

Liebe und Sexualität in PRETTY WOMAN

Intertextuelle Bezüge und alltägliche Erfahrungsmuster in einem Text der Populärkultur¹

Als PRETTY WOMAN 1989 in den USA und 1990 in Europa in die Kinos kam und zu einem der erfolgreichsten Filme zu Beginn der neunziger Jahre avancierte, hatte der Filmstoff bereits mehrere Veränderungen erfahren. Unter dem Titel "3000" war ursprünglich ein sozialkritischer Film geplant, der eine dramatische Liebesgeschichte zwischen einer Prostituierten und einem Geschäftsmann ohne Happy-End erzählen sollte (vgl. Zurhorst 1992, 58ff). Doch dann erwarb die Disney-Tochtergesellschaft Buena Vista die Rechte an dem Stoff und der Sitcom-Regisseur Garry Marshall arbeitete die Geschichte zu einer Komödie um, die in bester Hollywood-Tradition mit mythischen Erzählungen und verschiedenen Genrekonventionen spielt.

Der Film entwickelte sich zu einem der größten Publikumserfolge in der Geschichte Hollywoods. Damit hatte selbst die Produktionsfirma Touchstone Pictures, eine andere Disney-Tochter, nicht gerechnet. Möglich wurde dieser Erfolg durch die Vielschichtigkeit, Offenheit und Mehrdeutigkeit des Films, dessen Faszination weniger in der erzählten Geschichte als vielmehr in deren *intertextuellen Beziehungen* zu anderen Texten, Mythen und Formen populärer Kultur gründet.

1. Zum Konzept der Intertextualität

Das Konzept der *Intertextualität* stammt ursprünglich aus der literaturwissenschaftlichen Texttheorie und besagt, daß Texte nicht geschlossene Einheiten, sondern offene, von zahllosen Referenzen, Zitaten und Einflüssen dynamisierte Prozesse sind. Der Text ist sowohl Produkt als auch Produzent eines kulturellen Prozesses. Seine Bedeutung kann daher nur erschlossen werden, wenn

1 Teile des Aufsatzes basieren auf zwei Vorträgen, die im Mai 1991 auf einem Filmworkshop in Stuttgart und im Dezember 1991 auf einem Workshop zum populären Fernsehen in Kassel gehalten wurden; vgl. Mikos 1992. Für Anregungen und Kritik danke ich den Teilnehmern des Workshops "Spannungsfeld Ästhetik und Inhalt im Film" sowie Johannes Gawert, Reinhold Jacobi, Franz-Josef Teufel und Hans J. Wulff.

man den Text auf andere Texte hin öffnet. Zugleich ist Intertextualität bestimmt durch alle Texte, die der Leser an den Text heranträgt. Mithin kann sie nur relativ bestimmt werden, ist aber über ihre Einbindung in Adressaten- und Nutzergruppen sozial determiniert. Intertextualität ist damit keine statische Funktion von Texten, sondern ein dynamisches Element von Produktion und Rezeption.

In jüngerer Zeit ist das Konzept der Intertextualität auch auf Filme und Fernsehsendungen angewandt worden. Besonders die Arbeiten von Eco und Fiske haben dazu beigetragen, daß ihm nun ein größerer Stellenwert in den Untersuchungen vor allem zur populären Kultur zukommt.² In der folgenden Untersuchung soll das Konzept der Intertextualität nach Eco und Fiske in einigen Aspekten erweitert werden, um es stärker an den Prozeß kommunikativer Handlungen im Rahmen populärer Kultur anzubinden. Am Beispiel der intertextuellen Bezüge von PRETTY WOMAN wird dieses erweiterte Konzept der Intertextualität dann näher exemplifiziert.

Fiske unterscheidet zwischen *horizontaler* und *vertikaler Intertextualität* (1987a, 108ff). Auf der *vertikalen Ebene* kann man sekundäre Texte wie Kritiken, Programmankündigungen und Klatschgeschichten in der Regenbogenpresse, die Kontextwissen zum Film oder zur Fernsehsendung liefern, und tertiäre Texte wie Leserbriefe von Zuschauern sowie Gespräche der Zuschauer über Filme und Fernsehsendungen unterscheiden. Tertiäre Texte sind als Teil der Zuschaueraktivitäten das Ergebnis von Verstehens- und Aneignungsprozessen. In ihnen zeigen sich Spuren der Aneignung von Filmen und Fernsehsendungen, in denen deutlich wird, daß es sich im Sinne Barthes' um "Arbeit" und "Spiel" handelt, Filme und Fernsehsendungen also als signifikante Praxis gelten können (vgl. Barthes 1988, 7ff). Fiske bezeichnet denn auch unter Rückgriff auf die Bartheschen Kategorien das Fernsehen und andere populäre Medien als *produzierbare Texte* und nicht als produzierte Texte. Beim Fernsehen unterscheidet Fiske zwischen den Texten, die von den Zuschauern im Moment der Aneignung produziert werden, und der Textualität des Fernsehens, die als Bedeutungspotential verstanden werden kann, aus dem die Zuschauer ihre Texte basteln (Fiske 1987a, 95ff). Auf der *horizontalen Ebene* zeigen Filme als primäre Texte ihre indexikalische Potenz. Zitierend und anspielend nehmen sie Bezug auf Genres, Charaktere, Schauspieler und Regisseure, auf Inhalte und ihre Traditionen und verweisen auf außerfilmische populäre Texte. Die horizontale Intertextualität stellt sozusagen einen werk-

2 Vgl. Eco 1987a; 1987b; 1988; Fiske 1987a; 1987b; 1989a; 1989b. Als Überblick vgl. Fiske 1987a, 108-127. Zur neueren literaturwissenschaftlichen Diskussion vgl. Still/Worton 1991.

bezogenen Verweisungszusammenhang dar, der sich auf Vorlagen, auf den Stoff, auf populäre Mythen, auf Genres, kurz: auf andere Texte bezieht.

Kein Text wird unabhängig von den Erfahrungen, die aus anderen Texten gewonnen wurden, gelesen (Eco 1987a, 101), ebenso wie keine Fernsehsendung ohne die Erfahrung anderer Sendungen und kein Film ohne die Erfahrung anderer Filme gesehen werden kann. Der Prozeß der Aneignung populärer Filme und Fernsehsendungen entpuppt sich dann als "déjà-vu, déjà-lu, déjà-entendu" (Sebeok 1990, 95), in dessen Rahmen den primären Texten Bedeutungen zugewiesen werden.

Populäre Filme weisen jedoch in ihren intertextuellen Verweisen nicht nur auf formale Aspekte anderer Texte bzw. anderer medialer Formen hin, sondern stehen in inhaltlicher Hinsicht auch in Beziehung zu Stoffen und Motiven, die populären Mythen zugerechnet werden können. Mythen verweisen auf gesellschaftliche Bedeutungsgehalte und die Sinnhaftigkeit sozialen Handelns (vgl. Malinowski 1983). Mythen können als "Systeme von Symbolen" angesehen werden, die keine semantische Eindeutigkeit besitzen, sie lassen Spielraum für Variationen und Interpretationen. Mythen als Erzählungen sind nicht an das Medium der Sprache gebunden, da sie als symbolische Einheiten auch die "sinnlich-symbolischen Interaktionsformen" (Lorenzer) einschließen. Diese sinnlich-symbolischen Interaktionsformen repräsentieren Gefühle und "nicht verbal artikulierbare Lebensbeziehungen" (Lorenzer). Mythen als Erzählungen sind ein Konglomerat aus diskursiven, präsentativen und sinnlich-symbolischen Formen. In diesem Sinn stellen populäre Mythen symbolische Ordnungen gesellschaftlicher Erfahrungsmuster dar. In ihnen finden die allgemeinen Interaktionsverhältnisse der handelnden Subjekte ihren Ausdruck. Daher unterliegen sie auch historischem Wandel.

Indem die Alltagsrealität durch populäre Mythen vektorisiert wird, stehen diese im Rahmen des gesellschaftlichen Kommunikationsprozesses in einem dialektischen Verhältnis von in ihnen verarbeiteten gesellschaftlichen Erfahrungsmustern und subjektiver Aneignung auf der Basis lebensgeschichtlich bedeutsamer Erfahrungen der handelnden Subjekte. Auf diese Weise können sich die Zuschauer populärer Filme in den erzählten Geschichten wiederfinden, weil hier in zeichenhafter Weise gesellschaftliche Erfahrungsmuster verarbeitet sind, die ihnen aus dem eigenen Leben und der eigenen Erfahrung vertraut sind. Die in den populären Mythen und ihren medialen Bearbeitungen verarbeiteten gesellschaftlichen Erfahrungsmuster sind Bestandteil des lebensweltlichen Wissenshorizontes der Menschen. Die intertextuellen Bezüge zu populären Mythen konstruieren so im Film ein Verweissystem, das sich sowohl auf andere mediale Verarbeitungen der Mythen bezieht als auch einen Ausschnitt aus lebensweltlichen Verweisungszusammenhängen darstellt. Als Verweisungssystem konstituiert die horizontale Intertextualität die strukturelle

Mehrdeutigkeit populärer Produkte, da sie sich als Elemente der gesellschaftlichen Diskurse der semantischen Eindeutigkeit entziehen.

In der vertikalen Intertextualität spielt sowohl die Aktivierung von kognitiven Wissensbeständen als auch die Zuweisung von Bedeutungen im Rahmen emotionaler Erlebnisprozesse eine Rolle. Auf der kognitiven Ebene geht es dabei um die Aktivierung von narrativem Wissen, von Story-Schemata und Figurenkonstellationen, um die Aktivierung von Wissen über filmische Form-Inhalt-Korrespondenzen sowie um die Aktivierung von Weltwissen auf der Ebene lebensgeschichtlicher Verweisungszusammenhänge, in die kommunikative Handlungen eingebettet sind (vgl. Ohler 1990; Habermas 1988, 187). Auf der emotionalen Ebene geht es um die Aktivierung lebensgeschichtlich bedeutsamer Erfahrungen, die als desymbolisierte Klischees im Un- und Vorbewußten abgelagert sind und in der Phantasie als sinnlich-symbolische Praxisformen ausagiert werden (vgl. Lorenzer 1986). Hier finden die im Un- und Vorbewußten in Form visueller szenischer Arrangements abgelagerten Erfahrungen ihre Entsprechung in den visuellen Szenen der Filme und Fernsehsendungen. Diese visuellen Szenen in den Medien können damit als mediale *frames* angesehen werden, die auf "soziale Rahmen" im Sinne Goffmans verweisen (vgl. 1980) und den Verständnishintergrund für Ereignisse abgeben.

Produkte populärer Kultur wie Filme und Fernsehsendungen werden durch horizontale und vertikale Intertextualität *im Rahmen lebensweltlichen Wissens* verortet, da, wie Habermas angemerkt hat, die Massenmedien als generalisierte Formen der Kommunikation den lebensweltlichen Kontexten verhaftet bleiben (vgl. 1988, 573). Ihr Sinnpotential entfalten sie erst *in der je aktuellen Aneignung* durch das Publikum, das ihnen im Rahmen lebensweltlicher Verweisungszusammenhänge Bedeutungen zuweist, die von der Zugehörigkeit des jeweiligen Publikums zu unterschiedlichen Interpretationsgemeinschaften abhängen.

Intertextualität ist somit ein Moment kultureller und sozialer Praxis. Erst im Prozeß der Aneignung eines Produkts offenbaren sich die Beziehungen zwischen den zahlreichen horizontalen Verweisungszusammenhängen und den vertikalen Aktivierungen von Wissens- und Erfahrungsbeständen. Populäre Texte haben keine Bedeutung an sich. Sie dienen vielmehr als Folie für Verstehens- und Sinnzuweisungsaktivitäten, und in diesem Funktionsrahmen wollen sie benutzt und konsumiert werden. Sie funktionieren, wie Fiske es ausgedrückt hat, im Alltagsleben des jeweiligen Publikums als "agents in the social circulation of meaning and pleasure" (1989a, 123). Lowry hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, daß manche Elemente der Filme "interdiskursive Knotenpunkte der Bedeutung" bildeten, die die Zuschauer zur Mitarbeit am filmischen Text einluden und so erst im "Zusammenhang kultureller Diskurse" ihre Bedeutung entfalten könnten (Lowry 1992, 125). Die

Analyse populärer Texte kann immer nur eine Offenlegung von möglichen Welten sein, die sich erst in der Interaktion zwischen Produkt und Publikum konkretisieren.

Im folgenden sollen einige horizontale intertextuelle Verweisungszusammenhänge in PRETTY WOMAN angesprochen werden, wobei die im Film verarbeiteten populären Mythen, insbesondere die in ihnen modellierten gesellschaftlichen Erfahrungsmuster von Liebe und Sexualität, im Mittelpunkt stehen werden.

2. Intertextuelle Verweisungszusammenhänge in PRETTY WOMAN

Horizontale intertextuelle Bezüge können gleichermaßen auf Genrekonventionen, auf Schauspieler und Regisseure als Teil des Starsystems und auf Charaktere, Stoffe und Motive aus anderen populären Texten verweisen. In dieser Perspektive ist PRETTY WOMAN zunächst bezogen auf alle vorherigen Filme, in denen die Schauspieler, insbesondere die Hauptakteure Richard Gere und Julia Roberts mitgewirkt haben. Zugleich verweist er auch auf die bisherigen Arbeiten des Regisseurs Garry Marshall.³ Im Zentrum der folgenden Überlegungen stehen jedoch andere Verweisungszusammenhänge: filmische Genres, populäre Mythen, Stoffe und Motive sowie Bezüge zu anderen Texten populärer Kultur wie Filmen, Musicals oder Popstars, die selbst auf wiederum andere kulturelle und soziale Kontexte verweisen.

2.1 Intertextuelle Genre-Bezüge

Genres sind als Standards der Erzählung muster- und strukturbildend und stellen Organisationsformen sozialer Erfahrung dar, denen gewissermaßen ordnende Funktion zukommt. Als Einheit von Muster und Struktur, Form und Inhalt bilden sie ästhetische Standards, die mit bestimmten Erwartungshaltungen und Aneignungsweisen des Publikums korrespondieren. Fiske hat Genres denn auch als Form kultureller Praxis bezeichnet, die das weite Feld von Texten und Bedeutungen, die in der Kultur zirkulieren, strukturieren (1987a, 109ff). Die Popularität des Genrefilms gründet u.a. darin, daß er soziale Erfahrungen in ritualisierte Erzählformen und -strategien bindet.

3 Reader (1991) zeigt in seiner Analyse der intertextuellen Bezüge in LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER von Jean Renoir, daß sich die Intertextualität hinsichtlich des Regisseurs als "agonistic text" entfaltet, der zu den anderen Werken des Regisseurs in einer Beziehung des "Wettkampfs" und der "Rivalität" steht.

PRETTY WOMAN nutzt die Strukturen ganz unterschiedlicher Genres. Einerseits werden sie zur Formierung der eigenen Geschichte eingesetzt, andererseits aber auch für sie funktionalisiert. Genres tendieren zur Mischung, zur Desintegration ihrer Plotstrukturen bis hin zur Auflösung; ihre "Geltung" ist in einem strikten Verständnis auf enge Epochen beschränkt. Dennoch bleiben prototypische Geschichten, Konstellationen von Prot- und Antagonisten, Darstellungsmuster etc. als Anspielungsmuster über längere Zeiträume hinweg aktiv.

Zunächst läßt sich PRETTY WOMAN der Gattung der *romantischen Komödie* zurechnen, die in Hollywood eine sehr lange Tradition hat.⁴ Sie stand in der Zeit der Depression in ihrer größten Blüte, da paradoxerweise romantische Ideen und Ideale in Zeiten materieller Krisensituationen zu den populären Bedeutungen gehören, die in der kulturellen und sozialen Praxis der Menschen zirkulieren. Wollte man dieses ideologische Wirkungs-Paradox auf PRETTY WOMAN übertragen, ließe sich der Erfolg des Films auch als Reflex auf die amerikanische Rezession in den späten achtziger Jahren sehen. Eine erschöpfende Erklärung für den Erfolg des Films ist damit aber keineswegs geleistet - PRETTY WOMAN ist kein Genrefilm im üblichen Sinn, sondern integriert Erzählmuster und -schemata aus verschiedenen Genres.

Der Film beginnt als *Docu-Drama* - in der Exposition, die mit der Begegnung der Protagonisten endet, erfahren die Zuschauer einiges über Edward und Vivian, über das große Geld und die Geschäfte der Broker einerseits, über Drogen, Tod und Elend im Prostituiertenmilieu am Hollywood-Boulevard andererseits. Die Zuschauer werden in zwei soziale Welten eingeführt, die mittels weniger Chiffren und Anzeichen verdichtet werden. Die Charakterisierung der beiden Welten erfolgt nur oberflächlich, mittels einfachster Indizien - und die Stereotypik der Exposition wird noch dadurch unterstrichen, daß kurz vor ihrem Ende ein Schwarzer durch das Bild läuft und in die Kamera hinein versichert, dies sei Hollywood. Damit ist einerseits ein erzählerischer Rahmen markiert, der den gesamten Film als Produkt der Traum- und Illusionsfabrik Hollywoods ausweist - worauf der Schwarze anlässlich des Happy-Ends noch einmal ausdrücklich hinweist - und der im Zusammenhang mit diversen reflexiven Textelementen zu sehen ist. Andererseits ist der erste Genrewechsel markiert, der mit der folgenden ersten Begegnung von Vivian und Edward eintritt.

PRETTY WOMAN nimmt Darstellungsmuster und Erzählweisen der *screwball comedy* auf - ein Genre, das in Hollywood eine lange Tradition hat und in den

4 Zu PRETTY WOMAN als romantischer Komödie vgl. Lapsley/Westlake 1992; zur Tradition der romantischen Komödie in Hollywood vgl. Harvey 1987; Kendall 1990.

30er Jahre seine größte Blüte erlebte (vgl. Schatz 1981, 150ff; Byrge/Miller 1991) und für das zwei Handlungsmuster zentral sind⁵:

1. die Zähmung einer widerspenstigen oder leichtfertigen Frau durch einen humorvollen und lebenslustigen Partner. *THE PHILADELPHIA STORY* (1940) von George Cukor und *THE LADY EVE* (1941) von Preston Sturges seien hier als Beispiele genannt.
2. Das zweite Muster ist eine perspektivische Umkehrung des ersten. Eine zwar lebenswerte, aber zu sehr auf ihre Arbeit und Karriere fixierte Person trifft auf einen lebenslustigen und humorvollen Partner, verliebt sich und wird aus ihrem allzu sehr auf den Beruf konzentrierten Leben befreit. *SHE MARRIED HER BOSS* (1935) von Gregory La Cava mag hier ebenso als Beispiel dienen wie *BALL OF FIRE* (1941) von Howard Hawks oder der Lubitsch-Film *NINOTCHKA* (1939).

Beide Handlungsmuster finden sich in *PRETTY WOMAN*. Vivian kann als leichtfertige Frau angesehen werden, die von Edward zu einem bürgerlichen Leben bekehrt wird, auch wenn Edward nicht unbedingt der Vorstellung von einem lebenslustigen Menschen entspricht. Der mit seinem Beruf als Broker verschmolzene Edward wird von Vivian durch Liebe bezaubert und aus seinem einseitigen Leben als "Workaholic" befreit.

Kennzeichnend für die *Mise-en-Scène* der Screwball-Comedy sind "schneller Rhythmus" und "witzige Dialoge", die gut gesetzt die teils skurrilen Charaktere zur Geltung bringen und einen respektlosen Witz zeigen, vor dem nichts sicher ist. Diese Merkmale finden sich auch im mittleren Teil von *PRETTY WOMAN*, wenngleich die Dialoge hier nicht die intellektuelle Geschliffenheit der besten Screwball-Komödien aufweisen. Insbesondere die Gespräche zwischen Edward und Vivian über ihre Beziehung sowie über ihre jeweiligen persönlichen Lebensumstände und ihre Berufe sind im Rahmen dieser Darstellungskonventionen gestaltet.

Das Beispiel der Badewannen-Szene mag verdeutlichen, wie die Themen des Films in witziger Gesprächsführung zur Darstellung kommen. Der Protagonist erzählt, nicht einmal der Analytiker habe ihn von seiner hochproblematischen Vater-Beziehung befreien können. Während eines gemeinsamen Bades bietet Vivian ihm eine Ersatz-Therapie an:

Habe ich dir schon gesagt, mein Bein ist ein Meter zehn lang, von der Hüfte bis zum kleinen Zeh. Also wenn man es genau nimmt, reden wir über zwei Meter zwanzig, die dich umschlingen. Eine Therapie, die du von mir für einen absoluten Spottpreis bekommst, für 3000 Dollar. Das ist glatt geschenkt.

5 Ein drittes Handlungsmuster ist die Wiederheirat geschiedener oder durch unglückliche Umstände getrennter Eheleute, die sogenannten *remarriage comedies*; vgl. dazu Cavell 1981.

Dies ist nicht nur ein witziger Spruch oder frivoler Small-Talk, in dem mit kulturellen Mustern (Analytiker-Beziehung) gespielt wird, sondern auch die Vorbereitung der überraschenden Verhaltensänderung Edwards bei der geplanten Übernahme der Firma Morse: Die Sex- und Liebes-Therapie hat in bester Screwball-Tradition zum Erfolg geführt. Das zeigt sich vor allem darin, daß der geläuterte Edward am Ersatz-Vater James Morse stellvertretend die Wiedergutmachung betreiben und sein schlechtes Gewissen gegenüber seinem eigenen Vater beruhigen kann. Die Firma von Morse, die sich in einer finanziellen Krise befand und zur Disposition stand, wird nicht aufgekauft und zerstückelt, sondern Edward beteiligt sich an dem Unternehmen, um in neue Produktionszweige einzusteigen. Bis dahin hatte Edward in symbolischen Handlungen gegenüber den Wertvorstellungen des Vaters Firmenimperien zerschlagen. Die Liebestherapie ändert ihn, der Vaterkomplex tritt in den Hintergrund. Er übernimmt die Verantwortung, die ihm im kapitalistisch-industriellen Produktionssystem zugebilligt ist.⁶

Zugleich deutet dieser Dialog aber auch einen Wechsel im Charakter der Beziehung von Edward und Vivian an. Hatte sich die ursprüngliche Geschäftsbeziehung bereits in gegenseitige Sympathie verwandelt, wird nun eine Liebestherapie angeboten. Über diesen Dialog wird damit auch noch einmal ein qualitativer Sprung in der Beziehung angedeutet. Zugleich wird damit auf den Schluß Bezug genommen, denn nur bei erfolgreicher Therapie ist das für das Genre der romantischen Screwball-Comedy typische Happy-End möglich.

Allerdings steuert PRETTY WOMAN nicht ungebrochen im Rahmen der Screwball-Tradition auf das Happy-End zu. In der melodramatischen Phase vor dem glücklichen Ende löst Edward zwar seinen Vater-Sohn-Konflikt, Vivian wird aber auf ihre Wünsche zurückgeworfen, ohne daß eine Realisierung möglich scheint. In einem entscheidenden Gespräch, in dem Vivian ihrem Wunsch durch die Erzählung eines Märchens vom Prinzen, der die Prinzessin in ihrem Turm rettet, noch einmal deutlich Ausdruck verleiht, stellt Edward sich gegen eine Verbindung.

In diesem letzten Teil des Films zeigt sich, daß das sexuelle Begehren bereits von der Unmöglichkeit romantischer Liebe überformt wird.⁷ Die Intensität der Gefühle der Protagonistin steht hier im Mittelpunkt. Vivians Wünsche werden

-
- 6 Es sei erwähnt, daß der Fabrikant bzw. Industrielle hier als patriarchalischer Tycoon, also in Kategorien familialer Beziehungen gezeichnet ist. Darüber hinaus ist mit der erfolgreichen Therapie auch das Motiv des "verlorenen Sohnes", der wieder heimkehrt, angesprochen.
- 7 Lapsley und Westlake stellen dazu im Anschluß an Lacan fest: "People do not fantasize about what they have got; the omnipresence of romance points to the absence of the sexual relation" (1992, 28).

auf ein narzißtisches Moment von Liebe und Erotik zurückgeworfen, sie will sich als die von Edward Begehrte und Geliebte erscheinen lassen. Diese Wünsche drohen aber an den Umständen zu scheitern: Edwards Leben als (wenn auch inzwischen geläuterter) Broker und Workaholic hält keinen Platz für Beziehungen bereit, die sich in die traditionellen Ehe-Konventionen fügen. Neale und Krutnik haben darauf hingewiesen, daß die narzißtische, an den Umständen scheiternde Liebe der Frauen ein klassisches Genremotiv des romantischen Melodrams ist (vgl. 1990, 133ff). In PRETTY WOMAN drohen die Wünsche Vivians, an der Realität zu scheitern.

Gleichzeitig können die melodramatischen Sequenzen aber auch als Inszenierung der letzten und größten Hürde auf dem Weg zur Vereinigung der beiden Protagonisten gesehen werden. Im Genre der romantischen Screwball-Comedy gehört nicht nur das Happy-End zu den Darstellungskonventionen, sondern auch die Gegensätzlichkeit von Mann und Frau, aus der zahlreiche Hindernisse auf dem Weg zum erklärten Ziel resultieren. Die überraschende Wende in Edwards Denken und Fühlen entspricht so den Genrekonventionen:

[...] 'love' often makes an appearance at the last moment as a *deus ex machina*, the genre's equivalent of the 7th Cavalry. (Neale/Krutnik 1990, 145)

Heterosexuelle romantische Liebe dient als gewissermaßen magische Kraft, die die Handlung auch jenseits aller Vernunft vorantreibt. Das Happy-End ist dann nicht mehr weit, auch wenn es in PRETTY WOMAN mehrfach gebrochen ist. Zwar rettet der "Prinz" die "Prinzessin" aus ihrem Turm, Vivians Wunsch wird also wahr, und sie ist in ihrer narzißtischen Liebe befriedigt, doch geht damit nicht automatisch die Einbindung der Beziehung in patriarchalische Ehemuster einher.

2.2 Intertextuelle Bezüge zu populären Mythen, Stoffen und Motiven

Neben den Genrebezügen finden sich in PRETTY WOMAN eine ganze Reihe von Anspielungen auf populäre Mythen, Stoffe und Motive, deren mediale Bearbeitungen eine lange Tradition haben. Dazu zählt der "Pygmalion"-Stoff, die in Ovids "Metamorphosen" erzählte Geschichte vom Bildhauer Pygmalion, der ehelos bleiben will, sich aber in eine von ihm geschaffene Frauenstatue aus Elfenbein verliebt. Durch die Gunst der Göttin Venus wird der Statue Leben eingehaucht. Pygmalion hat endlich eine Frau, die voll und ganz seinen Wünschen entspricht. Es geht also um die Wirklichkeit gewordenen Männerphantasien über Frauen.

Der Pygmalion-Stoff ist in zahlreichen Varianten immer wieder bearbeitet worden. George Bernard Shaws Theaterstück "Pygmalion" ist die folgenreichste Variation der antiken Vorlage (nach dem Stück entstand auch das Musical "My Fair Lady"), denn hier wird der Schaffensprozeß der Statue

uminterpretiert in einen pädagogischen Prozeß. Der Phonetiker Professor Higgins versucht, das arme Blumenmädchen Eliza Doolittle so zu erziehen, daß sie nach einem halben Jahr als Herzogin durchgehen und man weder an ihrer Sprache noch an ihrem Benehmen ihre gesellschaftliche Herkunft erkennen kann. Aus dem antiken Geschenk der Göttin Venus wird ein mit Arbeit verbundener Erziehungsprozeß.

Higgins wird ähnlich wie Edward Lewis als ein wenig weltfremd und unsensibel gezeichnet. Beide leben in einer engen Welt, die ihren eigenen Gesetzen, denen der Wissenschaft bzw. denen des modernen amerikanischen Kapitalismus, gehorcht und kaum Verbindung zu dem hat, was man gemeinhin das "normale Leben" nennt. Das erzogene Mädchen führt den Lehrer wieder zurück in eben dieses "normale Leben", denn wenn der Lehrer sich verliebt, erschließen sich auch ihm neue Bereiche der Erfahrung. Erziehen ist ein wechselseitiges Verhältnis, auch der Lehrer verändert sich unter dem Einfluß des Zöglings.

Interessanterweise sind in PRETTY WOMAN anders als in "Pygmalion" und "My Fair Lady" die Rollen von Erzieher und Liebhaber geteilt: Edward Lewis bleibt fast ausschließlich auf die Liebhaberrolle beschränkt, einzig seine Kreditkarte öffnet Vivian den Weg in die symbolische Ordnung des Warenkapitalismus; in der Erzieherfunktion tritt der Hotelmanager Bernie auf, der Vivian in die Kunst der Tischsitten und anderer Verhaltensweisen der High Society von Los Angeles einführt. In PRETTY WOMAN ist mit dieser Trennung der Rollen jene frivole und möglicherweise anstößige Umdefinition des pädagogischen Verhältnisses, von dem Shaws Bearbeitung des Stoffes lebte, von vornherein ausgeschlossen. Da die Beziehung zwischen Edward und Vivian als ein Warenverhältnis beginnt, kann Edward nicht als Erzieher fungieren. Denn das wäre nur möglich, wenn er mit seinen pädagogischen Bemühungen das Warenverhältnis transformieren würde - das wiederum entspricht nicht seinem Selbstverständnis als Kapitalist, für den alle Beziehungen ökonomischer Natur sind oder zumindest ökonomische Aspekte umfassen. Es gehört zu Vivians Erziehungsprozeß die Aufgabe der Promiskuität, die ja wesentlicher Bestandteil ihres Berufes als Prostituierte ist, um sich im Rahmen der Erzählkonventionen der Screwball-Comedy zur monogamen, romantischen Liebenden und Geliebten zu entwickeln. Das enterotisierte pädagogische Verhältnis zwischen Vivian und dem Hotelmanager Bernie ist so zugleich Bestandteil des Lernerfolgs selbst.

Es gehört zur Charakteristik der Heldinnen in Shaws "Pygmalion"-Bearbeitung wie auch in PRETTY WOMAN, daß sie einen guten Kern haben und zugleich eine verborgene Tendenz zur gesellschaftlich höheren Schicht in sich tragen. In gewisser Weise ist es die Aufgabe des Erziehungsprozesses, diese Tendenz zu Tage treten zu lassen und zu fördern. Die Heldin wird lediglich ihrer eige-

nen Bestimmung zugeführt, sie konvertiert nicht, sondern wird gewissermaßen rekultiviert. Dies ist eine Charakteristik, die eine allzu scharfe Gegenübersetzung der Klassen von vornherein verhindert. In diesem Sinn steht sowohl Shaws Stück als auch PRETTY WOMAN dem Ideal einer romantischen Liebe, die Klassenschranken zu überwinden vermag, entgegen.

Allerdings sind die "verwilderten" Sitten und Umgangsformen, nach denen Eliza/Vivian sich verhalten haben, stabil und widerstandsfähig, vermögen sie doch lustvollen Genuß des Augenblicks hervorzubringen. Bei gegebener Gelegenheit "brechen sie wieder durch". Charakteristischerweise wird die Heldin in der Geschichte auf die Probe gestellt, einer Prüfung unterzogen: Eine Konsequenz des pädagogischen Prozesses, der damit eine jenseits dieses Prozesses liegende Transformation der Heldin verneint und seine Erfolge am Maß der Adaptionfähigkeit der Schülerin abliest. In dem Musical "My Fair Lady" ist der erste große Test, bei dem Eliza ihre neu erworbenen Fähigkeiten in gesellschaftlichen Kreisen unter Beweis stellen soll, ein Pferderennen in Ascot. In PRETTY WOMAN wird Vivian beim Polo in die höheren Kreise eingeführt. Genau wie bei Eliza brechen auch bei Vivian in dieser Situation die alten Verhaltensweisen wieder durch. Eine Szene aus dem Musical, in der Eliza in ihren alten Argot verfallend das Rennpferd anfeuert, auf das sie gewettet hat, ist quasi wörtlich und bildlich in der Szene beim Polo, in der Vivian mit heftigem Armschleudern und mit "Woh, woh"-Rufen die Polospieler anfeuert, übernommen worden.

Sexualität und Bewegungslust, intensive Teilhabe am Augenblick, starke motorische und haptische Arten, sich auszudrücken bzw. Umwelt zu erfahren - dagegen nimmt sich das kontrollierte und distanzierte Verhaltenssystem des bürgerlichen Lebens eher arm aus, denn dort ist Sublimierung die gängige Praxis. Es ist bezeichnend für das Wertesystem des Films, daß die Protagonistin mit *ungehemmtem Konsum* eine lustvolle Gegenpraxis zu dem erlebt, was sie in ihrem unbürgerlichen Leben gewöhnt war: Der Einkaufsbummel, den sie mit Edward und dessen Kreditkarte antritt, erweist sich als Siegeszug und rauschhaftes Erlebnis; filmisch realisiert als deskriptive Bilderfolge über dem Titelsong "Pretty Woman". Triebbefriedigung mit dem Warenfetisch der Konsumwelt.

Ein zweites traditionelles Motiv, das in PRETTY WOMAN aufgegriffen wird, ist das der *selbstlosen Kurtisane*, ein Motiv, das in seinen zahlreichen literarischen Bearbeitungen die Tendenz zur Veredelung der Prostituierten enthält, die als im Kern gute Person dargestellt wird und durch Liebe bekehrt werden kann. Erwähnt seien neben "Manon Lescaut" von Prévost (1731) Marguerite Gautier, die "Kameliendame" von Alexandre Dumas d.J. (1848), die wiederum die Vorlage für Verdis Oper "La Traviata" bildete, und Sonja in Dostojewskis "Schuld und Sühne" (1866), die in quasi therapeutischer Funktion den Studen-

ten Raskolnikow auf seine Schuld verweist und ihn veranlaßt, sich der Polizei zu stellen.

Sowohl in PRETTY WOMAN als auch in der "Kameliendame" und in "La Traviata" zeigt sich, daß wahre Liebe jedes Herz zu bekehren vermag, auch wenn das eigentlich gegen die "Hurenehre" verstößt. Denn die Distanz ist in diesem Stereotyp wesentliches Element der Beziehung zwischen Hure und Freier. Verstrickt sie sich in eine persönliche, intime Beziehung, gefährdet sie sich selbst. Die Beziehung der Hure zu ihren Kunden ist eine formale, geschäftliche Beziehung, enterotisiert und kalt. Die Geschichten vom Typ "Kameliendame" erzählen genau vom Bruch dieses Beziehungsmusters, von der Erotisierung der Hurenbeziehungen, der Ablösung des Tauschverhältnisses durch eine Liebesbeziehung und den daraus sich ergebenden dramatischen Folgen, die meist mit dem Tod der verliebt-bekehrten Prostituierten enden. Dieses narrative Stereotyp wird ausdrücklich auch zum Thema erhoben: In "La Traviata" singt Violetta in einem Duett mit Alfred: "Denn wahre Liebe duldet nicht, ja, duldet nicht mein heitres Leben!" Im italienischen Original ist die Aussage noch mehr auf die "Hurenehre" bezogen, dort heißt es: "Amar non so, né soffro un così eroico amor"; in PRETTY WOMAN wird Vivians "Hurenehre" noch einmal von ihrer Freundin Kit de Luca (Laura San Giacomo) am Pool des Beverly Wilshire ins Spiel gebracht, die fragt: "Hast du ihn [Edward] etwa auf den Mund geküßt?" Sie nimmt damit den Mundkuß als Zeichen der Liebe und Verstoß gegen die ehernen Regeln des Hurendaseins auf, wie er am Beginn des Films eingeführt worden war.

Gemeinsam ist "La Traviata" und PRETTY WOMAN eine zentrale Szene: Die bekehrte Hure fühlt sich beleidigt, weil der Geliebte sie bezahlt. In "La Traviata" wirft Alfred Violetta vor deren versammelten Freunden das Geld mit den Worten vor die Füße: "Noch ist es Zeit, mich zu befreien von solchen schnöden Banden, Zeugen drum seid ihr alle mir, ja, Zeugen seid ihr alle mir, daß ich sie nun bezahlte hier, daß ich sie auch bezahlt!" In PRETTY WOMAN will Edward Vivian nach dem Streit um sein Verhalten beim Polo bezahlen und wirft das Geld sehr beziehungsreich aufs Bett. Vivian fällt im Gegensatz zu Violetta nicht in Ohnmacht, sondern verläßt die Suite, ohne das Geld zu nehmen. In einer späteren Szene, kurz vor der Trennung, taucht das Motiv noch einmal auf, als Edward Vivian darauf hinweist, daß er sie eigentlich nie wie eine Prostituierte behandelt habe, sie aber mehr zu sich selbst sagt: "Gerade hast du es getan."

Das Verhältnis von Liebe und Sexualität in den Geschichten des Stoffkreises bleibt gespannt und widersprüchlich. Manchmal nimmt es geradezu paradoxe Züge an. In Dumas' "Kameliendame" findet sich die auffallende Tendenz,

die Liebe zwischen Kurtisane und Bürgersohn soweit wie möglich zu enterotisieren und sie, so gut es geht, den bürgerlichen Moralvorstellungen anzupassen. (Neuschäfer 1976, 72)

In PRETTY WOMAN ist zu beobachten, wie mit zunehmender *Intimisierung* des Verhältnisses der beiden Liebenden Vivian immer mehr *entsexualisiert* wird, weil sich die Interaktion von Edward und Vivian den gesellschaftlich anerkannten Interaktionsmodi anpaßt. Sexualität und Intimität erscheinen als einander mindernde oder sogar einander gegenüberstehende bzw. gar ausschließende Beziehungsmodalitäten. Man könnte dies als ein Zugeständnis an die in der amerikanischen Gesellschaft verbreitete Prüderie auffassen. Man könnte dies aber auch als eine Charakterisierung des ideologischen Komplexes "bürgerliche Liebesbeziehung" ansehen, die der Sexualität keinen Ort zu bieten hat und sie in eine gesellschaftliche Realität außerhalb des bürgerlichen Lebens verweist. Dann hätte man es in PRETTY WOMAN mit der Geschichte eines Mädchens zu tun, das der offenen Sexualität entsagt und dadurch verbürgerlichte, "normale" Liebesbeziehungen haben kann. Eine Entwicklungsgeschichte, die durchaus auch im Sinn des pädagogischen Prozesses gesehen werden kann.

Der Bezug des Filmes zu den Motivkomplexen der "Kameliendame" ist ironischerweise im Film selbst zum Thema gemacht worden - eine der zahlreichen Belegstellen für das *reflexive Verhältnis*, das dieser Film im Rahmen seiner intertextuellen Bezüge zu installieren sucht. Edward Lewis und Vivian Ward sitzen in der Opernloge in San Francisco und sehen sich die "La Traviata"-Aufführung an, d.h. sie sehen ihre eigene Geschichte in der Oper, die in der literarischen Vorlage ihren Anfang in einer Theaterloge in Paris nahm. In PRETTY WOMAN ist die Opernszene darüber hinaus der letzte große Test, ob die Erziehung bei Vivian auch gewirkt hat. Wenn sie zudem bei dieser Oper, die von einer "den leisesten Regungen des Herzens nachspürenden Intimität" (Zentner in der Einleitung zu Verdi 1987, 4) ist, zu Tränen gerührt wird, kann sie sich der Liebe von Edward sicher sein. Sie hat dann nicht nur den Erziehungs-, sondern auch den "Herzenstest" bestanden.

2.3 Intertextuelle Bezüge zu anderen populären Texten

Die Erfahrungsmuster von Sexualität und Liebe finden sich in PRETTY WOMAN aber nicht nur in der einsinnig-eindeutigen Art, wie sie in den verschiedenen motiv- und stoffgeschichtlichen Bezügen zum Ausdruck kommt - die Entsexualisierung der bekehrten Prostituierten ist nur eine der Facetten, in der Sexualität angesprochen wird. Der Film enthält Widersprüche und Brüche,

die ihn mehrfach lesbar machen und die für jeweilige Adressatengruppen unterschiedliche Anknüpfungspunkte und Thematisierungsrahmen bilden.⁸

Die Bezugnahme auf Erfahrungsmuster und Konzeptionen von Sexualität und Liebe erfolgt wiederum mittels der Anspielung auf komplexe Einheiten der populären Kultur. Als ein Beispiel sei hier die komödiantische Anspielung auf die Komödie *THE WOMAN IN RED* von Gene Wilder (1984; Neuverfilmung von *PARDON MON AFFAIRE*, F 1977, Yves Robert) genannt: die Geschichte eines glücklich verheirateten Mannes und eines Fotomodells. Vivian Wards Auftritt im langen roten Kleid kurz vor dem Abflug zur Oper wird möglicherweise als Anspielungsmarke auf diesen Film und seine Geschichte, vielleicht aber auch nur als die Konfiguration "durchschnittlicher Mann/attractive Frau" aufgefaßt. Diesen Bezug kann auch ein Zuschauer herstellen, der *THE WOMAN IN RED* gar nicht gesehen hat, dafür aber das Plakat zu dem Film oder das Titellied von Stevie Wonder kennt oder auch nur den sprichwörtlich gewordenen Titel.

Dieses Beispiel ist in mehrfacher Hinsicht aufschlußreich. Es zeigt, wie implizit, indirekt, relativ und instabil intertextuell umspielte Bedeutungskomplexe sind. Die Zuschauer, die zwar das Rot des Kleides als erotisches Signal zu lesen verstehen, den Film selbst aber nicht kennen, bewegen sich dennoch in eine vergleichbare Interpretationsrichtung, weil beide Filme die Farbbedeutung ähnlich nutzen. Wer den Gene Wilder-Film nicht kennt, kann allerdings nicht die aus der Geschichte des Films resultierenden frivolen Nebenbedeutungen aktivieren (der glückliche Bürger, der in ein erotisches Abenteuer hineingerät; das Abenteuer wird lustvoll erlebt, am Ende kehrt der Alltag wieder ein; durch das Mädchen provoziert, werden männliche Tugenden der "Brautwerbung" - Charme, Schlagfertigkeit, Improvisationsfähigkeit etc. - reaktiviert, die im bürgerlichen Alltag keine zentrale Bedeutung haben und eher verkümmern; usw.). Andererseits zeigt sich, daß Texte, die mit Hilfe von intertextuellen Anspielungen ihre Bedeutungen artikulieren, damit zugleich auf die Sicherheit ihrer Bedeutungen verzichten müssen bzw. auf ganz bestimmte Interpretationsgemeinschaften angewiesen sind, in denen die Zuschauer das intertextuelle Wissen mitbringen, das das Verständnis eines Films steuert. *PRETTY WOMAN* ist allerdings so konstruiert, daß die Offenheit und Variierbarkeit der Bedeutung zum Programm erhoben wird, indem die verschiedenen intertextuellen Anspielungsebenen nicht mehr kongruent aufeinander abgestimmt, sondern so komponiert sind, daß ein Material entsteht, das in verschiedenen Lektüren bzw. Sichtweisen verschieden desambiguiert (oder

8 Darauf gehe ich unten noch näher ein; zum Problem der Vieldeutigkeit vgl. neben Fiske 1986 auch Wulff 1992.

überhaupt erst semantisiert) werden kann. In der Terminologie Ecos wäre PRETTY WOMAN ein "offener Text".

In diese anspielende Konstitution von Bedeutung ist auch die Musik einbezogen. Insbesondere die folgende Szene ist für die Repräsentation der Sexualität möglicherweise von zentraler Bedeutung: Wenn Julia Roberts alias Vivian Ward in der schaumgekrönten Badewanne den Prince-Song "Kiss" trällert, wird hier auf einen ganzen Komplex populärer Texte angespielt. Nicht nur, daß hier der Popstar Prince mit seinem Hit "Kiss" präsent ist, sondern auch die populärkulturellen Produkte, die mit seinem Namen verbunden sind - neben den Platten auch seine Filme PURPLE RAIN und UNDER THE CHERRY MOON sowie die Videoclips zu seinen Songs. Gerade das Video zum Song "Kiss" steht in einem thematisch engen Verhältnis zur Verwendung des Liedes in PRETTY WOMAN - weil der Song als intertextuelle Evokation jener Inszenierung und Demonstration von Sexualität aufgefaßt werden kann, wie Prince sie in dem Video selbst demonstriert (vgl. dazu Hill 1989, 253). Während Vivian den "Kiss"-Song hört und mitsingt, nähert sich Edward vom Gesang angelockt dem Badezimmer, um ihr anschließend das Angebot zu machen, ihn eine Woche zu begleiten. Die intertextuellen Bezüge sind hier also nicht nur zum populären Produkt als solchem vorhanden, sondern die angespielten Bedeutungen vermischen sich mit narrativer Signifikanz (bzw. können sich vermischen; denn die Szene ist auch ohne Kenntnis der Figur Prince oder des Prince-Videos verständlich).

3. Lesarten

Die horizontalen intertextuellen Bezüge zeigen, wie der Film mit den Erfahrungen seiner Zuschauer spielt. Dabei werden vor allem gesellschaftliche Erfahrungsmuster von Sexualität und Liebe in ihren vielfältigen Formen verarbeitet. PRETTY WOMAN schafft so ein reichhaltiges Verweissystem, das nicht nur auf die Verarbeitung solcher Erfahrungsmuster in anderen populären Texten gerichtet ist, sondern auch und gerade auf verschiedene Formen alltäglicher Erfahrungskonstitution der Zuschauer. Die Konstruktion des Films als intertextuelles Spiel ermöglicht eine Verarbeitung unterschiedlicher Erfahrungsmuster, die zum Teil in sich widersprüchlich sind, und legt so bereits im Filmtext selbst unterschiedliche Lesarten an, kann also - wie bereits oben bemerkt - als "offener" Text angesehen werden.

Die Bedeutung der einzelnen Themen und Sequenzen des Films für die jeweiligen Zuschauer entsteht vor dem Hintergrund der biographisch wichtigen Erfahrungen und den allgemeinen Interpretationsrastern, die in der Interpretationsgemeinschaft umgehen, denen sie sich zugehörig fühlen. Die Bedeutungen entstehen also sowohl vor einem individuellen wie einem sozialen, kollektiven

Hintergrund. In den tertiären Texten über PRETTY WOMAN spiegelt sich so die Aktivierung lebensweltlichen Wissens und eigener bedeutsamer biographischer Erlebnisse. Am Beispiel von PRETTY WOMAN orientieren sie sich vor allem an den Konzeptualisierungen von Sexualität, Liebe und Lust, wie sie in den intertextuellen Bezügen des Films aufscheinen.

Eine erste typische Lesart, die sich im Zusammenhang mit den Interpretationsrastern einer an feministischem Gedankengut orientierten Interpretationsgemeinschaft ergibt, setzt meist an der Verarbeitung des "Pygmalion"-Stoffes in seinen verschiedenen Variationen als männliche Phantasie der idealen Frau oder als Erziehungsprozeß, in den sich erotische Komponenten mischen, an. Die Frau ist eindeutig als Objekt männlicher Begierden definiert, seien sie nun erotischer oder pädagogischer Natur, zumal wenn letztere vor allem der narzißtischen Eigenliebe des Mannes förderlich sind. Auch wenn in PRETTY WOMAN Erzieher- und Liebhaberrolle getrennt sind, wobei die Beziehung zwischen Vivian und ihrem Liebhaber Edward auch noch zunehmend enterotisiert wird, bleibt doch die Dominanz des Mannes über die Frau unangetastet. Gefördert wird dieser Aspekt noch durch das Motiv der selbstlosen Kurtisane. Vivian lebt in der Geschichte des Films über die Definitionen, die ihr von Männern - in erster Linie Edward - zugeschrieben werden. Selbst der Konsumrausch ist nur mittels der Kreditkarte Edwards möglich. Diese Konstellation läßt sich natürlich als Besitz- und Machtanspruch des Mannes über die Frau lesen. Und in der Tat wird in feministisch orientierten Artikeln hervorgehoben, daß die Beziehung zwischen Edward und Vivian einem Besitzverhältnis gleichkomme, in dem der Mann sich die Frau kauft. Darin sieht Caputi das zentrale Moment der Beziehung zwischen den beiden Protagonisten:

Despite the comedic frame and bones tossed to equality in PRETTY WOMAN, Edward and Vivian's relationship is one based purely in male power and female submission. Let's face it, along with all the other social inequities between the two - class status, gender, age - she is his sexual servant during the brief week of their 'courtship'. (Caputi 1991, 5)

In dieser Sichtweise werden dann auch andere Elemente zentral, die von außen an den Film herangetragen werden, ohne seinen dramaturgischen Aufbau, seinen Plot und seine Genrekonventionen zu beachten.⁹ Dazu gehört z.B. der Vorwurf, daß das Prostituiertenmilieu unrealistisch dargestellt sei. Greenberg sieht darin eine der Wahrheiten, die der Film aus dem Bewußtsein zu drängen versuche:

9 Wie stark Caputis Sichtweise und Bedeutungszuweisung von ihrer Interpretationsgemeinschaft dominiert ist, mag verdeutlichen, daß sie als ersten sexuellen Akt im Film die Sequenz nennt, "when she crawls over to perform fellatio on him" (1991, 5). Tatsächlich ist im Film keine Fellatio zu sehen, sie ist lediglich in der Phantasie der Zuschauer vorhanden, die damit eine Leerstelle im Film füllen.

[...] that for all the pop-culture platitudes surrounding it, prostitution is no fun, no victimless crime, and is rather a humiliating, often deadly enterprise, usually thriving on collusion with corrupt patriarchal authority and ridden with the most profound victimization imaginable. (1991, 11)

Interessant ist an derartigen Stellungnahmen nicht nur die Tatsache, daß übersehen wird, daß zu Beginn des Films in der Exposition des sozialen Hintergrundes von Vivian Prostitution in einer Art und Weise thematisiert wird, die dem Einwand eigentlich konform geht; interessant ist vor allem, daß der Geltungsanspruch des Urteils über Prostitution, das die Grundlage der Kritik an der Darstellung im Film bildet, so groß ist, daß der Märchencharakter der Geschichte dabei außer Geltung gesetzt wird.

Wenn man die Erziehung Vivians zu einer dem romantischen Ideal der reinen Liebe huldigendem Wesen und die damit einhergehende Entsexualisierung im Rahmen des kontrollierten und distanzierten Verhaltenssystems des bürgerlichen Lebens als eines der zentralen Themen des Films ansieht, dann erhalten Sublimierungen eine besondere Bedeutung. Wir hatten gesehen, wie der Film im ungehemmten Konsum Vivians auf dem Rodeo Drive eine lustvolle Gegenpraxis zu ihrem einstigen unbürgerlichen Leben zeigt, die Triebbefriedigung mit dem Warenfetisch der Konsumwelt dabei zugleich als eine der Initiationen in die Formen des bürgerlichen Lebens ausweisend. Der ungehemmte Konsum kann sowohl im Rahmen einer kritischen Lesart mit Bedeutung versehen werden als auch im Rahmen eines lustvollen Umgangs mit dem Film. Während Greenberg im Einkaufsrausch auf dem Rodeo Drive den Gipfel von Vivians Verwandlung sieht:

the summary proof of Viv's metamorphosis unquestionably is her ability to consume elegantly, endlessly (ibid.),

zeigt sich hier für Zuschauerinnen, die in ihrem Alltagsleben materiellen Beschränkungen unterliegen und deren Lust in der Triebbefriedigung durch Konsum sublimiert ist, die Möglichkeit zur Projektion eigener Wünsche. Für diese Frauen spielen denn auch die Kleider, Kostüme und Hüte der Vivian Ward, die sie sich auf dem Rodeo Drive gekauft hatte, eine wichtige Rolle. Auch wenn die Einkaufsszene hauptsächlich der Initiierung von Vivians Erziehungsprozeß dient, hat sie vor allem deskriptiven Charakter. Die auf den Rhythmus der Musik geschnittenen Aufnahmen der Läden, deren Namen deutlich zu sehen waren, verweisen auf Modefirmen, die auch in den einschlägigen Zeitschriften eine Rolle spielen, so daß bei der Auffassung und Bewertung dieser Sequenz wiederum sekundäre Texte eine Rolle spielen.

Auf jeden Fall sind es die Erfahrungsmuster von Sexualität und Liebe, die auf kognitiver und emotionaler Ebene als Elemente des lebensweltlichen Wissenshorizontes im Rahmen von Interpretationsgemeinschaften und der bedeutsamen subjektiven lebensgeschichtlichen Erfahrungen die unterschiedlichen

Bedeutungszuweisungen der im Film im intertextuellen Verweissystem angelegten Lesarten ermöglichen.

Auf diese Weise erhalten sowohl die Elemente und Themen des Films, die sich auf einzelne Sequenzen beziehen, als auch solche, die sich auf den Gang der Handlung und die gesamte Geschichte beziehen, für die Zuschauer zentrale Bedeutung. Zuschauer, zu deren Lebenswelt die Aneignung der Musik von Prince gehört, messen der Badewannen-Szene, in der Vivian den Prince-Song "Kiss" trällert, große Bedeutung bei, wird hier doch über eine gemeinsame musikalische Vorliebe ein verbindendes populärkulturelles Bezugssystem geschaffen, über das wiederum Gruppen- und Subkulturzugehörigkeit kommuniziert werden kann.

Die Beispiele zeigen, daß die Zuschauer in je unterschiedlicher Weise in PRETTY WOMAN ihren Alltag wiedererkennen. Sie erkennen Situationen, die sie so oder ähnlich selbst erlebt haben, und sie erkennen Phantasien und Wünsche, deren Realisierung sich im Alltagsleben verbietet. Aufgrund der Verarbeitung zentraler gesellschaftlicher Erfahrungsmuster von Sexualität und Liebe, die den Zuschauern aus dem eigenen Leben bekannt sind, schafft der Film ein intertextuelles Verweissystem, das mit eben diesen Erfahrungen der Zuschauer spielt. In der Gestaltung als "offener Text" ermöglicht PRETTY WOMAN eine Vielzahl von Lesarten und Bedeutungszuweisungen. Wunsch und Wirklichkeit verschmelzen in den mythischen Erzählungen der Populärkultur zu einer Einheit. Populäre Texte wie PRETTY WOMAN realisieren ihr reiches Potential von intertextuellen Verweisungszusammenhängen erst in der Aktivierung von Wissen und lebensgeschichtlich bedeutsamen emotionalen Erfahrungen. Der Film PRETTY WOMAN macht so erst Sinn, wenn er als populärer Text im Sinn von Fiske "benutzt" wird, d.h. wenn er Teil der kulturellen und sozialen Praxis seines Publikums geworden ist.

Literatur

- Barthes, Roland (1988) *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Byrge, Duane / Miller, Robert Milton (1991) *The screwball comedy films. A history and filmography, 1934-1942*. Chicago/London: St. James Press.
- Caputi, Jane (1991) Sleeping with the enemy as PRETTY WOMAN, Part II? In: *Journal of Popular Film and Television* 19,1, S. 2-8.
- Cavell, Stanley (1981) *Pursuits of happiness. The Hollywood comedy of remarriage*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Eco, Umberto (1987a) *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München/Wien: Hanser.
- (1987b) Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien. In: Ders.: *Streit der Interpretationen*. Konstanz: Universitätsverlag, S. 49-65.

- (1988) Die Innovation im Seriellen. In: Ders.: *Über Spiegel und andere Phänomene*. München/Wien: Hanser, S. 155-180.
- Fiske, John (1986) Television: Polysemy and popularity. In: *Critical Studies in Mass Communication* 3,4, S. 391-408.
- (1987a) *Television culture*. London/New York: Methuen.
- (1987b) British cultural studies and television. In: *Channels of discourse. Television and contemporary criticism*. Ed. by Robert C. Allen. London: Methuen, S. 254-289.
- (1989a) *Understanding popular culture*. Boston [usw.] Unwin Hyman.
- (1989b) *Reading the popular*. Boston [usw.]: Unwin Hyman.
- Goffman, Erving (1980) *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Greenberg, Harvey Roy (1991) Re-screwed. *PRETTY WOMAN's* co-opted feminism. In: *Journal of Popular Film and Television* 19,1, S. 9-13.
- Habermas, Jürgen (1988) *Theorie des kommunikativen Handelns*. Zweiter Band: Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft. Frankfurt: Suhrkamp.
- Harvey, James (1987) *Romantic comedy in Hollywood, from Lubitsch to Sturges*. New York: Alfred A. Knopf.
- Hill, Dave (1989) *Prince: A pop life*. München: Knaur.
- Kendall, Elizabeth (1990) *The runaway bride. Hollywood romantic comedy of the 1930s*. New York [usw.]: Anchor Books.
- Lapsley, Robert / Westlake, Michael (1992) From CASABLANCA to PRETTY WOMAN: The politics of romance. In: *Screen* 33,1, S. 27-49.
- Lorenzer, Alfred (1986) Tiefenhermeneutische Kulturanalyse. In: *Kultur-Analysen*. Mit Beiträgen v. Hans-Dieter König u.a.: Frankfurt: Fischer, S. 11-98.
- Lowry, Stephen (1992) Film - Wahrnehmung - Subjekt. Theorien des Filmzuschauers. In: *Montage/AV* 1,1, S. 113-128.
- Malinowski, Bronislaw (1983) Der Mythos in der Psychologie der Primitiven. In: Ders.: *Magie, Wissenschaft und Religion. Und andere Schriften*. Frankfurt: Fischer, S. 77-129.
- Mikos, Lothar (1992) Das Leben ist ein Roman. Zur filmischen Verarbeitung von Wunsch und Wirklichkeit am Beispiel von PRETTY WOMAN. In: *Medien Praktisch*, 1, S. V-X.
- Neale, Steve / Krutnik, Frank (1990) *Popular film and television comedy*. London/New York: Routledge.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1976) *Populärromane im 19. Jahrhundert. Von Dumas bis Zola*. München: Fink.
- Ohler, Peter (1990) Zur Begründung einer schematheoretisch orientierten kognitiven Filmpsychologie in Auseinandersetzung mit der ökologischen Wahrnehmungspsychologie von James Jerome Gibson. In: *Film und Psychologie 1. Kognition - Rezeption - Perzeption*. Hrsg. v. Gerhard Schumm & Hans J. Wulff. Münster: MAKS Publikationen, S. 79-107.
- Reader, Keith A. (1991) Literature/cinema/television: Intertextuality in Jean Renoir's LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER. In: *Intertextuality. Theories and practices*. Ed. by Michael Worton & Judith Still. Manchester/New York: Manchester University Press, S. 176-189.
- Schatz, Thomas (1981) *Hollywood genres: Formulas, filmmaking, and the studio system*. Philadelphia: Temple University Press.

- Sebeok, Thomas A. (1990) Intertextualität. Echos von den Außerirdischen. In: *Kinoschriften* 2, S. 93-102.
- Still, Judith / Worton, Michael (1991) Introduction. In: *Intertextuality. Theories and practices*. Ed. by Michael Worton & Judith Still. Manchester/New York: Manchester University Press, S. 1-44.
- Verdi, Giuseppe (1987) *La Traviata*. Stuttgart: Reclam.
- Wulff, Hans J. (1992) Mehrdeutigkeit als Problem der Fernsehtheorie. In: *Fernsehtheorien*. Hrsg. v. Irmela Schneider & Knut Hickethier. Berlin: Ed. Sigma, 101-108.
- Zurhorst, Meinolf (1992) *Julia Roberts. PRETTY WOMAN*. München: Heyne.