgt. So ist auch die Suche nach den beiden das erste, was ihr nach dem Aufwachen in den Sinn kommt. Da die Männer jedoch nicht sofort aufzufinden sind, beginnt Marie, zunächst durch die Räume des Hauses und schließlich hinaus zu laufen. Ihre zunehmende Panik wird durch die Bewegungen der Handkamera vermittelt, die ihr bis nach Draußen folgt. Dort entdeckt sie, wie die beiden weiter weg am Seeufer, einer Verlängerung des letzten Abends gleich, herumalbern. Sichtlich von Eifersucht ergriffen versucht Marie, die Fassung zu bewahren, indem sie zum Haus zurückläuft und immer wieder die Worte „Ist mir scheißegal“ wiederholt. Ein darauffolgendes unterdrücktes Schreien verweist jedoch auf das Gegenteil dieser Aussage.³⁷⁰

Auch wenn Marie später von Nico abgewiesen wird, übersetzt die Handkamera ihren aufgewühlten Gefühlshaushalt in eine unruhige Bildsprache, die ihre Anspannung deutlich

³⁶⁹ Vgl. *Herzensbrecher*, 0h17'09"-0h19'42".

³⁷⁰ Vgl. *Herzensbrecher*, 0h56'41"-1h01'06".

macht: Bei einem zufälligen Zusammentreffen auf der Straße spricht sie ihn auf den Brief mit einem Liebesgedicht an, den sie ihm geschickt hat. Ihre nervös stotternde Sprechweise wird durch das Schwenken der Handkamera auf ihre erregt agierenden Hände ergänzt. Als Nico sie verständnislos stehen lässt, schwenkt die Kamera zwischen ihrem schmerzerfüllten Gesicht und ihren verkrampften Händen, mit denen sie verzweifelt versucht, eine Zigarette anzuzünden, hin und her. Als ihr dies nicht gelingt, wirft sie resigniert die Streichhölzer zu Boden, dreht sie sich um und geht weg, während ihr die Kamera in verwackelten Bildern folgt.³⁷¹

Wie bereits in Kapitel 4.3. am Beispiel des Dogma-Films angesprochen, dient der Einsatz der Handkamera „seit dem dokumentarischen *cinéma vérité* bzw. *direct cinema* der 1960er Jahre als Authentifizierungsstrategie“.³⁷² Vergleichbar mit den Filmemacher*innen der *Nouvelle Vague* eignet sich Dolan diese amateurhaft anmutende Gestaltung an und macht die Kamera durch die „intime Nähe zu den Charakteren“ zum aktiven Teilnehmer des Geschehens.³⁷³

Wie in *J'ai tué ma mère* spielt auch in *Les Amours Imaginaires* die Positionierung der Figuren zueinander eine wichtige Rolle in der Bedeutungsvermittlung der Bildkomposition. Das sogenannte „blocking“ betrifft John Gibbs zufolge „the relationships expressed and patterns created in the positions of the actors“³⁷⁴ und bietet gerade bei Gruppen von drei Personen eine Reihe von Möglichkeiten: „Blocking helps to dramatize a complex struggle for one character's allegiances between two individuals and the way of life they represent“³⁷⁵. Dabei kommt es auch auf den persönlichen Raum zwischen den Figuren an sowie auf die Momente, wenn in diesen eingedrungen wird.³⁷⁶ In *Les Amours Imaginaires* wird dieser Aspekt hauptsächlich „across the image“³⁷⁷ vermittelt. In mehreren Szenen ist Nico zwischen Marie und Francis positioniert (Abb. 27 und 28). Hier wirkt der Raum oft zu eng, so als sei eine Person zu viel und daher fehl am Platz. Nicos Positionierung verbildlicht dabei nicht nur das imaginäre und schlussendlich unmögliche Liebesdreieck der Figuren, sondern auch die Ambiguität seiner sexuellen Präferenz. Als

³⁷¹ Vgl. *Herzensbrecher*, 1h22'00“-1h25'15“.

³⁷² Vgl. Heiß, *Erzähltheorie des Films*, S. 122.

³⁷³ Vgl. Bornkamm, *Bilder, die Lügen*, S. 38.

³⁷⁴ Gibbs, *Mise-en-Scène*, S. 17.

³⁷⁵ Gibbs, *Mise-en-Scène*, S. 18.

³⁷⁶ Vgl. Gibbs, *Mise-en-Scène*, S. 17f.

³⁷⁷ Gibbs, *Mise-en-Scène*, S. 18.

androgynen Figur, die ihre Neigung über den Großteil des Films hinweg nicht kommuniziert, bewegt er sich zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit sowie zwischen Homo- und Heterosexualität.³⁷⁸ Weiterhin illustrieren diese Arrangements die von Nico ausgehende Gefährdung der Freundschaft zwischen Marie und Francis sowie die Kluft, die sich infolge des Wettkampfs zwischen ihnen auftut.

Das Verhältnis der beiden Figuren zueinander wird im Verlauf des Films auch in mehreren symmetrischen Kompositionen verbildlicht. Wie bereits in der Analyse von *J'ai tué ma mère* erläutert wurde, kann durch das visuelle Gleichgewicht in symmetrischen Bildern beziehungsweise dessen Störung in asymmetrischen Bildern auf die emotionale Harmonie innerhalb der Beziehungen der Figuren verwiesen werden. Während der interessierte Blick auf Nico in der ersten Szene den drohenden Konflikt bereits andeutet, wird die visuelle Balance des Bildes sichtbar gestört, wenn die Symmetrie aufgelöst wird. Dies zeigt sich in der oben bereits angesprochenen Szene im Bekleidungsgeschäft. Hier sind Marie und Francis ebenso nebeneinanderstehend in einer Nahaufnahme und von hinten zu sehen. Der Beginn ihres Konkurrenzkampfes und ihrer Entfremdung voneinander wird visuell eingeleitet, wenn Marie schließlich aus dem Bild geht und Francis allein zurücklässt (Abb. 29). Die Versöhnung der beiden wird erst gegen Ende des Films angedeutet. Hier werden Marie und Francis erneut in einer symmetrischen Aufnahme von hinten gezeigt. Während sie gemeinsam die Straße entlanggehen und Francis dabei dem Regen ausgesetzt ist, teilt Marie schließlich ihren Schirm mit ihm (Abb. 30).³⁷⁹ Der Einsatz der Zeitlupentechnik sowie die Filterung der Geräusche betonen die Bedeutsamkeit dieser eigentlich alltäglichen Geste.



Abb. 27: *Herzensbrecher*, 0h14'49“.



Abb. 28: *Herzensbrecher*, 0h56'35“.

³⁷⁸ Vgl. Prieling, Andreas, „Performativität, Gender und die Filmfigur in Xavier Dolans Spielfilm ‘Les amours imaginaires‘“, Dipl., Universität Wien, Institut für Romanistik 2012, S. 97.

³⁷⁹ Vgl. *Herzensbrecher*, 1h30'58“-1h31'42“.



Abb. 29: *Herzensbrecher*, 0h07'21“.



Abb. 30: *Herzensbrecher*, 1h31'30“.

In jenen Szenen, in denen die Figuren von hinten gefilmt werden, zeigt sich erneut deren spezifische Positionierung zur Kamera, die sich bei Dolan auch dann bemerkbar macht, wenn die Figuren ihr Gesicht von der Kamera abwenden oder aus der Aufsicht gefilmt werden. Diese Gestaltung scheint auch in *Les Amours Imaginaires* in Momenten der emotionalen Anspannung und Verletzlichkeit aufzutreten. Wenn etwa Marie und Francis kurz nach dem ersten Treffen mit Nico erfahren, dass der beziehungsweise die Andere ebenfalls eine Einladungskarte zu einem zweiten Date mit ihm erhalten hat, zeichnen sich in den Großaufnahmen ihrer enttäuschten Gesichter bereits erste Zeichen der Eifersucht ab. Während Marie ihr Gesicht schließlich von der Kamera abwendet, ist der Blick von Francis nach unten gewandt.³⁸⁰ Eine ähnliche Gestaltung erfolgt in der Zeit nach der Eskalation auf dem Land. Mit dem Einbruch des Winters ist auch die Beziehung zwischen Nico und den beiden anderen Figuren erkaltet, denn sowohl Francis als auch Marie können ihn nicht erreichen. Es wird gezeigt, wie beide ihm eine Nachricht auf dem Anrufbeantworter hinterlassen. Francis wird dabei unter anderem aus einer aufsichtigen Kameraperspektive und Marie hauptsächlich von hinten gezeigt. Nach dem Anruf ist zu sehen, wie sie den Blick senkt und das Gesicht in ihrer Hand vergräbt.³⁸¹ In den darauffolgenden Sequenzen gestehen die beiden Figuren Nico ihre Liebe. Zuerst offenbart Francis seine Gefühle. Er sei die Enttäuschungen vergangener Abweisungen satt. Während er spricht, wird er wieder aus der Aufsicht gefilmt, die auch hier das emotionale Gewicht des Moments verdeutlicht (Abb. 31). Nach Nicos Abweisung ist nur noch von hinten zu sehen, wie Francis in Zeitlupe das dunkle Treppenhaus hinuntergeht.³⁸² Ohne Worte wird in dieser Einstellung seiner Einsamkeit und Trauer Ausdruck verliehen. Nachdem auch Marie von ihm abgewiesen wurde, erklärt sie ihrer Friseurin, dass sie nie wieder jemanden so sehr lieben werde wie

³⁸⁰ Vgl. *Herzensbrecher*, 0h08'26“-0h09'05“.

³⁸¹ Vgl. *Herzensbrecher*, 1h13'30“-1h14'40“.

³⁸² Vgl. *Herzensbrecher*, 1h18'24“-1h21'31“.

Nico, den sie als den einen Seelenverwandten betrachtet.³⁸³ Ihr Gesicht wird dabei in einer Großaufnahme und aus einer extremen Aufsicht gefilmt, sodass nur ihre Augenlider zu sehen sind (Abb. 32). Auch diese Einstellung unterstreicht den auf der Figur lastenden Kummer.



Abb. 31: *Herzensbrecher*, 1h21'05“.

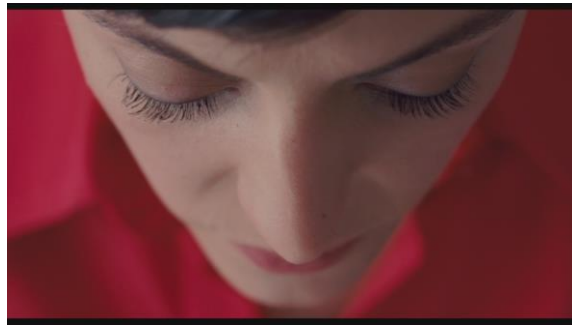


Abb. 32: *Herzensbrecher*, 1h27'44“.

Wenn, wie Balász sagt, das Gesicht und dabei vor allem die Augen den Zugang zur subjektiven Erfahrung der Figur ermöglichen, dann verweigert die Gestaltung der Mise-en-Scène, wie schon zuvor in *J'ai tué ma mère*, in solchen Momenten den direkten Zugang zu den Figuren. Diese Strategie betont dabei nicht nur ihre emotionale Verletzlichkeit, die sie hinter ihrer Fassade zu verbergen versuchen, sondern verweist auch in diesem Film auf einen letzten Rest Distanz gegenüber dem Publikum, das erneut in die Beobachterposition versetzt wird.

7.3. Schauspiel

Indem Dolan durch seine Groß- und Nahaufnahmen sowie den häufigen Einsatz der Zeitlupe den unmittelbaren Ausdruck der Körpersprache in den Fokus rückt, bietet er dem melodramatischen Schauspiel eine geeignete Bühne. Die erhöhte Bedeutung, die den Gesten und Gesichtsausdrücken durch diese Gestaltung zukommt, führt dazu, dass die Welt von *Les Amours Imaginaires* von interpretierbaren Zeichen der Körper durchdrungen ist. So wird der Wettkampf zwischen Marie und Francis überhaupt erst durch Nicos wiederholte körperliche Annäherungen angetrieben, die die beiden Figuren als romantische Signale verstehen. Dies zeigt sich besonders in jener Szene, in der Nico mit den beiden im Wald Verstecken spielt. Hier wirft er sich überraschend auf Francis, sodass es zu einem körperlich intimen Moment kommt, in dem sich die beiden tief in die Augen sehen. Die

³⁸³ Vgl. *Herzensbrecher*, 1h27'10“-1h28'35“.

Bedeutung, den dieser Moment für Francis einnimmt, wird erneut durch Zeitlupe, Großaufnahmen sowie mit gefiltertem Ton vermittelt, bei dem verstärkt die Atemgeräusche der Figuren zu vernehmen sind.³⁸⁴ Wenn Francis ihm später seine Liebe gesteht, fragt Nico jedoch nur verständnislos, wie er darauf komme, dass er schwul sei. Damit relativiert er mit einer einzigen Frage jegliche Zeichen, die er Francis im Verlauf des Films gegeben hat und reduziert dessen Deutungen auf bloßes Wunschdenken.

Während sich jedoch Nicos Körpersprache den beiden gegenüber schlussendlich als trügerisch erweist, verrät jene von Marie und Francis mehr als die Figuren wohl preisgeben wollen - denn „kein Wort entblößt einen so tödlich-nackt wie ein Gesichtsausdruck“³⁸⁵. Wie im Melodrama typisch kompensiert unter anderem die non-verbale Kommunikation in *Les Amours Imaginaires* die Unzulänglichkeit der Sprache. Sie enthüllt, was die Worte der Figuren verhüllen oder was erst gar nicht zur Sprache kommt beziehungsweise kommen soll. Die neugierigen, aufgesetzten, missgünstigen oder eifersüchtigen Blicke der Figuren verraten ihre wahren Gefühle, die stets unter der Oberfläche brodeln und sich in den oben beschriebenen Momenten ihren Weg nach Außen bahnen. Dieses Bröckeln der Fassade und damit der psychische und emotionale Exzess zeigt sich besonders auch im nervösen Gebaren, ungläubigen Lachen oder unterdrückten Schreien der Figuren, das bereits beschrieben wurde. Ein anderes Beispiel zeigt sich am Ende des Films, wenn Marie und Francis ein Jahr später Nico auf einer Party wiedersehen. Als dieser die beiden begrüßen will, unterbricht Francis ihn durch Fauchen und Schreien – so als hätte er nun eine körperliche Abwehrreaktion auf Nicos Worte. Durch diesen Rückgriff auf unartikulierte Laute demonstriert Dolan ein weiteres Mal den melodramatischen „Zugriff auf den Körper“³⁸⁶. Auch Marie wendet in dieser Szene schließlich nur noch verständnislos ihren Blick ab.³⁸⁷ Als weitere persönliche Ticks und Manierismen der Figuren, die ebenfalls auf den Gefühlshaushalt der Figuren hinweisen, können zum einen Maries exzessives Rauchen, welches bei ihr typisch melodramatisch masochistische Züge annimmt, sowie Francis Angewohnheit, sich in unangenehmen Situationen mit der Hand über den Nacken zu fahren, angesehen werden.

Wie bereits erwähnt, findet die Farce ihren Höhepunkt in einer heftigen Auseinandersetzung zwischen Marie und Francis. Hier entlädt sich der bis zu diesem

³⁸⁴ Vgl. *Herzensbrecher*, 0h13'29“-0h14'19“.

³⁸⁵ Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, S. 48.

³⁸⁶ Gledhill, „Zeichen des Melodramas“, S. 195.

³⁸⁷ Vgl. *Herzensbrecher*, 1h33'18“-1h33'54“.

Moment psychisch gefochtene Konkurrenzkampf in einem physischen Kampf auf dem Waldboden. Ähnlich wie bei *J'ai tué ma mère* wirkt auch in dieser Szene die ruhige Filmmusik kontrastierend zur gewalttätigen Dynamik auf der Bildebene. Nico scheint das Gerangel für eine Weile genüsslich zu beobachten, bis er die beiden schließlich unterbricht und seine Abreise mit der Aussage „Wer mich liebt, folge mir“ ankündigt. Beide Figuren verharren am Boden, wie betäubt richtet Marie ihren Blick starr in den Himmel. Die Szene schließt mit einander überblendenden Einstellungen der Baumkronen aus einer extremen Froschperspektive ab, die einen Schwindeffekt verursachen und als Analogie zum Bewusstseinszustand der sich im Liebeswahn bekämpfenden Figuren gesehen werden kann.³⁸⁸ Diese „katastrophale Kollision“ der „kontroversen Empfindungen“³⁸⁹ resultiert aus dem Auf und Ab der heftigen Gefühlsschwankungen der Figuren, die dem Film nach dem Prinzip der dramatischen Diskontinuität seinen melodramatischen Plotrhythmus verleihen.

7.4. Mindscreens

Ähnlich wie bei *J'ai tué ma mère* werden auch in *Les Amours Imaginaires* die wahren Gefühle und Gedanken der Figuren in einigen Szenen explizit durch Mindscreens visualisiert. Ein Beispiel findet in der Zeit der Funkstille zwischen den Figuren statt. Hier kauft sich Francis in einem Kiosk eine Packung Marshmallows, die er noch vor Ort öffnet – so als müsste er mit dem Geschmack seine Sucht nach Nico befriedigen. Während er kaut, wird ein Mindscreen eingeblendet. Er zeigt Nico in einer symmetrischen Großaufnahme vor einem himmelblauen Hintergrund. Während er unbeweglich mit einem leichten Lächeln auf den Lippen die Augen geschlossen hält, fallen Marshmallows wie Schneeflocken von oben auf ihn hinab (Abb. 33).³⁹⁰ Die Statik der Kamera sowie die der Figur macht die Einstellung zu einem Tableau vivant, in dem Nico wie eine der Realität enthobenen Figur auf einem Porträt wirkt. Diese Einfügung verdeutlicht zum einen Nicos Idealisierung sowie Francis Sehnsucht nach ihm, der er nur über ein Ersatzobjekt – die Marshmallows – beikommen kann. Diese Art der fetischistischen Fixierung ist auch in jener Szene zu beobachten, in der Francis ein von Nico getragenes Kleidungsstück verwendet, um dessen Geruch beim Masturbieren in sich aufzunehmen.³⁹¹ Die Kleidung

³⁸⁸ Vgl. *Herzensbrecher*, 1h01'36"-1h04'23".

³⁸⁹ Elsaesser, "Tales of Sound and Fury", S. 116.

³⁹⁰ Vgl. *Herzensbrecher*, 1h16'30"-1h16'44".

³⁹¹ Vgl. *Herzensbrecher*, 0h48'14".

dient hier ebenso als Ersatzobjekt, mit dessen Hilfe Francis seinen Wunsch, mit Nico intim zu werden, auslebt. In diesem Zusammenhang kann auch auf Anette Kaufmanns Beschreibung der Masturbation im Liebesfilm als Ausdruck von „unerfüllbaren Phantasien“ hingewiesen werden.³⁹²



Abb. 33: *Herzensbrecher*, 1h16'41“.

Dies soeben beschriebene Szene findet am Tag nach Nicos Geburtstagsparty statt, zu der auch Marie und Francis eingeladen waren. Während dieser Party beobachten Marie und Francis in einer Szene, wie Nico in einer Gruppe von Menschen tanzt. Dabei werden die beiden zunächst in einer Nahaufnahme gezeigt, während im rötlich beleuchteten Hintergrund andere Gäste wie etwa zwei küssende Frauen zu sehen sind. Die Tanzenden werden zuerst mit natürlichem Licht und in einer amerikanischen Einstellung gezeigt, die die räumliche Distanz zwischen Nico und den beiden anderen Figuren vermittelt. Mit dem Einsetzen der Zeitlupe wird die Szenerie in bläuliches Licht getaucht und somit den rot beleuchteten Aufnahmen von Marie und Francis in einem „Farbe-an-sich-Kontrast“³⁹³ entgegengesetzt. Durch die Einfügung schwarzer Einstellungen wird zudem der Eindruck blinkender Diskobeleuchtung erzeugt. Die diegetische Musik, zu der die Tanzenden sich bewegt haben, wird nun als Filmmusik fortgeführt. Dabei fährt die Kamera langsam auf

³⁹² Vgl. Kaufmann, Anette, *Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres*, Konstanz: UKV 2007, S. 123.

³⁹³ Marschall, *Farbe im Kino*, S. 128.

die Tanzenden zu, bis sie in Großaufnahmen gezeigt werden. Anschließend wird Marie in einer Großaufnahme gezeigt, ihren Blick fokussiert auf die Szenerie gerichtet. Darauf folgen abwechselnd Großaufnahmen von Nico sowie Groß- und Detailaufnahmen von Skulpturen der Renaissance, darunter auch die „David“-Statue des Bildhauers Michelangelo. Ebenso wird mit Francis fortgefahren, nur dass Nico nun abwechselnd mit Zeichnungen des Schriftstellers Jean Cocteau erscheint (Abb. 34).³⁹⁴

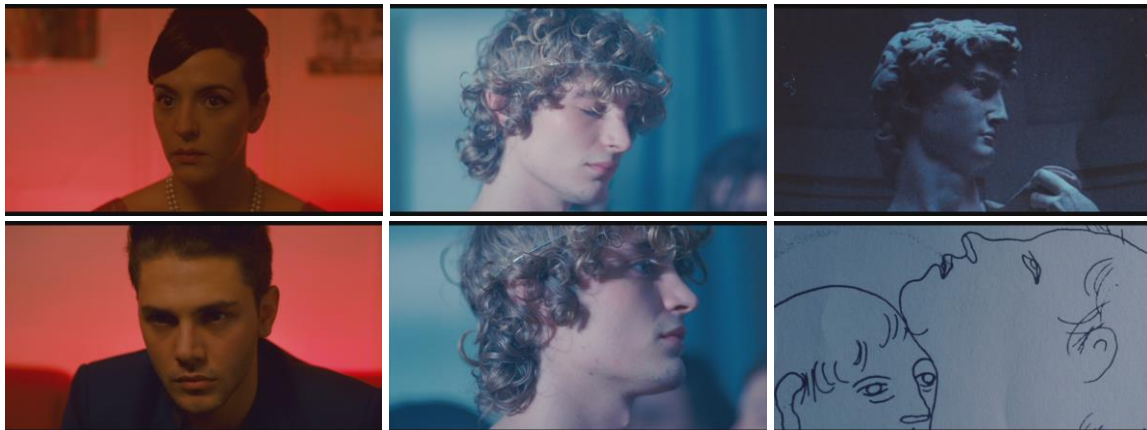


Abb. 34: *Herzensbrecher*, 0h44'53"-0h45'18".

Der starre Blick der Figuren, auf deren Gesichtern die Diskobeleuchtung in weißer Farbe flackert, lässt sie wie hypnotisiert wirken. Hier ermöglicht nun erneut das Zusammenspiel von Großaufnahmen, Zeitlupe und Filmmusik den Zuschauer*innen, an der Innenperspektive der beiden Figuren teilnehmen. Die autonomen Einstellungen der Skulpturen sowie der Zeichnungen können innerhalb dieser assoziativen Verkettung der Blickenden Marie und Francis und dem Angeblicktem Nico als Visualisierung ihrer Bewusstseinsinhalte angesehen werden, die sie auf Nico übertragen. In seinem Werk *Queer Beauty* beruft sich der Kunsthistoriker Whitney Davis auf ein im Kontext dieser Szene passendes Zitat: „It is a well-known fact that ancient art and history both portrayed self-existent beings, as the perfect man.“³⁹⁵ Auch Michelangelos David, der bis heute eine Faszination auf die ganze Welt ausübt, „gilt als der perfekte Mann“, obwohl Form und Haltung der Figur „bei näherer Betrachtung nicht so perfekt“ sind und der Schafhirte selbst im Alten Testament eher als schwächlich beschrieben worden sein soll.³⁹⁶ Dieser Aspekt

³⁹⁴ Vgl. *Herzensbrecher*, 0h43'14"-0h45'39".

³⁹⁵ Davis, Whitney, *Queer Beauty. Sexuality and Aesthetics from Winckelmann to Freud and Beyond*, New York: Columbia University Press 2010, S. 211.

³⁹⁶ Bartetzko, Dieter, „Michelangelos David: Der Gigant“, in: *Frankfurter Allgemeine*, <https://www.faz.net/aktuell/stil/leib-seele/michelangelos-david-der-gigant-12877017.html> 29.05.2014, 30.11.2019.

der Idealisierung kommt auch im Zusammenhang mit Cocteau zur Sprache, wenn Richard Dyer beschreibt: „Cocteau’s work centers on [...] the production of beauty out of the poet’s imagination, a beauty that represents a higher truth than everyday reality [...] Yet Cocteau [...] draws attention to its own artifice“³⁹⁷. Somit fungiert Nico in dieser Szene als Projektionsfläche für Maries und Francis‘ Ideale von Perfektion und Schönheit. Dass Michelangelos David bereits seit seiner Fertigstellung eine homosexuelle Komponente innehat, verweist wieder auf Nicos eigene Ambiguität.³⁹⁸ Diese wird durch das Band, dass er an jenem Abend in seinen Locken trägt und ihn noch mehr wie eine Skulptur wirken lässt, sowie sein weißes Shirt unterstrichen. Letzteres kann in Verbindung mit dem projektorartigen Flackern der Lichter buchstäblich als metaphorische Leinwand gesehen werden kann. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass diese Szene aufs Neue das Imaginäre dieser Liebe sowie den typischen melodramatischen Außenseiterstatus von Marie und Francis, der auch durch die Farbgestaltung und die physische Distanz der Blickenden zum Angeblickten betont wird, zum Ausdruck bringt. Anstatt selbst mit Nico zu tanzen, verbleiben sie nur in der Rolle der Beobachter*innen.

7.5. Ausstattung

Dieser Aspekt des Blickens und Angeblickt-Werdens, der sich bisher wie ein roter Faden durch die Gestaltung der Mise-en-Scène zieht, trifft auch auf Marie und Francis selbst zu. Einerseits stehen sie in ihrem Konkurrenzkampf unter gegenseitiger Beobachtung und sehen sich ihren abwertenden Kommentaren ausgeliefert. Andererseits betrachten sie sich in einigen Szenen selbst im Spiegel – dem Markenzeichen des Sirk’schen Dekors. So ist beispielsweise Francis nach dem ersten Treffen der drei Figuren in seinem Badezimmer zu sehen, wo er zuerst zögerlich in den Spiegel und dann auf eine mit bunten Stiften an die Wand gemalte Strichliste blickt.³⁹⁹ Da er Nico später erzählen wird, dass jeder Strich für eine enttäuschte Liebe steht, kann sie als ständige Erinnerung an seine vergangenen Leiden und damit als eine typisches Element des melodramatischen Dekors angesehen werden. Mit seinem Blick in den Spiegel scheint er abzuwägen, ob er für die Eroberung dieser neuen Bekanntschaft das Risiko einer weiteren Abweisung eingehen soll. Im Verlauf des Films wird eine ähnliche Szene wiederkehren, nur dass er in dieser seine Haare kritisch betrachtet

³⁹⁷ Dyer, Richard, *Now You See It. Studies in Lesbian and Gay Film*, London: Routledge 2003, S. 77.

³⁹⁸ Bartetzko, „Michelangelos David: Der Gigant“.

³⁹⁹ Vgl. *Herzensbrecher*, 0h07’25“-0h08’04“.

und sich dabei wohl entschließt, seine Frisur zu verändern, um seine Chancen zu verbessern.⁴⁰⁰ Nach Nicos Abweisung zieht Francis sein stummes Fazit, indem er nur mehr einen weiteren Strich zu seiner Liste hinzufügt. Als würde er sich vor sich selbst schämen, vermeidet er in dieser Szene den Blick in den Spiegel.⁴⁰¹ Auch Marie findet sich an einer Stelle des Films selbstkritisch vor dem Spiegel wieder. Als sie sich auf Nicos Party in der Küche etwas zu trinken nimmt, macht ihr der betrunkene Nico Komplimente, wobei er ihr sehr nahekommt und tief in die Augen sieht. Die Situation wird durch einen Freund Nicos unterbrochen. Im Badezimmer ärgert Marie sich anschließend darüber, zuvor nicht die richtigen Worte gefunden zu haben, woraufhin sie sich selbst im Spiegel nachhäft.⁴⁰² Hier zeigt sich bereits, dass der Blick in den Spiegel nicht nur „mit dem Selbst“ konfrontiert, sondern, wie Elsaesser und Hagener beschreiben, „ein Blick von außen“ ist – „er kehrt somit zum Selbst zurück als Blick des Anderen“.⁴⁰³ Wie im Melodrama typisch sind sich die Figuren dieses Blickes auf sie bewusst: “they are aware of being watched and perform accordingly, attempting to protect themselves by controlling what they allow us - and their fellow characters - to see“⁴⁰⁴. Dieser Aspekt des ständigen Unter-Beobachtung-Stehens wird durch die Spiegel im öffentlichen Raum, wie sie im Café und dem Restaurant zu sehen sind, noch betont. Dabei machen die Figuren den anderen und sich selbst etwas vor, „if necessary even by deliberately putting on an act“⁴⁰⁵. Diese Selbstinszenierung kommt in einer Szene besonders zur Geltung: Vor dem zweiten Treffen mit Nico werden Marie und Francis beim Zurechtmachen im Badezimmer und dann bei ihrem Weg zum Treffen gezeigt. Das Haare kämmen, Schminken und Parfümieren vor dem Badezimmerspiegel wird bei beiden Figuren aus beinahe derselben Perspektive aufgenommen und in Zeitlupe abgespielt (Abb. 35). Dabei ist Dalidas Version von Nancy Sinatras *Bang Bang* zu hören.

⁴⁰⁰ Vgl. *Herzensbrecher*, 0h24'47“-0h25'28“.

⁴⁰¹ Vgl. *Herzensbrecher*, 1h28'38“-1h28'44“.

⁴⁰² Vgl. *Herzensbrecher*, 0h42'58“-0h43'13“.

⁴⁰³ Vgl. Elsaesser, Thomas/Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2007, S. 76.

⁴⁰⁴ Willemen, “Towards an Analysis of the Sirkian System”, S.277.

⁴⁰⁵ Willemen, “Towards an Analysis of the Sirkian System”, S.277.



Abb. 35: *Herzensbrecher*, 0h09'16"-0h09'30".

Zeitlupe und musikalische Begleitung bleiben auch erhalten, während die beiden ihren Weg zum Café beschreiten und aus verschiedenen Positionen gefilmt werden. Von hinten sind etwa Maries elegante Hochsteckfrisur, ihr durch den Rückenausschnitt des Kleids sichtbarer Nacken und oberer Rücken sowie ihre Taille zu sehen. Dabei betont ihr magentafarbenes, eng geschnittenes Kleid, welches an die Mode der 50er Jahre erinnert, ihre weiblichen Rundungen, die durch die verlangsamten Bewegungen noch mehr in Szene gesetzt werden. Francis, der ein blau-grau gestreiftes Shirt trägt, wird ebenso von vorn und von hinten gezeigt. Als die beiden im Café eintreffen, wartet Nico bereits auf sie.⁴⁰⁶

Die Inszenierung dieser Szenen durch Zeitlupentechnik, Filmmusik und den verschiedenen Kamerapositionen verleiht den eigentlich alltäglichen Handlungen und Gesten der Figuren eine symbolische Bedeutung. Dabei wirkt das Zurechtmachen vor dem Badezimmerspiegel wie ein ritueller Akt der Verwandlung, bei dem sich die beiden Figuren nicht nur mit ihren eigenen Augen, sondern vor allem mit denen Nicos betrachten. Auch auf dem Weg zum Café scheinen sie seine Blicke bereits zu antizipieren, als würden sie im Takt der Musik einen Laufsteg entlanggehen, an dessen Ende Nico auf sie wartet. Diese Gestaltung kehrt im Verlauf des Films wieder, wenn sich die Figuren auf Nicos Geburtsparty vorbereiten. Hier lässt sich Francis nach dem Vorbild James Deans die Haare schneiden. Desweiteren zeigt die Sequenz, wie die beiden unabhängig voneinander Geschenke für Nico besorgen. Während Marie einen liebevoll verpackten Strohhut kauft, entscheidet sich Francis für einen Kaschmirpullover – beides Objekte, die sich auf das Äußere von Nico beschränken. Ihr Weg zur Party wird dabei wie eben beschrieben gestaltet, doch dieses Mal strahlen beide durch ihr Lächeln eine freudige Erwartungshaltung aus.⁴⁰⁷ Dabei fängt die Kamera nicht nur ein, wie Francis mit der Hand zufrieden über seine Frisur streicht,

⁴⁰⁶ Vgl. *Herzensbrecher*, 0h09'06"-0h10'30".

⁴⁰⁷ Vgl. *Herzensbrecher*, 0h34'26"-0h36'54".

sondern setzt auch die eingepackten Geschenke in Szene - so als seien die Figuren davon überzeugt, Nico mit diesen Gegenständen oder einem neuen Haarschnitt erobern zu können. Bereit, sich in den Liebeswettkampf zu stürzen, schlüpfen sie auch hier wieder in ihre Rollen, die sie sich auflegen wie ihr Make-up oder Parfum. Dies geht sogar so weit, dass sich Marie als Kopie von Audrey Hepburn und Francis als James Dean versuchen, um Nico zu imponieren: Wie sehr diese Rollen mit Klischees behaftet sind, zeigt sich, wenn Francis' Friseurin ihre Augen verdreht und Marie erzählt, Nicos Mutter habe sie mit einer Hausfrau der 50er Jahre verglichen.

Als weiteres Element des melodramatischen Dekors verdeutlicht auch das Motiv des Fensters die Blicke der Figuren. Als Nico die gemeinsame Fahrt aufs Land vorschlägt, gehen er und Marie aus dem Haus, um noch einige Dinge zu erledigen, und lassen Francis in Nicos Wohnung zurück. Selbst als er schon allein ist, sind noch Maries und Nicos Stimmen zu hören, dabei scheint er den beiden durch das Fenster nachzusehen.⁴⁰⁸ Diese Gestaltung verdeutlicht nicht nur Francis' Eifersucht, sondern versetzt ihn auch erneut in die Position des Außenseiters – eine Position, in der sich Marie und Francis bereits auf der Party und in der ersten Szene in der Küche befinden, in welcher die Distanz noch durch den schwarzen Vorhang betont wurde. Ähnlich blickt Francis in der Zeit der Funkstille aus dem Fenster seiner Wohnung, wohl in der Hoffnung Nico zufällig auf der Straße zu entdecken.⁴⁰⁹

Wie bereits anhand der Geschenke veranschaulicht, können auch in *Les Amours Imaginaires* alltägliche Objekte eine überhöhte Bedeutung annehmen. Dies kann ebenso für Nicos Einladungskarte, die er zu ihrer Enttäuschung an beide Figuren verschickt; das Poster von Audrey Hepburn sowie Maries Liebesbrief an Nico, den sie mit äußerster Hingabe schreibt, festgestellt werden. Ein weiteres Beispiel für Dolans melodramatische *Mise-en-Scène* ist die Szene, in der sich Marie und Francis nach Nicos Abweisungen beim Teetrinken wieder einander annähern. Hier sprechen sie lediglich kurz darüber, dass sie nicht mehr wirklich etwas mit Nico zu tun hatten und dass er für längere Zeit ins Ausland gehen wird. Dabei gehen sie nicht auf Details ein und verlieren auch über ihre jeweiligen Gefühle oder den vergangenen Konflikt kein Wort. Die Teetassen auf dem Tisch zwischen ihnen deuten jedoch an, dass der Gefühlshaushalt der beiden Figuren ebenso wie ihre Beziehung zueinander noch in einem zerbrechlichen Zustand sind. Dementsprechend wird

⁴⁰⁸ Vgl. *Herzensbrecher*, 0h47'40"-0h47'44".

⁴⁰⁹ Vgl. *Herzensbrecher*, 1h15'05"-1h15'09".

die symmetrische Einstellung erneut aufgebrochen, wenn Marie schließlich aus dem Bild und Francis allein zurücklässt.⁴¹⁰

Das Auftreten von Marie und Francis sowie ihre Beziehung zueinander ist desweiteren durch eine systematische Farbgebung ihrer Kostüme geprägt. Während Marie häufig in Rot-, Rosa- oder Violetttönen gezeigt wird, zeichnet sich Francis durch eine überwiegend blaustichige Garderobe aus. Diese Farbgebung wird teilweise auch durch das Dekor sowie die Lichtgestaltung unterstrichen (Abb. 36 und 37).



Abb. 36: *Herzensbrecher*, 0h08'30“.

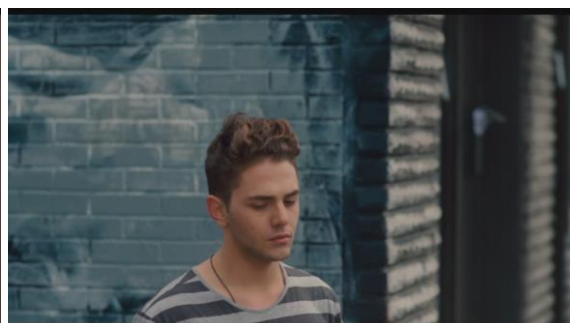


Abb. 37: *Herzensbrecher*, 0h10'07“.

Die „antagonistische“⁴¹¹ Farbkompositionen von Rot und Blau erzeugt auch in diesem Kontext einen Farbe-an-sich-Kontrast, der wiederum den Konflikt zwischen Marie und Francis widerspiegelt. Diese Gestaltung wird in zwei aufeinanderfolgenden Szenen demonstriert. Die erste zeigt, wie Marie und Nico nach dem gemeinsamen Theaterbesuch rauchend auf dem Gehweg stehen. Das vom Gebäude des Theaters ausgehend rote Licht erzeugt eine warme Atmosphäre und harmonisiert mit Maries leuchtend roter Jacke sowie ihrem Lippenstift. Als die beiden Maries Idee nachgehen, ein bestimmtes Restaurant zu besuchen, treffen sie dort auf Francis und Freunde von ihm. Die Inneneinrichtung und Beleuchtung des Lokals sind in blau gehalten. Während Marie in der vorhergehenden Szene noch in ihrem farblichen „Element“ war, wirkt sie hier völlig deplatziert – Francis wiederum fügt sich mit seinem blauen Shirt perfekt ein (Abb. 38). Der Farbe-an-sich-Kontrast illustriert hier auch als „Warm-Kalt-Kontrast“⁴¹² deutlich den emotionalen Temperaturabsturz: Francis hat Maries Date durch seine „zufällige“ Anwesenheit in eben diesem Restaurant ein abruptes Ende gesetzt. Während sich Nico schon der nächsten Dame

⁴¹⁰ Vgl. *Herzensbrecher*, 1h29'04“-1h30'57“.

⁴¹¹ Marschall, *Farbe im Kino*, S. 61.

⁴¹² Marschall, *Farbe im Kino*, S. 128.

am Tisch zuwendet, ist Marie die Enttäuschung über ihren Kontrollverlust deutlich an ihrer Mimik abzulesen.⁴¹³

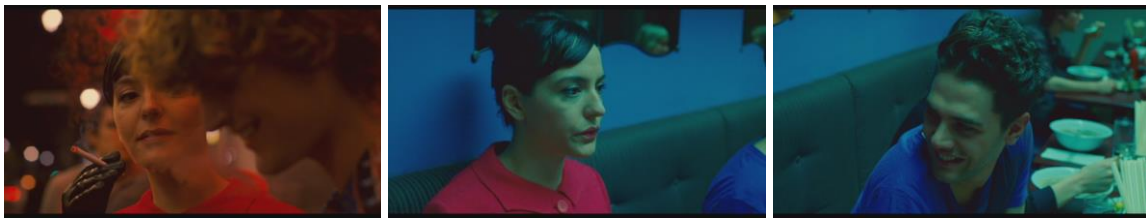


Abb. 38: *Herzensbrecher*, 0h22'18"-0h24'22".

Der Gegensatz zwischen Rot und Blau verweist laut Marschall auch auf den Gegensatz zwischen Mann und Frau und damit auf die genderspezifische Konnotation von Farben.⁴¹⁴ Besonders Marie kommuniziert über die Farbwahl ihrer Kostüme sowie mit dem roten Lippenstift ihre erotischen Absichten gegenüber Nico:

„Rote Lippen, rote Haare, rote Kostüme, rote Schuhe durchziehen die Filmgeschichte als Schmuck und Stigma der Figuren, als Provokation, als simples erotisches Signal, als Reiz oder als Symbol. Das Rote scheint tendenziell den Frauen zu gehören [...].“⁴¹⁵

Somit untermauert Marie mit dieser Farbpalette, dem engen Schnitt ihrer Kleider, ihrem Schmuck und Make-Up ihre Weiblichkeit. Diese eindeutige Kommunikation der jeweiligen Geschlechtsidentität, die durch die Vorbilder Audrey Hepburn und James Dean unterstrichen werden, ist bei Nico so nicht zu finden. Seine Garderobe zeichnet sich vorwiegend durch neutralere und unauffälligere Farben aus, was wiederum die Uneindeutigkeit seiner Sexualität widerspiegelt. Die Tatsache, dass Marie und Francis am Ende des Films beide Rottöne tragen, spiegelt ihre Rückkehr zur Harmonie wider.⁴¹⁶

7.6. Lichtgestaltung

Farbige Lichtfilter prägen auch vier Szenen, in denen Marie und Francis mit wechselnden Liebhabern im Bett liegen, für die sie nichts Ernstes zu empfinden scheinen. Diese „Liebesszenen“ sind jeweils gekennzeichnet durch eine Gesprächssituation sowie eine in Zeitlupe gezeigte Abfolge von Groß- und Detailaufnahmen der sich berührenden Figuren, die von klassischer Musik begleitet wird. All diese Szenen sind monochrom eingefärbt.

⁴¹³ Vgl. *Herzensbrecher*, 0h21'43"-0h24'31".

⁴¹⁴ Vgl. Marschall, *Farbe im Kino*, S. 62.

⁴¹⁵ Marschall, *Farbe im Kino*, S. 44.

⁴¹⁶ Vgl. *Herzensbrecher*, 1h32'09".

Die Bilder des ersten Beispiels, das Marie und einen Liebhaber zeigt, weisen ein kräftiges Rot auf (Abb. 39).⁴¹⁷ Die Frage des Mannes, ob sich Marie in letzter Zeit verliebt habe, impliziert, dass ihr ihre Verliebtheit anzumerken ist, was wiederum durch das Rot als Farbe der Liebe und des Begehrens widerspiegelt wird.⁴¹⁸ Ähnlich ist Francis' erste „Liebesszene“ gestaltet, die in ein monochromes grünes Licht getaucht ist (Abb. 40).⁴¹⁹ Sein Liebhaber stößt beim Durchblättern einer Zeitschrift auf einen Test und befragt Francis, wie das Äußere seines Ideals beschaffen sei. Daraufhin beschreibt Francis vermutlich zuerst seinen eigentlichen Typ Mann, nach kurzem Überlegen aber genau Nicos Aussehen. Das Grün, das volkstümlich als Farbe der Hoffnung angesehen wird, illustriert auch hier Francis' Gefühle gegenüber Nico.⁴²⁰ Maries zweite Szene mit einem Liebhaber findet während Nicos Funkstille statt.⁴²¹ Als ihr Date sie auf ihren exzessiven Zigarettenkonsum anspricht, erklärt sie mit Tränen in den Augen, dass das Rauchen sie davon abhalte, verrückt zu werden. Auf seine Frage, ob alles in Ordnung sei, formt sie mit ihren Händen lediglich ein ironisches Herz. Die Farbgebung gestaltet sich hier viel weniger künstlich als zuvor und weist lediglich einen Gelbstich auf (Abb. 41). Dies illustriert einerseits, dass Marie mit fortschreitender Desillusionierung sprichwörtlich den Blick durch die „rosarote Brille“ verloren hat. Andererseits gilt Gelb unter anderem auch als Farbe des Neids und der Krankheit und kann somit erneut als Symbol für Maries emotionale Verfassung angesehen werden.⁴²² Ebenso verfährt der Film bei Francis zweiter Szene, die nach Nicos Abweisung stattfindet und von einem tiefen Blau durchdrungen ist (Abb. 42).⁴²³ Als Farbe der Trauer und Melancholie spiegelt sie direkt Francis' Schmerz wieder, aufgrund dessen er schluchzend und tränenvergießend Trost in den Armen seines Liebhabers sucht.⁴²⁴ Bis auf eine kurze Entschuldigung vonseiten Francis' wird in dieser Szene nicht gesprochen – die Farbgebung und Körpersprache der Figur drückt alles aus.

⁴¹⁷ Vgl. *Herzensbrecher*, 0h19'49"-0h21'42".

⁴¹⁸ Vgl. Marschall, *Farbe im Kino*, S. 51; Vgl. Heiß, *Erzähltheorie des Films*, S. 103.

⁴¹⁹ Vgl. *Herzensbrecher*, 0h31'17"-0h33'53".

⁴²⁰ Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S. 41.

⁴²¹ Vgl. *Herzensbrecher*, 1h10'37"-1h13'30".

⁴²² Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S. 41; vgl. Marschall, *Farbe im Kino*, S. 70.

⁴²³ Vgl. *Herzensbrecher*, 1h25'16"-1h27'09".

⁴²⁴ Vgl. Marschall, *Farbe im Kino*, S. 61.



Abb. 39: *Herzensbrecher*, 0h19'54“.



Abb. 40: *Herzensbrecher*, 0h33'39“.



Abb. 41: *Herzensbrecher*, 1h12'05“.



Abb. 42: *Herzensbrecher*, 1h25'47“.

Die monochrome Verwendung der Farbe steht in diesen Szenen einerseits farbdramaturgisch für die Emotionen, die „als Bilder aus dem Inneren“ der Figuren „zum Sichtbaren drängen“^{425, 426} Sie „verweisen auf die Sphäre des Unterbewussten“ und „besetzen somit Zonen, in denen die Sprache und die Rationalität häufig versagen“⁴²⁷. Andererseits entfernen sich die Farben in Szenen wie diesen laut Marschall von der Wirklichkeit, da ihre Herkunft nicht zu erkennen ist.⁴²⁸ Die Unechtheit des Lichts verweist auf jene der Ersatzbeziehungen, die Marie und Francis mit diesen Personen führen – während sie mit ihnen intim sind, denken sie stets nur an Nico. Diese Künstlichkeit der Szenen, die in einem Artikel passend als „passionless sex-scene tableaux“⁴²⁹ bezeichnet werden, wird durch die Inszenierung der Berührungen in Zeitlupe, fragmentierenden Detailaufnahmen und mit klassischer Musik noch unterstrichen.

⁴²⁵ Marschall, *Farbe im Kino*, S. 422.

⁴²⁶ Vgl. Marschall, *Farbe im Kino*, S. 187f.

⁴²⁷ Marschall, *Farbe im Kino*, S. 422.

⁴²⁸ Vgl. Marschall, *Farbe im Kino*, S. 423.

⁴²⁹ Anderson, Jason, „Spotlight | Les amours imaginaires (Xavier Dolan, Canada)“, in: *Cinema Scope*, 43, <https://cinema-scope.com/spotlight/spotlight-les-amours-imaginaires-xavier-dolan-canada/>, 30.11.2019.

7.7. Ton und Musik

Neben farblichen Mustern weist *Les Amours Imaginaires* auch musikalische Leitmotive auf, die dramaturgisch in erster Linie dazu dienen, wiederkehrende Handlungen anzukündigen.⁴³⁰ Abgesehen von den klassischen Musikstücken in den soeben besprochenen Szenen nimmt vor allem Dalidas *Bang Bang* eine zentrale Funktion innerhalb des Films ein. Wie oben beschrieben, begleitet es einerseits die Wettkampfstimmung der Figuren und unterstreicht ihren bewussten Akt der Selbstrepräsentation. Da der Liedtext der englischen Originalversion von Nancy Sinatra von der „Grausamkeit nicht erwideter Liebe“ erzählt, verweist die musikalische Begleitung auch indirekt auf das bevorstehende Leid, das ihnen durch Nicos Spiel widerfahren wird, und wirft damit einen ironischen Blick auf die Anstrengungen ihres Werbens um Nico.⁴³¹ Die beschriebene euphorische Stimmung, die sich in der zweiten Dalida-Szene vor Nicos Geburtstagsparty bei Marie und Francis einstellt, wird ausgebremst, sobald sie gemeinsam bei der bereits gut besuchten Party ankommen. Vermittelt wird dieser emotionale Abschwung vor allem auf der Tonebene: mit gleitendem Übergang geht Dalidas *Bang Bang* zu *Jump Around* von House of Pain über. Dieser musikalische Kontrast scheint die zuvor etablierte verführerische Wirkkraft der beiden Figuren außer Kraft zu setzen.

Auch andere Lieder fügen der bildlichen Ebene eine sprachliche hinzu, die die zum Teil noch bevorstehende Entwicklung der Geschichte vorwegnimmt und damit die scheinbar harmonische Stimmung zwischen den Figuren unterläuft. Dies trifft zum Beispiel auf Isabelle Pierres Chanson *Le temps est bon* zu, welches die oben beschriebene Begrüßung beim ersten Treffen der drei Figuren begleitet. Mit seiner fröhlichen Melodie unterstreicht das Lied die noch freundschaftliche Stimmung unter den Figuren, deutet aber durch seinen Text schon den weiteren Verlauf der Geschichte in Bezug auf ein potenzielles Liebesdreieck an: „Le temps est bon, le ciel est bleu. J'ai deux amis qui sont aussi mes amoureux.“⁴³² Auch Renée Martels Lied *Viens changer ma vie* kommentiert mit der Zeile „L'amour qui naît un jour meurt le lendemain et la vie continue [...]“⁴³³ die oberflächlich fröhliche Aufbruchstimmung, wenn die drei Figuren aufs Land fahren, da es auf die

⁴³⁰ Vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 240.

⁴³¹ Vgl. Prieling, „Performativität, Gender und die Filmfigur in Xavier Dolans Spielfilm ‘Les amours imaginaires’“, S. 77.

⁴³² „Das Wetter ist gut, der Himmel ist blau. Ich habe zwei Freunde, die auch meine Liebhaber sind.“, übers. d. Verf.

⁴³³ „Die Liebe, die an einem Tag geboren wird, stirbt am nächsten Tag und das Leben geht weiter.“, übers. d. Verf.

Vergänglichkeit der Liebe verweist und damit erneut vorausblickend fungiert.⁴³⁴ Beim Landhaus angekommen sitzen die drei Figuren auf einer Hollywoodschaukel. Dabei singt Nico einige Zeilen aus dem Lied *Every Breath You Take* von The Police: „every breath you take, every move you make, every bond you break, every step you take, I’ll be watching you“.⁴³⁵ Über seinen Liedtext äußerte sich der Musiker Sting einst: „I think I was thinking of Big Brother, surveillance and control.“⁴³⁶ Somit greift diese Szene den Fanatismus auf, den die beiden Figuren in ihrem Wettkampf um Nico entwickeln und der sich, wie gezeigt wurde, in erster Linie über Blicke und Beobachtungen äußert. Das auf der Party am Ende des Films im Hintergrund laufende Lied *3eme sex* von Indochine greift mit Textstellen wie „Une fille au masculin, un garçon au féminin“⁴³⁷ wiederum die Uneindeutigkeit von Geschlechtern auf.⁴³⁸ Somit kann es als Erinnerung an das amouröse Verwirrspiel mit Nico verstanden werden oder – wie sich im nächsten Unterkapitel zeigen wird – auch als erneute Vorausdeutung auf das Geschehen. Und schließlich dient nicht nur die Filmmusik, sondern auch die Manipulation der Tonebene dazu, das subjektive Erleben der Figuren zu vermitteln, sei es durch die Filterung von bestimmten Geräuschen oder den Einsatz von Stimmen, die die Figuren zu verfolgen scheinen.

7.8. Gesamtkonfiguration

Viele der bisher beschriebenen Elemente der stilistischen Gestaltung verbildlichen nicht nur die Gefühle von Marie und Francis, sondern betonen auch die Rivalität zwischen den beiden Figuren – am deutlichsten war dies anhand der Farbgestaltung zu sehen. In seiner Gesamtkonfiguration, zu der nur die Zuschauer*innen Zugang haben, unterstreicht der Film jedoch, dass sie den gleichen emotionalen Konflikt teilen. Dies ist besonders bei der Begrüßung im Café, in den Dalida-Szenen, den „Liebesszenen“ sowie anhand der Mindscreens zu sehen, die aufgrund ihrer Ähnlichkeiten in der Mise-en-Scène eine Analogie zwischen den beiden Figuren erzeugen. So impliziert der Film, dass ihr scheinbar unvergleichliches Dilemma kein ausschließlich individuelles Schicksal ist, denn beide

⁴³⁴ Vgl. *Herzensbrecher*, 0h52’50“-0h53’38“.

⁴³⁵ Vgl. *Herzensbrecher*, 0h55’59“-0h56’40“.

⁴³⁶ Davies, Hunter/Giles Smith, „INTERVIEW / Sting: How we mock our most serious Star, our national Friend of the Earth. Shouldn’t he be a protected species? Or at least a respected one?“, *Independent*, <https://www.independent.co.uk/life-style/interview-sting-how-we-mock-our-most-serious-star-our-national-friend-of-the-earth-shouldnt-he-be-a-2320343.html> 1.5.1993, 30.11.2019.

⁴³⁷ „Ein männliches Mädchen, ein weiblicher Junge“, übers. d. Verf.

⁴³⁸ Vgl. *Herzensbrecher*, 1h33’16“-1h37’22“.

fallen auf ihrer versessenen Suche nach dem einen Seelenverwandten wie blind auf die trügerischen Avancen des gleichen Mannes herein. Diese Suche nach der Liebe scheint, wie typisch im Melodrama, als die größte Priorität der Figuren zu gelten. Dabei geraten Marie und Francis in einen regelrechten Liebeswahn, der sie jegliche Selbstachtung vergessen lässt. Sie richten ihr Begehren, das im Verlauf des Films Züge einer fetischistischen Fixierung annimmt, auf einen unerreichbaren Partner. Dementsprechend werden sie häufig in die Position der für das Melodrama typischen emotionalen Außenseiter*innen versetzt, die dem Geschehen, von dem sie ein Teil sein möchten, nur zuschauen können. Indem sie ihre wahren Gefühle über weite Strecken des Films hinweg verschweigen, verhalten sie sich im Widerspruch zu ihren eigentlichen Absichten und verfangen sich, entweder allein oder mit verschiedenen Liebhabern, in Ersatzhandlungen, um die mit Nico ersehnte Intimität zu befriedigen. Die Tatsache, dass Nico schließlich beide ablehnt, verweist aufs Neue auf den imaginären Charakter dieser Liebe.

Die letzte Szene des Films ist hier von großer Bedeutung, da sie aufgrund ihrer Gestaltung das vermeintliche Happy End, das durch die Versöhnung der Freunde und ihre wortlose Emanzipation von Nico angedeutet wird, revidiert. Im Verlauf jener Party entdecken Marie und Francis einen anderen jungen Mann, der immer wieder in ihre Richtung blickt. Sichtlich interessiert beobachten sie ihn und als erneut Dalidas *Bang Bang* ertönt, wird in Großaufnahme und Zeitlupe gezeigt, wie der Mann sie anlächelt und ihnen zuzwinkert. Der Film endet damit, wie beide gleichzeitig im Begriff sind, auf ihn zuzugehen. Dabei entfernt sich Marie zuerst aus dem Bild, wodurch die gerade erst wiedererworbene Einheit ein weiteres Mal aufgelöst wird.⁴³⁹ Die mit dieser visuellen und musikalischen Inszenierung über den Verlauf des Films verbundenen Assoziationen kehren in diesem Moment wieder und demonstrieren jene „Unvernunft der Liebe“, die in dem zu Beginn des Films eingeblendeten Zitat angekündigt wurde. Der durch Nico erlittene Kummer scheint sie nicht davor zu bewahren, sich sogleich auf eines neues gemeinsames Objekt der Begierde zu stürzen. Somit zeigt diese Szene vor allem, dass Marie und Francis nicht lediglich Opfer von Nicos Verhalten sind, sondern auch ihrer selbst – dementsprechend wird der Frieden ihrer Freundschaft nicht nur durch einen äußeren Faktor, sondern auch einen inneren bedroht. Wie so oft im Melodrama sind die Figuren blind für ihre eigenen Verhaltensmuster und können - oder wollen vielleicht sogar - nicht aus ihren Fehlern lernen. Sie sind bereit, sich der Illusion ein weiteres Mal hinzugeben, ungeachtet des Risikos, dass auch die

⁴³⁹ Vgl. *Herzensbrecher*, 1h34'11"-1h35'00".

nächste „einzigartige“ Liebe unerwidert bleiben könnte. Aus diesem Blickwinkel betrachtet trifft Elsaessers Beschreibung der melodramatischen Figuren, die „sich selbst als zu tragisch empfinden“⁴⁴⁰, auch hier zu.

Mit diesem Verweis auf die „irony of the character’s delusions“⁴⁴¹ wirft die letzte Szene ein ironisches Licht auf den ganzen Film und erzeugt so eine kritische Distanz gegenüber den Figuren und ihrem Verhalten. An dieser Stelle lässt sich exemplarisch die melodramatische Ambivalenz von *Les Amours Imaginaires* zusammenfassen: zum einen schafft die Mise-en-Scène, häufig auch im Zusammenspiel mit der Tonebene und der Montage, einen privilegierten Zugang zu den wahren Gefühlen der Figuren und bindet die Zuschauer*innen dadurch ein. Hier spielen neben den Mindscreens vor allem jene Strategien eine zentrale Rolle, die als Beispiele für die von Walter Benjamin beschriebene „Durchdringung der Lebenswelt“⁴⁴² durch den Film angesehen werden können: das Sichtbarmachen des „Optisch-Unbewußten“⁴⁴³ und damit all dessen, was erst durch die spezifischen Techniken der Kamera wie etwa Vergrößerung, Zeitlupe, Zeitraffer oder ungewöhnliche Winkel erkennbar wird.⁴⁴⁴ Diese Betrachtung findet sich in ähnlicher Weise bei Siegfried Kracauer, der „gemeinhin [...] als Vertreter des Realismus behandelt wird“⁴⁴⁵, wieder. Auch er schreibt dem Film unter anderem die Fähigkeit zu, materielle Phänomene, „die sich der Beobachtung unter normalen Bedingungen entziehen“, enthüllen zu können.⁴⁴⁶ Als Musterbeispiel führt er Griffith an, in dessen Melodramen laut Elsaesser ideologische Konflikte in emotional aufgeladene Familiensituationen gekleidet werden und der bereits bei Gledhill Erwähnung fand.⁴⁴⁷ Kracauer zufolge dienen Griffiths Großaufnahmen dazu, „die Gefühlsvorgänge“ der Figuren „anzudeuten“⁴⁴⁸ und können daher zur „Entdeckungen neuer Aspekte der physischen Realität“⁴⁴⁹ beitragen.

⁴⁴⁰ Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 124.

⁴⁴¹ Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 56.

⁴⁴² Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 107.

⁴⁴³ Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010 (Orig. Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Hg. Rolf Tiedermann/Hermann Schweppenhäuser, Mitw. Theodor W. Adorno/Gersholm Sholem, Band 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972-1989, S. 471-508), S. 62.

⁴⁴⁴ Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 60ff.

⁴⁴⁵ Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 161.

⁴⁴⁶ Vgl. Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag ⁸2012 (Orig. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press 1960), S. 77.

⁴⁴⁷ Vgl. Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 98.

⁴⁴⁸ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 78.

⁴⁴⁹ Kracauer, *Theorie des Films*, S. 79.

Im Gegensatz zu diesen Techniken führt das „melodramatische“ Verhalten der Figuren zu einer Distanzierung von ihnen, die wiederum in einigen Szenen auch formal widergespiegelt wird – etwa beim Filmen der Figuren von hinten oder aus aufsichtigen Perspektiven. Die Zirkularität im Verhalten der beiden Hauptprotagonist*innen, die auch schon in *J'ai tué ma mère* als typisch melodramatisches Merkmal herausgearbeitet wurde, wird von Xavier Dolan selbst in einem Interview folgendermaßen beschrieben:

“I would fall over and over again in the same patterns [...] every time I'm heartbroken, I leave a bit of myself behind. I am the believer. I go back and do the same mistakes over and over again and sign them proudly. And my characters do too, at the end of the film.”⁴⁵⁰

So wird am Ende auch der Eindruck bestätigt, dass es Marie und Francis nicht um Nico als Person ging, sondern lediglich um die Vorstellung der Beziehung zu ihm als Ideal, um das Verlieben selbst. Diese Facette der Liebe fasst Dolan so zusammen:

„I wanted to do an 'unrequited love' theme, being obsessed with impossible quests and out-of-reach people, and show that we're more infatuated with concepts and ideas than individuals. And it's even simpler than that. Just that these two people, the heroes of the film, the two friends, are so desperate for love that they will just fall for the first beautiful guy that they meet.“⁴⁵¹

Die zu Beginn erwähnten Episoden, die in Francis und Maries Geschichte eingefügt werden, schaffen weitere Perspektiven auf diese Thematik der unvernünftigen Liebe. Sie lassen sich nicht direkt in die zentrale narrative Ebene einordnen - die namenlos verbleibenden Personen scheinen zwar zum Freundes- oder Bekanntenkreis von Marie und Francis zu gehören, spielen aber in der Haupthandlung keine Rolle, sondern unterbrechen sie vielmehr. Doch diese anonymen Figuren greifen Aspekte auf, die auch die Geschichte von Marie und Francis prägen: einseitige und unerwiderte Liebe; die Liebe zum Konzept des Verliebtseins; die Demütigungen und der Kummer sowie die Idealisierung und damit Unfehlbarkeit der angebeteten Person. Ein junger Mann erzählt zudem von den Verwirrungen um die Frage sexueller Orientierung.⁴⁵² In den jeweiligen Episoden befindet sich immer nur eine einzige Figur im Bild, die von einer gegenüber und auf Augenhöhe positionierten statischen Kamera gefilmt wird. Die Einstellungsgröße schwankt aufgrund von zeitweise rapiden Zoom-Ins und Zoom-Outs zwischen Nah- und Großaufnahmen. Das

⁴⁵⁰ Vollmer, Deenah, „How Xavier Dolan Plays the Triangle“, *Interview Magazine*, <https://www.interviewmagazine.com/film/xavier-dolan-heartbeats> 22.2.2011, 30.11.2019.

⁴⁵¹ Vollmer, „How Xavier Dolan Plays the Triangle“.

⁴⁵² Vgl. *Herzensbrecher*, 1h04'23“-1h05'37“.

stilistische Mittel des Zooms findet man eher selten im konventionellen Spielfilm und mehr in Dokumentationen oder der Fernsehberichterstattung.⁴⁵³ In jeweils anderen Wohnräumen tragen die Figuren monologartig ihre Erfahrungen mit der Liebe vor, gerichtet an scheinbar außerhalb des Bildes anwesende Personen. So wird der Eindruck einer Gesprächssituation erzeugt, wie sie in den Interviews von Dokumentarfilmen üblich ist, in denen etwa verschiedene Menschen zu einem übergeordneten Thema befragt werden. Magdalena Naimer bringt diesen Dokumentarismus mit den Umfragen in Jean-Luc Godards *Masculin-Feminin* in Verbindung, die sich aber wiederum, so Naimer, durch ihren sozialkritischen Gestus von *Les Amours Imaginaires* unterscheiden. Dolan versuche, „die kontemporäre Jugend zu beleuchten und ihren Problemen, Sorgen und Erfahrungen“ Ausdruck zu verleihen – „mit der alleinigen Konzentration auf intime, zwischenmenschliche Beziehungen“.⁴⁵⁴ Aufgrund dieses ausschließlichen Fokus auf das Private und Emotionale lässt sich *Les Amours Imaginaires* an Elsaessers Konzeption des Melodramas anschließen. Die Interviews fügen der Hauptgeschichte mit ihrer an dokumentarische Modi anknüpfenden Ästhetik eine weitere sprachliche Ebene hinzu und betonen die typische melodramatische Universalität der Konflikte. Dazu erläutert Dolan:

“[...] they’re actors, and that was really scripted, actually. For me, the interviews were a social input on the situation. I thought it was interesting to have different point of views and not only focus on the two same crazy people. I wanted to enlarge the perspectives a bit, and inject some variety and diversity in the topic.”⁴⁵⁵

Diese Universalität wird in *Les Amours Imaginaires* noch durch die sexuelle Komponente erweitert, die dem Film wiederum seine „gay sensibility“ verleiht. Unterstützt durch die Analogien zwischen Marie und Francis wird Francis‘ Homosexualität und auch die Möglichkeit, Nico würde diese Präferenz teilen, als völlig gleichwertig gegenüber der heterosexuellen Orientierung positioniert, die durch Marie sowie Nicos vermeintlicher Zuneigung zu Marie impliziert wird. Die Darstellung der homosexuellen Liebe übernimmt hier demnach keine Problematisierungsfunktion, vielmehr wird sie selbstverständlich integriert und visualisiert, wie in Francis „Liebesszenen“ sowie in jener Szene mit den beiden sich küssenden Frauen im Hintergrund zu sehen ist. Die Sexualität von Nico, der besonders durch seine langen Locken eine androgyne Schönheit ausstrahlt und

⁴⁵³ Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S. 29.

⁴⁵⁴ Vgl. Naimer, Magdalena, „Der Quebecer Autorenfilm in der Postmoderne am Beispiel von Xavier Dolans *Les amours imaginaires*“, Dipl., Universität Wien, Institut für Romanistik 2012, S. 39.

⁴⁵⁵ Vollmer, „How Xavier Dolan Plays the Triangle“.

passenderweise bereits in der ersten Szene mit dem Begriff „Wesen“ bezeichnet wird, scheint lange Zeit „in flux“⁴⁵⁶ zu sein. Seine Figur dient daher als Verweis darauf, wie unzureichend die strikten Kategorien von Homo- und Heterosexualität sind, um menschliche Erfahrungen zu beschreiben. Dieser Aspekt wird auch in den Interviews aufgegriffen und generell im Rahmen des Queer Cinema thematisiert.

⁴⁵⁶ Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 110.

8. *Laurence Anyways*

8.1. Inhalt und Ausgangssituation

Xavier Dolans dritter Film *Laurence Anyways* erzählt die Geschichte von Laurence und seiner großen Liebe Frédérique, deren Beziehung durch Laurences Entscheidung, offen als Frau zu leben, auf die Probe gestellt wird. Der Film umspannt den Zeitraum der Jahre 1987 bis 1999 und zeigt, wie sich Laurences Transsexualität auf das emotionale, soziale und berufliche Leben des Paares auswirkt. Ihre gemeinsame Geschichte wird von Voice Overs aus einem Interview begleitet, das Laurence im Jahr 1999 anlässlich eines neu veröffentlichten Buchs führt. Dem Selbstverständnis der Figur folgend, wird im Weiteren von Laurence als weiblicher Person gesprochen.

Laurence und Fred sind ein unkonventionelles, intellektuelles und leidenschaftliches Paar, das seelenverwandt zu sein scheint. Neben ihrer Arbeit als Literaturlehrerin ist Laurence als Schriftstellerin tätig, Fred ist Regieassistentin. Eines ihrer gemeinsamen Rituale ist es, mit dem Auto in die Waschanlage zu fahren und dort Drogen zu nehmen. An ihrem 35. Geburtstag eröffnet Laurence ihrer Partnerin, dass sie sich schon immer als Frau gefühlt hat und sich nicht länger verleugnen kann und will. Laurence versichert ihr, dass dies nichts an ihrer Liebe ändere. Nach einer ersten Trennung entschließt sich Fred, doch an Laurences Seite zu bleiben und sie bei ihrer Selbstverwirklichung zu unterstützen. Während Laurences Schüler*innen und Kolleg*innen zunächst tolerant auf ihr weibliches Erscheinungsbild zu reagieren scheinen, herrscht zwischen Laurence und ihrer Mutter weiterhin eine emotionale Distanz. Als Fred bemerkt, dass sie schwanger ist, entschließt sie sich, Laurence die Schwangerschaft zu verschweigen und das Kind abzutreiben. Daraufhin verfällt sie in eine Depression. Ein wichtiger beruflicher Auftrag wird ihr in Folge des krankheitsbedingten Ausfalls ausgeschlagen. Währenddessen wird Laurence aufgrund von Beschwerden verschiedener Eltern bezüglich ihrer Transsexualität von ihrem Lehrerberuf entlassen. Die Situation spitzt sich zu, als Laurence in eine Schlägerei gerät und Fred wenig später ihr aufgestaute Frustration bei einem gemeinsamen Cafébesuch an einer taktlosen Kellnerin auslässt. Wenn Fred sich schließlich von Laurence trennt, um mit einem anderen Mann eine Beziehung einzugehen, findet Laurence Trost bei einer Gruppe von Travestiekünstler*innen namens „Five Roses“ und schafft es, ein freundschaftliches Verhältnis zu ihrer Mutter zu entwickeln. Im Verlauf der Jahre heiratet Fred und bekommt einen Sohn. Obwohl Laurence nun ebenfalls eine neue Beziehung führt, kann sie sich nicht von Fred lösen und sucht wieder Kontakt zu ihr. Daraufhin flammt ihre Leidenschaft

wieder auf und sie entschließen sich, gemeinsam zur Schwarzen Insel zu fahren – einem Ort, den sie schon immer besuchen wollten. Dort kommt es erneut zur Eskalation und Trennung. Erst im Jahr 1999 treffen sich die beiden wieder, müssen jedoch einsehen, dass ihre Beziehung zu belastet ist. Der Film endet mit einem Rückblick auf die erste Begegnung der beiden zwölf Jahre zuvor.

Die gemeinsame Geschichte von Laurence und Fred beginnt mit der Darstellung ihrer harmonischen Liebesbeziehung. Doch wie so oft im Melodrama wird dieses häusliche Gleichgewicht bald von internen Kräften – Laurences Wunsch nach Selbstverwirklichung – sowie von äußeren Einflüssen – dem sozialen Druck der Gesellschaft – bedroht. Laurence will ihre weibliche Geschlechtsidentität nicht länger verleugnen und stellt damit die binäre Geschlechterordnung infrage. Da so ihre Beziehung zu Fred auch nicht mehr der heteronormativen Auffassung von Liebesbeziehungen entspricht, werden beide Figuren in den Augen ihres sozialen Umfelds zu Andersartigen und damit zu Außenseiter*innen. Im Mittelpunkt der Erzählung steht die Frage, ob ihre Liebe den eigenen Anspruch auf Authentizität sowie den gesellschaftlichen Druck zur Konformität aushält. Wie die inneren Konflikte der Figuren, ihre Beziehungen zueinander sowie der von Außen einwirkende Einfluss durch die *Mise-en-Scène* illustriert werden, soll auch hier anhand von exemplarischen Szenen sowie Mustern, die sich über den Verlauf des Films entwickeln, demonstriert werden.

8.2. Kamera und Bildkomposition

Der Film beginnt mit dem oben bereits angesprochenen Voice Over, während im Bild lediglich die Credits zu sehen sind. Laurence sagt, dass sie nach Jemandem suche, der „nicht nur einfach die Rechte und Existenzrechte der Beiseitegeschobenen hinterfragt, sondern auch den Sinn und Zweck derer, die für sich behaupten, normal zu sein“⁴⁵⁷. Hier wird bereits eines der zentralen Themen des Films angedeutet: die Frage nach der Definition von Normalität und der Umgang der Gesellschaft mit Menschen, die als von der Norm abweichend wahrgenommen werden. Dieser Umgang wird sogleich in der nächsten Szene, die ebenfalls im Jahr 1999 spielt, demonstriert. Ohne ein einziges Wort wird demonstriert, wie die Menschen in der Öffentlichkeit auf Laurences weibliches Erscheinungsbild reagieren. Ihre Blicke werden vornehmlich in Groß- und Nahaufnahmen

⁴⁵⁷ *Laurence Anyways*, 0h00'09"-0h00'19".

porträtiert, sie drücken Empfindungen wie Neugierde, Misstrauen, Schock, Verlegenheit oder Feindlichkeit aus. Einige der Figuren sehen dabei direkt in die Kamera (Abb. 43). Diese Point-of-View-Shots lassen die Zuschauer*innen unmittelbar an Laurences Perspektive teilnehmen, während ihr Gesicht kein einziges Mal zu sehen ist. Die pulsierende elektronische Filmmusik sowie der zeitweilige Einsatz der Zeitlupe-technik verstärken den Eindruck der subjektiven Wahrnehmung der Figur. Dabei wird eine voyeuristische Atmosphäre erzeugt, die den restlichen Film prägen wird.⁴⁵⁸

Die soeben beschriebene Gestaltung wird später aufgegriffen, als Laurence zum ersten Mal geschminkt und als Frau gekleidet zur Arbeit geht. Begleitet von energiegeladener elektronischer Tanzmusik geht Laurence selbstbewusst durch den Schulkorridor. Ähnlich wie in *Les Amours Imaginaires* wirkt der Korridor wie ein Laufsteg, auf dem sich Laurence der Blicke der Anderen eindeutig bewusst ist. Wie Marie und Francis wird auch Laurence beim Gehen aus mehreren Perspektiven gefilmt. Die Reaktionen der anwesenden Personen werden erneut durch eine Reihe schnell aufeinanderfolgender und in Zeitlupe abgespielter Point-of-View-Shots vermittelt.⁴⁵⁹ Ihre Blicke lassen verschiedenste Empfindungen wie Unglaube, Verachtung und Verlegenheit, aber auch Neugierde und Humor erkennen. Aufgrund dieser Gestaltung teilen die Zuschauer*innen erneut Laurences subjektive Perspektive und erleben diesen Schritt ihres öffentlichen Coming Outs aus ihrer Sicht mit. Dieser Aspekt der Selbstrepräsentation, der auch bei *Les Amours Imaginaires* behandelt wurde, wird in dem oben erwähnten Interview, das Laurence im Jahr 1999 führt, offensichtlich. Hier fordert Laurence den Blick der Verlegerin als anerkennende Geste ein, nachdem diese die ganze Zeit vermieden hat, ihr in die Augen zu sehen. Ihr Blick wird schließlich in einer Großaufnahme und erneut aus Laurences Perspektive gezeigt. Diese vergleicht anschließend ihr Bedürfnis nach Blicken mit dem nach Atemluft.⁴⁶⁰

Ein solch spezifischer Einsatz der Kamera kommt auch in einigen Szenen vor Laurences Coming Out zum Einsatz. Dabei wird ihr subjektives Empfinden illustriert sowie ihrem dringenden Bedürfnis, endlich ihr wahres Ich zu offenbaren, Ausdruck verliehen. Die Vermittlung von Blicken spielen hier erneut eine tragende Rolle. In einer ersten Szene sitzt Laurence am Lehrerpult und beobachtet einige ihrer Schülerinnen während einer Klausur. Hier macht sich Laurences emotionaler Zustand bereits auch körperlich bemerkbar: zuerst sind ihre nervös mit Büroklammern herumspielenden Hände und dann ihr

⁴⁵⁸ Vgl. *Laurence Anyways*, 0h00'19"-0h02'41".

⁴⁵⁹ Vgl. *Laurence Anyways*, 0h39'24"-0h40'51".

⁴⁶⁰ Vgl. *Laurence Anyways*, 2h18'25"-2h18'44".

schweißgetränkter Nacken in Großaufnahmen zu sehen. Ihr starr durch den Raum schweifender Blick wird aus aufsichtigen Großaufnahmen gezeigt, die den psychologischen Druck, unter dem Laurence leidet, sowie die Bedeutungsschwere ihrer Blicke vermitteln. Anschließend werden die angeblickten jungen Frauen in Nahaufnahmen gezeigt. Während sich die erste die Haare büstet und die zweite mit ihren Locken herumspielt, fällt die dritte Frau durch eine außergewöhnliche Frisur auf. Indem sie direkt in die Kamera schaut, erwidert sie Laurences Blick und erzeugt somit auch für die Zuschauer*innen ein Gefühl des Beobachtet-Werdens. Anschließend ist Laurence wieder von hinten zu sehen: sie senkt den Kopf und fährt sich mit den Fingern, auf denen die Büroklammern nun wie lange Fingernägel angebracht sind, über ihren Nacken und das kurze Haar.⁴⁶¹ Nicht nur Point-of-View-Shots und Zeitlupe vermitteln in dieser Szene Laurences subjektive Wahrnehmung, auch auf der Tonebene wird diese durch die Filterung der Geräusche widerspiegelt: während in der Stille zunächst nur das Kratzen der Haarbürste zu hören ist, kann schließlich auch Laurences schwere Atmung vernommen werden. Hier zeigt sich, dass das Erscheinungsbild dieser Frauen Laurence nervös macht, sie aufwühlt. Sie scheint wie ihre Schülerinnen sein, wie sie weibliche Haare und Nägel haben zu wollen.

Diese Atmosphäre des emotionalen Umbruchs wird wenig später durch das Einsetzen eines Unwetters aufgegriffen. Um die Regenfluten abzuwarten, flüchtet sich Laurence auf dem Heimweg in eine Bar, die bereits von außen durch ihre strahlend rote Beleuchtung auffällt. Dort erfolgen weitere Point-of-View-Shots auf einige der ebenfalls wartenden Personen. Lediglich die weiblichen Figuren erwidern dabei Laurences Blick, besonders eine junge Frau sticht ihr ins Auge: in Großaufnahme und Zeitlupe wird gezeigt, wie der Blick der Frau von unten direkt in die Kamera wandert, um Laurence schließlich ein verschwörerisch wirkendes Lächeln zu schenken – so als wüsste sie um ihr Geheimnis (Abb. 44). Währenddessen schwillt das von Draußen hereindringende Geräusch des Regens so lange an bis Laurence schließlich den Blick abwendet.⁴⁶² Die ganze Szene ist in das intensive Rot der Beleuchtung getaucht. Wie schon bei *Les Amours Imaginaires* wirken die monochrom eingefärbten Bilder unwirklich. Der dadurch entstehende surreale Eindruck unterstützt die Eindringlichkeit der Blicke, die von der Befremdlichkeit der Filmmusik noch verstärkt

⁴⁶¹ Vgl. *Laurence Anyways*, 0h10'37"-0h11'12".

⁴⁶² Vgl. *Laurence Anyways*, 0h12'00"-0h13'00".

wird. Die scheinbare Allgegenwärtigkeit des Weiblichen erzeugt eine nahezu klaustrophobische Atmosphäre, die enorm auf Laurences Psyche einzuwirken scheint.

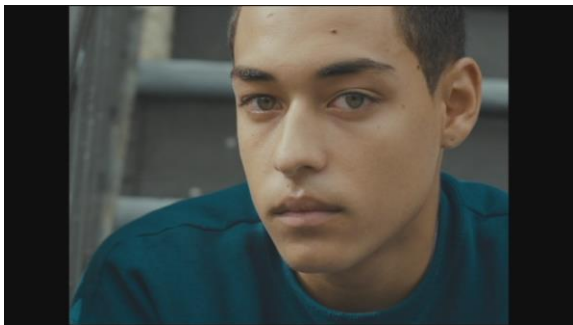


Abb. 43: *Laurence Anyways*, 0h00'59.



Abb. 44: *Laurence Anyways*, 0h12'53".

Wie bereits in *Les Amours Imaginaires* wird auch in diesem Film die Handkamera dazu verwendet, den Bewegungen der Figuren zu folgen und durch ihre gesteigerte Dynamik die emotionale Intensität der Situationen zu vermitteln. Dabei bringt sie auch hier wieder „Wahrnehmungs- und Bewusstseinszustände“⁴⁶³ der Figuren zum Ausdruck. Besonders die Szenen in der Autowaschanlage sind durch die Verwendung einer sich kontinuierlich in Bewegung befindlichen Handkamera geprägt, die so nah an die Figuren herankommt, dass diese die meiste Zeit in Großaufnahmen gezeigt werden. In der ersten dieser Szenen, die sich noch in der harmonischen Zeit des Pärchens abspielt, spiegelt die Unruhe der Kamera die Leidenschaft und Impulsivität der beiden Figuren wider, während sie rauchend und küssend ihre Wortspiele spielen. Ihre lauten Stimmen und auch die laute Musik tragen zu dieser Intensität bei.⁴⁶⁴ Als die beiden Figuren an Laurences Geburtstag wieder mit dem Auto unterwegs sind, vermittelt die Inszenierung des engen Raums nun statt einer intimen eine klaustrophobische Atmosphäre. Diese wird auch durch Freds überschäumende Energie und ungebremsten Rededrang sowie die laute Musik im Auto und etwas später durch die Enge der Waschanlage verstärkt. Dort bahnen sich Laurences Gefühle schließlich in einem hysterischen Ausbruch ihren Weg nach außen.⁴⁶⁵

Die Fähigkeit der Handkamera, durch ihre verwackelten Bilder die emotionale Anspannung einer Situation zu vermitteln und dabei den Zuschauer*innen den Eindruck zu vermitteln, als wären sie Teil der Szenerie, kommt noch in weiteren Beispielen zum Einsatz: etwa wenn Laurence Fred anschließend erklärt, dass sie seit ihrer Geburt im

⁴⁶³ Heiß, *Erzähltheorie des Films*, S. 123.

⁴⁶⁴ Vgl. *Laurence Anyways*, 0h06'46"-0h09'14".

⁴⁶⁵ Vgl. *Laurence Anyways*, 0h18'36"-0h21'20".

falschen Körper lebt. Fred ist zunächst fassungslos und empfindet ihre gemeinsame Vergangenheit als Lüge. Während dieser Diskussion ist die Handkamera stets in Bewegung, schwenkt zwischen den Figuren hin und her und übermittelt in Großaufnahmen die Mimik und Gestik der Figuren und damit ihre emotionale Aufgewühltheit. Dabei wird zwischenzeitlich auch subjektiver Ton aus Laurences Perspektive eingesetzt, wenn Freds Stimme kaum noch zu hören ist.⁴⁶⁶ Als diese etwas später in den Supermarkt geht, um Zucker zu kaufen, stattdessen aber aufgrund von Babygeschrei bemerkt, dass sie schwanger sein könnte, verfolgt die Handkamera ihre hektischen Bewegungen auf der Suche nach einem Schwangerschaftstest.⁴⁶⁷

Während die bisher beschriebenen Kameratechniken entweder einen direkten Zugang zur Perspektive der Figuren ermöglicht oder die Zuschauer*innen nah an sie herangebracht haben, erzeugt ein für das Melodrama typischer häufiger Einsatz von Totalen wiederum eine sichtbare Entfernung zu den Figuren. Diese vermitteln in erster Linie die emotionale Isolation der Figuren sowie die Entfremdung von ihrer Umgebung. Dies ist etwa zu sehen, wenn Laurences Mutter Julienne sie nach ihrer Offenbarung allein auf der Straße stehen lässt.⁴⁶⁸ Ähnlich klein, einsam und verloren wirkt Laurence auch, wenn sie sich an ihrem ersten offiziellen Tag als Frau mit ihrer Mutter trifft. Nach einem kurzen distanzierten Gespräch lässt sie Laurence erneut allein zurück, diesmal ist sie von der Körpermitte aufwärts in einer Totalen zu sehen. Dabei ist enorm viel Raum über ihr zu sehen, was das auf ihr lastende emotionale Gewicht verbildlicht.⁴⁶⁹

Der Außenseiterstatus, den Laurence und auch Fred infolge von Laurences Coming Out einnehmen, wird ebenfalls durch den Einsatz von Totalen verbildlicht. So etwa, wenn sie in einem Restaurant Laurences ersten offiziellen Tag als Frau feiern. Die Szene schließt mit einer Aufnahme der beiden aus extrem weiter Distanz, sodass sie nur noch schemenhaft hinter dem Fensterrahmen zu sehen sind. Der schmale Bildausschnitt ist dabei von Dunkelheit umgeben.⁴⁷⁰ Diese Einstellung spiegelt jene des unkonventionellen Paares in Fassbinders *Angst essen Seele auf* wider, die im vierten Kapitel beschrieben wurde. Fassbinders Inszenierung der Blicke auf seine Protagonist*innen, die den Zuschauer*innen ihre eigene voyeuristische Position bewusst macht, wird noch in einer weiteren Szene von

⁴⁶⁶ Vgl. *Laurence Anyways*, 0h21'50"-0h26'23".

⁴⁶⁷ Vgl. *Laurence Anyways*, 0h49'14"-0h50'42".

⁴⁶⁸ Vgl. *Laurence Anyways*, 0h29'06"-0h29'15".

⁴⁶⁹ Vgl. *Laurence Anyways*, 0h43'38"-0h39'24".

⁴⁷⁰ Vgl. *Laurence Anyways*, 0h45'30"-0h46'48".

Laurence Anyways aufgegriffen: als Laurence das erste Mal geschminkt und in Frauenkleidern vor ihre Klasse tritt, ist die Kamera hinter den Sitzbänken der Schüler*innen positioniert, sodass das Publikum deren Blick auf Laurence teilt (Abb. 45). Diese ist dabei in einer Totalen zu sehen, die den Eindruck erzeugt, dass sie den prüfenden Blicken geradezu ausgeliefert ist. Es vergeht ein langer Moment der Stille, bevor schließlich eine Schülerin mit einer gewöhnlichen Wortmeldung zum Schulstoff die Spannung auflöst.⁴⁷¹

Die Entfremdung, unter der Fred später in ihrer neuen Familie leidet, wird ebenso in einer Reihe von Totalen illustriert. Als sie erfährt, dass Laurence in der Nähe sein könnte, sieht sie eines Abends aus dem Fenster, wohl in der Hoffnung, sie zu entdecken. Während sie in einer Totalen gezeigt wird, verdeutlicht die zurückfahrende Kamera durch die noch größer werdende Distanz Freds zunehmende Einsamkeit - während sich ihr Mann im gleichen Raum befindet (Abb. 46).⁴⁷² Dass auch zwischen Laurence und ihrer neuen Freundin Charlotte, mit der sie eine Wohnung teilt, eine gewisse emotionale Distanz herrscht, wird ebenso visuell vermittelt. In einer Szene fährt die Kamera zwischen den beiden Räumen, in denen sich jeweils eine der Figuren aufhält, hin und her – dabei wird die Distanz der Kamera zu den Figuren aufrechterhalten, sodass immer wieder die trennende Wand zwischen den Zimmern zu sehen ist. Oft sprechen die Figuren, während sich die jeweils andere im daneben liegenden Raum befindet. Ihr Mangel an Kommunikation zeigt sich auch an Laurences Angewohnheit, beim Schreiben laute Musik über ihre Kopfhörer zu hören – ein eindeutiges Signal der Gesprächsverweigerung.⁴⁷³ Später bemerkt sie noch nicht einmal, wie Charlie wütend ihre Sachen packt, als diese herausfindet, dass Laurence wieder Kontakt zu Fred aufgenommen hat.⁴⁷⁴ Später wird Laurence zugeben, dass sie mit Charlotte lediglich die Zeit überbrücken wollte.

⁴⁷¹ Vgl. *Laurence Anyways*, 0h37'50"-0h39'24".

⁴⁷² Vgl. *Laurence Anyways*, 1h51'46"-1h52'16".

⁴⁷³ Vgl. *Laurence Anyways*, 1h34'11"-1h36'00".

⁴⁷⁴ Vgl. *Laurence Anyways*, 1h52'30"-1h55'26".



Abb. 45: *Laurence Anyways*, 0h38'26".



Abb. 46: *Laurence Anyways*, 1h52'52".

Wie im Melodrama üblich ermöglicht der Einsatz von Totalen eine strategische Strukturierung der Bildkomposition. Unterstützt durch die überwiegend zentrale Kamerapositionierung trägt diese in *Laurence Anyways* maßgeblich zur Vermittlung der Geschlossenheit der melodramatischen Welt bei. Die Räume erscheinen häufig wie theaterhafte, isolierte Kästen, in denen die Figuren verloren und gleichzeitig eingeschlossen wirken. Dieser Eindruck wird durch den zumeist symmetrischen Bildaufbau verstärkt, der bereits *J'ai tué ma mère* sowie *Les Amours Imaginaires* prägte, hier jedoch durch das 4:3-Bildformat noch unterstützt wird.⁴⁷⁵ Die Symmetrie der Kompositionen verleiht den Bildern eine gewisse Statik und lässt sie auch hier wie Gemälde erscheinen, in denen die Figuren arretiert werden. Zeitweise scheinen die Figuren sogar mitsamt des Dekors zu Tableaux vivants zu erstarren und zu verschmelzen. So wird zu Beginn des Films in einer Halbtotale gezeigt, wie Laurence nur mit einer Unterhose bekleidet auf der Küchenzeile sitzt (Abb. 47). Laurence ist zentral in diesem symmetrischen Bild positioniert, ihr Blick ist nach unten gerichtet. Abgesehen von dem Zigarettenrauch, der aus ihrem Mund nach oben steigt, ist die Bildkomposition von Unbeweglichkeit geprägt.⁴⁷⁶ Damit kann die Einstellung als eine Momentaufnahme von Laurences männlicher Erscheinungsform angesehen werden, in der sie gefangen ist und die Stillstand ihres Lebens bedeutet. Der am Rand des Bildes zu sehende Türrahmen betont diesen Aspekt des Eingeschlossenseins. Während Laurence sich dabei fast gänzlich im Schatten befindet, dringt spärliches Licht durch die Jalousien des Fensters hinter ihr. Nur dieses Licht und das einer kleinen Lampe am Bildrand durchbrechen die dunkle Einstellung und scheinen Hoffnung zu signalisieren. Ein weiteres Tableau ist zu sehen, wenn Laurence später Trost bei den exzentrischen und extrovertierten Five Roses sucht. Im Verlauf des Films werden sie für Laurence zu einer

⁴⁷⁵ Vgl. Heiß, *Erzähltheorie des Films*, S. 115.

⁴⁷⁶ Vgl. *Laurence Anyways*, 0h02'42"-0h02'47".

Art Ersatzfamilie, in der keine festgeschriebenen Geschlechtergrenzen existieren.⁴⁷⁷ In dieser inklusiven Gemeinschaft wird sie nicht mehr als andersartig ausgegrenzt. Das Gefühl der Zugehörigkeit spiegelt sich in der Bildkomposition der Szene wider. Hier halten sich die Figuren in einem prunkvoll eingerichteten Saal auf, der zu einem Theater gehört. Die auf Symmetrie ausgelegte Raumausstattung wird in einer Totalen präsentiert. Mit ihren verspielten Kostümen und ihrem opulenten Schmuck fügen sich die Figuren in den Raum ein, als wären sie selbst Teil des Dekors. Ihre scheinbare Unbeweglichkeit verstärkt dabei den Eindruck des Tableau vivant und auch die im Hintergrund spielende klassische Musik unterstützt die Wirkung dieser barocken Bildkomposition (Abb. 48). Das außergewöhnliche Setting verweist jedoch auch auf die isolierte Außenseiterposition der Figuren:

“the Five Roses live in a place where it seems as if they are the only ones accepted, a place hidden from society. Throughout the movie, we do not see the Five Roses outdoors, they are always indoors.”⁴⁷⁸

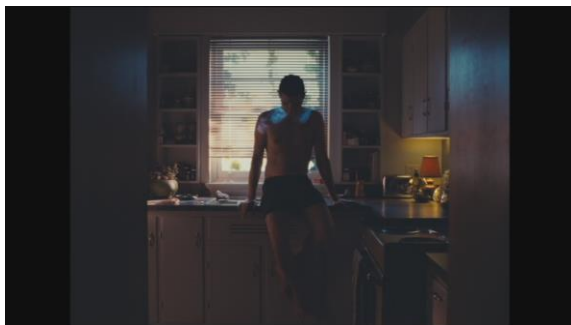


Abb. 47: *Laurence Anyways*, 0h02'42".



Abb. 48: *Laurence Anyways*, 1h17'20".

In der oben erwähnten Szene im Restaurant ist ein vergleichbares Vorgehen zu sehen, bei welchem Laurence und Fred während ihres Gesprächs nicht etwa im Schuss-Gegenschuss-Verfahren gezeigt werden, sondern in sich abwechselnden frontalen Nahaufnahmen, in denen sie direkt in die Kamera blicken. Durch ihre zentrale Positionierung im Bild sowie die hinter ihnen hängenden bunten Wandteppiche, die mit den Outfits der Figuren

⁴⁷⁷ Vgl. Gil-Arboleda, Mariana/Ángela Urrea, “Deconstructing Gender: Laurence Anyways and the Mise-En-Scene of a Transition”, *The European Conference on Media, Communication and Film 2015: Official Conference Proceedings*, http://papers.iafor.org/wp-content/uploads/papers/euromedia2015/EuroMedia2015_17955.pdf, 30.11.2019, S. 7f.

⁴⁷⁸ Gil-Arboleda/Urrea, “Deconstructing Gender: Laurence Anyways and the Mise-En-Scene of a Transition”, S. 8.

harmonieren, wirken die Einstellungen wie Porträts, die wiederum vom Bildrand eingerahmt werden (Abb. 49 und 50).



Abb. 49: *Laurence Anyways*, 0h45'31".

Abb. 50: *Laurence Anyways*, 0h45'35".

Wie bereits in Dolans ersten beiden Filmen verweist eine sichtbare Störung der Symmetrie auf ein emotionales Ungleichgewicht im Befinden der Figuren oder in ihrem Verhältnis zueinander. Dies wird besonders an zwei Szenen deutlich, in denen Laurence ihre Eltern besucht, kurz nachdem sie sich Fred offenbart hat. Im Beisammensein mit ihrer Mutter ist Laurence zentral positioniert, Julienne sitzt rechts im Bild (Abb. 51). Das visuelle Ungleichgewicht wird durch Laurences steife aufrechte Körperhaltung erzeugt, die wiederum auf ihren angespannten Gefühlshaushalt verweist. Die im Bild sichtbaren leeren Weingläser unterstreichen die Fragilität ihres inneren Zustands zusätzlich. Laurence stellt ihrer Mutter Fragen zu deren Leben - vermutlich in der Hoffnung, dass Julienne auch ihr Fragen stellt, um so ihrem Geständnis den Weg zu bereiten. Ihre Mutter blockt diese Versuche jedoch ab und erst als sie aus dem Bild geht, um mehr Wein zu holen, kann sich Laurence zurücklehnen.⁴⁷⁹ Ähnlich ist die anschließende Szene mit Laurences Vater gestaltet: dieser wird zentral im Bild positioniert und blickt direkt in die Kamera, die hier stellvertretend für den Fernseher steht. Dieses eigentlich alltägliche Objekt erweist sich in diesem Film als typisches melodramatisches Motiv der Weltflucht und Versagung von Glück, denn als Laurence sich zu ihm herunterkniet und ein Gespräch beginnt, will ihr Vater lieber fernsehen (Abb. 52).⁴⁸⁰ Auch hier erzeugt Laurence durch ihre Anwesenheit eine Asymmetrie innerhalb der visuellen Komposition, die wiederum die typisch melodramatische Abwesenheit von sprachlicher Kommunikation, die Laurences Beziehung zu ihren Eltern prägt, kompensiert. Die Enge und Abgeschlossenheit des

⁴⁷⁹ Vgl. *Laurence Anyways*, 0h26'24"-0h27'13".

⁴⁸⁰ Vgl. *Laurence Anyways*, 0h27'13"-0h27'51".

Raums, in dem Laurences Vater allein fernsieht, kann dabei als Metapher für dessen Weltbild angesehen werden.



Abb. 51: *Laurence Anyways*, 0h26'26".



Abb. 52: *Laurence Anyways*, 0h27'34".

Auch die Wahl der Kameraperspektive kann ein emotionales Gefälle innerhalb der Figurenbeziehungen verdeutlichen. So etwa wenn sich Fred nach Laurences Offenbarung zum Nachdenken zu ihrer Familie zurückzieht. Ihre Mutter und Schwester raten ihr, Laurence zu verlassen, was sie jedoch nicht könne, da sie doch für Laurence da sein müsse. Während Fred auf dem Bett sitzt, stehen die beiden anderen Figuren. Die dadurch veranlasste Aufsicht auf Fred und die Untersicht auf die anderen beiden Figuren spiegeln den emotionalen Gehalt wider: während das Gewicht der Situation erdrückend auf Fred lastet, die weinend ihr Gesicht in den Händen vergräbt, blicken die anderen auf sie herab und stehen mit ihrer Verständnislosigkeit und Insensibilität stellvertretend für die Gesellschaft (Abb. 53).⁴⁸¹ Ein weiteres Beispiel, in dem die Kameraperspektive den Gefühlshaushalt der Figuren widerspiegelt, ist die Szene, in der Laurence ihr öffentliches Debüt als Frau wagen will. Dabei wird sie nervös zappelnd, schwer atmend und mit der Hand vor dem Gesicht in einer Großaufnahme gezeigt. Sie will sich in der Mädchentoilette ihrer Schule umzuziehen, nun sind jedoch undeutliche weibliche Stimmen zu hören, die sie in Panik geraten lassen. Laurences emotionale Aufgewühltheit wird durch die Vogelperspektive der Kamera unterstrichen, durch die Laurence sprichwörtlich auf dem Kopf steht (Abb. 54). Von der Angst überwältigt, geht sie zurück zum Auto, wo Fred sie ermutigt, es ein anderes Mal zu versuchen.⁴⁸²

Das Filmen der Figuren aus der Untersicht oder vom Boden aus erzeugt wiederum die im Melodrama typische „filmische Welt, die seltsam und fremd anmutet“ und verdeutlicht

⁴⁸¹ Vgl. *Laurence Anyways*, 0h27'53"-0h28'54".

⁴⁸² Vgl. *Laurence Anyways*, 0h33'56"-0h36'07".

dabei ebenfalls die Einsamkeit und Entfremdung der Figuren von ihrer Umgebung. Diese Gestaltung wird etwa in Freds neuem Zuhause eingesetzt.⁴⁸³

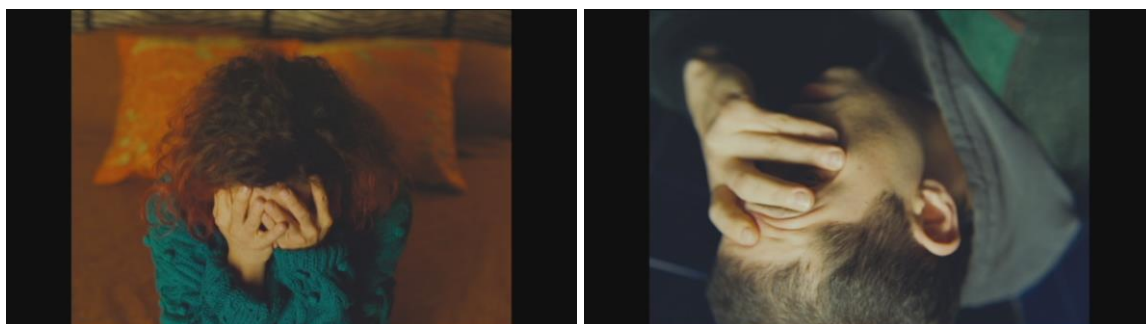


Abb. 53: *Laurence Anyways*, 0h28'52".

Abb. 54: *Laurence Anyways*, 0h33'58".

In *Laurence Anyways* finden sich noch weitere Strategien, die die Sicht auf die Figuren verfremden oder einschränken - etwa wenn sie von hinten zu sehen sind. Wie zuvor bereits erläutert wurde, wird den Zuschauer*innen der Zugang zu den Figuren in solchen Momenten, in denen sie besonders verletzlich erscheinen, erschwert. Indem Dolan die emotionale Distanz zwischen den Figuren und dem Publikum hier umso deutlicher macht, versetzt er die Zuschauer*innen erneut in die Beobachterrolle und spiegelt die Außenseiterposition der Figuren wider. Dies war bereits in der ersten Szene des Films zu sehen, in der Laurences Figur überhaupt nicht von vorne gezeigt wird. Ein weiteres Beispiel hierfür ist die Szene, in der Julienne noch eine Weile lang allein in der Küche zu sehen ist, nachdem sie Laurence allein auf der Straße zurückgelassen hat. In einer halbtotalen Einstellung wird sie von hinten beim Rauchen gezeigt. Ein im Vordergrund ins Bild hineinragender Teil des Mobiliars unterstreicht die Distanz zwischen der Figur und den Zuschauer*innen.⁴⁸⁴ Hier wird einerseits Juliennes emotionale Aufgewühltheit angesichts von Laurence Offenbarung angedeutet, andererseits aber auch ihre Unnahbarkeit illustriert, die weiterhin durch ihren dicken schwarzen Mantel betont wird. Diese Unnahbarkeit ist zu dem Zeitpunkt des Films ein prägender Bestandteil der Beziehung zwischen Laurence und ihrer Mutter und zeigt sich auch in dem anschließenden Gespräch der beiden. Hier macht Julienne klar, dass Laurence bei Problemen keine Hilfe zu erwarten brauche, und dass ihr Vater ihre Entscheidung nicht akzeptieren werde.⁴⁸⁵

⁴⁸³ Vgl. *Laurence Anyways*, 1h31'39"; vgl. *Laurence Anyways*, 1h37'32".

⁴⁸⁴ Vgl. Gibbs, *Mise-en-Scène*, S. 21.

⁴⁸⁵ Vgl. *Laurence Anyways*, 0h29'14"-0h32'48".

Ähnlich verfremdende Strategien der Kameraführung, die zugleich emotionale Gehalte ausdrücken, zeigen sich unter anderem durch die Verwendung einer Kameralinse mit flachem Schärfenbereich. In jener Szene, in der sich Laurence Fred offenbart, werden beide Figuren von der Seite gefilmt, wenn sie sich für einen Moment an der Wand anlehnen.⁴⁸⁶ Indem dabei immer nur eine Person scharf gezeigt wird, während die andere verschwommen bleibt, wird der Eindruck vermittelt, dass das Bild bereits mit einer Figur übersättigt ist - dass es im Frame nicht genügend Raum für beide gibt (Abb. 55). Dazu erklärt Dolan in einem Interview: „Later, movies by Jonathan Demme [...] showed me the kind of close-ups I loved and that I use now: very little depth-of-field, a sensation of surveillance“⁴⁸⁷. Ein weiteres verfremdendes Beispiel ist in jener Szene zu sehen, in der sich Fred in einem Café von Laurence trennt, um mit ihrem neuen Freund zusammenzuziehen. Die Figuren werden in einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren aufgenommen, jedoch ist die Kamera dabei so positioniert, dass das Gesicht der jeweils gefilmten Figur nur teilweise zu sehen ist (Abb. 56).⁴⁸⁸ In beiden Szenen vermitteln die optischen Qualitäten die emotionale Kluft zwischen Laurence und Fred.

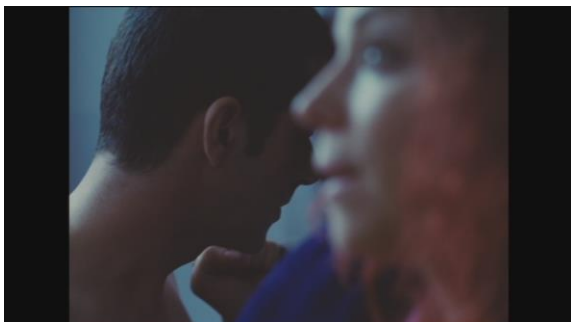


Abb. 55: *Laurence Anyways*, 0h25'20".

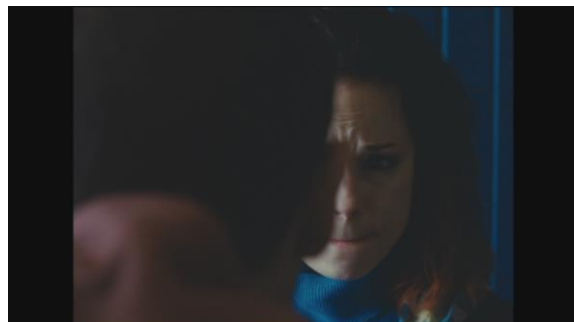


Abb. 56: *Laurence Anyways*, 1h24'27".

8.3. Schauspiel

Diese soeben angesprochene „sensation of surveillance“ greift den Aspekt des Voyeurismus auf, der bereits zu Beginn im Bezug auf die Kameraführung beobachtet wurde. In einem weiteren Interview betont Dolan, dass die „Vorstellung von permanenter

⁴⁸⁶ Vgl. *Laurence Anyways*, 0h24'55"-0h25'49".

⁴⁸⁷ Frosch, Jon, „Michael Haneke gets sincere, Xavier Dolan clears the air“, *The Cannes Report*, <http://cannesreport.blogs.france24.com/article/2012/05/20/cannes-film-festival-xavier-dolan-laurence-anyways-michael-haneke--0.html> 20.5.2012, 30.11.2019.

⁴⁸⁸ Vgl. *Laurence Anyways*, 1h24'11"-1h27'04".

Beobachtung, Überwachung und Kontrolle“⁴⁸⁹ eine zentrale Rolle in *Laurence Anyways* spielt. Die dabei erzeugte klaustrophobische Atmosphäre ist ein wesentliches Kennzeichen des Melodramas. In dieser leiden die Figuren fortwährend unter psychischem Druck, der sich vor allem durch ihre Körpersprache bemerkbar macht; sich durch die Überbetonung gewöhnlicher Gesten und Alltagshandlungen, hysterische und gewalttätige Ausbrüche sowie persönliche Ticks ausdrückt. Wie bereits erwähnt, bricht Laurences Drang, sich zu offenbaren, in der Waschanlage aus ihr heraus. Dabei reißt sie sich die Perlenkette, die Fred ihr kurz zuvor geschenkt hat und als weiblich konnotiertes Schmuckstück bereits das weitere Geschehen andeutet hat, vom Hals und dreht die Musik ab; packt Fred und schreit sie an, um diese zum Schweigen zu bringen. Später wird Laurence nach ihrer Entlassung in einer Bar aufgrund ihres Aussehens von einem Mann angepöbelt, doch bevor er sie berühren kann, überwältigt und verprügelt sie ihn. Als sie danach ihre Mutter am Telefon um Hilfe bittet, jedoch von ihr abgewiesen wird, zerschlägt Laurence das Telefon und macht es damit zum melodramatischen Ersatzobjekt.⁴⁹⁰ Kurz darauf besuchen Laurence und Fred ein Café, wo sich die bereits angespannte Situation weiter zuspitzt. Die herablassenden Kommentare der Kellnerin über Laurences Erscheinung bringen Fred dazu, die Fassung zu verlieren und ihrer Frustration lautstark Ausdruck zu verleihen. Dabei kritisiert sie nicht nur die Ignoranz und Taktlosigkeit der Kellnerin, sondern indirekt auch die anwesenden Gäste, deren neugierige und urteilende Blicke auf Laurence zu Beginn der Szene gezeigt werden. Vor Wut zerschlägt sie das Geschirr und schreit der Kellnerin direkt ins Gesicht. Nach Verlassen des Cafés gibt Fred Laurence zu verstehen, dass sie in Ruhe gelassen werden will. Daheim angekommen schlägt Fred aufgewühlt mit ihrer Hand gegen die Wand, was sie vor Schmerz aufstöhnen lässt.⁴⁹¹

Wie Laurences Körpersprache und Mimik ihren Gefühlshaushalt vermitteln, konnte bereits anhand der Szene in der Schulklasse sowie jener auf der Mädchentoilette veranschaulicht werden. Ein weiteres Beispiel hierfür zeigt sich, als Laurence nach der Trennung von Fred vom Regen durchnässt, mit hochgezogenen Schultern und verzweifelter Miene Trost bei ihrer Mutter sucht (Abb. 57). Ohne Worte scheint diese sofort zu verstehen. In einem Akt der Emanzipation von ihrem Mann schmettert Julianne den Fernseher zu Boden und geht mit Laurence nach Draußen in den Regen. Dort fährt die Kamera in Zeitlupe und aus einer

⁴⁸⁹ Jahn, Pamela, „Lebe lieber ungewöhnlich“, in: *Ray Filmmagazin*, 6, <https://ray-magazin.at/identities-queergedacht-xavier-dolan-im-gespraech-ueber-laurence-anyways/> 2013, 30.11.2019.

⁴⁹⁰ Vgl. *Laurence Anyways*, 1h05'35"-1h07'20".

⁴⁹¹ Vgl. *Laurence Anyways*, 1h10'10"-1h15'44".

Totalen durch den Regen hindurch auf sie zu, um die emotionale Annäherung der beiden einzufangen. Gemeinsam stehen sie unter dem Regenschirm, während Julienne ihre Hand auf Laurences Gesicht legt. Die Kamerafahrt, der dabei ertönende dramatische Höhepunkt Beethovens fünfter Symphonie sowie der Einsatz der Zeitlupe betonen zusätzlich die Bedeutsamkeit dieser Geste, die den Neubeginn ihrer Beziehung einleitet.⁴⁹²

Ein Beispiel für jene melodramatischen Ticks, die auf unausgesprochene psychische Konflikte verweisen, ist an Freds ungläubigem Lachen zu sehen, das mehrere Male unvermittelt aus ihr herausbricht. Aber auch ihre Körperhaltung und Mimik illustrieren in einigen Szenen ihren Gefühlshaushalt. So etwa am Weihnachtsabend im Jahr 1995, an dem sie eine Party in ihrem neuen Zuhause organisiert. Bevor sie jedoch zu ihren Gästen stößt, ist sie von hinten in einer nahen Einstellung zu sehen. Als müsste sie alle ihre Kräfte sammeln, stützt sie sich mit gesenktem Kopf an der Tür ab. In Zeitlupe wird schließlich gezeigt, wie sie sich bei der Party ein künstliches Lachen abringt. Auch als ihr Ehemann sie später in der Küche küsst, drückt ihre Körperhaltung Unbehagen aus, was im Widerspruch zu der kurz vorher von ihr getroffenen Aussage, sie bereue die Heirat nicht, steht.⁴⁹³ Hier äußert sich erneut Freds Entfremdung von ihrer neuen Umgebung. Bei ihrem heimlichen Aufenthalt auf der Schwarzen Insel ist ein weiteres Beispiel für diese stumme Expressivität zu sehen. Um zu zeigen, dass ein glückliches Leben mit einer transsexuellen Person möglich ist, besucht Laurence mit Fred ein betroffenes Pärchen. Doch Fred fühlt sich hintergangen und ruft heimlich ihren Mann an. Dieser lässt sie wissen, dass ihn Charlotte über Laurences und Freds Reise unterrichtet hat. Als würde ihr diese Nachricht die Luft zum Atmen rauben, sucht Fred nach dem Gespräch erneut Halt an der Wand (Abb. 58). An diesen Besuch anschließend kommt es zu einem heftigen Streit zwischen Laurence und Fred. Obwohl sie Laurence nach eigener Aussage mehr als ihren eigenen Sohn liebe, wolle sie ihre Familie und auch sich selbst nicht für Laurence aufgeben. Sie gesteht, überfordert zu sein und immer das Gefühl haben, sich selbst zu belügen und vor der Wahrheit davon zu laufen. Während dieser lautstarken Auseinandersetzung, in der Fred auch ihre vor Jahren verheimlichte Schwangerschaft und Abtreibung gesteht, gibt sie Laurence eine Ohrfeige. Im Verlauf dieser Szene verbleibt die Handkamera wieder dicht an den Figuren und vermittelt so die Heftigkeit der aufgewühlten Gefühle.⁴⁹⁴

⁴⁹² Vgl. *Laurence Anyways*, 1h27'23"-1h29'00".

⁴⁹³ Vgl. *Laurence Anyways*, 1h38'31"-1h42'16".

⁴⁹⁴ Vgl. *Laurence Anyways*, 2h07'36"-2h17'11".



Abb. 57: *Laurence Anyways*, 1h27'30".



Abb. 58: *Laurence Anyways*, 2h08'56".

8.4. Mindscreens

Ähnlich wie in Dolans ersten beiden Filmen schafft der Einsatz von Mindscreens einen privilegierten Zugang zu den Gefühlen, Gedanken, Phantasien und Ängsten der Figuren. So etwa im Anschluss an Laurences Prügelei in der Bar: Während sie mit blutigem Gesicht durch die Straßen irrt, werden Ausschnitte von Malereien mit grotesk verzerrten und beängstigend wirkenden Fratzen eingeblendet (Abb. 59). Die Einbettung dieser autonomen Einstellungen in eine Reihe von Aufnahmen von Laurence können als direkten Bezug auf ihre emotionale Situation interpretiert werden. Dabei handelt es sich um Ausschnitte eines Gemäldes von Hieronymus Bosch, das den Titel *Die Kreuztragung Christi* trägt. Bosch interpretiert Jesus' Leidensweg als „the claustrophobic crush of a satanically-inspired crowd surrounding him“ und intensiviert die Darstellung damit zum maximalen emotionalen Effekt.⁴⁹⁵ Im Kontext des Films verweisen die Bilder auf die Grausamkeit der Gesellschaft im Umgang mit ihren von der Norm abweichenden Mitgliedern.⁴⁹⁶ Dieser Umstand wird durch die Indifferenz der vorbeiziehenden Passant*innen verdeutlicht, die Laurences Bitten um Hilfe missachten. Erst Baby Rose, ein Mitglied der Five Roses, nimmt sich ihrer an und versorgt sie anschließend in ihrem Geschäft.⁴⁹⁷

Nach Freds hysterischem Ausbruch im Café revidiert diese ihre ursprüngliche Entscheidung, nicht am „Filmball“, einer von ihrer Arbeitsstelle organisierten Veranstaltung, teilzunehmen. Die ersten Szenen des Balls können als Freds Mindscreen

⁴⁹⁵ Vgl. Marsden, Gordon, „Bosch's 'Christ carrying the Cross'“, in: *History Today* 47, 1997, EBSCO Host, <http://web.b.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=9&sid=858262a5-9d0a-43ec-8a03-c2b717aca158%40pdc-v-sessmgr06>, 30.11.2019, S. 17.

⁴⁹⁶ Vgl. Gil-Arboleda/Urrea, „Deconstructing Gender: Laurence Anyways and the Mise-En-Scene of a Transition“, S. 4.

⁴⁹⁷ Vgl. *Laurence Anyways*, 1h03'57“-1h05'07“.

betrachtet werden oder, wie Dolan die Ballszene selbst beschreibt, als ein „vue de l’esprit“ - „reine Phantasie“.⁴⁹⁸ Die Gestaltung ihrer Ankunft im großen Festsaal illustriert die Vorstellung ihrer Selbstinszenierung, bei der sie ganz und gar im Zentrum des Geschehens und der Aufmerksamkeit steht. In kurzen und schnell aufeinanderfolgenden Einstellungen wird gezeigt, wie die bereits anwesenden Gäste ihre Blicke auf sie richten. In symmetrischen Aufnahmen schwebt Fred über sie hinweg, künstlich erzeugter Wind und Nebel verstärken die Dramatik der Situation. In Point-of-View-Shots wird gezeigt, wie die Gäste den Weg für sie freimachen und sie beobachten. Mit den Händen in den Hüften und dem Blick nach oben gerichtet scheint sie wie eine Statue auf einer erhöhten, sich drehenden Plattform durch die Menge der Zuschauer*innen im Ballsaal zu gleiten (Abb. 60). Ihre Körperhaltung lässt sie dabei überlegen, stark und erhaben wirken. Das Theatrale und Unrealistische dieser Inszenierung verweist auf die imaginäre Natur dieser Bilder, die Freds Verlangen nach Aufmerksamkeit verdeutlichen – in ihrer Vorstellung ist es sie selbst, die angeblickt wird und nicht Laurence. Im Streit wird sie später sagen, dass sie neben ihr kein Niemand sein wolle. Ebenso wie Laurence braucht Fred die anerkennenden Blicke und demonstriert damit auch jenen Aspekt der Selbstrepräsentation, der auch schon in *Les Amours Imaginaires* so zentral war. Anschließend an den Mindscreen ist zu sehen, wie Fred sich ihren Weg durch die Menge bahnt. Vergleichbar mit den entsprechenden Szenen von Laurence, Marie und Francis unterstreicht der Einsatz der Musik auch hier das selbstbewusste Auftreten der Figur. Wie die meisten Gäste ist Fred stark geschminkt und trägt ein auffälliges Kostüm. Unter ihrem dunklen, durchscheinenden Kleid aus Strasssteinen, das einen extrem tiefen Rückenausschnitt hat, ist sie fast nackt. Ähnlich wie Marie stellt Fred ihren Körper hier bewusst zur Schau. Dabei feiert, lacht und tanzt sie ausgelassen, wobei die Art und Weise, wie sie ihren Alkohol herunterstürzt an den typischen melodramatischen Masochismus und damit an ihre inneren Konflikte erinnert. Als ein Mann ihr mit seinen Blicken Interesse signalisiert, fährt die Kamera an Fred heran und fängt ihren zweifelnden Gesichtsausdruck ein - so als müsste sie sich in diesem Moment für oder gegen Laurence entscheiden. Schließlich lässt sie ihr Bedürfnis nach Zuwendung von diesem Unbekannten befriedigen.⁴⁹⁹

⁴⁹⁸ Jahn, „Lebe lieber ungewöhnlich“, 30.11.2019.

⁴⁹⁹ Vgl. *Laurence Anyways*, 1h20‘19“-1h24‘11“.



Abb. 59: *Laurence Anyways*, 1h04'13".



Abb. 60: *Laurence Anyways*, 1h22'00".

In die anschließenden Szene, in der sich Fred schließlich wegen dieses Mannes von Laurence trennt, werden ebenfalls Mindscreens eingewoben. Der erste zeigt Laurence, aus deren Mund ein Schmetterling kriecht und davonfliegt, in einer Großaufnahme. Anschließend ertönt Ludwig van Beethovens fünfte Symphonie sowie Laurences Aufruf an die Kellnerin, die Rechnung zu bringen. Ihre Worte werden mehrere Male wiederholt, so als würden sie, im Einklang mit der Musik, in Freds subjektiver Wahrnehmung das offizielle Ende ihrer Beziehung fixieren – in kurz aufeinanderfolgenden Einstellungen sind schließlich unter anderem Freds weinende Augen sowie die zufallende Tür des Cafés zu sehen.⁵⁰⁰

Fünf Jahre später findet Fred Laurences neu veröffentlichten Gedichtband mit dem Titel „Über sie“ in ihrem Briefkasten. Anschließend wird sie in einer Totale auf dem Sofa sitzend gezeigt, wo sie nach einigem Zögern beginnt, zu lesen. Dabei ist ein Meeresrauschen zu hören, das immer lauter wird, bis plötzlich reale Wasserfluten auf sie herabbrechen (Abb. 61). Die weiße Wand des Wohnzimmers, deren Muster wie fallender Regen aussieht, greift das Wassermotiv auf. Dieser Mindscreen illustriert Freds emotionale Ergriffenheit, die Worte lassen das Blut in ihren Ohren rauschen und treffen sie wie eiskaltes Wasser. In Tränen aufgelöst liest sie weiter und stößt in einem Gedicht auf den Hinweis, dass Laurence bei ihrem Haus gewesen ist. Daraufhin schreibt Fred Laurence einen Brief und lädt sie zu sich ein.⁵⁰¹

Spontan entschließen sie sich, aus ihrem Alltag auszubrechen und gemeinsam zur Schwarzen Insel zu fahren. Während sie dort glücklich durch die schneebedeckten Straßen spazieren, fallen bunte Kleidungsstücke auf sie herab (Abb. 62). Diese Szene kann als gemeinsamer Mindscreen von Fred und Laurence verstanden werden, dessen subjektiver

⁵⁰⁰ Vgl. *Laurence Anyways*, 1h45'54"-1h50'35".

⁵⁰¹ Vgl. *Laurence Anyways*, 2h01'35"-2h03'03".

Charakter durch den Einsatz von Zeitlupe und Filmmusik zusätzlich unterstrichen wird. Das Motiv der Kleidung scheint hier demnach darauf zu verweisen, wie irrelevant Äußerlichkeiten in diesem Moment an diesem Ort sind. Die imaginäre Natur des Mindscreens betont die Marginalität dieses Moments und tatsächlich ist die Schwarze Insel, ähnlich wie der Prunksaal der Five Roses, einer jener marginalen Orte, an denen Freds und Laurences Beziehung uneingeschränkt akzeptiert wird.⁵⁰² Vergleichbar mit der Natur in Ang Lees *Brokeback Mountain* stellt auch die Schwarze Insel aufgrund ihrer geografischen Abgeschiedenheit und der geringen Bevölkerungsdichte einen von der Gesellschaft abgesonderten Raum ohne soziale Kontrolle dar. Wie Fred dort jedoch in ihrem heftigen Streit mit Laurence einräumen wird, sei diese soziale Isolation nichts für sie.



Abb. 61: *Laurence Anyways*, 1h50'10".



Abb. 62: *Laurence Anyways*, 2h01'41".

8.5. Ausstattung

Wie bereits an einigen Beispielen gezeigt, wird die symmetrische Einrahmung der Figuren durch den Bildrand häufig durch die für das Melodrama typischen „frames within frames“⁵⁰³ verstärkt. Vergleichbar zu *J'ai tué ma mère* illustrieren sie auch in diesem Film die emotionale Isolation und Außenseiterposition der Figuren. Als sich Laurence etwa das erste Mal schminkt und Fred ihr dabei zusieht, werden die beiden anschließend durch den Türrahmen des Badezimmers hindurch in einer Totale gezeigt. Um den Bildausschnitt herrscht Dunkelheit (Abb. 63). Auf ähnliche Weise wird Fred in ihrem neuen Zuhause gezeigt, in dem sie sich – wie oben beschrieben – entfremdet fühlt (Abb. 64). Auch der Küchendurchbruch in Laurences und Freds gemeinsamer Wohnung sowie ein

⁵⁰² Vgl. Gil-Arboleda/Urrea, „Deconstructing Gender: Laurence Anyways and the Mise-En-Scene of a Transition“, S. 8.

⁵⁰³ Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 54.

Dekorationsstück in Freds neuem Haus fungieren als innere Rahmungen, durch die die Figuren gefilmt werden. Diese Gestaltung trifft jedoch nicht nur auf Laurence und Fred zu. So wird auch Julienne während des Telefonats mit Laurence in einer eingerahmten Totalen gezeigt, die auf ihre eingeschlossene Position als Ehefrau verweist – hier verweigert sie Laurence in ihrer prekären emotionalen Situation nach der Prügelei, mit der Begründung, sie müsse sich um ihren Mann kümmern, den Beistand. In einem weiteren Beispiel blickt Laurence während des Interviews aus dem Fenster und entdeckt zwei ihrer ehemaligen Kollegen, die eine Liebesbeziehung zu führen scheinen. Sie werden aus Laurences Perspektive durch ein Gitter hindurch gefilmt, welches andeutet, dass die beiden ihre Liebe aus Angst vor der gesellschaftlichen Ausgrenzung wahrscheinlich lange geheim gehalten haben und es womöglich immer noch tun.⁵⁰⁴



Abb. 63: *Laurence Anyways*, 0h37'44".



Abb. 64: *Laurence Anyways*, 1h31'48".

Das melodramatische Motiv der aus dem Fenster schauenden Figur kommt in *Laurence Anyways* mehrfach vor und vermittelt auf ähnliche Weise die Einsamkeit, das Eingesperrtsein sowie die Außenseiterposition der Figuren. Kurz vor ihrem Coming Out ist Laurence etwa in der Waschküche zu sehen, den Blick aus dem Fenster gerichtet. Wie im Melodrama typisch blickt sie hier noch von Innen auf eine Außenwelt, an der sie nicht als ihr wahres Selbst teilnehmen kann. Diesem Motiv folgend vollzieht sie gegen Ende des Films, als sie auf den Balkon ihrer neuen Wohnung tritt, den Schritt nach draußen und damit eine Handlung, die die Sichtbarkeit ihrer wahren Identität symbolisiert. Diese wird durch den Nachbarsjungen unterstrichen, der Laurence mit „Guten Morgen, Madame“ begrüßt und ihr einen Luftkuss gibt.⁵⁰⁵ Auch Fred blickt in ihrem neuen Zuhause zweimal aus dem Fenster. Zuerst beobachtet sie mit Freudentränen die Ankunft ihrer Mutter und Schwester durch die Jalousie des Fensters hindurch. Später ist sie, wie bereits im Kontext

⁵⁰⁴ Vgl. *Laurence Anyways*, 2h24'22"-2h25'00".

⁵⁰⁵ Vgl. *Laurence Anyways*, 2h22'30"-2h23'24".

der Kameraführung beschrieben, am Fenster zu sehen, um Ausschau nach Laurence zu halten. Dabei wird sie zuerst von außen gefilmt, wobei das Fenster von Dunkelheit umgeben ist.

Mit dem Element des Spiegels kommt das Sirk'sche Markenzeichen der melodramatischen *Mise-en-Scène* auch in *Laurence Anyways* mehrmals zum Einsatz. Zu Beginn des Films ist zu sehen, wie Laurence im Badezimmerspiegel ihren Bart rasiert und sich schließlich kritisch betrachtet. Währenddessen vergleicht sie im Voice Over die Frage nach ihrem Geschlecht entnervt mit der Frage nach ihrer Blutgruppe oder Lieblingsfarbe.⁵⁰⁶ Hier entspricht sie noch ihrer männlichen Rolle und passt sich den gesellschaftlichen Normen an, während sie auf der Tonebene die Zufälligkeit des biologischen Geschlechts betont. Andererseits erhält diese alltägliche Handlung der Rasur eine besondere Bedeutung, da sie bereits die Entledigung eines männlichen Attributs demonstriert. Zu diesem Zeitpunkt zeigt Laurences Spiegelbild jedenfalls noch das Gegenteil von dem, was ihrer Identität entspricht. Diese Diskrepanz und damit die innere Zerrissenheit der Figur wird am Vorabend ihres Geburtstags, an dem Fred eine Überraschungsparty organisiert, illustriert. Hier vermitteln die zeitweise einsetzende Zeitlupe sowie eine befremdliche Filmmusik, die die singenden Stimmen der Gäste überlagert, Laurences entrückten emotionalen Zustand - als würde sie alles um sich herum ausblenden. Wie sie die Kerzen ihrer Geburtstagstorte auspustet, wird schließlich auf der spiegelnden Oberfläche eines Weinglases gezeigt. Ihr verzerrtes, auf dem Kopf stehendes Spiegelbild visualisiert dabei ihre emotionale Verfassung (Abb. 65).⁵⁰⁷ Die ersten vorsichtigen Schritte ihrer Frauwerdung vollziehen sich später mithilfe eines kleinen Handspiegels, in welchem sie lediglich Ausschnitte ihres Gesichts beim Schminken sehen kann. Auf Freds Frage hin, warum sie sich nicht vor dem großen Spiegel schminke, antwortet sie lediglich, dass sie weiß, wie sie aussehe.⁵⁰⁸ Hier befindet sich Laurence noch in jener melodramatischen Situation, die Willemen im Bezug auf den Spiegel beschreibt:

“they are aware of being under scrutiny (a form of surveillance manifested as pressures to conform to standards of behavior imposed on them by their environment), they refuse to recognize the mirror-image of themselves”.⁵⁰⁹

⁵⁰⁶ Vgl. *Laurence Anyways*, 0h04'31“-0h04'41“.

⁵⁰⁷ Vgl. *Laurence Anyways*, 0h15'31“-0h16'18“.

⁵⁰⁸ Vgl. *Laurence Anyways*, 0h37'00“-0h37'49“.

⁵⁰⁹ Willemen, “Towards an Analysis of the Sirkian System”, S.277.

Das Fortschreiten ihres Prozesses der Selbstverwirklichung, bei dem sie sich von den gesellschaftlichen Erwartungen emanzipiert, wird in folgender Szene gegen Ende des Films deutlich: hier trifft sie zufällig Freds Schwester Stef auf einer öffentlichen Toilette und erkundigt sich nach Fred. Stef berichtet, dass sich diese mittlerweile von ihrem Mann getrennt hat, und gibt Laurence Freds aktuelle Telefonnummer. Als Stef geht, bleibt Laurence zentriert in einer symmetrischen Einstellung zurück, dabei reflektieren zwei hinter ihr befindliche große Spiegel ihr Erscheinungsbild.⁵¹⁰ Immer näher an ihrem Idealbild von sich selbst und damit einem emotionalem Gleichgewicht angekommen, ist sie hier nun nicht mehr in einem kleinen Handspiegel zu sehen, sondern wird mehrfach und aus verschiedenen Perspektiven gespiegelt. Dementsprechend berichtet sie Fred bei dem darauf anschließenden Treffen, dass ihr Spiegelbild nun endlich zeige, was sie schon immer sehen wollte. Dies wird durch die Symmetrie sowie die überwiegende Einfärbung des Bildes in rötlichen und pinken – und damit weiblichen – Farbtönen unterstrichen.

Auch Fred ist in einer Szene kurz vor Besuch des Filmballs vor dem Badezimmerspiegel zu sehen. Nachdem sie zuerst zögerlich in den Spiegel sieht, neben dem Bilder von der Schwarzen Insel zu sehen sind, richtet sie ihren Blick schließlich auf den gelben Duschvorhang, der sich ebenfalls im Spiegelbild befindet (Abb. 66). Anschließend wird die soeben genannte gemeinsame Szene im Badezimmer, in der sich Laurence schminkt, als Erinnerung eingeblendet. Letztendlich nimmt Fred ihre Kette ab und beginnt, sich für den Filmball zu schminken.⁵¹¹ Am Ende des Films erfährt man, dass der Anhänger ihrer Kette, der die Form eines Schmetterlings hat, ein Geschenk von Laurence war. Das Motiv des Spiegels verweist in dieser Szene im Zusammenspiel mit den anderen Ausstattungselementen – den Bildern, dem Vorhang sowie der Kette – auf Freds inneren Zwiespalt; auf den Konflikt zwischen ihrer Liebe zu Laurence und ihren unbewussten Bedürfnissen. Daher kann das Ablegen der Kette als symbolische Geste betrachtet werden, die die weitere Entwicklung vorzeichnet.

⁵¹⁰ Vgl. *Laurence Anyways*, 2h25'23"-2h26'26".

⁵¹¹ Vgl. *Laurence Anyways*, 1h20'19"-1h20'54".



Abb. 65: *Laurence Anyways*, 0h16'01".



Abb. 66: *Laurence Anyways*, 1h20'21".

Die Relevanz von gewöhnlichen Alltagsgegenständen in der melodramatischen Vermittlung von emotionalen Gehalten wird auch in weiteren Szenen von *Laurence Anyways* demonstriert. Neben dem bereits besprochenen Einsatz der Büroklammern sowie des Fernsehers kann der Kalender in der gemeinsamen Waschküche des Paares als Beispiel genannt werden.⁵¹² Er wird im Vorfeld von Laurences Offenbarung zweimal gezeigt und kann als Symbol der Vergänglichkeit angesehen werden: ständig hält er Laurence das Vergehen der Zeit und die somit verfliegende Chance auf ein authentisches Leben vor Augen. Auch ein Zuckerstreuer, der sich auf dem Esstisch des Paares, genauer vor einem größeren Bild der Schwarzen Insel, befindet, wird mit Bedeutung aufgeladen: Da er mit der Erinnerung an Freds Abtreibung verknüpft wird, zu der sie sich nach ihrem Einkauf im Supermarkt entschließt, überschattet er eine glückliche Zukunft der Figuren, die durch das Bild symbolisiert wird. Weiterhin kann in diesem Zusammenhang die Nachttischlampe, die Laurence Fred zur Aufmunterung schenkt und später in Freds neuem Zuhause gezeigt wird, als Zeichen dafür gesehen werden, dass sich Fred nicht von Laurence lösen konnte.⁵¹³ Eben dort machen sich Fred und Laurence indirekt über den Freds durch die Heirat erworbenen Wohlstand lustig, wenn sie im Wohnzimmer mit den zahlreichen Dekorationsstücken herumspielen. Zu Beginn dieses Treffens serviert Fred Tee und für einen kurzen Moment sitzen die beiden steif nebeneinander auf dem Sofa. Während die Teetassen, ähnlich wie die oben erwähnten Weingläser, zunächst noch die Angespanntheit und emotionale Fragilität dieser Situation illustrieren, liegen sich die Figuren einen Moment später schon in den Armen.⁵¹⁴ Dementsprechend signalisieren Scherben die Überreizung der emotionalen Angespanntheit, etwa wenn Fred im Café das Geschirr zerschlägt oder wenn das Zerschellen von Geschirr bei der Weihnachtsfeier Fred dazu bringt, alle Anwesenden

⁵¹² Vgl. *Laurence Anyways*, 0h03'11"; *Laurence Anyways*, 0h32'54".

⁵¹³ Vgl. *Laurence Anyways*, 0h55'05"-0h56'12"; vgl. *Laurence Anyways*, 0h04'31"-1h50'44".

⁵¹⁴ Vgl. *Laurence Anyways*, 1h56'12"-2h00'50".

aus der Küche zu verbannen. Ein weiteres prägnantes Element des Dekors ist ein über dem gemeinsamen Bett des Paares hängender Kunstdruck von Leonardo da Vincis *Mona Lisa*. Dieses Gemälde ist vor allem für den eigentümlichen Blick der Figur berühmt. Zu ihrem spezifischen Gesichtsausdruck schreibt der Historiker Donald Sassoon:

„the power of her smile and her glance [...] places her in a position superior to that of the viewer [...] she dominates the viewer. She gazes at us more than we gaze at her. We are more the subject of her attention than she is of ours.”⁵¹⁵

Wie bereits erläutert wurde, spielen Blickinszenierungen auch in diesem Film eine zentrale Rolle, besonders in der Visualisierung von Laurences Außenseiterstatus. Als Laurence gemeinsam mit Fred ihr Coming Out zelebriert, sprüht sie das Wort „Liberté“⁵¹⁶ mit weißer Farbe über das Bild und entkräftet damit symbolisch den wertenden Blick der Gesellschaft. Wie bereits beschrieben, spielte das Element der Schrift, das hier eingesetzt wird, bereits in der Mise-en-Scène des französischen Bühnenmelodrams eine wichtige Rolle bei der Integration verbaler Elemente. Auch in *Laurence Anyways* fügt sie eine sprachliche Ebene hinzu, die der Umschreibung der emotionalen Situation der Figuren dient. In der soeben erwähnten Szene schreibt Fred Laurence eine Strophe von Paul Éluards Gedicht *Liberté* auf den Rücken: „Auf wiedergewonnener Gesundheit, auf vergangenen Gefahren, auf Hoffnung ohne Erinnerung, schreibe ich deinen Namen.“⁵¹⁷ Ihr Schritt in ein freies Leben als ihr wahres Ich wird hier direkt auf ihrem Körper verbildlicht. In diesem Kontext kann auch darauf verwiesen werden, dass der Name Laurence sowohl als männlicher als auch als weiblicher Name verwendet wird. Die binäre Geschlechterordnung von Mann und Frau und damit Laurences innerer Konflikt werden auch in jener Szene aufgegriffen, in der sie am Vorabend ihres Geburtstages während des Unwetters an einem Friseursalon vorbeikommt, dessen Leuchtreklame mit dem Schriftzug „Elle & Lui“⁵¹⁸ in einem hellen Pink und über den Köpfen mehrerer weiblicher Klientinnen erstrahlt.⁵¹⁹ Als Laurence

⁵¹⁵ Sassoon, Donald, *Mona Lisa. The History of the World's Most Famous Painting*, London: HarperCollins 2002, S. 4.

⁵¹⁶ „Freiheit“, übers. d. Verf.

⁵¹⁷ *Laurence Anyways*, 0h47'00“-0h47'17“ (Orig. “Sur la santé revenue, sur le risque disparu, sur l'espoir sans souvenir, j'écris ton nom.”, in: Everard, Marine, *Liberté de Paul Éluard: Commentaire de texte*, LePetitLittéraire.fr., 2014 (E-Book), EBSCO Host, <http://web.b.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/ebookviewer/ebook/bmx1YmtfXzEwOTM1MTNfX0FOO?sid=260edefd-cb2e-4335-8fbc-5f1d6f3a3001@sessionmgr103&vid=0&format=EK&rid=1>, 30.11.2019, S. 8.

⁵¹⁸ “Sie & Er”, übers. d. Verf.

⁵¹⁹ Vgl. *Laurence Anyways*, 0h11'43“-0h11'47“.

später aus ihrem Job entlassen wird und sich dabei keine Solidarität von ihren Kolleg*innen erhoffen kann, schreibt sie vor Verlassen des Raums noch die Worte „ecce homo“ an die Tafel.⁵²⁰ Dieser lateinische Ausspruch, der übersetzt „Siehe, der Mensch“ lautet, wird im kunstgeschichtlichen Kontext auf jene Illustrationen bezogen, die die Kreuzigung Christi zum Gegenstand haben.⁵²¹ Andererseits wird er als Wortspiel auch im homosexuellen Kontext verwendet, etwa im Zusammenhang mit der Verfolgung homosexueller Menschen in der Zeit des Nationalsozialismus.⁵²² Somit wird auch hier das Kreuzigungsmotiv aufgegriffen, um auf Laurences Recht auf Menschenwürde zu verweisen, unabhängig von ihrer Geschlechtsidentität: „Laurence writes these words after being ‘crucified’ by the school council for his gender/sex conversion, for being different.“⁵²³ Das Element der Schrift wird auch später, wenn Laurence Freds Brief liest, ähnlich wie in *J’ai tuè ma mère*, über das gesamte Bild eingeblendet. Der plakative Effekt illustriert die große emotionale Bedeutung dieser Worte für Laurence.⁵²⁴

Und schließlich stellt auch das visuelle Motiv der Kleidung, das bereits im Kontext der Mindscreens angesprochen wurde, ein wiederkehrendes Element des Dekors dar. In der ersten gemeinsamen Szene lässt Laurence einen Korb frischer Wäsche auf die noch im Bett liegende Fred herabregnen.⁵²⁵ Jahre später wird Fred dasselbe verspielte Ritual mit ihrem Sohn machen – ein weiteres Zeichen dafür, dass sie sich im Verlauf dieser Zeit nicht von Laurence lösen konnte.⁵²⁶ Andererseits bringt dieses Motiv die gesellschaftlichen Implikationen geschlechtlicher Konnotation mit sich, mit der Laurence zu kämpfen hat. So ist ebenfalls zu Beginn des Films zu sehen, wie sich das noch glückliche Pärchen in einer Gasse küsst, während über ihnen Leinen frischer Wäsche zu sehen sind.⁵²⁷ Im Hinblick darauf, welche Auswirkungen die Wahl der Kleider noch auf ihre Beziehung haben wird, wirkt das Motiv hier wie ein über dem Pärchen schwebendes Vorzeichen für die weitere Entwicklung.

⁵²⁰ Vgl. *Laurence Anyways*, 0h56‘12“-1h00‘37“.

⁵²¹ Vgl. Gil-Arboleda/Urrea, “Deconstructing Gender: Laurence Anyways and the Mise-En-Scene of a Transition”, S. 4.

⁵²² Vgl. Oloew, Matthias, „Ecce Homo“, in: *Der Tagesspiegel*, <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/geschichte/homosexualitaet-ecce-homo/1240304.html> 2008, 30.11.2019.

⁵²³ Vgl. Gil-Arboleda/Urrea, “Deconstructing Gender: Laurence Anyways and the Mise-En-Scene of a Transition”, S. 4.

⁵²⁴ Vgl. *Laurence Anyways*, 1h55‘14“.

⁵²⁵ Vgl. *Laurence Anyways*, 0h03‘23“.

⁵²⁶ Vgl. *Laurence Anyways*, 1h31‘42“.

⁵²⁷ Vgl. *Laurence Anyways*, 0h10‘05“-0h10‘36“.

Dem zuletzt ausgeführten Aspekt folgend bildet die Figurenausstattung in *Laurence Anyways* ebenfalls ein zentrales Element der melodramatischen Mise-en-Scène. Zudem kann sie als exemplarisch für Dolans systematischen Umgang mit Farbe angesehen werden. So trägt Laurence in ihrer männlichen Rolle zunächst eher gedeckte und schlichte Farben wie dunkelgrau, dunkelgrün, braun oder jeansblau. Mit ihrer Offenbarung dringt sprichwörtlich Farbe in ihr Leben: an ihrem ersten öffentlichen Tag als Frau trägt sie ein auffälliges türkises Outfit und auch in einigen weiteren Szenen zeichnet sich ihre Garderobe durch eine bunte Farbpalette aus (Abb. 45). Ähnlich wie bei Marie in *Les Amours Imaginaires* fungieren Laurences Kostüme, ihre Maske sowie ihr Schmuck und später ihre langen Haare als Mittel der geschlechtlichen Zuordnung. Dies ist auch an Laurences Beanspruchung der Farbe Rot zu sehen. Diese Farbe wird zuvor nicht nur in der Bar an jenem Abend des Unwetters als Farbe der Weiblichkeit etabliert, sondern bereits zuvor, wenn Laurence und Fred das erste Mal zu Beginn des Films in der Waschanlage zu sehen sind. Während die Beziehung der beiden hier noch ungetrübt ist, filmt die Kamera für einen kurzen Moment durch die von Wassertropfen bedeckte Fensterscheibe nach Draußen. Dort ist zu sehen, wie eine in Rot gekleidete Figur mit einem rosafarbenen Regenschirm vorbeigeht – die Farbe der Weiblichkeit dringt also schon zu Beginn als Vorzeichen in die Idylle des Paares vor.⁵²⁸ In der bereits beschriebenen Szene im Restaurant, in der sie mit Fred auf ihr Coming Out anstößt, demonstriert Laurence nun mit ihrem roten Blazer, ihren roten Lippen sowie dem roten Nagellack bewusst ihre Geschlechtsidentität – wodurch das Rot in ihrem Fall zugleich auch zum Signal der Provokation und Rebellion gegen die gesellschaftlichen Normen wird (Abb. 49).⁵²⁹ Ein Dialog an Laurences erstem öffentlichen Tag als Frau veranschaulicht diesen Zusammenhang: Ihr Kollege fragt: „Ist das eine Revolte?“. Woraufhin Laurence antwortet: „Nein Sire, das ist eine Revolution.“⁵³⁰ Dieser Verweis auf die Französische Revolution betont noch einmal die gesellschaftliche Tragweite, die Laurences Coming Out mit sich bringt.⁵³¹ In dem Interview mit ihrer Verlegerin trägt Laurence schließlich einen hellblauen Blazer sowie eine pinkfarbene Bluse und spielt damit auf ironische Weise mit jenen klischeebehafteten Farben, mithilfe derer bereits neugeborenen Kindern traditionell eine Geschlechtsidentität zugeschrieben wird.

⁵²⁸ Vgl. *Laurence Anyways*, 0h08'34"-0h41'45".

⁵²⁹ Vgl. Marschall, *Farbe im Kino*, S. 44.

⁵³⁰ *Laurence Anyways*, 0h41'16"-0h41'45".

⁵³¹ Ullrich, Volker, „Zu den Waffen!“, in: *Zeit Online*, <https://www.zeit.de/2008/32/OdE41-Revolution> 2008, 30.11.2019.

In diesem Kontext kann auch auf die Verbindung des Roten mit dem Bedürfnis nach Liebe, dem Zorn sowie dem Außenseitertum in Rays *Rebel without a Cause* verwiesen werden.⁵³² Noch mehr als Laurence ist Fred mit dieser Farbe verbunden, ihre leuchtend rot gefärbten Locken stehen für ihre rebellische, unkonventionelle und leidenschaftliche Seite (Abb. 50). Mehrfach stehen sie in einem Kalt-Warm-Kontrast zur Farbe Blau, der durch Freds Kleidung erzeugt und häufig auch durch das Dekor verstärkt wird. So etwa auch bei Laurences Offenbarung: während Laurence nur eine Hose trägt und mit dieser Nacktheit ihre emotionale Entblößung widerspiegelt, trägt Fred einen dicken blauen Mantel, der durch die blaue Schlafzimmerwand aufgegriffen wird. Auch als sich Fred später in dem Café von Laurence trennt, trägt sie ein Oberteil, das den gleichen Blauton wie die Wand hinter Fred aufweist (Abb. 55). Auf Laurences Frage, ob Fred in den Mann verliebt sei, antwortet diese hier nur zögerlich. In diesen beiden Szenen zeigt sich exemplarisch Freds innerer Widerspruch, den ihr eigentlich rebellischer Charakter, der Laurence liebt, mit ihrem unbewussten Wunsch nach Anpassung und Normalität hat und der bereits im Kontext des Spiegels angesprochen wurde. So verweist der Kontrast zwischen Rot und Blau nicht nur auf den zwischen „Frau und Mann“, sondern auch auf den zwischen „Emotionalität und Vernunft“⁵³³. Diese zwiespältige Charakterisierung macht Fred zu einem Musterbeispiel für „a split character in the classic Sirkian sense“ und dessen „struggles to resist pressures to conform to society’s expectations“⁵³⁴. Dabei wird deutlich, dass Freds Verhalten im Widerspruch zu ihren Gefühlen steht. Wenn sie sich fünf Jahre später in ihrer neuen Übergangsfamilie eingerichtet hat, trägt sie ihre Haare glatt. Jedoch verweist das Rot immer noch auf ihre Liebe zu Laurence und den inneren Drang nach Ausbruch – wieder visualisiert durch den Kontrast zu ihrer überwiegend blauen Garderobe. Somit kann ihre Anpassung an dieses konventionelle Leben als eine noch oberflächliche betrachtet werden. Wenn sie gemeinsam mit Laurence kurzzeitig aus diesem Leben ausbricht, um auf die Schwarze Insel zu fahren, trägt sie im oben beschriebenen Mindscreen ihre Haare wieder lockig, während ihr Mantel von blasserem Blau ist als zuvor (Abb. 61). Auffällig ist hier auch ihre rote Sonnenbrille. Am Ende des Films, wenn die beiden sich in der Bar treffen und die Unmöglichkeit ihrer Liebe offensichtlicher wird, ist das Rot schließlich gänzlich aus ihren Haaren verschwunden.⁵³⁵

⁵³² Vgl. Marschall, *Farbe im Kino*, S. 235.

⁵³³ Marschall, *Farbe im Kino*, S. 62.

⁵³⁴ Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 52.

⁵³⁵ Vgl. *Laurence Anyways*, 2h26‘28“-2h33‘15“.

8.6. Lichtgestaltung

Die Farben Rot und Blau finden im Verlauf des Films auch in der Lichtgestaltung immer wieder Verwendung. Das oben beschriebene intensive rote Licht der Bar, in die sich Laurence während des Unwetters rettet, konnte bereits als Symbol der Weiblichkeit aufgefasst werden, das hier aufgrund seiner monochromatischen Verwendung die eindringliche Atmosphäre der Situation verstärkt (Abb. 44). Demgegenüber wirkt das rote Licht in der Szene der Prügelei als Zeichen für Gefahr sowie für Laurences Aggression, Wut und das Blut, das in dieser Szene fließen wird.⁵³⁶ Hier wird in einer Totalen gezeigt, wie Laurence auf den am Boden liegenden Mann einschlägt. Die Szenerie ist dabei weiterhin in das rote Licht getaucht, während der Einsatz von Zeitlupe und Filmmusik sowie die gefilterte Tonebene, auf der Laurences schweres Atmen zu hören ist, erneut ihr subjektives Erleben vermittelt. Getrieben durch ihre Wut sieht sie sprichwörtlich rot.

Eine ähnlich exzessive Verwendung von Farblicht ist in einer frühen Szene zu Beginn des Films zu sehen. Hier setzt das glückliche Paar die Zelebrierung ihrer Liebe nach dem ersten Besuch in der Waschanlage in einer Disco fort. Während die beiden Figuren ausgelassen tanzen und sich in den Armen liegen, erzeugen die Filmmusik, der vorübergehende Einsatz von Zeitlupe sowie Point-of-View-Shots den Eindruck eines subjektiven Drogen- und Liebesrausches. Dabei werden die Figuren von bunten Stroboskoplichtern umgeben, die der ganzen Szene eine surreale und hypnotische Atmosphäre verleihen.⁵³⁷

Später vermittelt das Licht Freds psychische Verfassung kurz vor ihrem hysterischen Ausbruch im Café: Sie sitzt am Küchentisch, ihr Gesicht liegt im Schatten und ist zuerst nur schemenhaft zu erkennen. Das Bild ist dabei in blaues Licht getaucht (Abb. 67). Im Hintergrund erinnern das Bild der Schwarzen Insel sowie der Zuckerstreuer an die Ursache ihrer Depression. Es sind undeutliche Stimmen aus dem Off zu hören, die eigentlich erst zur Geräuschkulisse der nächsten Szene im Café gehören. Diese subjektive Tongestaltung impliziert die Allgegenwärtigkeit des gesellschaftlichen Drucks, an dem Fred zu zerbrechen scheint. Ungläubig lachend und vor sich hin murmelnd versucht sie sich zu beruhigen.⁵³⁸ Marschall folgend, die den Kontrast zwischen Rot und Blau auch als Zeichen des Wahnsinns thematisiert, kann das Blau auch in dieser Szene wieder als Indikator für Freds inneren Zwiespalt gesehen werden.

⁵³⁶ Vgl. Marschall, *Farbe im Kino*, S. 51, 44, 56.

⁵³⁷ Vgl. *Laurence Anyways*, 0h09'14"-0h10'03".

⁵³⁸ Vgl. *Laurence Anyways*, 1h09'35"-1h10'11".



Abb. 67: *Laurence Anyways*, 1h09'52".

Die innere Verfassung der Figuren spiegelt sich auch im für das Melodrama typischen Spiel mit Licht und Schatten wider. Wie im Kontext der Tableaux vivants angesprochen, kann Licht auf Harmonie und Hoffnung verweisen, während in emotional prekären Szenen häufig Dunkelheit herrscht. So baden Laurence und Fred zu Beginn noch im Sonnenlicht, welches durch die Schlafzimmervorhänge dringt, während infolge der Abtreibung das Licht und damit die Lebensfreude aus Fred und ihrer Beziehung zu Laurence weicht.⁵³⁹ Dies wird im Anschluss jene Szene, in der Laurence den Schwangerschaftsabbruch telefonisch vereinbart, visualisiert. Hier fährt die Kamera auf das am Esstisch stehende Bild der Schwarzen Insel sowie den Zuckerstreuer zu, die ab jetzt, wie oben beschrieben wurde, mit diesem Ereignis belastet sind. Die Kamera verharrt kurz und als nach ein paar Sekunden das Licht aus dem Bild schwindet, fährt sie wieder zurück, um so einen Zeitsprung von zwei Monaten zu vermitteln. Nun ist zu sehen, wie Laurence mit einer Arbeitskollegin über Freds Depression spricht. Während das Gesicht der Kollegin dabei recht gleichmäßig ausgeleuchtet ist, fallen Schatten auf Laurence.⁵⁴⁰ Das Motiv des Lichts wird erneut aufgegriffen, wenn Laurence etwas später in einem Antiquitätenladen die neue Schlafzimmerlampe für Fred kauft, um sie aufzuheitern. Als diese im Bett sitzend gezeigt

⁵³⁹ Vgl. *Laurence Anyways*, 0h03'23"-0h04'31".

⁵⁴⁰ Vgl. *Laurence Anyways*, 0h52'12"-0h55'05".

wird, ist der Raum so wenig beleuchtet, dass das Blau der Wände beinahe schwarz wirkt und damit als Symbol der Trauer Freds psychischen Zustand widerspiegelt.⁵⁴¹

8.7. Das Motiv der Natur

Einen weiteren roten Faden bildet in *Laurence Anyways* das Motiv des Wetters und der Jahreszeiten. Ähnlich wie in Lees *Brokeback Mountain* dienen sie als „Sprache der Emotionen“⁵⁴². Der Herbst samt im Wind herumwirbelnden Blättern sowie Regen und Gewitter können als wiederkehrende Zeichen der Veränderung und des Umbruchs angesehen werden. So auch in jener Szene, in der sich das Pärchen in der Gasse küsst. Während Wind und Blätter hier als erste Vorboten der weiteren Entwicklung dienen, spiegelt das Unwetter am Vorabend von Laurences Geburtstag bereits deutlich ihren inneren Konflikt wider. Auch an dem Tag, an dem sich Fred später von Laurence trennt, regnet es stark. In jener Szene, in der Laurence entlassen wird, trägt sie einen hellen Pullover mit braunen Blättern, der auf eben diese Jahreszeit verweist, in der sich Laurence zu ihrer Selbstverwirklichung entschlossen hat. Wenn Laurence in der ersten Szene des Films, die chronologisch am Ende der Geschichte spielt, in einer Wand aus Nebel verschwindet, wird bereits zu Beginn eine Stimmung des Wandels und der Ungewissheit etabliert.

Der Aspekt der Vergänglichkeit, der bereits anhand des Kalenders angesprochen wurde, wird weiterhin durch das Setting des Friedhofs aufgegriffen. An ihrem Geburtstag ist Laurence eben dort zu sehen, während sie im Voice Over mitteilt, dass sie alle ihre Uhren weggeworfen hat, um nicht mehr sehen zu müssen, wie die Zeit vergeht. Zudem erzählt sie von einem Spiel aus ihrer Kindheit, bei dem es darum ging, wer am längsten den Kopf unter Wasser halten kann. Laurence blieb dabei immer so lange unter Wasser, dass ihre Lungen kurz davor waren, zu explodieren – eine Sekunde vom Tod entfernt. Diese Geschichte schafft ein metaphorisches Bild von Laurence, die ihr ganzes Leben lang die Luft anhalten musste, um ihr wahres Ich geheim zu halten. Das kräftige Grün der Wiesen und Bäume lässt das Grau der Grabsteine jedoch verblassen und strahlt somit Leben und Hoffnung aus.⁵⁴³ An einen Baum angelehnt, scheint Laurence mit der Entscheidung zu kämpfen, ob sie ihr altes Ich nun endlich zu Grabe tragen soll, bevor es zu spät ist.⁵⁴⁴

⁵⁴¹ Vgl. *Laurence Anyways*, 0h55'05"-0h56'12".

⁵⁴² Frölich, „Eine Liebe, die nie altern wird“, S. 188.

⁵⁴³ Vgl. Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S. 41; vgl. Marschall, *Farbe im Kino*, S. 79.

⁵⁴⁴ Vgl. *Laurence Anyways*, 0h16'20"-0h18'10".

Nachdem etwas später ihr erster Versuch, sich öffentlich als Frau zu zeigen, an ihrer Angst scheitert, ist Laurence ein weiteres Mal auf dem Friedhof zu sehen, wobei das Grün der Wiesen dem Weiß des Schnees gewichen ist. Von hinten und mit einigem Abstand folgt die Kamera ihr bis zu einem Scheideweg, an dem sie zentral positioniert stehen bleibt, als würde sie in diesem Moment unbedingt ihren weiteren Lebensweg wählen müssen. Sie blickt hinter sich, entscheidet sich aber schließlich für einen Weg und lässt damit metaphorisch ihre Angst sowie ihre Vergangenheit hinter sich.⁵⁴⁵

Das angesprochene Motiv des Wassers kommt vor allem in Momenten extremer Emotionalität zum Einsatz. Sowohl nach ihrem hysterischen Ausbruch im Café als auch nach ihrer Trennung von Laurence nimmt Fred eine Dusche.⁵⁴⁶ Dabei wird durch ihre Nacktheit ihre emotionale Entblößung und Verletzlichkeit vermittelt. Wenn Fred später Laurences Gedichtband liest, wird sie buchstäblich von ihren Gefühlen überrollt wie von den Meeresfluten, die in dem Mindscreen auf sie herabpreschen (Abb. 61). Schließlich sind auch die Szenen in der Waschanlage von diesem Motiv geprägt.

Die vielen Assoziationen der Geschichte zur Natur verdeutlichen, dass auch Laurences und Freds Beziehung einem unaufhaltsamen Wandel ausgeliefert ist. Ausgehend von Laurences Selbstfindung stellt hier der Schmetterling ein wiederkehrendes Motiv dar. Er ist das Symbol für Laurences Metamorphose, an deren Ende ihre völlige Frauwerdung steht. Freds Angst davor wird in dem beschriebenen Mindscreen im Café visualisiert. Wie sich die Figuren und ihr Verhältnis zueinander im Verlauf der Zeit verändern, wird besonders bei ihrem letzten Treffen in einer Bar deutlich. Obwohl sie sofort wieder auf einer Wellenlänge zu sein scheinen, kommt das Gespräch schnell auf ihre gemeinsame Vergangenheit und ihre Differenzen zurück. Nun ist es Laurence, die auf ihrer Authentizität besteht. Sie will sich nicht mehr rechtfertigen und betont, sie bedaure ihre Entscheidung nicht, auch wenn sie Fred dadurch verloren hat. Als diese auf die Toilette geht, scheinen beide Figuren in Gedanken versunken. Dabei ist der Barbereich von blauem Licht und Dekor geprägt, während die Damentoilette rot leuchtet. Dieser erneute Farbe-an-sich-Kontrast untermauert den Eindruck, dass die Figuren emotional nicht mehr zueinanderfinden, noch einmal visuell. Unabhängig voneinander verlassen sie die Bar, wobei sie draußen von im Wind herumwirbelnden Blättern empfangen werden.⁵⁴⁷ Das abrupte Ende dieses Treffens und

⁵⁴⁵ Vgl. *Laurence Anyways*, 0h36'08"-0h36'59".

⁵⁴⁶ Vgl. *Laurence Anyways*, 1h15'50"; vgl. *Laurence Anyways*, 1h29'01".

⁵⁴⁷ .

das erneute Aufgreifen des Herbstmotivs verleihen Laurences und Freds Geschichte den Eindruck von Unabgeschlossenheit.

8.8. Gesamtkonfiguration

Laurences und Freds Geschichte ist von rauschhafter Leidenschaft und hysterischen Ausbrüchen, von Versöhnungen und Trennungen geprägt. Dieses ständige Auf und Ab der Gefühle entspricht der typischen dramatischen Diskontinuität des Melodramas, die auch in diesem Film immer wieder zur „katastrophalen Kollision kontroverser Empfindungen“⁵⁴⁸ führt. Auf diese Weise wird ein ähnlich zirkuläres emotionales Muster wie in *J'ai tué ma mère* erzeugt. Wie Chantal und Hubert können auch Laurence und Fred nicht mehr miteinander, aber auch nicht ohne einander leben. Diesem Muster folgend, lässt sich auch nach dem letzten Treffen der Figuren nicht ausschließen, dass sie sich wiedersehen werden. *Laurence Anyways* schließt mit einem Rückblick auf das erste Treffen der beiden Figuren, an das sich Laurence am Ende des Interviews zu erinnern scheint. Hier ist zu sehen, wie Laurence den gebastelten Schmetterling, den Fred an ihrer Kette tragen wird, als Vorwand verwendet, um Fred anzusprechen. Sie schenkt ihr den Schmetterling und stellt sich vor. Als Fred Laurences Nachnamen nicht zu verstehen scheint, antwortet diese auf die Rückfrage statt mit ihrem echten Namen mit „Laurence Anyways“ und kommt so auf den Titel des Films zurück.⁵⁴⁹ Dieser Abschluss verstärkt den pessimistischen Eindruck, dass ihre glücklichen Zeiten der Vergangenheit angehören und unwiederbringlich sind. Weiterhin unterstreicht die Tatsache, dass ihr Kennenlernen bereits durch das Motiv des Schmetterlings geprägt war, den melodramatischen Fatalismus, mit dem Dolan die Unmöglichkeit eines zufriedenstellenden Abschlusses für seine Figuren demonstriert und sie ebenso wie das Publikum in einem Zustand der Ungewissheit zurücklässt. Wie bei Sirk weisen die flüchtigen glücklichen Momente des Paares eine hypnotische Unwirklichkeit auf, die bis hin zum Zusammenbruch der realistischen Repräsentation auf der Schwarzen Insel reicht:

“The transgression proposed by the movie with this type of improbable sequences (clothing falling from the sky) is a clear sign of the rebellion against one of the golden rules of cinema: verisimilitude.”⁵⁵⁰

⁵⁴⁸ Elsaesser, “Tales of Sound and Fury”, S. 116.

⁵⁴⁹ Vgl. *Laurence Anyways*, 2h34'09“-2h36'46“.

⁵⁵⁰ Gil-Arboleda/Urrea, “Deconstructing Gender: Laurence Anyways and the Mise-En-Scene of a Transition”, S. 8.

Auf diese Weise demonstriert Dolan die Unmöglichkeit dieser Liebe, die zum Scheitern verurteilt zu sein scheint. Die Komplexität der Liebesbeziehung entspringt einerseits dem melodramatischen Beharren auf „die emotionale Wahrheit der eigenen Gefühle, Wünsche und sexuellen Begierden“, die hier eine einfache Lösung der Konflikte ausschließt. Wie Violet Lucca in ihrem Artikel über den Film schreibt:

„it's clear that there is no Hallmark resolution for the couple's problems. Fred loves Laurence, but longs for 'a man's arms'; Laurence needs Fred, but can't continue being a man (or apologize for his decision to become a woman). They remain true to their desires, because that's the best they can do.“⁵⁵¹

Andererseits zeigt Dolan nicht nur das persönliche Blockiertsein und Versagen seiner Figuren, sondern ebenso die Vorurteile und die soziale Kontrolle, die auf die Figuren einwirken. Anhand seiner Inszenierung des Außenseitertums lässt sich schließlich auch die melodramatische Ambivalenz zwischen Nähe und Distanz, die bereits seine ersten beiden Filme prägte, demonstrieren. Durch die zahlreichen Point-of-View-Shots teilen die Zuschauer*innen Laurences Wahrnehmung und können die Reaktionen auf ihr Anderssein miterleben. Der hier demonstrierte privilegierte Zugang zur Erfahrungswelt der Figuren wird zusätzlich durch den Einsatz von Filmmusik oder subjektivem Ton sowie der Zeitlupentechnik unterstützt. Wie die Figuren bestimmte Situationen erleben und ihren Konflikten durch Körpersprache, Mimik und Gestik Ausdruck verleihen, wird durch den regelmäßigen Einsatz von Nah- und Großaufnahmen eingefangen. Ähnlich folgt die Handkamera in einigen Szenen ihren Bewegungen und vermittelt durch diese Dynamik die emotionale Intensität der Situationen. Noch unmittelbarer wird das Gefühlsleben der Figuren in den beschriebenen Mindscreens visualisiert. Während die Zuschauer*innen in diesen Szenen direkt in das Erleben der Figuren eingebunden werden, führt der häufige Einsatz von Totalen oder das Filmen der Figuren von oben, unten oder von hinten zu einer Distanzierung von ihnen. Dabei geraten die Zuschauer*innen selbst in die Beobachterposition und werden damit zu Stellvertreter*innen der Gesellschaft, von der die Figuren ausgeschlossen, isoliert und entfremdet sind.

Emotionale Gehalte wie diese oder auch Verweise auf die Beziehung der Figuren zueinander werden zudem durch die Gestaltung der (a)symmetrischen Bildkompositionen sowie die Elemente des Dekors, die Figurenausstattung, die Lichtgestaltung sowie weitere

⁵⁵¹ Lucca, Violet, „Laurence Anyways“, in: *Film Comment* 49/3, 2013, EBSCO Host, <http://web.b.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=3&sid=3e78abba-3288-4ce8-ac39-ee579ad7005%40sessionmgr103>, 30.11.2019, S. 70.

visuelle Motive der Mise-en-Scène vermittelt. Dabei kompensieren alle diese melodramatischen Strategien die typische Kommunikationslosigkeit, die das Genre prägt und die trotz der vielen Auseinandersetzungen nicht aufgelöst werden kann:

“*Laurence Anyways* has its share of crying fits, screaming fights, and preachy rants [...], but these sermons are windows on the emotional states of Dolan's characters rather than soapboxes for the writer-director. And whenever the characters are unable to express themselves, the baroque visuals, which marry Sirkian mise en scène with Eighties MTV aesthetics, do it for them”⁵⁵².

Ähnlich wie die dokumentarisch anmutenden Videos in *J'ai tué ma mère* oder die Monologe *Les Amours Imaginaires* dient Laurences Interview, zumeist in Form des Voice Overs, als zusätzliche sprachliche Ebene und als Rahmen der Geschichte. Dabei wirft sie teilweise auch einen ironischen oder metaphorischen Blick auf die Situationen der Figuren. Durch die Thematisierung von Laurences Transsexualität erzeugt der Film eine „gay sensibility“ und knüpft an die Tradition des Queer Cinemas an, welches sich der Anerkennung der Vielfältigkeit menschlicher Sexualität und Geschlechtsidentität verschrieben hat. Der detaillierte Prozess ihrer Selbstverwirklichung findet jedoch eher nebenher statt; Dolan nutzt ihre Erfahrungen vielmehr als Vehikel, um einen umfassenderen gesellschaftlichen Konflikt sichtbar zu machen. Dies zeigt sich auch daran, dass der Film nicht ausschließlich aus Laurences Perspektive, sondern auch aus der von Fred erzählt:

„I've never thought of it as a story about a trans person. The story does not revolve around LGBT issues or the hardships of sexual transition — it's always been a love story from the very beginning. That's why it was so important that the movie would focus as much on Fred as on Laurence.”⁵⁵³

Diese Universalität reicht bis zu einigen der Nebenfiguren, die ebenfalls von der Norm abweichen - etwa die Five Roses, Laurence homosexuelle Kollegen oder ihre unkonventionelle Mutter Julienne. Ähnlich wie Laurence beginnt auch Julienne ein neues Leben, indem sie sich aus ihrer unglücklichen Ehe befreit. In dieser Hinsicht kann sie als moderne Version der Mutterfiguren des Hollywood-Familienmelodramas angesehen werden. In einer Szene vergleicht Julienne Laurences Wechsel des Geschlechts mit ihrem eigenen Wechsel der Adresse und verleiht Laurences Transsexualität damit einen Sinn von

⁵⁵² Lucca, „*Laurence Anyways*“, S. 70.

⁵⁵³ Coates, „Flavorwire Interview: Director Xavier Dolan on ‘*Laurence Anyways*’ and the Ghetto of Queer Cinema“.

Normalität.⁵⁵⁴ Indem Dolan illustriert, „wie die Gesellschaft mit Minderheiten und marginalen Randgruppen umgeht“, demonstriert er das von Elsaesser beschriebene Potenzial des Melodramas, „als angemessene Ausdrucksweise von Minoritäten“ zu fungieren, „die vom System unterdrückt oder marginalisiert“ werden.⁵⁵⁵ Abschließend kann mit dem Ausdruck „Laurence anyways“ der universelle Glaube vertreten werden, dass nur der Mensch zählt und nicht das Geschlecht, die sexuelle Orientierung oder – im größeren Kontext der Melodramengeschichte gedacht – die Klasse, das Alter oder die Hautfarbe.

⁵⁵⁴ Vgl. *Laurence Anyways*, 1h47'09“.

⁵⁵⁵ Vgl. Elsaesser, „Melodrama: Genre, Gefühl oder Weltanschauung?“, S. 14.

9. Fazit

Die vorliegende Arbeit behandelt den filmischen Stil des franko-kanadischen Filmemachers Xavier Dolan. Da er in der öffentlichen Auseinandersetzung häufig für seinen stilistischen Exzess kritisiert wird, bot sich das Melodrama als geeignetes Genre für die Untersuchung seiner Filme an.⁵⁵⁶ Dieses Genre, wie es in den 70er Jahren in der Filmwissenschaft konzipiert wurde, stellt die Gefühle seiner Figuren in den Vordergrund der Erzählungen und übersetzt diese auf die Ebene einer exzessiven Gestaltung von Mise-en-Scène und Filmmusik.⁵⁵⁷ Die Arbeit basiert auf der Annahme, dass auch Dolans spezifischer Einsatz visueller und auditiver Strategien eng mit dem Inhalt seiner Geschichten, die von privaten Beziehungen und emotionalen Konflikte handeln, verschränkt ist. Als Untersuchungsgegenstand dienten seine ersten drei Spielfilme *J'ai tué ma mère*, *Les Amours Imaginaires* und *Laurence Anyways*, die unter anderem von Dolan selbst als „Trilogie der unmöglichen Liebe“ bezeichnet werden.⁵⁵⁸ Die Analysen richteten sich nach der Forschungsfrage, wie sich melodramatische Themen und Techniken in diesen drei Filmen widerspiegeln.

Am Beginn der Auseinandersetzung mit dem Melodrama stand eine Vielfalt an filmwissenschaftlichen Betrachtungen, die bei Mercer und Shingler prägnant zusammengefasst wird:

„As melodrama has clearly never taken a single form and, over time, has developed many variants [...], the alternative is to conceive it as something beyond genre [...] Melodrama has been re-articulated within Film Studies as several other things: a style, a mode and even a sensibility.“⁵⁵⁹

Angesichts dieses weitreichenden Kontextes wurde in den ersten Kapiteln der Arbeit der Versuch unternommen, eine für die Fragestellung nützliche Beleuchtung des Melodramas unter Berücksichtigung aller im Zitat genannten Begriffsbedeutungen vorzunehmen. Das Herz der theoretischen Untersuchung bildeten zwei der für die Melodramenforschung zentralen Akteure: Zum einen Douglas Sirk, dessen spezifischer Umgang mit der Mise-en-Scène die wissenschaftliche Debatte zum Melodrama maßgeblich prägte. Seine fünf Schlüsselfilme gelten dabei nicht nur als exemplarisch für seine Techniken und narrativen

⁵⁵⁶ Vgl. Knecht, „Xavier Dolan Gets Respect“, S. 34.

⁵⁵⁷ Vgl. Weber, Nicola Valeska, „Melodrama“, S. 92ff.

⁵⁵⁸ Vgl. Coates, „Flavorwire Interview: Director Xavier Dolan on ‘Laurence Anyways’ and the Ghetto of Queer Cinema“.

⁵⁵⁹ Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 37.

Muster, sondern bilden bis heute die Grundlage dessen, was als melodramatischer Stil verstanden wird. Davon ausgehend wurde dem melodramatischen Stil ein eigener Teil des Theoriekapitels gewidmet. Zum anderen bildete Thomas Elsaessers richtungsweisender Essay „Tales of Sound and Fury“, mit dem er 1972 rückwirkend das Genre des Hollywood-Familienmelodramas begründete, die theoretische Grundlage dieser Arbeit. An seine Ansätze sowie seinen genrespezifischen Referenzrahmen schlossen in den darauffolgenden Jahren viele Theoretiker*innen wie etwa Geoffrey Nowell-Smith oder Laura Mulvey an. Im letzten Teil des Theoriekapitels wurden schließlich Betrachtungen skizziert, die über ein enges Begriffsverständnis des Genres hinausgehen und damit eine Verbindung zwischen dem Hollywood-Familienmelodrama und zeitgenössischen Filmen, die außerhalb Hollywoods produziert werden, ermöglichen. Dabei bildete der Ansatz, dass die Begriffsbedeutung von Genres veränderlich ist und auch vom Melodrama unterschiedliche Auffassungen koexistieren können, ohne an Relevanz und Gültigkeit zu verlieren, den Ausgangspunkt. Mit dieser Annahme geht eine ständige filmwissenschaftliche Redefinierung des Genres sowie die Aktualisierung des Filmkorpus einher, die es erlaubt, unterschiedlichste Werke, wie hier etwa die Filme Dolans, unter dem Begriff Melodrama zu untersuchen.

Um das Melodrama als weitreichenden, genreübergreifenden Modus zu veranschaulichen, wurde auf Christine Gledhills Forschungen zurückgegriffen, die das Melodrama bereits im vorrevolutionären französischen Bühnenmelodrama verortet. Dessen non-verbale Ästhetik rekurrierte auf visuellen und musikalischen Exzess und beeinflusste schließlich das frühe Kino, welches jedoch schnell als eigentümlich realistisch angesehen wurde. Gledhill betont, dass es sich hier vielmehr um zwei ineinandergreifende Modi handelt, die sich beide an der alltäglichen Lebensrealität orientieren. Gledhill zufolge eignet sich das Melodrama in seiner Entwicklung jene stilistischen Innovationen und neuen Bereiche von Repräsentation, wie etwa zeitgenössische Diskurse, an, die der Realismus bei seiner ständigen Suche nach Authentifizierung erschafft und eröffnet. Laut Linda Williams hat etwa die Genderdebatte im Melodrama ihren kraftvollsten Ausdruck gefunden. Von den Fragen um Sexualität und Geschlecht ist auch das Queer Cinema geprägt. Dieses bot sich im Hinblick darauf, dass Dolan auch queere Figuren ins Zentrum der drei untersuchten Filme stellt, als geeignete Schnittstelle zum Melodrama an. Am Beispiel zentraler Vertreter wie Rainer Werner Fassbinder, Todd Haynes oder Pedro Almodóvar wurde die Affinität des Queer Cinema zum Melodrama als expressivem Code verdeutlicht. In Form einer „gay

sensibility“⁵⁶⁰ spiegelt sich der melodramatische Stil, wie er zuvor beschrieben wurde, in ihren Filmen wider: so setzen sie etwa Sirk'sche Kompositionen ein, um jene gesellschaftlichen und zwischenmenschlichen Verhältnisse, wie sie queere Lebensrealitäten prägen, zum Ausdruck zu bringen. Durch diese Thematisierung, die in den 50er Jahren aufgrund der Zensur völlig unmöglich gewesen wäre, tragen queere Filmemacher*innen zur ständigen Aktualisierung des Melodramas bei und demonstrieren so dessen Potenzial als „angemessene Ausdrucksweise von Minoritäten [...], die vom System unterdrückt oder marginalisiert“⁵⁶¹ werden.⁵⁶²

Vor diesem theoretischen Hintergrund wurden im Hauptteil der Arbeit anhand prägnanter Beispiele Dolans melodramatische Strategien herausgearbeitet. Die Analysen der Filme, deren Fokus auf der Mise-en-Scène lag, wurden entlang folgender Aspekte abgehandelt: neben einer Inhaltsangabe sowie der Darlegung der melodramatischen Ausgangssituation der Geschichten wurden die Gestaltung von Kameraführung und Bildkomposition, Schauspiel, Ausstattung sowie Farb- und Lichtgestaltung untersucht. Die Elemente des Tons und der Montage, welche in erster Linie die Technik des Mindscreens betrifft, wurden am Rande in die Betrachtung miteinbezogen. Abschließend wurde die Gesamtkonfiguration eines jeden Films betrachtet, um auf das Zusammenspiel der melodramatischen Gestaltungsmuster sowie die Aspekte des Realismus und der „gay sensibility“ einzugehen.

Anhand der filmanalytischen Untersuchung der genannten Elemente konnte gezeigt werden, dass Dolans exzessiver Stil an die melodramatische Form der Bedeutungsvermittlung anknüpft, wie sie ausgehend Elsaesser beschrieben wurde. Seine Filme weisen die für das Melodrama „spezifische Form der dramatische[n] Mise-en-Scène“⁵⁶³ auf, in der sich jene emotionalen Konflikte der Figuren zeigen, die ins Innere der Figuren und schließlich auf die Ebene des Stils überführt werden. So dient auch bei Dolan der überhöht expressive Einsatz „räumlicher und musikalischer Kategorien“⁵⁶⁴ als ein unabdingbares Mittel der Bedeutungskonstruktion, entlang derer eine „Innenwelt irritierender Emotionen und unausgesprochener Gefühle“⁵⁶⁵ und damit die im Fokus des Genres stehenden emotionalen Erfahrungsstrukturen der Figuren vermittelt werden.

⁵⁶⁰ Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 105.

⁵⁶¹ Elsaesser, „Melodrama: Genre, Gefühl oder Weltanschauung?“, S. 14.

⁵⁶² Vgl. Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 75.

⁵⁶³ Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 104.

⁵⁶⁴ Elsaesser, „Tales of Sound and Fury“, S. 104.

⁵⁶⁵ Elsaesser, „Melodrama: Genre, Gefühl oder Weltanschauung?“, S. 23.

Wie im Melodrama üblich schildert Dolan auf diese Weise dysfunktionale, unmögliche Liebesgeschichten: *J'ai tué ma mère* behandelt die Hassliebe zwischen einem Sohn und seiner Mutter, die sich voneinander entfremdet haben; *Les Amours Imaginaires* porträtiert die wahnhaftige Suche nach dem perfekten Partner und *Laurence Anyways* zeigt eine Liebe abseits von Heteronormativität, die am Anspruch auf die eigene Authentizität scheitert. Diese melodramatischen Geschichten, in denen das Individuum sein Recht auf die eigene Identität sowie die eigenen Gefühle nicht nur mit sich selbst, sondern teilweise auch mit den Ansprüchen der Familie sowie mit einer von Vorurteilen und Ignoranz geprägten Gesellschaft verhandeln muss, sind zum Scheitern verurteilt und weisen daher nur flüchtige Glücksmomente auf. Häufig bleibt das Begehren der Figuren unerwidert, während ihr Verhalten von Widersprüchen, Ersatzhandlungen, fetischistischen Fixierungen und Verdrängungssymptomen geprägt ist. Die scheinbare Unfähigkeit der Figuren, aus ihren zirkulären Verhaltensmustern auszubrechen, untergräbt das vermeintliche Happy End der Filme. Dabei wird vermittelt, dass es keine einfachen Lösungen für die Konflikte der Figuren gibt, die am Ende in einem Zustand der Ungewissheit zurückbleiben.

Das Verhältnis der Figuren zum Publikum, welches die Gesamtkonfiguration des Films aus einer privilegierten Position betrachten kann, ist von einer Ambivalenz zwischen Identifikation und Distanz geprägt. Diese spiegelt sich in der Gestaltung der Mise-en-Scène wider, die sich zwischen intimer Nähe und deutlicher Entfernung zu den Figuren bewegt und in unterschiedlichem Maße alle drei Filme kennzeichnet. Wie im Melodrama spielt hier auch bei Dolan die Mobilität der Kamera eine maßgebliche Rolle. Besonders *Les Amours Imaginaires* und *Laurence Anyways* sind durch die häufige Verwendung einer Handkamera geprägt, deren verwackelte Bilder den Gefühlshaushalt der Figuren illustrieren und so die emotionale Intensität der Situation einfangen. Durch ihre erhöhte Bewegungsfreiheit kann die Kamera den Bewegungen der Figuren in schnellen Schwenks folgen und somit für die Erzählung wichtige Details einfangen – zumeist indem sie nah an den Figuren verbleibt. Großaufnahmen rücken ihre Mimik und Gestik in den Mittelpunkt, über die im Melodrama in verstärktem Maße emotionale Konflikte zum Ausdruck gebracht werden. Besonders in *Les Amours Imaginaires* kann beobachtet werden, wie die Großaufnahmen der Gesichter das subjektive Erleben der Figuren widerspiegelt. In diesem Kontext ist auch die Zeitlupentechnik relevant, da sie bestimmte Nuancen des Bewegungsablaufs sichtbar macht und ihnen so eine besondere Bedeutung verleiht. Die Zeitlupe wird bei Dolan auch häufig im Zusammenspiel mit Point-of-View-Shots eingesetzt, die das Publikum direkt an der subjektiven Wahrnehmung der Figuren teilhaben

lassen. Der strategische Einsatz von Filmmusik beziehungsweise subjektivem Ton verstärkt in diesen Szenen die Fusionierung zwischen der Perspektive der Figur und jener der Zuschauer*innen. Der Zugang zu den Figuren gestaltet sich beim Einsatz von Mindscreens noch expliziter: in autonomen Einfügungen, die den Fortgang der Erzählungen unterbrechen, werden Gefühle, Phantasien oder Erinnerungen der Figuren – häufig in visuellen Metaphern – im Sinne einer „inneren Leinwand“⁵⁶⁶ gezeigt. Dabei handelt es sich um unausgesprochene emotionale Gehalte, die in diesen Bildern auf die Ebene des Imaginären verschoben und daher nur für das Publikum wahrnehmbar werden. Den soeben beschriebenen stilistischen Strategien stehen jene gegenüber, die die Zuschauer*innen von den Figuren distanzieren. Dabei spielt die Positionierung der Figuren und der Kamera eine zentrale Rolle. Die sichtbare visuelle Distanz, die beim Einsatz von Totalen erzeugt wird, verleiht den Bildern eine theatrale Wirkung und illustriert die Verlorenheit, emotionale Isolation und Entfremdung der Figuren von ihrer Umgebung. Dabei wird das Publikum in eine Beobachterposition versetzt, die eine Identifizierung mit den Figuren erschwert. Besonders in *Laurence Anyways* werden die Zuschauer*innen so zu Vertreter*innen einer Gesellschaft, aus der die Figuren systematisch ausgeschlossen werden. Ähnliche Strategien, die den Zugang zu den Figuren verfremden, finden sich bei Dolan etwa dann, wenn er sie von hinten oder aus extremen Perspektiven filmt. Trotz der Abgewandtheit der Figuren vermitteln diese Momente ihre Verletzlichkeit sowie die emotionale Anspannung, die auf ihnen lastet.

Wie im Melodrama ermöglichen auch bei Dolan distanzierte Einstellungsgrößen sorgsam strukturierte Bildkompositionen. Seine geschlossene Form der *Mise-en-Scène*, die durch eine bewusste Gestaltung gekennzeichnet ist und häufig an den Aufbau von Gemälden erinnert, verleiht der Geschlossenheit der melodramatischen Welt Ausdruck. Die Nähe des Genres zur Malerei des Barock zeigt sich besonders in Dolans symmetrischen Kompositionen, die in einigen Momenten zu *Tableaux vivants* zu erstarren scheinen. Die Positionierung der Figuren in „frames within frames“⁵⁶⁷ wie Tür-, Fenster- oder Spiegelrahmen betonen zusätzlich ihr Eingesperrtsein sowie die Unterdrückung, die sie von ihrer Umgebung erfahren. Der melodramatische Blick aus dem Fenster hebt dabei den Status der Figuren als emotionale Außenseiter*innen hervor, während der Blick in den Spiegel auch bei Dolan auf die Aspekte der (Selbst-)Täuschung und des Beobachtet-

⁵⁶⁶ Kamp/Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, S. 109.

⁵⁶⁷ Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 54.

Werdens verweisen. Die klaustrophobische Atmosphäre des Melodramas wird durch weitere Aspekte des Dekors vermittelt, indem etwa Alltagsgegenstände und Inneneinrichtung mit symbolischen Bedeutungen aufgeladen werden. Auch subtile Codierungen der visuellen Balance der Bildkomposition können auf den Gefühlshaushalt der Figuren verweisen. Dies betrifft unter anderem die Positionierung der Figuren zueinander. In allen drei Filmen verweist eine symmetrische Anordnung der Figuren sowie deren Störung beziehungsweise Auflösung auf ein emotionales (Un-)Gleichgewicht innerhalb der Beziehungen.

Das Verhältnis der Figuren ist in erster Linie durch die im Melodrama zentrale Kommunikationslosigkeit geprägt, die den Handlungsraum der Figuren einschränkt. Dabei leiden sie unter einem psychischen Druck, der stets knapp unter der Oberfläche brodelt. Ihre Konflikte finden im expressiven melodramatischen Schauspiel Ausdruck, das sich wesentlich über die Körpersprache vollzieht. Alltagshandlungen wird eine verstärkte Bedeutung zugeschrieben; hysterische Ausbrüche, persönliche Ticks sowie Gewalt verweisen als Exzess auf das Unbewusste der Handlungen. Streit und Versöhnung bilden dabei das zirkuläre Muster aller drei behandelten Filme. Dementsprechend ist die Plotstruktur vom plötzlichen Umschlagen extremer emotionaler Zustände geprägt, die häufig unrealistisch wirken. Diese Höhen und Tiefen der Geschichte werden durch den Einsatz der Filmmusik noch zusätzlich dramatisiert. Sie erzeugt in einigen Szenen jedoch auch eine ironische Betonung des Geschehens auf der Bildebene.

Kostüme sowie Farb- und Lichtgestaltung bilden im Melodrama, so auch bei Dolan, weitere Elemente des stilistischen Interpunktionssystems, das emotionale Gehalte widerspiegelt. Der systematische Einsatz der Elemente der *Mise-en-Scène* dient bei Dolan häufig nicht nur dazu, die Figuren zu charakterisieren und zuweilen auch Kontraste zwischen ihnen zu betonen, sondern durch Ähnlichkeiten diese scheinbare Gegensätzlichkeit wieder zu untergraben. Damit deutet er an, dass es sich bei den vermeintlich individuellen Dilemmata der Figuren um universelle Phänomene menschlichen Verhaltens handelt.

Insgesamt kann gesagt werden, dass die für das Melodrama und die barocke Malerei typischen Aspekte des „Theatralischen“ sowie von „Verinnerlichung, Verfremdung und Realitätsentzug“⁵⁶⁸ auch für Dolans Filme geltend gemacht werden können. Der zuletzt genannte Aspekt verweist auf eine weitere Ambivalenz seiner stilistischen Gestaltung, die

⁵⁶⁸ Bauer/ Prater/Walther, *Barock*, S. 9f.

im Theoriekapitel besprochen wird: die Verschränkung des Melodramas mit Elementen des Realismus. Dolans Filme sind einerseits von Strategien wie etwa den Mindscreens oder der monochromen Einfärbung der Bilder durchdrungen, die über eine realistische Repräsentation hinausgehen und daher mit den hysterischen Momenten bei Geoffrey Nowell-Smith assoziiert werden können. Dieser hat Freuds Konzept der Konversionshysterie auf den exzessiven Stil des Melodramas angewandt und ihn als Symptomatik eines in emotional angespannten Momenten entstehenden Überschusses psychischer Energie erklärt.⁵⁶⁹ Auch wenn sich Dolan bei der Produktion seiner Filme nicht den gesellschaftlichen Zwängen ausgesetzt sieht, durch die das Hollywoodkino geprägt war, erschafft auch er mit diesen Strategien einen Raum für „die ‚realen‘ Umstände psychischer und sexueller Identität“⁵⁷⁰.

Andererseits ist Dolans Mise-en-Scène von Techniken gekennzeichnet, die in vergangenen filmwissenschaftlichen Diskursen bereits als realistisch beziehungsweise dokumentarisch beschrieben wurden, bei ihm aber in erster Linie der melodramatischen Bedeutungskonstruktion dienen. Hier kann unter anderem der Einsatz der Handkamera als exemplarisch angesehen werden. Auch die Schwarzweiß-Videos in *J'ai tué ma mère* oder die Monologe in *Les Amours Imaginaires* integrieren durch ihre Ästhetik und die Ebene der sprachlichen Artikulation einen dokumentarischen Gestus in die melodramatischen Geschichten.

Im Anschluss an jede Analyse wurde darauf eingegangen, wie Dolans Filme mit den Fragen um Sexualität und Gender umgehen. So kann zusammenfassend Folgendes rekapituliert werden: In *J'ai tué ma mère* hat Huberts Homosexualität für die Beziehung zu seiner Mutter keine große Bedeutung – sie bildet vielmehr einen der vielen Streitpunkte der beiden Figuren. Auch der Aspekt der Homophobie wird nur am Rande der Geschichte thematisiert. Gleichzeitig wird Huberts Beziehung zu Antonin nicht als ungewöhnlich porträtiert, sondern in ihrer alltäglichen Intimität visualisiert. Dolan selbst betont, dass nicht etwa die sexuelle Orientierung im Mittelpunkt des Filmes steht, sondern die Dynamik zwischen Mutter und Sohn.⁵⁷¹ Ähnliches kann für *Les Amours Imaginaires* gesagt werden: Francis' Homosexualität wird Maries Heterosexualität als völlig gleichwertig gegenübergestellt und auch Nicos mögliches Interesse an Francis wird nicht problematisiert. In den Monologen

⁵⁶⁹ Vgl. Nowell-Smith, „Minnelli and Melodrama“, S. 70-74.

⁵⁷⁰ Cargnelli, „Sirk, Freud, Marx und die Frauen“, S. 16.

⁵⁷¹ Vgl. Coates, „Flavorwire Interview: Director Xavier Dolan on ‘Laurence Anyways’ and the Ghetto of Queer Cinema“.

werden homosexuelle Beziehungen nicht im Hinblick auf ihre spezifischen Konflikte diskutiert, sondern im Zusammenhang mit jenen universellen Verhaltensmustern, die auch Maries und Francis' Geschichte prägen. Diese Selbstverständlichkeit wird auch in *Les Amours Imaginaires* durch die Integration von intimen Szenen unterstrichen. Wie unzureichend die binäre Auffassung von Geschlecht und Sexualität ist, um die menschliche Gefühlswelt zu beschreiben, wird darüber hinaus durch Nico demonstriert, dessen Sexualität über weite Strecken des Films „in flux“⁵⁷² zu sein scheint. Und schließlich stellt auch Laurence in *Laurence Anyways* durch ihre Transsexualität sowohl die binäre Geschlechterordnung als auch die heteronormative Auffassung von Liebesbeziehungen infrage. Doch auch in diesem Film steht die Problematisierung ihrer wahren Identität und Selbstverwirklichung nicht im Zentrum der Geschichte. Dolan illustriert vielmehr, wie die Gesellschaft mit Außenseiter*innen, Minderheiten und marginalisierten Gruppen umgeht. Somit lassen sich Dolans queere Figuren nicht zu jenen Protagonistinnen des im Theoriekapitel beschriebenen „woman's film“ – jener Gruppe von Melodramen, die die spezifisch weibliche Alltagserfahrung sowie die sich daraus ergebenden Konflikte zum Ausdruck bringen – in Analogie setzen.⁵⁷³ Vielmehr kann seine „gay sensibility“ folgendermaßen beschrieben werden: Indem er die queeren Figuren Konflikte durchleben lässt, die nicht als genuin queere, sondern als universell menschliche inszeniert werden, bietet er ihnen einen gleichberechtigten Raum, in dem die Problematisierung ihrer Identität und Sexualität nicht im Zentrum steht und der im klassischen Melodrama unmöglich war. Auf diese Weise gelingt es Dolan, an das Genre des Melodramas anzuknüpfen und gleichzeitig dessen Gegenstand zu erweitern.

⁵⁷² Mercer/Shingler, *Melodrama*, S. 110.

⁵⁷³ Vgl. Basinger, *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women*, S. 20.

10. Quellenverzeichnis

10.1. Literaturverzeichnis

Altman, Rick, „Reusable Packaging: Generic Products and the Recycling Process“, in: *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, hrsg. v. Nick Browne, Berkeley [u.a.]: University of California Press 1998, S. 1-41.

Balázs, Béla, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001.

Basinger, Jeanine, *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women. 1930-1960*, Middletown [u.a.]: Wesleyan University Press 1993.

Bauer, Hermann/Andreas Prater/Ingo F. Walther, *Barock*, Köln [u.a.]: Taschen 2006.

Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010 (Orig. Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Hg. Rolf Tiedermann/Hermann Schweppenhäuser, Mitw. Theodor W. Adorno/Gersholm Sholem, Band 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972-1989, S. 471-508).

Benshoff, Harry/Sean Griffin (Hg.), *Queer Cinema. The Film Reader*, New York [u.a.]: Routledge 2004.

Benshoff, Harry/Sean Griffin, *Queer Images: a History of Gay and Lesbian Film in America*, Lanham [u.a.]: Rowman & Littlefield 2006.

Bock, Hans-Michael/Michael Töteberg (Hg.), *Douglas Sirk. Imitation of Life. Ein Gespräch mit Jon Halliday*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1997 (Orig. Halliday, Jon, *Sirk on Sirk: Conversations with Jon Halliday*, London: Faber & Faber 1971).

Bornkamm, Henriette, *Bilder, die Lügen... Alte und neue Grenzbereiche zwischen Dokumentar- und Spielfilm und die Wirkung dokumentarischer Ästhetik*, Saarbrücken: VDM 2008.

Brewster, Ben/Lea Jacobs, *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford: Oxford University Press 1997.

Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, London [u.a.]: Yale University Press 1976.

Butler, Jeremy G., "Imitation of Life (1934 and 1959): Style and the Domestic Melodrama", in: *Imitation of Life. Douglas Sirk, Director*, hrsg. v. Lucy Fischer, New Brunswick: Rutgers University Press 1991, S. 289-301.

Camper, Fred, "The Films of Douglas Sirk", in: *Imitation of Life. Douglas Sirk, Director*, hrsg. v. Lucy Fischer, New Brunswick: Rutgers University Press 1991, S. 251-267.

Cargnelli, Christian, „Sirk, Freud, Marx und die Frauen. Überlegungen zum Melodram. Ein Überblick“, in: *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*, hrsg. v. Christian Cargnelli/Michael Palm, Wien: PVS-Verlag 1994, S. 11-33.

Davies, Steven Paul, *Out at the Movies: a History of Gay Cinema*, Harpenden: Kamera Books 2008.

Davis, Whitney, *Queer Beauty. Sexuality and Aesthetics from Winckelmann to Freud and Beyond*, New York: Columbia University Press 2010.

Dyer, Richard, *Now You See It. Studies in Lesbian and Gay Film*, London: Routledge 2003.

Ebbrecht, Tobias, "Fenster, Spiegel und ein Fernseher. Medienreflexionen und Bildbeziehungen in den Melodramen von Douglas Sirk", in: *Das Melodrama. Ein Medienbastard*, hrsg. v. Bettine Menke/Armin Schäfer/Daniel Eschkötter, Berlin: Theater der Zeit 2013, S. 290-307.

Egner, Silke, *Bilder der Farbe*, Weimar: Verlag der Wissenschaften 2003.

Elsaesser, Thomas, „Tales of Sound and Fury. Anmerkungen zum Familienmelodram“, in: *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*, hrsg. v. Christian Cargnelli/Michael Palm, Wien: PVS-Verlag 1994, S. 93-128.

Elsaesser, Thomas, „Melodrama: Genre, Gefühl oder Weltanschauung?“, in: *Das Gefühl der Gefühle. Zum Kinomelodram*, hrsg. v. Margrit Frölich/Klaus Gronenborn/Karsten Visarius, Marburg: Schüren 2008, S. 11-34.

Elsaesser, Thomas/Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2007.

Evans, Peter William, „All that Almodóvar Allows“, in: *Hispanic Research Journal* 14, 6/2013, S. 477-484.

Frölich, Margrit, „Eine Liebe, die nie altern wird. Ang Lees BROKEBACK MOUNTAIN“, in: *Das Gefühl der Gefühle. Zum Kinomelodram*, hrsg. v. Margrit Frölich/Klaus Gronenborn/Karsten Visarius, Marburg: Schüren 2008, S. 182-197.

Gibbs, John, *Mise-en-Scène. Film style and interpretation*, London: Wallflower Press 2002.

Gledhill, Christine, „Zeichen des Melodramas“, in: *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*, hrsg. v. Christian Cargnelli/Michael Palm, Wien: PVS-Verlag 1994, S. 191-209.

Gledhill, Christine, „The Melodramatic Field: An Investigation“, in: *Home is where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, hrsg. v. Christine Gledhill, London: BFI Publishing 1987, S. 5-39.

Hoffmann, Thomas R., *Wie erkenne ich? Die Kunst des Barock*, Stuttgart: Belser Verlag 2004.

Heiß, Nina, *Erzähltheorie des Films*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.

Joost, Gesche, *Bild-Sprache. Die audio-visuelle Rhetorik des Films*, Bielefeld: Transcript, 2008.

Liebrand, Claudia, „Melodrama goes gay. Jonathan Demmes PHILADELPHIA“, in: *Hollywood Hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film*, hrsg. v. Claudia Liebrand/Ines Steiner, Marburg: Schüren 2004, S. 171-191.

Kamp, Werner/Manfred Rüssel, *Vom Umgang mit Film*, Berlin: Volk und Wissen Verlag 1998.

Kappelhoff, Hermann, *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin: Vorwerk 8 2004.

Kaufmann, Anette, *Der Liebesfilm. Spielregeln eines Filmgenres*, Konstanz: UKV 2007.

Klinger, Barbara, *Melodrama and Meaning: History, culture, and the films of Douglas Sirk*, Bloomington: Indiana University Press 1994.

Knegt, Peter, „Xavier Dolan Gets Respect“, in: *Film Quarterly* 68, 2/2014, S. 31-36.

Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag ⁸2012 (Orig. Kracauer, Siegfried, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press 1960).

Marschall, Susanne, *Farbe im Kino*, Marburg: Schüren ²2009.

Mercer, John/Martin Shingler, *Melodrama. Genre, Style, Sensibility*, New York: Columbia University Press 2013.

Mikos, Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK ²2008.

Mulvey, Laura, *Visual and other Pleasures*, Basingstoke: Palgrave Macmillan ²2009.

Mulvey, Laura, *Fetishism and Curiosity*, Bloomington: Indiana University Press 1996.

Naimer, Magdalena, „Der Quebecer Autorenfilm in der Postmoderne am Beispiel von Xavier Dolans *Les amours imaginaires*“, Dipl., Universität Wien, Institut für Romanistik 2012.

Nowell-Smith, Geoffrey, „Minnelli and Melodrama“; in: *Home is where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, hrsg. v. Christine Gledhill, London: BFI Publishing 1987, S. 70-74.

Palm, Michael, „Was das Melos mit dem Drama macht. Ein musikalisches Kino“, in: *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*, hrsg. v. Christian Cargnelli/Michael Palm, Wien: PVS-Verlag 1994, S. 211-232.

Prieling, Andreas, „Performativität, Gender und die Filmfigur in Xavier Dolans Spielfilm ‘*Les amours imaginaires*‘“, Dipl., Universität Wien, Institut für Romanistik 2012.

Sassoon, Donald, *Mona Lisa. The History of the World's Most Famous Painting*, London: HarperCollins 2002.

Schatz, Thomas, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, Philadelphia: Temple University Press 1981.

Seeßlen, Georg, *Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980.

Siewert, Senta, *Fassbinder und Deleuze: Körper, Leiden, Entgrenzung*, Marburg: Tectum-Verlag 2009.

Stern, Michael, „Imitation of Life“, in: *Imitation of Life. Douglas Sirk, Director*, hrsg. v. Lucy Fischer, New Brunswick: Rutgers University Press 1991, S. 279-288.

Weber, Nicola Valeska, „Melodrama“, in: *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*, hrsg. v. Markus Kuhn/Irina Scheidgen/Nicole Valeska Weber, Berlin: de Gruyter 2013, S.91-113.

Willemen, Paul, "Towards an Analysis of the Sirkian System", in: *Imitation of Life. Douglas Sirk, Director*, hrsg. v. Lucy Fischer, New Brunswick: Rutgers University Press 1991, S. 273-278.

Willemen, Paul, "Distanciation and Douglas Sirk", in: *Imitation of Life. Douglas Sirk, Director*, hrsg. v. Lucy Fischer, New Brunswick: Rutgers University Press 1991, S. 268-272.

Williams, Linda, "Melodrama Revised", in: *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, hrsg. v. Nick Browne, Berkeley [u.a.]: University of California Press 1998, S. 42-88.

10.2. Online-Literatur

Anderson, Jason, „Spotlight | Les amours imaginaires (Xavier Dolan, Canada)“, in: *Cinema Scope*, 43, <https://cinema-scope.com/spotlight/spotlight-les-amours-imaginaires-xavier-dolan-canada/>, 30.11.2019.

Bartetzko, Dieter, "Michelangelos David: Der Gigant“, in: *Frankfurter Allgemeine*, <https://www.faz.net/aktuell/stil/leib-seele/michelangelos-david-der-gigant-12877017.html> 29.05.2014, 30.11.2019.

Coates, Tyler, "Flavorwire Interview: Director Xavier Dolan on 'Laurence Anyways' and the Ghetto of Queer Cinema“, *Flavorwire*, <http://flavorwire.com/400845/flavorwire-interview-director-xavier-dolan-on-laurence-anyways-and-the-ghetto-of-queer-cinema>, 27.06.2013, 30.11.2019.

Davies, Hunter/Giles Smith, „INTERVIEW / Sting: How we mock our most serious Star, our national Friend of the Earth. Shouldn't he be a protected species? Or at least a respected one?“, *Independent*, <https://www.independent.co.uk/life-style/interview-sting-how-we-mock-our-most-serious-star-our-national-friend-of-the-earth-shouldnt-he-be-a-2320343.html> 1.5.1993, 30.11.2019.

Everard, Marine, *Liberté de Paul Éluard: Commentaire de texte*, LePetitLittéraire.fr., 2014 (E-Book), EBSCO Host, <http://web.b.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzEwOTM1MTNfX0FO0?sid=260edefd-cb2e-4335-8fbc-5f1d6f3a3001@sessionmgr103&vid=0&format=EK&rid=1>, 30.11.2019.

Francis, Frascina, “Scream and Scream Again”, in: *Art Monthly*, 372, 2013/2014, EBSCO Host, <http://web.b.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/detail/detail?vid=3&sid=da635b9c-4eaf-4066-a675-20b3a87fe769%40pdc-v-sessmgr02&bdata=JnNpdGU9ZWwhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=92606786&db=hus>, 30.11.2019, S. 11-14.

Frosch, Jon, „Michael Haneke gets sincere, Xavier Dolan clears the air“, *The Cannes Report*, <http://cannesreport.blogs.france24.com/article/2012/05/20/cannes-film-festival-xavier-dolan-laurence-anyways-michael-haneke--0.html> 20.5.2012, 30.11.2019.

Gasperi, Walter, “A Single Man”, in: *Ray Filmmagazin*, 5, <https://ray-magazin.at/a-single-man/> 2012, 30.11.2019.

Gil-Arboleda, Mariana/Ángela Urrea, “Deconstructing Gender: Laurence Anyways and the Mise-En-Scene of a Transition”, *The European Conference on Media, Communication and Film 2015: Official Conference Proceedings*, http://papers.iafor.org/wp-content/uploads/papers/euromedia2015/EuroMedia2015_17955.pdf, 30.11.2019.

Jahn, Pamela, „Lebe lieber ungewöhnlich“, in: *Ray Filmmagazin*, 6, <https://ray-magazin.at/identities-queergedacht-xavier-dolan-im-gespraech-ueber-laurence-anyways/> 2013, 30.11.2019.

Lewsen, Simon, „Le Québécois Libre“, in: *The Walrus*, <https://thewalrus.ca/le-quebecois-libre/> 2012, 30.11.2019.

Lucca, Violet, „Laurence Anyways“, in: *Film Comment* 49/3, 2013, EBSCO Host, <http://web.b.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=3&sid=3e78abba-3288-4ce8-ac39-ee579ad7005%40sessionmgr103>, 30.11.2019, S. 69-70.

Marsden, Gordon, „Bosch's 'Christ carrying the Cross'“, in: *History Today* 47, 1997, EBSCO Host, <http://web.b.ebscohost.com.uaccess.univie.ac.at/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=9&sid=858262a5-9d0a-43ec-8a03-c2b717aca158%40pdc-v-sessmgr06>, 30.11.2019, S. 15-21.

de Maupassant, Guy, *Fort comme la mort*, 1889 (E-Book), <http://www.leboucher.com/pdf/maupassant/fortmort.pdf>, 30.11.2019.

de Musset, Alfred, *Il ne faut jurer de rien*, 1836 (E-Book), <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Musset-jurer.pdf>, 30.11.2019.

Oloew, Matthias, „Ecce Homo“, in: *Der Tagesspiegel*, <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/geschichte/homosexualitaet-ecce-homo/1240304.html> 2008, 30.11.2019.

Ullrich, Volker, „‘Zu den Waffen!’“, in: *Zeit Online*, <https://www.zeit.de/2008/32/OdE41-Revolution> 2008, 30.11.2019.

Vollmer, Deenah, „How Xavier Dolan Plays the Triangle“, *Interview Magazine*, <https://www.interviewmagazine.com/film/xavier-dolan-heartbeats> 22.2.2011, 30.11.2019.

o.N., „La Folie d'Amour: The Xavier Dolan Collection“, <https://networkonair.com/drama/1680-la-folie-d-amour-the-xavier-dolan-collection>, 30.11.2019.

10.3. Filmografie

A Single Man, R.: Tom Ford, DVD-Video, Universum Film 2010 (Orig. *A Single Man*, US 2009).

Angst essen Seele auf, R.: Rainer Werner Fassbinder, DEU 1974, 3sat, 16.03.2006.

Brokeback Mountain, R.: Ang Lee, US 2005.

Carol, R.: Todd Haynes, US 2015.

Die bitteren Tränen der Petra von Kant, R.: Rainer Werner Fassbinder, DEU 1972.

Far from Heaven, R.: Todd Haynes, US 2002.

Herzensbrecher, R.: Xavier Dolan, DVD-Video, Good Movies 2011 (Orig. *Les Amours Imaginaires*, CA 2010).

I Killed My Mother, R.: Xavier Dolan, DVD-Video, Good Movies 2011 (Orig. *J'ai tué ma mère*, CA 2009).

Imitation of Life, R.: Douglas Sirk, US 1959.

In den Wind geschrieben, R.: Douglas Sirk, DVD-Video, Carol Media 2007 (Orig. *Written on the Wind*, US 1956).

In einem Jahr mit 13 Monden, R.: Rainer Werner Fassbinder, DEU 1978.

Laurence Anyways, R.: Xavier Dolan, DVD-Video, EuroVideo 2014 (Orig. *Laurence Anyways*, CA 2012).

Magnificent Obsession, R.: Douglas Sirk, US 1954.

Philadelphia, R.: Jonathan Demme, US 1993.

Querelle, R.: Rainer Werner Fassbinder, DEU 1982.

Rebel Without a Cause, R.: Nicholas Ray, US 1955.

The Tarnished Angels, R.: Douglas Sirk, US 1957.

Was der Himmel erlaubt, R.: Douglas Sirk, DVD-Video, Carol Media 2007 (Orig. *All That Heaven Allows*, US 1955).

10.4. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: *Was der Himmel erlaubt*, 0h06'32“, S. 12.

Abbildung 2: *Was der Himmel erlaubt*, 0h09'46“, S. 12.

Abbildung 3: *Was der Himmel erlaubt*, 1h09'12“, S. 12.

Abbildung 4: *Was der Himmel erlaubt*, 1h12'35“, S. 12.

Abbildung 5: *In den Wind geschrieben*, 0h33'58“, S. 18.

Abbildung 6: *Angst essen Seele auf*, 0h39'49“, S. 29.

Abbildung 7: *A Single Man*, 0h04'22“. S. 33.

Abbildung 8: *A Single Man*, 0h41'46“, S. 33.

Abbildung 9: *I Killed My Mother*, 0h00'58"-0h01'02“, S. 40.

- Abbildung 10: *I Killed My Mother*, 0h04'31", S. 41.
- Abbildung 11: *I Killed My Mother*, 0h20'08", S. 43.
- Abbildung 12: *I Killed My Mother*, 0h36'06", S. 43.
- Abbildung 13: *I Killed My Mother*, 0h08'21"-0h08'35", S. 44.
- Abbildung 14: *I Killed My Mother*, 0h46'37"-0h47'26", S. 45.
- Abbildung 15: *I Killed My Mother*, 1h19'15", S. 49.
- Abbildung 16: *I Killed My Mother*, 1h31'26", S. 49.
- Abbildung 17: *I Killed My Mother*, 0h24'30", S. 52.
- Abbildung 18: *I Killed My Mother*, 1h14'32", S. 52.
- Abbildung 19: *I Killed My Mother*, 0h26'55", S. 55.
- Abbildung 20: *I Killed My Mother*, 0h45'11", S. 55.
- Abbildung 21: *I Killed My Mother*, 1h02'44", S. 57.
- Abbildung 22: *I Killed My Mother*, 1h14'24", S. 57.
- Abbildung 23: *I Killed My Mother*, 0h18'50", S. 58.
- Abbildung 24: *I Killed My Mother*, 0h34'08", S. 58.
-
- Abbildung 25: *Herzensbrecher*, 0h03'24"-0h04'57", S. 65.
- Abbildung 26: *Herzensbrecher*, 0h05'39"-0h05'55", S. 66.
- Abbildung 27: *Herzensbrecher*, 0h14'49", S. 70.
- Abbildung 28: *Herzensbrecher*, 0h56'35", S. 70.
- Abbildung 29: *Herzensbrecher*, 0h07'21", S. 71.
- Abbildung 30: *Herzensbrecher*, 1h31'30", S. 71.
- Abbildung 31: *Herzensbrecher*, 1h21'05", S. 72.
- Abbildung 32: *Herzensbrecher*, 1h27'44", S. 72.
- Abbildung 33: *Herzensbrecher*, 1h16'41", S. 75.
- Abbildung 34: *Herzensbrecher*, 0h44'53"-0h45'18", S. 76
- Abbildung 35: *Herzensbrecher*, 0h09'16"-0h09'30", S. 79.
- Abbildung 36: *Herzensbrecher*, 0h08'30", S. 81.
- Abbildung 37: *Herzensbrecher*, 0h10'07", S. 81.
- Abbildung 38: *Herzensbrecher*, 0h22'18"-0h24'22", S. 82.
- Abbildung 39: *Herzensbrecher*, 0h19'54", S. 84.
- Abbildung 40: *Herzensbrecher*, 0h33'39", S. 84.
- Abbildung 41: *Herzensbrecher*, 1h12'05", S. 84.
- Abbildung 42: *Herzensbrecher*, 1h25'47", S. 84.

Abbildung 43: *Laurence Anyways*, 0h00'59, S. 96.
Abbildung 44: *Laurence Anyways*, 0h12'53", S. 96.
Abbildung 45: *Laurence Anyways*, 0h38'26", S. 99.
Abbildung 46: *Laurence Anyways*, 1h52'52", S. 99.
Abbildung 47: *Laurence Anyways*, 0h02'42", S. 100.
Abbildung 48: *Laurence Anyways*, 1h17'20", S. 100.
Abbildung 49: *Laurence Anyways*, 0h45'31"-0h45'35", S. 101.
Abbildung 50: *Laurence Anyways*, 0h45'35", S. 101.
Abbildung 51: *Laurence Anyways*, 0h26'26", S. 102.
Abbildung 52: *Laurence Anyways*, 0h27'34", S. 102.
Abbildung 53: *Laurence Anyways*, 0h28'52", S. 103.
Abbildung 54: *Laurence Anyways*, 0h33'58", S. 103.
Abbildung 55: *Laurence Anyways*, 0h25'20", S. 104.
Abbildung 56: *Laurence Anyways*, 1h24'27", S. 104.
Abbildung 57: *Laurence Anyways*, 1h27'30", S. 107.
Abbildung 58: *Laurence Anyways*, 2h08'56", S. 107.
Abbildung 59: *Laurence Anyways*, 1h04'13", S. 109.
Abbildung 60: *Laurence Anyways*, 1h22'00", S. 109.
Abbildung 61: *Laurence Anyways*, 1h50'10", S. 110.
Abbildung 62: *Laurence Anyways*, 2h01'41", S. 110.
Abbildung 63: *Laurence Anyways*, 0h37'44", S. 111.
Abbildung 64: *Laurence Anyways*, 1h31'48", S. 111.
Abbildung 65: *Laurence Anyways*, 0h16'01", S. 114.
Abbildung 66: *Laurence Anyways*, 1h20'21", S. 114.
Abbildung 67: *Laurence Anyways*, 1h09'52", S. 120.

11. Abstracts

Die vorliegende Arbeit untersucht Xavier Dolans drei Spielfilme *J'ai tué ma mère*, *Les Amours Imaginaires* und *Laurence Anyways* im Hinblick darauf, wie sich melodramatische Themen und Techniken in ihnen widerspiegeln. Sie basiert auf der Annahme, dass Dolans Gestaltung der Mise-en-Scène eng mit dem Inhalt seiner Geschichten, die von privaten Beziehungen und emotionalen Konflikte handeln, verschränkt ist. Ausgehend von Thomas Elsaessers richtungsweisendem Essay zum Hollywood-Familienmelodrama wird im Theorieteil der Arbeit zunächst ein genrespezifischer Rahmen gesetzt. Dabei wird das Melodrama als ein Genre aufgefasst, das die Gefühle seiner Figuren in den Vordergrund der Erzählungen rückt und diese auf die Ebene einer exzessiven Gestaltung von Mise-en-Scène und Filmmusik übersetzt. Die Erläuterung des melodramatischen Stils orientiert sich an den Schlüsselfilmen von Douglas Sirk, der die wissenschaftliche Debatte zum Melodrama bis heute prägt. Darauf aufbauend werden Betrachtungen skizziert, die über ein enges Begriffsverständnis des Genres hinausgehen und eine Verbindung zwischen dem Hollywood-Familienmelodrama und zeitgenössischen Filmen, die außerhalb Hollywoods produziert werden, ermöglichen. Dabei wird auch auf die Verschränkung des Melodramas mit dem Realismus verwiesen sowie eine Brücke zum Queer Cinema geschlagen, dessen Affinität zum Melodrama als expressivem Code anhand wichtiger Vertreter illustriert wird. Vor diesem theoretischen Hintergrund werden im filmanalytischen Hauptteil der Arbeit Dolans melodramatische Strategien anhand der Darlegung der melodramatischen Ausgangssituation der Geschichten, der Gestaltung von Kameraführung und Bildkomposition, des Schauspiels sowie der Ausstattung, Farb- und Lichtgestaltung herausgearbeitet. Im Hinblick auf die Wirkung der Mise-en-Scène werden auch die Elemente der Filmmusik und Montage in die Betrachtung miteinbezogen. Am Ende einer jeden Analyse wird auf das Zusammenspiel der melodramatischen Gestaltungsmuster, Dolans Einsatz realistischer Techniken sowie seinen Umgang mit queeren Figuren eingegangen. Den Abschluss der Arbeit bildet eine Zusammenfassung Dolans stilistischer Bedeutungsvermittlung. Dabei wird festgestellt, dass diese von einer Ambivalenz zwischen Nähe und Distanz sowie einer Verschränkung mit dem Realismus geprägt ist. Den queeren Figuren wird dabei ein gleichberechtigter Raum abseits einer Problematisierung ihrer Sexualität beziehungsweise Geschlechtsidentität zugestanden, den es im klassischen Melodrama nicht gab.

This thesis examines how melodramatic themes and techniques are reflected in Xavier Dolans three feature films *J'ai tué ma mère*, *Les Amours Imaginaires* and *Laurence Anyways*. The analysis is based on the assumption that Dolans mise-en-scène is closely intertwined with the content of his stories that deal with private relationships and emotional conflicts. Using Thomas Elsaessers seminal essay on the Hollywood family melodrama as a theoretical foundation the thesis establishes a frame of reference for the melodramatic genre that is understood as emphasizing its protagonists' emotions and translating them into excessive mise-en-scène and soundtrack. The illustration of melodramatic style is centered on the key films of Douglas Sirk, whose work has been shaping the debate on melodrama to this day. Furthermore, this thesis delineates more expansive perspectives that enable a connection between the Hollywood family melodrama and contemporary films produced outside of Hollywood. This approach also covers melodramas relationship to realism as well as to Queer Cinema, whose affinity to melodrama as an expressive code is demonstrated by films of relevant exponents. Based on this theoretical background, the analyses of Dolans melodramatic strategies are focused on cinematography and visual composition, acting, setting and costumes, as well as color schemes and lighting. Soundtrack and editing are also included for examining the effects of Dolans mise-en-scène. The analyses of his films are concluded by discussing the elements' interaction, the use of realistic techniques and the way Dolan integrates queer protagonists into his stories. The last part of this paper summarizes Dolans stylistic construction of meaning while stating that his films are characterized by an ambivalence between closeness and distance and by an integration of realism. At the same time his queer protagonists are granted an equal space, in which the problematization of their sexuality or gender is not the focus and that would have been impossible in classical melodrama.